



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

AZORÍN, ESCRITOR DE EMOTIVIDADES

Ramón Almela Pérez

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

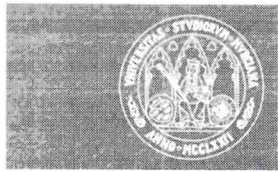
TESIS DOCTORAL

AZORÍN, ESCRITOR DE EMOTIVIDADES

Autor: D. Ramón Almela Pérez

Directores: D. David Prieto García-Seco

D.^a Elvira Manero Richard



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Ramón Almela Pérez

doctorando del Programa de Doctorado en

ARTES Y HUMANIDADES: BELLAS ARTES, LITERATURA,
TEOLOGÍA, TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN,
LINGÜÍSTICA GENERAL E INGLESA

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Azorín, escritor de emotividades

y dirigida por,

D./Dña. David Prieto García-Seco

D./Dña. Elvira Manero Richard

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 17 de enero de 2023

Fdo.: Ramón Almela Pérez

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las



Escritorio de Azorín

ÍNDICE GENERAL

Índice analítico	5
1 Introducción	23
2 Azorín en su época	87
3 La emoción en Azorín	119
4 El tiempo como emoción.....	299
5 La emoción de las cosas	435
6 El ritmo, recurso emocional	495
7 La complicidad con el lector	561
8 La ironía	595
9 El silencio.....	745
10 Biografía de emociones	773
Bibliografía	843

ÍNDICE ANALÍTICO

Escritorio de Azorín.....	1
Índice general.....	3

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1 PREÁMBULO	23
2 SUMARIO DEL CONTENIDO	25
2.1 LOS CAPÍTULOS.....	25
2.2 LA EMOTIVIDAD COMO TRABAZÓN	30
2.2.1 Estilo-índice.....	31
2.2.2 Estilo-señal	31
2.3 EL NÚCLEO: AZORÍN.....	32
3 EL ESCRITOR AZORÍN	32
3.1 ARTISTA QUE ESCRIBE	32
3.2 SUS MIRADAS DE ESCRITOR	34
3.2.1 Introspección.....	34
3.2.2 Otros escritores	37
3.3 EL OFICIO VITAL DE ESCRIBIR	38
3.3.1 La escritura como pasión	38
3.3.2 La escritura como necesidad.....	40
3.4 ¿GÉNEROS?	42
3.5 LECTOR	44
3.5.1 Dedicación.....	44
3.5.2 Ambición	47
3.5.3 Moderación.....	50
4 BASES DE LA ELABORACIÓN DE ESTE TRABAJO.....	50
4.1 BASE ACADÉMICA.....	51
4.2 BASE EPISTEMOLÓGICA	53
4.2.1 Imbricación de lengua y literatura	53
4.2.2 Articulación de la lengua	54
4.2.2.1 Los dos planos de la lengua	54
4.2.2.2 Niveles de categorización	55
4.2.2.3 Plano semántico	55
4.2.2.4 Plano formal	57
4.2.2.5 Clases de significados.....	58
4.2.2.6 Clases de formemas	59
4.2.3 Niveles y categorías aplicados.....	61
4.2.3.1 Texto	61

4.2.3.1.1	Notas teóricas.....	61
4.2.3.1.2	La opinión de Azorín.....	62
4.2.3.1.3	Las opiniones de otros.....	63
4.2.3.1.4	Un texto <i>a posteriori</i>	65
4.2.3.2	Lexema.....	66
4.2.3.2.1	Actitudes de Azorín.....	66
4.2.3.2.2	Pautas de interpretación.....	69
4.2.4	Funciones del lenguaje.....	70
4.3	BASE METODOLÓGICA.....	72
4.3.1	Citas.....	72
4.3.2	Nuestras citas.....	74
4.4	BASE SEMASIO-ONOMASIOLOGICA.....	80
4.4.1	Conceptos y significados.....	80
4.4.2	La emoción.....	83
4.4.2.1	La neurociencia.....	83
4.4.2.2	La psicología.....	85

CAPÍTULO 2: AZORÍN EN SU ÉPOCA

1	AMBIENTE DE FINAL DE SIGLO.....	87
2	ROMANTICISMO.....	92
3	GENERACIÓN DE 1898.....	95
4	UNA NUEVA ESTÉTICA.....	102
5	EL EMOTIVISMO.....	107
5.1	JOSÉ MARÍA LLANAS AGUILANIEDO.....	107
5.2	AZORÍN Y LLANAS AGUILANIEDO.....	112
5.3	ECO DE LLANAS AGUILANIEDO EN OTROS AUTORES.....	114
5.4	GÓMEZ CARRILLO.....	115

CAPÍTULO 3: LA EMOCIÓN EN AZORÍN

0	INTRODUCCIÓN.....	119
	PRIMERA PARTE: SOBRE LA EMOCIÓN EN AZORÍN.....	121
1	TIPO POÉTICO EMOCIONAL.....	121
1.1	BASE LINGÜÍSTICA.....	121
1.2	UN SENSITIVO.....	124
1.3	PRESENCIA DE OTROS ESCRITORES.....	128
2	LA EMOCIÓN QUE OTROS VEN.....	129
3	LA EMOCIÓN QUE AZORÍN PROYECTA.....	136
3.1	INDIVIDUAL.....	136
3.2	SOCIAL.....	138
3.3	NATURAL.....	141
	SEGUNDA PARTE: LA EMOCIÓN DE AZORÍN.....	143
1	DISFORIA.....	143
1.1	PANORAMA DE PALABRAS.....	143

ÍNDICE ANALÍTICO

1.1.1	Lexemas, formas, vocablos.....	143
1.1.2	Morfemas.....	149
1.2	PESIMISMO	150
1.3	MUERTE	156
1.4	TRISTEZA.....	160
1.5	MELANCOLÍA	166
2	ACTITUDES DEL SENTIR	171
2.1	EMOCIÓN	171
2.2	EMOCIÓN VS. FERVOR.....	173
2.3	SENTIMIENTO	175
2.4	EVOCACIÓN: ENTRE EL TIEMPO Y LA EMOCIÓN	179
2.4.1	Sentidos de la evocación.....	179
2.4.1.1	Sentido activo	179
2.4.1.2	Sentido pasivo	179
2.4.2	Rasgos de la evocación.....	179
2.4.2.1	Iniciativa del agente.....	179
2.4.2.2	Conciencia subjetiva.....	180
2.4.2.3	Especificidad humana.....	180
2.4.3	La evocación en Azorín	180
2.4.3.1	Noción	180
2.4.3.2	Poder evocador	180
2.4.3.3	La atmósfera como espacio de evocación.....	183
2.4.3.4	Muestras de textos evocadores	184
2.5	CORDIALIDAD.....	189
2.6	LA MANO EN LA MEJILLA	192
2.6.1	Recurso descriptivo	192
2.6.2	Rasgos semánticos.....	195
2.6.2.1	Meditación.....	195
2.6.2.2	Dolor.....	196
2.6.2.3	Tiempo.....	196
2.7	MISTERIO	197
2.7.1	Misterio y misterios	197
2.7.2	El misterio y la noche	200
2.7.3	Léxico de la noche romántica	201
2.8	ATARAXIA	203
2.8.1	La actitud	203
2.8.2	¿Azorín filósofo estoico?.....	206
3	DIRECCIONES DEL SENTIR	208
3.1	LA MUJER	208
3.1.1	Qué dicen de él	209
3.1.1.1	Tibieza	209
3.1.1.2	Misoginia.....	210
3.1.1.3	Complejo de Edipo	212

3.1.2	Qué le emociona	216
3.1.2.1	La belleza.....	216
3.1.2.2	Los ojos.....	218
3.1.2.3	La sensualidad	219
3.1.2.4	Las mujeres maduras	219
3.1.3	Cómo se emociona.....	221
3.1.3.1	Estética.....	221
3.1.3.2	Añoranza.....	222
3.1.3.3	Nostalgia.....	222
3.1.3.4	Ironía.....	223
3.1.3.5	Ella.....	224
3.1.3.6	El flechazo	226
3.2	MISTICISMO.....	227
3.2.1	Planteamientos.....	227
3.2.2	Vivencias	229
3.2.3	Efectos provechosos del misticismo.....	231
3.2.4	Los místicos.....	233
3.2.5	Santa Teresa de Jesús	237
3.2.6	Dimensiones	241
3.2.6.1	La religión.....	241
3.2.6.2	La estética	242
3.2.6.3	La melancolía.....	243
3.3	SONRISA	245
3.3.1	Conceptos preliminares	245
3.3.1.1	Distinciones	245
3.3.1.2	La sonrisa como gesto	246
3.3.2	La sonrisa en Azorín.....	248
3.3.2.1	Recursos morfológicos	249
3.3.2.2	Sentidos lexémicos: sonrisa vs. risa	251
3.3.2.2.1	No se identifican.....	251
3.3.2.2.2	Carácter gradativo.....	251
3.3.2.3	Valores subtextuales	254
3.3.2.3.1	Disforia.....	254
3.3.2.3.2	Euforia	255
3.3.2.3.3	Ironía.....	256
3.3.2.4	Marco textual.....	259
3.3.2.4.1	La sonrisa como apoyo narrativo.....	259
3.3.2.4.2	La sonrisa como estructura narrativa	259
3.4	VEJEZ	262
3.4.1	Términos discontinuos correspondientes al semema continuo /vejez/.....	262
3.4.2	Índole meliorativa de los diminutivos	264
3.4.3	Sema “varón viejo”.....	267
3.4.4	Sema “mujer vieja”.....	269

ÍNDICE ANALÍTICO

3.4.5	Sema “edad”	271
3.4.5.1	Términos	271
3.4.5.2	Vejez vs. juventud	272
3.4.6	Su vejez	274
TERCERA PARTE. CONCOMITANCIAS ORIGINANTES.....		277
1	SUBJETIVISMO	278
2	MEMORIAS.....	282
3	SIMILITUDES CON MONTAIGNE.....	287
3.1	LECTURAS	287
3.1.1	Los libros	287
3.1.2	Acercamiento afectivo	288
3.1.3	Acercamiento conceptual.....	288
3.1.4	Temas preferidos	289
3.1.4.1	Lo sencillo	289
3.1.4.2	Lo sensitivo.....	290
3.1.4.3	Lo relativo.....	290
3.2	ACTITUDES COMPARTIDAS.....	291
3.3	LA <i>ORACIÓN DEL POETA</i>	295

CAPÍTULO 4: EL TIEMPO COMO EMOCIÓN

0	INTRODUCCIÓN.....	299
PRIMERA PARTE: MARCOS CONTEXTUALES		300
1	LOS TIEMPOS EN AZORÍN.....	300
1.1	EL TIEMPO, ¿QUÉ TIEMPO?	300
1.1.1	Tiempos de la perspectiva natural	301
1.1.2	Tiempos de la perspectiva social.....	301
1.1.3	Tiempos de la perspectiva individual.....	302
1.2	EL TIEMPO NOCIONAL DE AZORÍN.....	303
1.2.1	Los tiempos que no considera Azorín	303
1.2.2	Tiempo paralingüístico	304
1.2.3	Tiempo parareligioso	306
1.2.3.1	Eterno, eviterno y diuturno	306
1.2.3.2	Tiempo y eternidad en el presente	308
1.2.3.2.1	Rasgos negativos	309
1.2.3.2.2	El tiempo	310
1.2.3.2.3	Dios.....	310
1.2.4	Tiempo parametafísico	311
1.2.4.1	En su inconmensurabilidad	311
1.2.4.2	En el desconocimiento que se tiene de ellos.....	311
1.2.4.3	En la hipótesis de que después de ellos haya algo más	312
1.2.4.4	En la convicción de que son estructuras que necesitamos	312
1.3	LOS TIEMPOS VERBALES EN AZORÍN	313
2	ASCENDIENTES Y CONCORDANCIAS	321

2.1 UN BISABUELO IMPRESCINDIBLE	321
2.2 EXCURSUS SOBRE EL ASUNTO TALLEYRAND	326
2.3 NIETZSCHE EN EL <i>TIEMPO</i> DE AZORÍN	332
2.3.1 Concordancias	332
2.3.2 ¿Moda Nietzsche?	336
2.3.3 El eterno retorno	338
2.4 SIMILITUDES CON GUYAU	341
2.4.1 Actitud de Azorín hacia Guyau	341
2.4.2 El tiempo como conciencia.....	343
Logogrifo de <i>Angelita</i>	346
2.4.3 Planteamientos del tiempo.....	347
2.4.3.1 Punto de partida.....	348
2.4.3.2 Punto de llegada.....	349
SEGUNDA PARTE: LA EMOCIÓN DEL TIEMPO EN AZORÍN.....	351
1 VIVENCIA DEL TIEMPO.....	351
2 RASGOS EMOTIVOS.....	354
2.1 EXPANSIÓN.....	354
2.1.1 Paisaje humano.....	355
2.1.1.1 Lo colectivo.....	355
2.1.1.2 Los tipos.....	357
2.1.1.3 Los individuos.....	357
2.1.2 Paisaje urbano.....	357
2.1.3 Paisaje doméstico: El reloj.....	359
2.1.3.1 Todo reloj.....	359
2.1.3.2 "Este" reloj.....	361
2.2 OSCILACIÓN.....	362
2.2.1 ¿El tiempo pasa o no pasa?.....	363
2.2.1.1 Pregunta retórica.....	363
2.2.1.2 El tiempo nos acerca a la eternidad.....	364
2.2.1.3 El tiempo nos aboca al dolor.....	366
2.2.1.4 El tiempo nos separa de nuestros amores.....	367
2.2.2 ¿El tiempo beneficia o daña?.....	368
2.2.3 ¿El tiempo va rápido o va lento?.....	370
2.2.3.1 Alternancia de celeridad y tardanza.....	370
2.2.3.2 Otras cronologías.....	372
2.2.3.3 Adverbios en <i>-mente</i>	373
2.2.4 ¿El tiempo se repite o no se repite?.....	375
2.2.4.1 Volver y no volver.....	375
2.2.4.2 Solución de la antinomia.....	376
2.2.4.3 Transformación.....	378
2.2.5 El dolor por el tiempo que pasa, ¿es físico además de psicológico?.....	378
2.2.5.1 Datos y opiniones.....	378
2.2.5.2 ¿Por qué es posible la interpretación física?.....	380

ÍNDICE ANALÍTICO

2.3	RELATIVIDAD.....	382
2.3.1	Flexibilidad.....	382
2.3.2	Identidad.....	383
2.3.3	Mutabilidad.....	384
2.3.3.1	Por principio.....	384
2.3.3.2	Unidades cronológicas.....	385
2.3.3.3	La edad.....	386
2.3.3.4	Otros factores.....	387
2.4	SENSACIÓN.....	387
2.4.1	Preocupación.....	388
2.4.1.1	El hecho.....	388
2.4.1.2	La ocasión.....	390
2.4.1.3	La solución.....	390
2.4.1.3.1	La mentalización.....	391
2.4.1.3.2	La eternidad.....	391
2.4.1.3.3	Fusión de sensaciones.....	391
2.4.2	Tristeza.....	392
2.4.3	Dolor.....	393
2.4.4	Recuerdo.....	396
2.5	TRIFURCACIÓN.....	397
2.5.1	El futuro.....	398
2.5.1.1	Conexión con el pasado.....	398
2.5.1.2	Conexión con el presente.....	399
2.5.1.3	Conexión con el pasado y el presente.....	400
2.5.2	El pasado.....	402
2.5.2.1	Personalización.....	402
2.5.2.2	Ambivalencia.....	403
2.5.2.3	Recuperación.....	405
2.5.3	Concomitancias entre el pasado y el presente.....	409
2.5.3.1	Son distintos.....	410
2.5.3.2	Son equiparables.....	410
2.5.3.3	El pasado condiciona el presente.....	411
2.5.3.4	El presente se impone al pasado.....	411
2.5.3.5	Pasado y presente coexisten en concordia.....	412
2.5.4	El presente.....	414
2.5.4.1	Plenitud y fugacidad.....	414
2.5.4.2	El deleite del presente.....	416
2.5.4.3	Unidades temporales.....	417
2.5.4.3.1	Lexemas de medida.....	417
2.5.4.3.2	Lexemas de apreciación.....	418
2.5.4.4	¿Es inviable el presente como etapa?.....	420
2.5.4.5	¿El presente anula el pasado?.....	422
3	RECURSOS EXPRESIVOS.....	423
3.1	EL TIEMPO Y EL ARTE.....	423

3.2	LOS CIPRESES	424
3.3	LAS NUBES	428

CAPÍTULO 5: LA EMOCIÓN DE LAS COSAS

1	CONCEPTOS PRELIMINARES	435
1.1	QUÉ SON LAS COSAS	435
1.2	SOBRE LAS COSAS EN AZORÍN	436
1.3	PRIMORES DE LO VULGAR	438
1.3.1	Lo vulgar.....	439
1.3.2	Los primores	441
2	AZORÍN ANTE LAS COSAS	444
2.1	CATEGORIZACIONES	444
2.2	EL FENOMENISMO DE AZORÍN	447
2.3	CINE: EL MOVIMIENTO DE LAS COSAS	450
2.4	AMOR A LAS COSAS	455
2.5	CARACTERÍSTICAS DE LAS COSAS	458
3	INMANENCIA.....	460
3.1	INFLUENCIA DE LAS COSAS	460
3.2	VALORES QUE ESCONDEN	461
3.3	COSAS Y HOMBRES	463
3.4	COSAS Y LIBROS	465
3.4.1	Preeminencia de las cosas.....	465
3.4.2	Contra lo erudito.....	466
3.4.3	Conjunción libros/cosas.....	468
4	TRASCENDENCIA	469
4.1	COSA EN AZORÍN.....	469
4.2	COSAS Y REALIDAD	472
4.2.1	Insuficiencia sensorial	472
4.2.2	Lo prístino es lo importante.....	473
4.2.3	La esencia es incognoscible.....	474
4.2.4	La metarrealidad	474
4.2.5	La imagen supera a la realidad	475
4.3	EL MISTERIO DE LAS COSAS	476
4.3.1	Perspectiva dialéctica	477
4.3.2	Ámbito triádico.....	479
4.4	EL ARTE Y LAS COSAS	480
4.5	EL ALMA/LA VIDA DE LAS COSAS	483
4.6	LA CORRIENTE INEXORABLE DE LAS COSAS	485
5	CONCLUSIÓN.....	486
6	DETALLES Y ATMÓSFERA: MUESTRAS.....	489

CAPÍTULO 6: EL RITMO, RECURSO EMOCIONAL

1	RITMO EN GENERAL	495
1.1	FUNDAMENTOS CONCEPTUALES	495
1.2	ANTES, DE RITMO	497
1.3	DEFINICIONES Y TIPOS	500
2	EL RITMO LITERARIO.....	504
2.1	PRECEDENTES.....	504
2.2	NATURALEZA	508
2.3	FASOLECTO POÉTICO	509
2.4	POESÍA VS. LENGUA NO POÉTICA	511
2.5	RITMO POÉTICO	512
2.5.1	Rasgos.....	512
2.5.2	Similitud con la música	515
2.5.3	Conclusiones compartidas	516
2.6	EN LA PROSA.....	517
2.6.1	Propiedades	517
2.6.2	<i>La tierra de Alvargonzález: poesía y prosa</i>	521
2.6.2.1	Versión del romance	522
2.6.2.2	Versión del cuento	522
2.6.2.3	Rasgos sobresalientes	523
2.6.2.3.1	Narración sustancial	523
2.6.2.3.2	Cohesión rítmica.....	524
3	EL RITMO DE AZORÍN	526
3.1	PLANTEAMIENTO	526
3.1.1	El poema en prosa.....	526
3.1.2	El poeta Azorín	527
3.2	RITMO Y EMOCIÓN.....	531
3.2.1	Ritmo y corazón.....	531
3.2.2	Azorín y corazón.....	533
3.3	SUS PERCEPCIONES	534
3.4	LAS ONOMATOPEYAS.....	536
3.5	SUS OPINIONES	539
3.5.1	El ritmo es un recurso de belleza.....	540
3.5.2	El ritmo es propio de cada obra de arte	541
3.5.3	El ritmo va unido a la poesía, se exprese esta en prosa o en verso.....	541
3.6	EL RITMO QUE CONSTRUYE AZORÍN	542
3.6.1	Diferentes recursos	542
3.6.1.1	Ámbito oracional	542
3.6.1.2	Ámbito sintagmático.....	543
3.6.1.2.1	Encadenamiento.....	544
3.6.1.2.2	Repetición.....	544
3.6.1.2.3	Grupos fónicos.....	545
3.6.1.2.4	Mixturas.....	546

3.6.2	Nuestro análisis estadístico.....	550
3.6.2.1	Datos.....	550
3.6.2.2	Tratamiento.....	550
3.6.2.3	Estructuras	551
3.6.2.4	Intervenciones.....	553
3.6.2.4.1	Opciones	553
3.6.2.4.2	Inclusiones	553
3.6.2.4.3	Exclusiones.....	554
3.6.2.4.4	Oscilaciones.....	554
3.6.2.5	Deducciones.....	556
3.6.2.6	Muestras.....	557
3.6.2.6.1	Frases	557
3.6.2.6.2	Grupos de frases	558

CAPÍTULO 7: LA COMPLICIDAD CON EL LECTOR

1	CONTACTO CON EL LECTOR.....	561
1.1	MECANISMOS GENERALES	561
1.2	LA PERSONA GRAMATICAL	562
1.3	PRESENCIA LÉXICA DEL LECTOR	565
1.3.1	Las tres funciones locutivas.....	565
1.3.2	Función delocutiva	566
1.3.3	Función alocutiva	567
1.3.4	Algo más que lector-consumidor.....	568
1.4	PRESENCIA MORFOLÓGICA DEL LECTOR.....	569
1.4.1	Azorín sabe de vosotros.....	569
1.4.2	Azorín os implica	569
1.4.3	Azorín os pregunta.....	571
1.5	LAS DESPEDIDAS DE SUS LECTORES	571
2	LA MODALIDAD INTERROGATIVA COMO COMPLICIDAD.....	574
2.1	LAS MODALIDADES.....	574
2.2	CRITERIO ENUNCIATIVO.....	576
2.2.1	Modalidades de la enunciación.....	577
2.2.2	Modalidades del enunciado	578
2.3	LAS INTERROGACIONES DE AZORÍN.....	578
2.3.1	Según las modalidades del enunciado	579
2.3.2	Según las funciones del lenguaje.....	580
2.3.2.1	Mixturas.....	580
2.3.2.2	Perfil de descripciones.....	582
2.3.2.3	Perfil de narraciones	583
2.3.2.4	Perfil de aserciones	584
2.3.2.5	Querencias personales	585
2.3.2.6	Querencias actitudinales	586
2.3.2.6.1	Melancolía del tiempo	586

ÍNDICE ANALÍTICO

2.3.2.6.2	Censura de los parlamentarios	587
2.3.2.6.3	Ironía de las apariencias.....	587
2.3.3	Según patrones morfoléxicos.....	588
2.3.3.1	Temas analizados.....	588
2.3.3.2	Las preguntas y el estilo de Azorín.....	589
2.3.3.2.1	Asertividad vs. sugerencia	589
2.3.3.2.2	Minuciosidad vs. generalidad	589
2.3.3.2.3	Confianza vs. distancia	590
2.3.3.2.4	Temporalidad vs. atemporalidad	591
2.3.3.2.5	Interioridad vs. exterioridad.....	591

CAPÍTULO 8: LA IRONÍA

1	CONCEPTOS PRELIMINARES	595
1.1	IRONÍA Y EMOCIÓN	595
1.2	LA SONRISA, MECANISMO IRÓNICO	598
1.3	¿ERA IRONISTA AZORÍN?	601
1.4	CONCIENCIA DE IRONISTA EN AZORÍN	605
2	IRONÍAS	607
2.1	PANORAMA	607
2.2	DEFINICIONES.....	609
2.2.1	Inasibilidad	609
2.2.2	Conjunto de rasgos	610
2.2.3	La forma.....	610
2.2.4	El contenido.....	611
2.2.5	El aspecto.....	611
2.2.6	Decir sin decir	612
2.3	CLASES.....	613
2.3.1	Por el tipo de medios que utiliza	613
2.3.2	Por la extensión de su incidencia.....	614
2.3.3	Por la índole comunicativa	614
2.3.4	Perfiles no académicos	615
2.4	IRONÍA ANTROPOLÓGICA	617
2.4.1	Una vieja novedad	617
2.4.2	<i>Gilgamesh</i>	617
2.4.3	Paraíso terrenal	618
2.4.4	San Agustín.....	620
2.5	ÍNDOLE PROTEICA	620
2.5.1	Disonancias.....	621
2.5.2	Similitudes.....	622
2.5.2.1	El humor	622
2.5.2.2	La mentira.....	623
2.5.2.3	La duda	624
2.5.3	Juego.....	625

2.5.4	Efectos lenitivos	626
2.5.5	Motivos de la ironía.....	626
2.5.6	Expresiones de la ironía	627
2.5.7	Expresiones irónicas de comunicación no verbal.....	629
2.5.7.1	En general.....	629
2.5.7.2	Proxémica.....	629
2.5.7.3	Kinésica.....	630
2.5.7.4	Paralenguaje.....	630
3	LA IRONÍA QUE AZORÍN VE.....	631
3.1	IDEAS MANIFIESTAS	631
3.2	ATRIBUCIONES DE IRONÍA	633
3.2.1	Territorios	633
3.2.2	Personas.....	637
3.2.2.1	Individuos.....	637
3.2.2.2	Tipos.....	638
3.2.2.3	Personajes.....	638
3.2.3	Otros.....	639
3.2.4	Él mismo.....	640
3.3	LA IRONÍA AJENA.....	641
3.3.1	Autores anteriores y coetáneos.....	642
3.3.2	Cervantes.....	643
3.3.2.1	Ironía cervantista.....	643
3.3.2.2	El Quijote.....	645
3.3.2.3	Lo aleatorio e incompleto.....	646
4	LA IRONÍA QUE AZORÍN PRACTICA.....	649
4.1	FUNDAMENTOS LINGÜÍSTICOS	649
4.1.1	Planteamiento de lo no-discreto/continuo.....	649
4.1.2	Pensamiento borroso.....	650
4.1.3	La teoría de los prototipos.....	654
4.1.4	Fundamentos del método no-discreto.....	656
4.1.5	Precisiones terminológicas.....	657
4.2	APLICACIÓN A LAS IRONÍAS DE AZORÍN	659
4.2.1	Grupo del sema “burla”.....	660
4.2.1.1	Censura.....	660
4.2.1.2	Desdén.....	664
4.2.1.2.1	La sociedad.....	665
4.2.1.2.2	Los políticos.....	667
4.2.1.2.3	Los compañeros de letras.....	668
4.2.1.2.4	Los conventos.....	670
4.2.2	Grupo del sema “sorna”.....	670
4.2.2.1	Socarronería.....	670
4.2.2.2	Doble sentido.....	674
4.2.2.2.1	Lexemas.....	674

ÍNDICE ANALÍTICO

4.2.2.2.2 Morfemas.....	675
4.2.2.2.3 Fraseologismos	676
4.2.3 Grupo del sema “descreimiento”	676
4.2.3.1 Desistimiento.....	677
4.2.3.1.1 Lo personal	677
4.2.3.1.2 Lo grupal.....	678
4.2.3.2 Exageración	678
4.2.3.2.1 Rasgos personales.....	678
4.2.3.2.2 Actuaciones	679
4.2.3.3 Conformidad.....	679
4.2.3.4 Condescendencia	682
4.2.3.5 Desconcierto	685
4.2.3.5.1 Una ironía desconcertante.....	685
4.2.3.5.2 El desconcierto de la vida.....	685
4.2.3.5.3 La vida es inestable.....	686
4.2.3.5.4 La vida es contradictoria.....	686
4.2.3.5.5 El desconcierto es transversal.....	686
4.2.3.5.6 Desconciertos personales.....	687
4.2.3.6 Escepticismo.....	689
4.2.3.6.1 Todo es relativo	689
4.2.3.6.2 Todo es perecedero	690
4.2.3.6.3 Los dirigentes.....	691
4.2.3.6.4 Todo es vanidad.....	692
4.2.3.6.5 La elección que no cesa: aldea o ciudad	693
4.2.3.6.6 Las ideas	695
4.2.4 Grupo del sema “sustitución”	698
4.2.4.1 Dianónimos.....	698
4.2.4.1.1 Autor velado	698
4.2.4.1.2 Autor desvelado	699
4.2.4.1.3 Autor interpelado.....	700
4.2.4.2 Tres cuadros elocuentes.....	700
4.3 IRONÍA HUMORÍSTICA	701
4.3.1 Ironía ligera	701
4.3.2 Ironía no es igual a broma	704
4.3.3 Conclusión.....	705
4.4 CUADROS DE IRONÍA	706
5 DUALISMOS	716
5.1 PLANTEAMIENTO	716
5.2 LOS DUALISMOS EN AZORÍN.....	717
5.3 LOS DUALISMOS DE AZORÍN.....	719
5.3.1 Tipos.....	719
5.3.2 Clases y ejemplos	719
5.3.2.1 Por el destino afectado.....	720

5.3.2.1.1 Individual.....	720
5.3.2.1.2 Colectivo.....	720
5.3.2.2 Por el sentido de base	720
5.3.2.2.1 Entidad.....	720
5.3.2.2.2 Cualidad.....	721
5.3.2.2.3 Actividad	721
5.3.2.3 Por el modo de relacionarse.....	721
5.3.2.3.1 Incompatibilidad de oposición.....	722
5.3.2.3.2 Incompatibilidad de grado	722
5.3.2.3.3 Compatibilidad	722
5.3.3 Los dualismos como censura.....	722
5.3.3.1 El contraste entre los poderosos y los humildes	723
5.3.3.1.1 Perspectiva del comportamiento público.....	723
5.3.3.1.2 Perspectiva del comportamiento privado	723
5.3.3.2 La civilización	724
5.3.3.2.1 Beneficios	724
5.3.3.2.2 Perjuicios	724
5.3.3.2.3 Ineficiencia	725
5.3.3.3 Los sentimientos	725
5.3.3.4 La inteligencia	727
5.3.3.4.1 Es filtro de mejoras.....	728
5.3.3.4.2 Se acomoda a lo abstracto y a lo concreto.....	728
5.3.3.4.3 Es germen de esperanza.....	728
5.3.3.4.4 Vence al error	728
5.3.3.4.5 Doma simultáneamente a la fuerza y a la mentira.....	728
5.3.3.5 La excelencia frente a la incuria	730
5.3.3.5.1 Actitudes.....	730
5.3.3.5.2 El molino de Aranjuez.....	730
5.3.3.6 Dualismos sentenciosos.....	731
5.3.3.6.1 De índole léxica	731
5.3.3.6.2 De índole sintáctica	732
6 LOS PUNTOS SUSPENSIVOS.....	733
6.1 CONCEPTOS	733
6.2 LO CONSABIDO	735
6.3 LO ENFATIZADO.....	736
6.4 LO INDEFINIDO.....	738
6.4.1 Motivo teórico de sesgo individual	738
6.4.2 Motivo teórico de sesgo colectivo	739
6.4.3 Comprobación de experiencia individual.....	739
6.4.4 Comprobación de experiencia común	739
6.5 LO SORPRESIVO	740
6.5.1 La intriga.....	740
6.5.2 La incertidumbre.....	740

ÍNDICE ANALÍTICO

6.6 LO IRONIZADO	741
6.6.1 Censura	741
6.6.2 Socarronería.....	742
6.6.3 Escepticismo.....	743
6.6.4 Condescendencia	743

CAPÍTULO 9: EL SILENCIO

1 CONCEPTOS Y SENTIDOS.....	745
1.1 VALORES LEXEMÁTICOS	745
1.2 VALORES SEMIOLÓGICOS.....	747
1.3 SILENCIO-3	749
1.4 SILENCIO-2.....	750
1.4.1 Variedades	750
1.4.2 Acto kinexémico comunicativo	751
1.4.3 Refuerzo kinexémico comunicativo	752
1.4.4 Miradas	752
1.4.4.1 Mirada profunda	753
1.4.4.2 Mirada compartida.....	753
1.4.5 Referencias clásicas	753
2 SILENCIO-1	754
2.1 EN QUÉ CONSISTE	754
2.2 COTEXTOS LEXÉMICOS	755
2.2.1 Lexemas asociados	755
2.2.1.1 Aislamiento.....	756
2.2.1.2 Armonía	756
2.2.1.3 Reposo	756
2.2.2 Adjetivación.....	757
2.3 VARIEDADES	758
2.3.1 Gesto <i>kinexémico</i>	758
2.3.2 Habla interior.....	758
2.3.2.1 Intelectivo	758
2.3.2.2 Emotivo	759
2.3.2.3 Neutro	759
2.3.3 Circunstancia temporal	759
2.4 LUGARES	760
2.5 EL SILENCIO Y LOS RUIDOS	761
2.5.1 Modulación del ruido.....	761
2.5.1.1 El ruido se esfuma	761
2.5.1.2 El silencio retorna.....	761
2.5.1.3 Escala de ruidos	762
2.5.2 Ambivalencia.....	762
2.5.2.1 Coexistencia no amigable con el silencio.....	762
2.5.2.1.1 Ruidos silenciosos	762

2.5.2.1.2	Gritos lúdicos o gritos sarcásticos	762
2.5.2.1.3	Ruidos activos	763
2.5.2.2	Coexistencia amigable con el silencio	763
2.5.2.3	Coexistencia indiferente con el silencio	764
2.6	MODOS EMOTIVOS DEL SILENCIO	765
2.6.1	El silencio en los poetas.....	765
2.6.2	Cervantes.....	766
2.6.3	Sensibilidad.....	767
2.6.3.1	Disforia del silencio.....	767
2.6.3.2	Euforia del silencio.....	768
2.6.3.2.1	Causante de beneficios	768
2.6.3.2.2	Poder lenitivo.....	769
2.6.3.3	Euforia y disforia del silencio.....	770
2.7	ATMÓSFERA DE SILENCIO	770
2.7.1	Reiteración léxica	770
2.7.2	Cotexto grato natural predominante	771
2.7.3	Cotexto grato cultural predominante	771
2.8	CANTO AL SILENCIO.....	772

CAPÍTULO 10: BIOGRAFÍA DE EMOCIONES

0	INTRODUCCIÓN.....	773
1	EL MEDIO EXTERNO.....	774
1.1	LA ESCUELA	774
1.2	LA CALLE	776
1.3	EL COLEGIO	778
1.4	LAS DOS CIUDADES.....	782
2	LA FAMILIA.....	783
2.1	LOS ANTECESORES.....	783
2.2	EL HOGAR.....	785
2.3	ECOS Y RECUERDOS.....	785
2.4	AZORÍN ANTE SUS PADRES.....	788
2.4.1	Conflicto con el padre.....	788
2.4.2	Apegos y desapegos.....	788
2.4.3	Descripciones.....	789
2.4.3.1	De la vida en el hogar	789
2.4.3.1.1	Retratos.....	789
2.4.3.1.2	Referencias	790
2.4.3.2	De la muerte de ambos	790
2.4.4	Las herencias familiares	791
2.4.5	Los hermanos.....	792
2.4.6	Consuelo literario	793
3	EMANCIPACIÓN.....	794
3.1	EL ESTUDIO DE DERECHO Y EL DERECHO A ESCRIBIR	794

ÍNDICE ANALÍTICO

3.1.1 Relaciones tensas.....	794
3.1.2 Las universidades.....	796
3.1.3 Escritos escandalosos	798
3.2 LA RUPTURA.....	798
3.2.1 Una excusa fue la causa.....	798
3.2.2 La libertad y el dolor.....	801
3.2.3 De lo preliminar a los postliminar	802
3.3 LAS PENURIAS	804
3.3.1 El hambre y el pan	804
3.3.2 El auxilio de su madre	805
3.3.3 Recuerdo y continuidad	806
3.4 EL DES-ENLACE ACADÉMICO	807
4 LA MADRE	810
4.1 EL CARIÑO.....	810
4.2 LOS RECUERDOS	811
4.3 JULIA.....	813
4.4 OTRAS MADRES	814
4.5 EL PADRE GRATRY.....	817
4.6 EN EL FINAL.....	819
5 EL NOMBRE LITERARIO	821
5.1 PLANTEAMIENTO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ.....	821
5.1.1 En el origen, su persona.....	821
5.1.2 No al nombre de pila	822
5.1.3 Hacia un nombre de autor.....	823
5.1.4 Un título trabajado	824
5.2 LA INADECUACIÓN DEL TÉRMINO <i>SEUDÓNIMO</i>	826
5.2.1 La modalidad	827
5.2.2 Eje de aplicación.....	827
5.2.3 Significado léxico	828
5.3 LOS HETERÓNIMOS DE AZORÍN.....	830
5.4 <i>AZORÍN</i> , EL SYNGRANÓNIMO ELEGIDO.....	832
5.4.1 Precedentes y tanteos	832
5.4.2 ¿Qué fue antes: el “personaje” Azorín o el “escritor” Azorín?	834
5.4.3 Origen lejano	834
5.4.3.1 Simbolismo.....	835
5.4.3.1.1 <i>Azor</i> > <i>Azorín</i>	835
5.4.3.1.2 Anna Krause	836
5.4.3.1.3 <i>Clarín</i>	837
5.4.3.2 Demografía	838
5.4.4 La pregunta «¿Por qué <i>Azorín</i> y no otro nombre?» y su despliegue.....	839
5.4.4.1 ¿Por qué eligió para sí mismo ese nombre literario?	839
5.4.4.2 ¿Por qué el nombre del personaje <i>Antonio Azorín</i> ?.....	840
5.4.5 Conclusión.....	840

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Azorín	845
Bibliografía general	853
«FINIS CORONAT OPUS»	895

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1 PREÁMBULO

Imagínate, lector, que tienes quince años, que has terminado el curso con éxito, que haces tu primer viaje en tren solo, que te han regalado un libro de Azorín, que has dormido bien, que vas asomado por la ventanilla y que sientes que lo que estás leyendo en las páginas te dice lo mismo que lo que andas viendo en las soleadas llanuras de La Mancha... A los adolescentes no hay que aturdirles con explicaciones racionales; comprenden con el corazón. Unid siempre a un escritor una lectura, y a una lectura añadid una vivencia grata, y a una vivencia enganchad una ensoñación: habréis engendrado un lector. El lector nace en el nido del sueño agradable que produce una lectura vivida. «Ha habido en el fondo de la generación del 98 un légamo de melancolía». ¹ Esa melancolía, que es uno de los sustratos del alma adolescente, yo la percibía en los rasgos contraídos de la faz de Azorín. Y la veía encarnarse en el horizonte sin límites de La Mancha. Es opinión aceptada entre los psicobiólogos que para aprender hay que empezar por lo que nos emociona. Para Azorín, la adolescencia es «la edad en que más adentro llegan las lecturas». ²

Me atreví con esta tesis confiando -quizá temerariamente- en que se pudiera aplicar la afirmación de Cervantes: «y hase de advertir que no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años». ³ «La literatura comienza con la obra literaria brotada al conjuro de la emoción y el arte en la pluma de un creador y cumple su razón de ser cuando el texto despierta en el alma del lector o espectador emociones análogas y en sus espíritus conciencia del arte con que les fue transmitida». ⁴

Me resultó curioso constatar la coincidencia de unas palabras de Azorín con el modo con que he elaborado este trabajo. Dice Azorín: «Ha ido rastreando en los libros de doña Concepción todo lo más significativo, lo más substancioso, y lo ha trasladado a su librito, uniéndolo, trabándolo, con la argamasa de un criterio fino y fervoroso». ⁵ Estas palabras reflejan mi trabajo sobre Azorín: he rastreado todos sus escritos y he anotado lo más significativo para mi hipótesis y lo he estructurado siguiendo un guion con una actitud de lo más ilusionada. Mal lo tendría en la calificación de este trabajo si se me aplicara la frase latina «Bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu», pues tiene más de un fallo... Esta obra consta de más de 360 000 palabras y supera los 2200 000 caracteres; perdón por las muchas incorrecciones que seguro encontraréis; aun hallando mil deficien-

¹ *Madrid*, OC, VI, p. 243.

² *Ibidem*, p. 247.

³ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte segunda, «Prólogo al lector», tomo V, p. 15.

⁴ R. H. Castagnino (1973), p. 15.

⁵ *Crítica de años cercanos*, p. 107.

cias, no alcanzaríamos el 0,05 % de erratas.⁶ En lo relativo a ortografía técnica y ortotipografía (organización y formato de párrafos, sangrías, epígrafes, niveles, numeraciones, bibliología, tipos de letra, etc.), he procurado tener en cuenta estos criterios (no necesariamente siempre por el mismo orden): 1.º las normas, 2.º las opciones, 3.º las costumbres, 4.º los conceptos, 5.º la agradabilidad del lector y 6.º la estética; en cada caso, la fuerza de cada uno de ellos -interpretada por mí- me inclinaba a una opción u otra.

DES-ILUSIÓN LITERARIA. La producción de Azorín es literaria, pero este trabajo sobre sus escritos no es literario. No se espere, pues, aquí ninguna traza de las cuatro dimensiones de una ciencia de la literatura: crítica, teoría, historia y comparatismo literario. Lo que de ellas hemos podido indicar tangencialmente se debió a que era imposible soslayarlo por estar muy conectado con aquello que pretendíamos tratar. Es inevitable que aparezcan retazos de cualquier aspecto literario, pero no son buscados; vienen arrastrados por la ineludible fuerza de las aportaciones lexémicas, oracionales y textuales, que, estas sí, constituyen la materia de estudio. Lo literario aquí lo vemos siempre *sub specie linguae*. Era insoslayable, por ejemplo, traer a colación en el capítulo 2 las vías de inserción de Azorín en sus años y las analogías con coetáneos.

Si se me permite “decir” lo que se me ha permitido “hacer”, lo expresaré así: Azorín atendió a lo menudo de las cosas, yo atiendo a lo menudo de sus palabras. Quedan fuera de mi indagación el «tesoro de ensayos y formulaciones en los múltiples planos de la gestación poética».⁷ Quedan dentro las gratisimas miles de horas que he dedicado a divertirme, quiero decir, a estudiar a Azorín. Todo sea por mis nietos Adrián (2010), Sara (2016), Noah (2018) y Anna (2020).

Gratitudes guardo muchas porque las ayudas que han hecho posible este trabajo vienen de muy lejos; limitándome a esta tesis, también abundan. Mi esposa ha hecho todo lo posible para que no me faltara tiempo. Mis directores, David y Elvira, se arriesgaron a implicarse en el trabajo de un octogenario que podría fallarles en cualquier momento; con sus lúcidas sugerencias y su madura comprensión me han demostrado que para ser sabio no es necesario llegar a viejo. Mis hijos, Ramón y Moisés, me alentaron y me auguraron esfuerzos. Todo el personal de la Biblioteca, en todos sus puntos de servicio, se ha desvivido por poner a mi disposición el material bibliográfico. Mis compañeros de Gestión Académica me han informado profesional y amistosamente. A la Casa Museo de Azorín en Monóvar -asistido por Yolanda- debo el haber leído valiosísima documentación que solo allí es consultable. Mis amigos Blas Romero y Carlos Lencina me han ayudado en cuestiones digitales. Tantos amigos me han animado con óptimas palabras a vivir esta aventura intelectual. Muchas y sinceras gracias a todos.

⁶ Algunas deficiencias en la escritura de los signos son atribuibles a causas digitales; en particular, no me ha sido posible conciliar, en la escritura de las rayas, dos necesidades: 1.ª) que fueran el doble de largas que los guiones y 2.ª) que no se pudieran separar automáticamente de las palabras contiguas; tuve que elegir el mal menor: esta última condición, aunque su longitud equivaliera a la de un guion (cosa que sucede en un altísimo porcentaje). De otros errores no es descartable que la causa sea mi incompetencia.

⁷ M. Granell (1949), p. 103.

2 SUMARIO DEL CONTENIDO

2.1 LOS CAPÍTULOS

La tesis la desarrollamos siguiendo el siguiente sumario.

- 1 Introducción
- 2 Azorín en su época
- 3 La emoción en Azorín
- 4 El tiempo como emoción
- 5 La emoción de las cosas
- 6 El ritmo, recurso emocional
- 7 La complicidad con el lector
- 8 La ironía
- 9 El silencio
- 10 Biografía de emociones

Con este sumario pretendemos anticipar lo que el lector encontrará desarrollado en los respectivos capítulos de la tesis.

1 Introducción. Toda propuesta científica ha de estar fundamentada. En nuestro caso, ofrecemos, tras la presentación del contenido y la del protagonista del estudio, cuatro tipos de fundamentaciones: académica, epistemológica, metodológica y semasiológica.

2 Azorín en su época. La insistencia, de principio a fin, de Azorín, en mostrar y en estimular actitudes emocionales andaba en consonancia, al menos en sus comienzos, con el clima literario de la época. Azorín captó la atmósfera del momento: romanticismo epigonal, el 98, etc. Interés particular nos ofrecen el planteamiento del emotivismo y su iniciador en España, José María Llanas; uno y otro son muy poco conocidos.

3 La emoción en Azorín. «Durante cuatro días, una emoción, que va creciendo por momentos, que se va intensificando, que llega al grado de ser dolorosa. Con emoción, embargado el ánimo, cogida la sensibilidad por esta opresión, imposible la continuidad en las ideas ni en las palabras. Ideas y su expresión, las palabras, van brotando impetuosas, inconexas, sin ilación. Nos sentimos fuera de nosotros mismos; un espectáculo de la Naturaleza, que nos cautivaba en otros momentos, es ahora gustado por nosotros atropelladamente, sin paladearlo, con rapidez. Una página que antes nos hubiera cautivado, ahora la pasamos sin fijarnos en todos sus delicados matices. Ansiamos la realización, fervientemente, de esto que nos causa la emoción».⁸ Estas palabras (escritas «Nel mezzo del cammin» de su vida) constituyen la confesión del papel preeminente que la emoción desempeñó en la escritura de Azorín; con esta síntesis y con los miles de testi-

⁸ *La hora de la pluma*, p. 167.

monios que aportamos no necesitamos abundar más en la pertinencia de este capítulo central.

Para que se comprenda mejor la hipótesis de este trabajo, aludimos *in extenso* a los tipos de texto y ampliamos los conceptos difundidos de misterio, misticismo, sonrisa, vejez...; todos estos aspectos están en la órbita emotiva. Un apartado especial se merece Montaigne dada la influencia decisiva que el pensador francés ejerció sobre Azorín desde sus años más jóvenes.

4 El tiempo como emoción. En Azorín es muy recurrente el análisis emotivo del tiempo. «El problema del tiempo es universal y de todas las edades. Siempre ha sido y será un dolor callado y profundo el sentir deslizarse el tiempo. El sentir deslizarse llevándose el tiempo consigo a nosotros».⁹ En carta personal escribe: «El sentido del tiempo depende, para mí, del temperamento. He necesitado yo siempre la melancolía; sólo con la melancolía advierto la hondura -y la plenitud- del tiempo».¹⁰ Las emociones reflejan, como ninguna otra experiencia, la estructura del tiempo humano transcurrido: «Because emotions reflect the structure of the human past, they constitute a treasure-house of information about the nature of ancestral conditions and about the power of various evolutionary processes».¹¹ Para Carlos Clavería, no solo es que el tema del tiempo se refleje «en toda la obra del emocional Azorín», sino que «El Tiempo, así, con mayúscula, pasa a ser ya un ingrediente esencial de la obra de Azorín».¹² Para Leopardi -a quien tanto admiraba Azorín-, «la forma más aguda del tedio o *noia* era la conciencia del paso del tiempo».¹³ En el fondo del estilo de Azorín hay «un dejo fatalista, palpable cuando se plantea la angustia de lo temporal, cuando medita sobre la fugacidad de las cosas terrenas. pero también resalta su alegre resignarse al verificar que dentro del inexorable fluir del tiempo, el hombre, lo más mutable, lo más cambiante de cuanto fue creado, deja imperecedera la huella de su emoción, de su alegría, de su dolor, si los envuelve en la obra de arte».¹⁴ ¿Cómo explicar, si no es por razones de su escritura emocional, que trate del tiempo con motivos muy dispares y que diga cosas divergentes aunque lo sean débilmente? «¿Existe el tiempo? Doña Inés experimentaba una sensación extraña. [...] ¿Hemos vivido ya otras veces? [...] la luz de una vida pretérita penetra en la presente?».¹⁵ En definitiva, para Azorín el tiempo se condensa prodigiosamente en una intensa emoción.¹⁶

En este capítulo tres cuestiones han merecido nuestra atención especial: una de ellas es el concepto mismo de tiempo por su lógica conexión con el tiempo en Azorín. Las otras dos no se sitúan en una posición tan cercana. Por relación familiar y por proximidad

⁹ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 137.

¹⁰ *Ejercicios de castellano*, p. 94.

¹¹ J. Toobey and L. Cosmides (1990), p. 419.

¹² C. Clavería (1945), p. 51.

¹³ A. Krause (1955), p. 146.

¹⁴ R. H. Castagnino (1973), p. 39.

¹⁵ *Doña Inés*, OC, IV, p. 814.

¹⁶ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1037.

afectiva su bisabuelo (José Soriano, abuelo de su padre) le influyó decisivamente en su inclinación hacia el tiempo; el objeto que le transmitió tal predilección fue un libro (escrito por su bisabuelo desde sus creencias de los dogmas católicos) sobre el tiempo, la eternidad, la eviternidad... La ocasión de tal defensa se la brindó un documento (lo de menos es que fuera apócrifo) que el príncipe Talleyrand remitió al papa en el que atacaba dogmas de la Iglesia Católica. La furia religiosa que llenó el alma del bisabuelo Soriano la plasmó en ese libro suyo y le llegó a su bisnieto José Martínez Ruiz en forma de preocupación literaria por el tiempo. Ambos, Talleyrand y su bisabuelo están en el origen de la obsesión azoriniana por el devenir.

5 La emoción de las cosas. Azorín cosifica las personas: sus palabras, sus opiniones, su temperamento, su historial, sus proyectos. Azorín cosifica la vida, lo convierte todo en cercano para que lo amemos. Pero en Azorín cosificar no es equivalente a degradar, sino a enaltecer lo existente y situarlo a ras de vista humana, ponerlo al alcance del lector. Azorín ama las cosas, que son todo aquello que envuelve al hombre y le da vida. Una expresión atinada de la fusión de ámbitos diferentes, pero convergentes, que Azorín lleva a cabo, es la siguiente, en la que vincula arte, emoción, cosas, evocación...: «No quiero despedirme de estas páginas sin tener un recuerdo para una mesa, una puerta, un reloj de caja, un armario. [...] Por los sentidos entra en nosotros el mundo. Y de las sensaciones saltamos, como ahora en la noche estrellada, a lo que no puede expresarse, a lo infinito».¹⁷ La exégesis que hace Granell de la sensación vívida de Azorín es la siguiente: «Mediante ella se produce la descarga emocional en que consiste la fruición estética. Es también la materia idónea a la creación. En ella reside, pues, el núcleo esencial de lo artístico. Y hasta tal punto, que sólo merced a la sensación se consigue ese cierto contacto con lo inefable e inaprensible».¹⁸

El mejor resumen del pensamiento de Ortega sobre la emoción en Azorín nos lo da con una expresión latina: *Maximus in minimis* (muy grande en las cosas pequeñas)¹⁹. Hablando de los miles de cosas pequeñas de la rutina externa diaria -que incluye sobresaltos- (*minimis*) se adentra en la vida interior de las personas y se introduce en comportamientos universales, con sus desazones y esperanzas (*maximus*). «Cuando Ortega reducía el secreto de Azorín a la fórmula *maximus in minimis*, lo hacía supeditando el segundo término, *minimis*, al primero *maximus*».²⁰ Azorín distingue entre los grandes hechos y los hechos menudos; de aquellos se suele ocupar la historia, estos se menosprecian; sin embargo, los hechos insignificantes «forman la sutil trama de la vida cotidiana».²¹ Ortega entiende por *maximus* como lo “sumo” de la grandeza, no necesariamente física, sino moral; ese sentido abraza términos como sutil, inefable, inaprensible, infinito...; a lo largo del trabajo (especialmente, en el capítulo 5) lo observaremos. Los dos planteamientos que más espacio nos han exigido han sido el concepto de “cosa” y

¹⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 454 y 456.

¹⁸ M. Granell (1949), p. 175.

¹⁹ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

²⁰ M. Enguídanos (1959), pp. 14-15.

²¹ *Madrid*, OC, VI, p. 232.

las categorizaciones desde las que se puede enfocar la atención que Azorín presta a las cosas.

6 El ritmo, recurso emocional. El ritmo es el soporte emocional de todo texto poético (para Azorín todo texto literario es poético): «La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción».²² Anderson explica el ritmo como el conjunto de sucesivas sensaciones no necesariamente periódicas: «Basta, para que haya ritmo, que las líneas de nuestros sentimientos y pensamientos formen un dibujo melódico intencional». El inicio está en el espíritu, que actúa sobre las palabras. Las palabras originan «emociones, voliciones, ideas, imágenes, etc., [que] nos excitan; al excitarnos, sus mudables intensidades se traducen en movimientos musculares y vasculares; y estos movimientos psicofísicos, acompasados en ritmo, nos dan placer».²³ ¿Qué hace el hablante con esas sensaciones? Les da una móvil «estructura configurada, dirigida, regulada y vivida internamente» por él. Tal estructura asimilada tiene un lado acústico que es el ritmo.²⁴

Dos pertinencias quisimos abordar brevemente al hablar del ritmo: la pertinencia retórica y la pertinencia temática. Por la primera, nos demoramos en cuestiones no estrictamente lingüísticas:²⁵ ritmo poético, ritmo de la prosa (ya que Azorín escribió en prosa, aunque su literatura no fuera prosaica). Por la segunda, Amado Alonso, Gili Gaya, Meumann, Octavio Paz..., fortalecen la vecindad nocional entre emoción y ritmo. A ambas argumentaciones de pertinencia hacemos preceder una visión del ritmo en general.

7 La complicidad con el lector. Azorín era sabedor de que un aspirante a lector se acerca a una obra por múltiples razones, pero que se convierte en lector si se le engancha; parece obvio que emociona lo que atrapa, lo que intriga, lo que cuestiona, lo que implica. «La emoción literaria es la impronta sensitiva con la cual se conecta el lector».²⁶ Azorín distinguía, en su práctica escritural, entre las emociones personales diarias, y las emociones literarias; aquellas son espontáneas, incontrolables; estas proceden de «un refinado laboratorio experimental, pero voluntario».²⁷ Azorín elabora en toda su obra mecanismos de emotividad. Cualquiera que fuere la causa de sus emociones literarias, él las va construyendo pacientemente, largamente. Azorín construye la emoción literaria con la intención de que el lector la “reconstruya”: la emoción literaria «es el resultado del lento y paciente acopio de información que el mundo ficcional ofrece y con el cual, en cierto momento, el lector reconstruye un puente empático».²⁸ Dando por indebatible que el acercamiento de Azorín al lector es lingüístico, nos detenemos en las

²² Octavio Paz (1956), p. 53.

²³ E. Anderson (1971), p. 23.

²⁴ *Ibidem*, p. 22.

²⁵ Amado Alonso discreparía de esta decisión nuestra, él que tanto y tan eximiamente fusionó lengua y literatura.

²⁶ S. Bermúdez (2010), p. 159.

²⁷ *Ibidem*, p. 149.

²⁸ *Ibidem*, p. 162.

modalidades lingüísticas, una de las cuales es la interrogativa, aquella que interpela al lector; también, en la presencia léxica y morfológica del lector.

8 La ironía. En los textos literarios todo es *a priori* ironía; la ironía se distancia de la mera expresión denotativa, y toda obra literaria es una construcción de su propia entidad artística, es una pura connotación. El arte literario se diferencia de la crónica; de esta se espera que sea verídica; el arte de la palabra puede ser verosímil, incluso mendaz, pero no se le exige que diga “toda la verdad”. Aun dentro de la ironía se pueden establecer grados. Si uno se burla claramente, no es ironía. La ironía se esconde. La ironía tiene un hálito afectivo por sus concomitancias con lo satírico y con lo humorístico: «la ironía permite toda una gama de reacciones afectivas».²⁹ Según Ballart, la «coloración afectiva» es una de las condiciones del «“minimum” irónico».³⁰ El grado emotivo cambia según cuál sea la manifestación de la ironía. Y cada ironista adapta la emoción a su temperamento. Azorín es tímido. Su emoción es contenida, su ironía no puede ser sino tenue. No decimos que donde hay emoción hay ironía, pero sí que toda ironía implica emoción.

Entre otras diferentes justificaciones de la relación entre emoción e ironía, traemos aquí dos: 1) el discurso de Vargas Llosa en su discurso de recepción en la Real Academia Española, en el que interpreta las ficciones de Azorín en clave irónica, y 2) la afirmación de Ballart (en su tesis) de que toda ironía tiene una «coloración afectiva». Cimentamos los rudimentos de la ironía recurriendo a las clases, los tipos, los grados...; estos se explican mediante el concepto de lo “continuo”; mecanismos de lenguaje no verbal (como la mirada) cooperan para la expresión de la ironía. Los dualismos y los puntos suspensivos, con sus implicaciones de dudas, ambigüedades, interrupciones, omisiones, contradicciones, sobreentendidos, etc., son aliados fieles de la ironía.

9 El silencio. En la perspectiva del silencio como signo lingüístico es necesario resaltar «cuán profunda idea tiene Azorín de la significación espiritual y emotiva del silencio»,³¹ como leemos en estas palabras suyas: «Todos van entonando una clamorosa oración. Delante de cada capillita se detienen y se prosternan. Durante un momento callan. En este silencio parece, más que en las voces, que hay como un hálito trágico, desgarrador».³² Azorín sitúa el silencio no solo en el nivel de la experiencia personal, sino también en el ámbito del arte literario; él cree que todavía no se ha penetrado lo suficiente en la valía estética del silencio como vivencia profunda y como tema poético: «Como antes no supieron comprender la Naturaleza, ni acertaron con la poesía del paisaje, ahora no comprendemos lo artístico de los matices de las cosas, la estética del reposo, lo profundo de un gesto apenas esbozado, la tragedia honda y conmovedora de un silencio».³³ Tratamos de sistematizar las muchísimas menciones que Azorín hace del silen-

²⁹ P. J. Roster, JR. (1978), p. 42.

³⁰ P. Ballart (1994), pp. 311 y 309.

³¹ M. Rand (1956), p. 333.

³² *España*, OC, II, p. 528.

³³ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 703.

cio; para ello nos sirven estudios ajenos, con los que organizamos convenientemente los textos de Azorín. No basta con comprobar que Azorín nombra tantas veces palabras de la familia *silencio*; es necesario conocer a qué silencio se refiere y de qué maneras habla de él.

10 Biografía de emociones. No como causa, pero sí, al menos, como experiencia personal inevitable, los recuerdos de Azorín remiten al pasado: «Cuando alguno de los rasgos de un suceso se asemeja a un recuerdo del pasado cargado emocionalmente, la mente emocional responde activando los sentimientos que acompañaron al suceso en cuestión. En tal caso, la mente emocional reacciona al momento presente *como si se hallara en el pasado*». ³⁴ No es “casualidad”, sino “causalidad”, el hecho de que hayamos colocado en último lugar el capítulo dedicado a la *biografía de emotividades*. ¿Qué cuál es esa causa? Que no parezca que defendemos que la razón de la emotividad de Azorín es su vida. Tenemos empeño en dejar fuera de nuestro ámbito de influencia la falacia de «Post hoc, ergo propter hoc». Comoquiera que sean los hechos, no aseveramos que Azorín “escribe” así porque “es” así; hemos puesto la biografía como último capítulo, y no como primero, para que no haya apariencia de que propugnamos que Azorín escribe de determinados contenidos porque los exige su personalidad humana. La emoción «tiene en el creador la virtud estimulante de despertar vivencias latentes, de remover el fondo de antiguas experiencias que imprevistamente se actualizan». ³⁵ *José Martínez Ruiz y Azorín* forman, de consuno, un nudo emocional de sensibilidad consciente. Vivió intensamente afectos y los percibía. La realidad de los hechos y la realidad de sus escritos lo atestiguan. En casa, en la calle, en el colegio, con amigos, con compañeros, con gente, etc., se siente impregnado de afecto. Su vida real se une, al menos en relación de concomitancia con su producción literaria.

Sabemos que no hemos profundizado en ninguno de los temas que circundan la hipótesis central de este trabajo, las emotividades en Azorín. Entre tales temas, que no constituyen objeto pretendido de estudio en este trabajo, se podrían incluir, entre otros, los avatares de la biografía pública de Azorín; las vicisitudes de sus publicaciones (“bibliología” aplicada), diversas teorías sobre el tiempo, la emoción, el ritmo, etc., sus diferentes etapas de índole personal, estética, política..., las épocas literarias que vivió y tantas otras cuestiones.

2.2 LA EMOTIVIDAD COMO TRABAZÓN

¿Qué relación tienen estos capítulos con la emoción? Además de lo que acabamos de exponer y de lo que a lo largo de los correspondientes lugares indicamos, enunciaremos sucintamente su base teórica común y la conexión práctica en cada caso. El punto de partida conceptual lo advertimos en la propuesta de Luis J. Prieto; según él, en

³⁴ D. Goleman (2018), p. 441. D. Goleman (2006): «When some feature of an event seems similar to an emotionally charged memory from the past, the emotional mind responds by triggering the feelings that went with the remembered event. The emotional mind reacts to the present *as though it were the past*».

³⁵ R. H. Castagnino (1973), p. 145.

toda obra literaria hay dos niveles de comunicación que él denomina de varias formas, equivalentes respectivamente: *denotativo* y *connotativo*, *estilo-índice* y *estilo-señal*, *anécdota* y *contenido estético*. De estas tres duplas de denominaciones preferimos, por su nitidez formal y referencial, la formada por *estilo-índice* y *estilo-señal*; además, es el de mayor carga semiótica. Las otras dos duplas nos trasladan a otros ámbitos lingüísticos, lo que nos obligaría a deslindar complejos conceptuales y a distanciarnos de nuestro objetivo. Por el primero de los niveles (estilo-índice) el autor comunica directamente, mientras que por el segundo de ellos (estilo-señal) el autor “deja ver”, comunica indirectamente.³⁶ Esta teoría de Prieto nos sirve para condensar con diafanidad la conexión que existe entre la emotividad de los escritos de Azorín y los diferentes capítulos de la tesis.

2.2.1 ESTILO-ÍNDICE

El **estilo-índice** fundamenta los tres primeros capítulos, aunque no todos de la misma forma. El capítulo 3 contiene el tema nuclear, aquello que pretendo mostrar **directamente**: la emoción en la obra de Azorín. En el capítulo 2 tratamos de diseñar el entorno cultural pertinente a tal obra. Es el capítulo 1 el que ofrece la cimentación más profunda de nuestra hipótesis. Nunca se puede agotar el análisis de un tema, y mucho menos cuando no se intenta. Los conceptos y los temas que aducimos en el trabajo deben ser considerados no como unidades “en sí”, sino como unidades “para” fundamentar y esclarecer la línea principal. No aspiro a cumplir el aforismo «De omni re scibili et de quibusdam aliis»,³⁷ sino solo a que este trabajo pueda ser considerado como **una hipótesis argumentada sobre las cuatro bases anunciadas y que exponemos más adelante en esta introducción: académica, epistemológica, metodológica y semasiológica.**

2.2.2 ESTILO-SEÑAL

El **estilo-señal** presenta lo que Azorín deja ver **indirectamente** sobre su emotividad; estas muestras que implican emoción las desarrollamos en los restantes capítulos (del 4 al 10), que compendiamos a continuación.

Capítulo 4. **El tiempo.** Lo que más le interesa a Azorín del tiempo es la emoción que le produce su inasibilidad.

Capítulo 5. **Las cosas.** Muchos estudiosos de Azorín han puesto de manifiesto la atención que ponía en lo pequeño; nosotros elevamos la mirada y comprobamos que Azorín ama todas las cosas, no solamente las pequeñas.

³⁶ Luis J. Prieto (1969, pp. 19-20): «nous pourrions parler d'un “style-indice” et d'un style-signal” et dire en conséquence que dans l'œuvre littéraire, bien que non seulement dans l'œuvre littéraire, on trouve toujours, à ce qu'il semble, un style-signal. Il aurait ainsi toujours, dans l'œuvre littéraire, communication à deux niveaux, au niveau dénotatif et au niveau connotatif [...] nous appellerons «anecdote» de l'œuvre ce qui est communiqué dénotativement dans les actes sémiqes qui la composent et «contenu esthétique» ce qui est communiqué connotativement par le style-signal de ces actes sémiqes».

³⁷ La primera parte de esta frase se atribuye a Giovanni Pico della Mirandola, filósofo italiano del siglo XV.

Capítulo 6. **El ritmo.** El ritmo es esencialmente la manifestación verbal de la emoción.

Capítulo 7. **La complicidad con el lector.** Azorín es cómplice con el lector a través de diversos procedimientos; tal complicidad lleva consigo un acercamiento, una aproximación, que es un gesto de comprensión.

Capítulo 8. **La ironía.** Lo irónico incluye, como rasgo común, una invitación al lector a implicarse en el contenido de lo sugerido.

Capítulo 9. **El silencio.** Tal y como Azorín menciona el silencio, origina bien sea emociones personales, bien sea emociones participadas.

Capítulo 10. **Su biografía.** *A posteriori* advertimos que entre su vida y su literatura hay suficientes analogías como para referirnos a aquella, al menos en los aspectos que resultan más cercanos a sus escritos.

2.3 EL NÚCLEO: AZORÍN

El bosque no nos ha de impedir ver el árbol. En esta abundancia de conceptos y de sentires, el árbol azoriniano tiene un nombre: emotividad. De taquígrafo «sentimental» lo calificó Juan Ramón Jiménez:³⁸

Como acaba de llorar, hay que contentarle más que a los otros. Y se va uno con él a decirle cosas. Es inútil. (Apenas). No contesta. No puede estallar. Pero en sus ojos, de una leve y grata bisquez verde-azul, aletean suaves y cariñosas respuestas encontradas. También escribe con los ojos. [...] Así, su literatura resulta una taquigrafía sentimental.

No se trata, para algunos, de que Azorín escriba emociones a raudales, sino que él mismo “era” la emoción: «Azorín fue la emotividad, no cabe duda. Pero la suya fue una introvertida que no le movía la faz».³⁹

3 EL ESCRITOR AZORÍN

3.1 ARTISTA QUE ESCRIBE

Para muchos de sus coetáneos, principalmente los más jóvenes que él, Azorín es un maestro: «¿Puede decirse de Azorín que es un escritor? Sí, pero no basta. ¿Puede decirse que es un estilista [...]? Sí, pero no basta. ¿Puede decirse que es un pensador sutil pero profundo? Sí, pero no basta. [...] Lo que es ante todo Azorín es un *maestro*».⁴⁰ Azorín ha sido muchas cosas: diputado, cronista director general, etc., «pero en rigor no ha sido ni es más que escritor. Escritor en la máxima dimensión del término, con el ánimo más infatigable, guiado por este destino único y absorbente.⁴¹ De «verdadero artista moderno» lo califica González Blanco porque «no ha querido aspirar más que a lo que debe aspirar todo artista: a presentarnos el mundo que él ve, tal como sus

³⁸ Juan Ramón Jiménez: «Retrato de Azorín», recogido en Varios (1974), p. 305.

³⁹ M. Signes (1976), p. 69.

⁴⁰ F. Chueca Goitia (1963), p. 80.

⁴¹ Guillermo de Torre (1969), p.136.

sentimientos y sus ideas se lo reflejan. Esa concepción nos revela un espíritu ondulante, bondadoso, comprensivo». ⁴² Según su coetáneo Laín Entralgo, «Azorín fue, y en forma químicamente pura, un escritor». ⁴³ El filósofo Ferrater Mora va más lejos: Azorín es un “metaescritor” pertinaz y consciente. En muchísimas ocasiones habla del escribir y de “su” escribir. Azorín «No es sólo, pues, un escritor que tiene un punto de mira, sino que es, o es asimismo, un escritor que declara tener el punto de mira de un escritor». ⁴⁴ «Comenzó a escribir sobre la realidad, y ahora escribe sobre aquello en que puede consistir escribir sobre ella, y hasta sobre el escribir sin más. [...] Vuelto hacia sí, consistente casi únicamente en recuerdos de recuerdos, en ecos de ecos, el mundo del escritor acaba siendo para Azorín el puro acto de escribir sobre el escribir». ⁴⁵ Guillermo de Torre lo declara «arquetipo del escritor autovigilado». ⁴⁶

Azorín no es novelista, ni poeta, ni dramaturgo, ni ensayista, ni articulista... En Azorín no es que su discurso literario admita todo tipo de discurso; más bien, diremos que Azorín literaturiza toda clase de discurso: el periodístico, el histórico, el crítico... Azorín es escritor de novelas, cartas, ensayos, artículos periodísticos, narraciones, dramas... Azorín, a lo largo de su dilatada vida, se consagró al arte de la literatura; sus esfuerzos, sus ansias, sus sueños, estaban dirigidos a escribir y a triunfar escribiendo, aunque inicialmente sus intereses literarios no figuraban entre sus prioridades. «A la creación puramente literaria tardaría aún varios años en llegar el joven Martínez Ruiz, y lo haría tras la vivencia radical de la crisis nihilista que le atravesó el alma y gestó en él profundas transformaciones». ⁴⁷

No fue solamente una autoproclamación de su condición de escritor lo que nos lleva a aceptar su carta de presentación; otros lo vieron como él. «Azorín fue, y en forma químicamente pura, un escritor; frente a la realidad, el escritor la ve y la sueña». ⁴⁸ «Era el escritor, el hombre que se acercaba con cuidado y respeto, con actitudes casi litúrgicas, al santuario de la literatura». ⁴⁹ «¿Qué es, por ejemplo, Azorín? ¿Es novelista? ¿Ensayista? ¿Poeta, en el sentido pequeño de hacedor de versos? ¿Dramaturgo? ¡Qué difícil contestar! [...] Es Azorín. Leímos y leemos a Azorín, no por ser novelista, ni comediógrafo, ni articulista -en todo hay técnicos mejores- lo leemos por ser él, y nada más que eso, él»; ⁵⁰ es decir, en nuestra interpretación, se puede decir que lo leemos por ser “escritor”. «[...] el leer y escribir habían llegado a asumir un valor existencial tan trascendente para él que representaban una cuestión intensamente vital». ⁵¹

⁴² A. González Blanco (1905), p. 60.

⁴³ P. Laín (1973), p. 476.

⁴⁴ J. Ferrater (1983), p. 75.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁶ Guillermo de Torre (1969), p. 119.

⁴⁷ F. J. Martín Cabrero (2005), p. 41.

⁴⁸ P. Laín Entralgo (1998), p. 179.

⁴⁹ S. Riopérez (1998), p. 60.

⁵⁰ B. Jarnés (1931), p. 208.

⁵¹ E. Inman Fox (1993), p. 2.

Más allá de explicaciones de índole social, se puede indagar si el tipo de personalidad de Azorín le condiciona, le impulsa a actuar de determinada manera. E. Spranger expone cinco tipos ideales básicos de la individualidad: *homo theoreticus*, *homo aeconomicus*, *homo aestheticus*, *homo socialis*, *homo politicus* y *homo religiosus*.⁵² Según Zamora Vicente, Azorín representa el modelo del *homo aestheticus* que explica Spranger.⁵³ El proceso de la actuación del *homo aestheticus* se puede sintetizar (rudimentariamente) así: 1) Capta la realidad bajo «su íntima voluntad de forma».⁵⁴ 2) Blinda «sus vivencias y sentimientos en un sentido de todo punto individual».⁵⁵ 3) De una íntima experiencia «estética surgen las obras de arte».⁵⁶ 4) Convierte «todas sus impresiones en expresiones».⁵⁷

Spranger extrae de su análisis dos conclusiones que se pueden aplicar a Azorín. Primera: anhela que todo cuanto le circunda sea excelente, incluidas sus nunca permanentes actuaciones en política. «El *homo aestheticus*, como aristócrata e individualista, se retrae de las gentes y se basta a sí mismo en cuanto ve su posición amenazada por los demás. [...] El estético concibe estéticamente el Estado».⁵⁸ «Odi profanum vulgus et arceo», escribió Horacio.⁵⁹ Segunda: el subjetivismo de Azorín no es insolidaridad: «El *homo aestheticus* no es, en modo alguno, un tipo insocial. [...] el *individualismo*, no la propia negación, es lo que responde al tipo estético socialmente».⁶⁰

3.2 SUS MIRADAS DE ESCRITOR

3.2.1 INTROSPECCIÓN

Al frente de la edición de sus obras completas Azorín escribió una *Declaración Jurada*, de la que extraemos lo siguiente: «He escrito en muchos sitios a lo largo de mi vivir. [...] He escrito en cuartillas anchas y amarillentas, [...] en un cuartillo de estudiante, [...] en una estación, [...] por la mañana, por la tarde, [...] estando bueno, con salud plétorica, enfermo, [...] con pluma, con lápiz, [...] sentado, acostado y en pie. He escrito novelas, cuentos, ensayos, comedias, artículos, muchos artículos, centenares de artículos,

⁵² E. Spranger (1935), pp. 139-292.

⁵³ A. Zamora Vicente (1966), p. 135.

⁵⁴ E. Spranger (1935), p. 188.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 184.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 197.

⁵⁹ Horacio (2004), III, 1, v. 1, p. 230. La estrofa completa dice así (pp. 230 y 231, vv. 1 al 4):

Odi profanum vulgus et arceo;
favete linguis; carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.
(¡Fuera el profano vulgo que me estorba!
Tened las lenguas; himnos nunca oídos
canto cual vate de las Musas
para las vírgenes y los mancebos.)

⁶⁰ E. Spranger (1935), p. 193.

millares de artículos. ¿Y qué me importarán a mí estos o los otros escritos, sean juveniles o sean proyectos, esparcidos acá y allá, a los cuatro vientos? [...] Allá lo veo todo como una vorágine. [...] Y este afán, este impulso, esta ansiedad, lo es todo». ⁶¹ Que resumiera su producción con ese ardor y esa meticulosidad en esta declaración, escrita a sus 74 años, con la mayor parte de su literatura ya producida, bien merecería que la titulásemos *proclamación de amor a la escritura*.

La otra gran confesión de oficio es una expansión de su concepto de escritor. Si la declaración anterior era un resumen *a posteriori* de lo que estaba ya en su última fase, esta otra confesión (escrita 30 años antes) era un programa *in medias res*: «Al hablar de *literatura* abarco en este concepto los más diversos géneros: periodismo, novela, poesía, especulaciones filosóficas y sociales, etc. La literatura, es decir, la forma de la inteligencia que se traduce en letra impresa, va adquiriendo cada día mayor imperio en el agregado social. Ya se llega a hablar por antonomasia de esta modalidad de la inteligencia; e *intelectuales* simplemente son los que a tales especulaciones -no a otras- se consagran». ⁶² Azorín fue, sí, un escritor de literatura, pero fue más, fue un experimentador vital de lo literario.

Si bien es verdad que los escritos de Azorín no rebosan felicidad, también es verdad que a quien gusta de la pura literatura, no le decepciona, pues él crea «un mundo embebido de literatura». ⁶³ El planteamiento que hace Azorín de su escritura tiene que ver con la proclama estética de Remy de Gourmont: «L'Art est antérieur à l'Esthétique». «L'Esthétique doit être une explication et non une théorie de l'Art». «L'essence de l'Art est la liberté». ⁶⁴ Con motivo de la muerte de Remy de Gourmont, Azorín escribió un artículo en el que, entre otras cosas, decía: «Amaba Gourmont toda nueva manifestación de la estética». ⁶⁵ El arte es su propio juez, el arte está liberado de cualquier obligación que no sea estética: este es el ideario de Azorín, lo explicita más o lo explicita menos. Bajo la luz de este foco podemos contemplar con más acierto sus escritos: el tiempo, su biografía, las cosas...

Como artista valoró sus propios escritos, pero, una vez engendrados, los considera no dependientes de él: «No he dudado nunca del valor de mis libros. Pero, al propio tiempo, me ha ocurrido un fenómeno extraño: no he querido nunca hablar de mis libros, ni mucho menos -esto me produce disgusto- que me hablaran de ellos. Publicado un libro, trato de olvidarlo. Si lo recordara, me parecería que estaba prendido a él y no podría desprenderme de él para escribir otro libro». ⁶⁶ Esa relativa despreocupación reve-

⁶¹ *Declaración Jurada*, OC, I, pp. 3-5.

⁶² *Sin perder los estribos*, p. 31.

⁶³ M. Vargas Llosa (1995), p. 460.

⁶⁴ R. de Gourmont (1902), p. 315. *Ibidem*, p. 316: «L'Art est libre de toute la liberté de la conscience; il est son propre juge et son propre esthète; il est personnel et individuel, comme l'âme, comme l'esprit: et, l'âme libérée de toute obligation qui n'est pas morale, l'esprit libéré de toute obligation qui n'est pas intellectuelle, l'Art est libéré de toute obligation qui n'est pas esthétique».

⁶⁵ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 581.

⁶⁶ *Valencia*, OC, VI, p. 122.

la un respeto libresco y una cierta inquietud por avanzar en otros proyectos: «no bastaría que yo arrojara las cuartillas en la excusabara de la trasera, si no añadiese que no me acuerdo de lo que escribo y que no curo de releerlo».⁶⁷ Además, Azorín confiesa que no le gustaba corregir pruebas de sus libros: aborrece «la idea de un trabajo desabrido que he de cumplir: corrección de pruebas. Fijar la atención en las pruebas equivale a volver a lo andado, cuando ya estoy caminando hacia otra meta. Ni en el libro informe quiero detenerme, ni en el libro publicado».⁶⁸ Cuando escribe que «El presente libro, lector, ni es importante ni tiene método»,⁶⁹ debemos entender esta afirmación de la no importancia de ese libro no como una aseveración extrapolable a otros escritos, sino como una afirmación cuyo objetivo era rebajar las ínfulas de los escritores que se las dan de excelentes, para lo cual él tenía que empezar por restar importancia a ese libro suyo.

Esa costumbre de no querer revisar lo escrito, si bien lo hizo con innumerables artículos, contó con algunas excepciones. El libro *Los Hidalgos* (1900) sufrió modificaciones al incluirlo Azorín en *El alma castellana*; por ejemplo, suprimió la «Conclusión» y las fuentes de que se sirvió para preparar el libro. Sobre la no publicación del libro *Pasión*, Pérez de la Dehesa opina que «la hipótesis más razonable es que el joven Martínez Ruiz tras los incidentes de *El País* y *La Batalla* tuvo una profunda crisis intelectual y moral que, junto con los consejos de Clarín, contribuyó a apartarle de su exaltado revolucionarismo. Es por ello razonable pensar que en aquellas circunstancias no quisiera publicar *Pasión*, el libro que el mismo Clarín no se había atrevido a prologar. De ser así, esta decisión es profundamente significativa, pues marca un cambio de dirección en la evolución ideológica de Azorín».⁷⁰ Para su revolucionario libro *Pasión* Azorín solicitó un prólogo, con desigual éxito: un autor lo rechazó y el otro lo aceptó y lo preparó. No se sabe con seguridad por qué no publicó ese libro: ¿porque así se lo aconsejaron?, ¿por la penuria económica del mismo Azorín pues sabemos que para otras publicaciones le ayudaron?, ¿por motivos ideológicos?⁷¹ Algunos libros cambiaron de título, aunque fuese no sin intervención de sugerencias editoriales: *Tomás Rueda/El licenciado Vidriera*, *El caballero inactual/Félix Vargas*, *El libro de Levante/Superrealismo*. Amén de otros detalles.

Literatura, sí, pero no abstraído del mundo. En plena madurez, lejos cronológicamente de los años de exaltación social, no estaba apartado de las inquietudes sociales: «Los países no son fuertes ni por sus ejércitos ni por sus acorazados. No sirven de nada ejércitos y acorazados cuando millares y millares de campesinos perecen en la miseria y la inanición».⁷² Su ideal social era el bienestar colectivo tal y como lo expone Tomás Moro. En el capítulo «El comunismo» expone el ideal de una sociedad culta, amistosa, igualitaria, en convivencia armónica, tolerante, en la que los ciudadanos razonaran, cuidaran de la

⁶⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 407.

⁶⁸ *El escritor*, OC, VI, p. 322.

⁶⁹ *La sociología criminal*, OC, I, p. 450.

⁷⁰ R. Pérez de la Dehesa (1967), p. 284.

⁷¹ Véase R. Pérez de la Dehesa (1967), *passim*.

⁷² «Discurso en Aranjuez», *Revista de Occidente*, año I, 2.^a época, n.º 4, julio 1963, p. 71.

salud de todos, etc. «Todo esto y mucho más, lo expone Tomás Moro en su *Utopía*. [...] ¿Piensa usted que este puro, noble, elevado ideal es cosa de brutos e ignorantes?». ⁷³ Además, Azorín cita, como apoyo de su ideal, estas palabras de Quevedo que aparecen en una especie de “prólogo” del libro de Tomás Moro: «El libro es corto, mas para atenderle como merece, ninguna vida será larga; escribió poco, y dixo mucho: si los que gobiernan le obedecen, y los que obedecen se gobiernan por él, ni á aquellos será carga, ni a estos cuidado». ⁷⁴ En el ánimo de Azorín bullía la búsqueda de la excelencia en todos los ámbitos, también en el de la vida social.

3.2.2 OTROS ESCRITORES

Elogia a Menéndez y Pelayo por ser un «gran obrero del cerebro para quien todo lo que existe es literario». ⁷⁵ Le interesa lo bello: «Lo que importa es la belleza». ⁷⁶ Gusta de lo excelente, lo noble, lo distinguido: «Sentimos en nosotros el ansia de lo selecto; [...] Guía toda nuestra vida el sentido de lo delicado». ⁷⁷ Elogia también a Bécquer porque, por su gran sensibilidad, hizo cuanto estaba en su mano para hacer posibles la conquista y el disfrute de los ideales humanos solidarios: «Al hacer esto, Bécquer ha trabajado, como el más grande poeta, a favor de los ideales humanos. El ideal humano -la justicia, el progreso- no es sino una cuestión de sensibilidad. Este arte, que no tiene por objetivo más que la belleza -la belleza y nada más que la belleza-, al darnos una visión honda, aguda y nueva de la vida y de las cosas, afina nuestra sensibilidad. [...] El concepto del dolor ajeno, del sufrimiento ajeno, del derecho ajeno, habrá sido modificado, agrandado, sublimado, al ser intensificada y afinada la sensibilidad humana». ⁷⁸

No se prodigó en la crítica literaria, al menos hacia las obras de sus contemporáneos; sobre los clásicos hizo comentarios que los evocan, profundizan, actualizan... Sobre el teatro en particular, César Oliva, por un lado, afirma: «No deja de ser curioso que *Azorín*, cuyo espíritu inquieto y renovador de los cánones estéticos teatrales es evidente, al menos en esos sus primeros años como crítico, al hablar de Calderón, y de todo el teatro clásico maneje juicios tan convencionales»; y, por otro, lo elogia: es «mucho más sistemático y riguroso en el terreno de la crítica literaria que don Ramón [Valle-Inclán], más genial y desparramado en sus ideas». ⁷⁹

⁷³ *Andando y pensando*, OC, v, pp. 144-146.

⁷⁴ Tomás Moro (1971), p. 12. Estas palabras de Quevedo se encontraban también en la edición de 1790, que Azorín tenía en su biblioteca. El texto completo de Quevedo se titula «Noticia, juicio y recomendación de la Utopía y de Tomás Moro por don Francisco de Quevedo Villegas».

⁷⁵ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 406.

⁷⁶ *De un transeúnte*, p. 39.

⁷⁷ *París*, OC, VII, p. 846.

⁷⁸ *Al margen de los clásicos*, OC, VII, p. 272.

⁷⁹ C. Oliva (2009), pp. 296-297 y 293.

3.3 EL OFICIO VITAL DE ESCRIBIR

3.3.1 LA ESCRITURA COMO PASIÓN

Desde que José Augusto Trinidad Martínez Ruiz pisó la escuela⁸⁰ por primera vez, el lunes 21 de octubre de 1878 (contaba cinco años), en Monóvar, no dejó de estar en contacto con las letras. Aunque años después escribió que «Escribir y leer son cosas terribles»⁸¹, no paró ni de escribir ni de leer. Las aproximadamente 1500 cartas enviadas desde los ocho años (3 de junio de 1881)⁸² hasta los 93 (28 de diciembre de 1966 a Pedro Zaragoza Orts),⁸³ los más de 5000 artículos de prensa publicados desde los 18 años hasta los 92, y los cerca de 200 libros (ensayos, narrativa, teatro, prólogos, epílogos, traducciones...) prueban que su vida consistió en escribir.⁸⁴ Ello, sin contar lo que está desperdigado: «deben de existir innumerables piezas anónimas -comentarios breves, sueltos, noticias, artículos editoriales- nada fáciles de recoger por falta de referencias concretas».⁸⁵

Con la escritura -y con la lectura- vive precozmente lo mismo: pasión, necesidad. Empezó desde pequeño, a los ocho años estrenó su primer drama: «La primera obra literaria mía, a los ocho años, fué una obrita teatral que representamos, como pudimos, en el zaguán de una casa varios amiguitos».⁸⁶ Y desde los quince escribió sin interrupción: «¡Cincuenta años escribiendo! Desde los tres quinquenios con la pluma en la mano. Impetu, fervor, perseverancia, entusiasmo...».⁸⁷ Su estreno lo llevó a cabo en un periódico local: «Artículos los había escrito ya en un semanario de mi pueblo».⁸⁸

Lo primero que salta a la vista de quien se acerca, con mediana intensidad, a Azorín es la inabarcable cantidad de escritos que fue capaz de alumbrar. Tras esta percepción inicial columbramos la diversidad de subtipos de texto que han salido de su pluma: ensayos, narraciones, crónicas... Si aproximamos nuestra lupa, vislumbramos que estos subtipos no tienen parangón con los modelos conocidos, pero, en cuanto nos rozamos con sus palabras, quedamos deslumbrados por su forma y por su fondo; la for-

⁸⁰ El maestro se llamaba don Francisco Lloret.

⁸¹ *Madrid*, OC, VI, p. 184.

⁸² J. Payá (1998), p. 1375.

⁸³ *Ibidem*, pp. 1499-1500.

⁸⁴ Véase la documentadísima obra de E. Inman Fox (1992); en particular, pp. 97-100, 102 y 279. Desde 1888 colaboraba en periódicos locales. La primera crónica telegráfica publicada por un diario español la escribió Azorín el 2 de junio de 1905, desde París, a donde había ido como enviado especial de *ABC*. De los 5000 artículos, 3000 fueron recogidos en libros; 1300 de esos 3000 fue el mismo Azorín quien los recopiló sin realizar apenas modificación alguna sobre el texto original de los artículos. Su primer artículo se publicó en el periódico *El doncel de Yecla* con el título de «Crónica política» y firma de *Juan de Lis* el 20 de marzo de 1892; su último artículo, «Condensaciones de tiempo», apareció en *ABC* el 4 de febrero de 1965; el último libro que escribió fue *Ejercicios de castellano*, publicado en 1960. (Las cantidades indicadas son entendibles como muy aproximadas).

⁸⁵ F. L. Otero (1974), p. 119.

⁸⁶ *Valencia*, OC, VI, p. 122.

⁸⁷ *El escritor*, OC, VI, p. 322.

⁸⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 121.

ma de sus proteicos recursos («ensayos reformadores, innovaciones y descubrimientos técnicos»)⁸⁹ y el fondo del que brotan: una emoción que zigzaguea de principio a fin para unificar.

«Y con esto ya saben ustedes otra cosa: soy escritor», es su carta de presentación.⁹⁰ No tuvo necesidad de acudir al psicoanálisis para conocer la labor del inconsciente; él percibía que siempre tenía la pluma en la cabeza aun sin tenerla siempre en la mano: «No hacer nada, para un escritor, es hacer mucho. No hacemos nada en apariencia; pero nuestro subconsciente continúa trabajando»;⁹¹ «-¿Trabaja usted mucho? -Cuando no trabajo nada es cuando trabajo».⁹² Y el mecanismo psicológico de la proyección fundamenta su imagen del Infante don Juan Manuel: «Se siente Juan Manuel escritor: ha escrito mucho».⁹³

Su felicidad la vive escribiendo: «¿Y qué mayor felicidad puedo yo ambicionar después de haber estado trabajando doce horas durante cincuenta años?».⁹⁴ Uno de sus libros lo termina con un grito de pasión que es, a la vez, una petición de socorro: «¡La pasión de escribir no me abandona, no puede, no, abandonarme!».⁹⁵ El comprobar que durante medio siglo no ha parado de escribir le produce también orgullo: «-¿Y cuál es el timbre de gloria, querido Val? -continué yo interrogando para saber lo que ya sé. -¡Pues el haber estado trabajando cincuenta años sin descansar ni un solo día!».⁹⁶ Gozo y satisfacción que han persistido entre los problemas propios de la edición: «El autor de estas líneas lleva treinta años de escritor; treinta años de trato con librereros y editores; treinta años de afición, de amor, de pasión por los libros».⁹⁷

De Josep Pla sabemos que tenía una «secreta y diabólica manía de escribir», según confesaba él mismo; y que uno de los ejes de su formación -aunque no en su etapa de aprendiz de escritor- era «la lectura de las obras de los grandes nombres universales Barrès, Joubert, Stendhal, el diario de Tolstói, Nietzsche, el “viejo, admirable Montaigne”, Baroja, Azorín».⁹⁸ No deja de sorprender que el escritor catalán (24 años más joven que Azorín) lo incluyera entre nombres como los de Stendhal, Nietzsche, Montaigne..., y que ambos (Azorín y Pla) fuesen maniáticos de la escritura.

⁸⁹ M. Granell (1949), p. 13.

⁹⁰ *Pasos quedos*, p. 179.

⁹¹ *El buen Sancho*, p. 51.

⁹² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 442.

⁹³ *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 916.

⁹⁴ *Cada cosa en su sitio*, p. 36.

⁹⁵ *El escritor*, OC, VI, p. 402.

⁹⁶ *Cada cosa en su sitio*, p. 94.

⁹⁷ *Sin perder los estribos*, p. 137.

⁹⁸ A. M. Espadaler (2018), pp. 649 y 653-654. En ese mismo trabajo se exponen otras similitudes biográficas entre Pla y Azorín, tales como una tendencia a escribir memorias, su gusto por la pintura, su interés por Marcel Proust, un padre que no le favorecía sus inquietudes literarias, la subordinación que estableció siempre del dinero respecto del oficio de escribir, su admiración por Montaigne, su delectación por el paisaje; y hasta coinciden en lo que Francisco Umbral dijo de uno y otro: «Pla era un escritor sin género», que es lo mismo que dijo de Azorín, según veremos.

¿Descriptor de lo menudo? Descriptor de todo: de las cosas pequeñas y de las grandes... menudamente. ¿Retratista de Castilla? Retratista de las gentes de toda España: «Si uno viaja por la meseta castellana suele llevar consigo a Machado, si es por Cantabria a Pereda; por Cataluña, Joseph Pla; en las provincias vascas, Baroja y Unamuno; en el país valenciano, Blasco Ibáñez, ¿y en Galicia?, Cunqueiro, sin lugar a dudas. Eso sí, en todas partes, Azorín».⁹⁹ Según Gimferrer, «El material temático de Azorín no es, pues, en suma, la vida, ni tampoco la literatura sin más, sino la vida tal como aparece en la literatura, y, en consecuencia, lo que de literatura tiene la vida», por lo que para Azorín «cualquier escritor será un contemporáneo».¹⁰⁰

Azorín es, sobre todo, amigo de la realidad callada, de la no publicidad ostentosa. Él aspiraba a la fama literaria, sí, pero sin ruido; prefería la aceptación real de la lectura de sus obras a la hueca proclamación de la excelencia de sus escritos. Cuando sus convecinos le escribieron para darle a conocer su proyecto de cambiar el nombre de la calle donde él había nacido, *Calle de San Andrés* (primitivamente había sido *Calle de la Cárcel*), por el de *Calle de Azorín*, su respuesta fue esta: «Mis queridos amigos: No es necesario que quiten ustedes la calle a San Andrés para poner mi nombre. Bien está San Pedro en Roma. Cordialmente, Azorín».¹⁰¹

3.3.2 LA ESCRITURA COMO NECESIDAD

Con casi 80 años anunció su retirada de las letras: «[...] en noviembre de 1952 [...] en el programa Sesión de noche de Radio Nacional, en una entrevista grabada con Juan Sampelayo, Azorín comunicaba públicamente su decisión de retirarse de las Letras».¹⁰² Sus palabras fueron: «Mi vida literaria ha terminado. El primer artículo lo escribí a los ocho años. Llevo setenta escribiendo. [...] De ahora en adelante seré un espectador del gran movimiento literario actual».¹⁰³ Pocos años después declaró: «“No sé escribir [...]; estoy atormentado con el afán de precisión, de claridad y de pureza”».¹⁰⁴ Poco tiempo le duró esa tentación. Y es que, como escribía su amigo Julián Marías, «Creo que escribía para vivir, que solo vivía de verdad escribiendo. ¿Quiere esto decir que era verdaderamente un “escritor”, no solo un “hombre que escribe”? Sin duda; pero algo más: que no tenía más vida -al menos actual, realizada- que su literatura».¹⁰⁵

Su entusiasmo por escribir le hizo cuidarse mejor sus debilidades físicas. Quería vivir lo suficientemente lúcido para seguir escribiendo. El avance de los años no le mermó brío a su talante de escritor. Su pasión por escribir es más sólida que la vejez, pues tenía 86 años cuando escribió esto: «El libro está terminado. No las ganas de escri-

⁹⁹ Félix de Azúa, «El confin», *EL PAÍS*, 5 de octubre de 2021, p. 48.

¹⁰⁰ P. Gimferrer (1990), p. XII.

¹⁰¹ A. Montoro (1953), p. 160.

¹⁰² D. Mallebrera (2007).

¹⁰³ M. Armiño (1996), p. 25.

¹⁰⁴ S. Riopérez (1998), p. 57.

¹⁰⁵ J. Marías (1973), p. 465.

bir. Fuerzas no me faltan; caduquez no es impotencia. [...] El trabajo de precisión es lento y enfadoso. No me faltan arrestos».¹⁰⁶ Su salud no le importó mientras no fue viejo, cuando solo le interesaba escribir; luego se preocupó de su salud sin dejar, por ello, de interesarle la escritura: «Daba él importancia al suelo; se la daba ya en la edad pro- vecta. [...] Iba en todo momento a lo suyo: escribir y más escribir. Lo demás, incluso su propia persona, no le importaba. Cuando pasaron los años, comenzó a preocuparse de lo que antes le era indiferente; salud, terapéutica, macrobiótica, temperatura, altitud, clima... [...] Y constantemente volvía al cielo de azul desleído».¹⁰⁷

Para Azorín escribir era esencial: «es esencial el acto de escribir; no, aunque él insista en lo dialógico, el puro acto de hablar. El orador tiene que escribir sus discursos».¹⁰⁸ Era una necesidad corporal... y anímica: «Necesidad fisiológica, ya que no imperativo crematístico, me impele a escribir. Escribo como quien se bebe un vaso de agua».¹⁰⁹ Tuvo interés Azorín en dejar claro que él no escribía para ganar dinero. «Ironizamos sobre la exigüidad de los honorarios asignados al académico [de la Real Academia] por cada sesión a la cual asiste», dice un periodista en una entrevista que le hizo a Azorín.¹¹⁰ En este punto es significativa su participación en una encuesta que D. Cristóbal de Castro envió a algunos escritores de la época: Jacinto Octavio Picón, *Azorín*, Leopoldo Cano, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, Juan Valera, Arturo Reyes, Valle-Inclán, Luis Taboada o Miguel de Palacios; en esa circular les preguntaba: «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», cuya respuesta aparecería en *El Gráfico*. A De Castro lo que le movió a plantearles esa cuestión fue su convicción de que «Cuanto se relacione con el artista es, de consiguiente, curioso». La respuesta de Azorín fue la siguiente:¹¹¹

De mis tres últimos libros -*La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*-, el primero se lo vendí á la casa Henrich en 2.000 pesetas; los otros dos los regalé á los editores. He escrito siempre por placer, no con la mira puesta en la granjería. “¿Al dinero y al interés mira el autor? -decía Cervantes-. Maravilla será que acierte, porque no hará sino harbar, harbar, como sastre en víspera de Pascuas, y las obras que se hacen apriesa nunca se acaban con la perfección que requieren.” Pero -óiganlo los amigos del pequeño filósofo- no pienso dar ya á la estampa ningún libro. Creo que el arte va resolviéndose en crítica, y que la crítica toma su forma más adecuada en el trabajo periodístico. Yo siento cada vez más afecto por este género literario.

Y así las energías; que hasta ahora he gastado en componer libros quiero dedicarlas á perfeccionar y acrecer el instrumental de mi pequeño taller de periodista: aprendiendo lenguas extrañas, atisbando lo que sucede en los diversos pueblos del mundo, llevando la cuenta de los progresos del espíritu humano en todas las especulaciones estéticas y filosóficas, examinando menudamente cómo viven mis conciudadanos y cuáles son sus necesidades y sus deseos... No creo que debe hacer menos un periodista á la moderna,

¹⁰⁶ *Posdata*, pp. 169-171.

¹⁰⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 344.

¹⁰⁸ M. Muñoz Cortés (1993), p. 293.

¹⁰⁹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 793.

¹¹⁰ «Azorín desea pasar inadvertido», *Juventud*, 18 de julio de 1944, p. 11. Entrevistado por José M. Zugazaga.

¹¹¹ Respuesta a la encuesta «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», *El Gráfico*, n.º 25, jueves 7 de julio de 1904, pp. 5-6.

es decir, un mecánico que mueve los complicados y sutiles resortes de su máquina con perfecta seguridad, con perfecta escrupulosidad y con perfecta impasibilidad.

Y así hasta llegar a miles de textos. Fue una época en la que tenía el propósito de escribir en forma de artículos periodísticos. Es lo que, casi 50 años después, enunciaba él que era lo que había hecho toda su vida: «Casi toda su labor, como en otros compañeros suyos, es periodística; en el periódico se van, poco a poco, escribiendo libros que luego se publican en volumen».¹¹²

3.4 ¿GÉNEROS?

Consecuencia lógica de su subjetivismo es su aplicación al tipo de escritura que practica él. El género que realiza es el que su personalidad le dicta, “quiera o no”: «Juan Manuel es un narrador. Queda por averiguar lo que debemos averiguar en el caso de todos los narradores: si es también un psicólogo. [...] Juan Manuel, violento, pone sin querer esa violencia, esa resolución, en algunas de sus más bellas páginas. Psicólogo sí lo es, desde luego; pero un psicólogo de su propia psicología. No hacemos los demás escritores, queramos o no, otra cosa».¹¹³ Azorín entiende -aquí, al menos- por psicología el hecho de que el escritor se proyecte en sus escritos.

Azorín tenía alergia no a los géneros, sino a encasillarse en un género.

*«Los géneros literarios no son cosa en sí, sino en relación con el escritor. [...] El género ha sido para el autor, y no el autor para el género».¹¹⁴

*«Ya, afortunadamente, no hay “géneros”; unos géneros se entrometen en otros».¹¹⁵

*«Se pretendía también -esto principalmente- romper la antigua clasificación de los géneros».¹¹⁶

*«[...] en literatura no hay límites precisos».¹¹⁷

No tenía conciencia de pisar un terreno movedizo para él, sino, más bien, un solar disponible para construir sobre él edificios variados. Él se dedicaba a escribir y dejaba para los demás la misión de calificar sus obras. En el comienzo de su libro *Capricho* (subtitulado *novela*), se expresa así. «Cubiletea [el autor] con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador. Camina cual las cabritas, por riscos deleznable, es decir, resbaladizo, por las páginas de esta novela. Novela o lo que sea. Novela o circunspectas confidencias».¹¹⁸ «Parecía que [...] ni yo iba a manejar otra vez la pluma para escribir, incansablemente, cuentos, diálogos, crónicas, novelas, comedias».¹¹⁹ Él

¹¹² *Varios hombres y alguna mujer*, p. 242.

¹¹³ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 917.

¹¹⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 407-408.

¹¹⁵ *Los recuadros*, p. 124.

¹¹⁶ *Pintar como querer*, p. 128.

¹¹⁷ J. Campos (1964), p. 70.

¹¹⁸ *Capricho*, OC, VI, pp. 887-888.

¹¹⁹ *Cuentos*, p. 39.

estaba determinado a seguir su senda múltiple; tenía presente el parecer de Montaigne: «Quien a otro sigue, no sigue nada».¹²⁰

Cuando estaba en la cumbre de su labor periodística, escribió una apología de toda obra periodística como obra literaria: «Más tarde [después de Larra] *casi* toda la literatura ha de resolverse en periodismo; el trabajo periodístico ha de ser la forma esencial literaria».¹²¹ Acude, para elevar la estima de los trabajos periodísticos, al testimonio de un historiador francés de la literatura, para quien la vitalidad del teatro clásico español se debe a que bebe de la vida real, y no de la antigüedad.¹²²

Algunos planteamientos generales aceptan la no-objetividad de la literatura; por ejemplo: «La literatura es una forma de escribir altamente estimada, pero encierra una consecuencia un tanto devastadora: significa que podemos abandonar de una vez por todas la ilusión de que la categoría “literatura” es “objetiva”, en el sentido de ser algo inmutable, dado para toda la eternidad. [...] No existe literatura tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable, caracterizado por ciertas propiedades intrínsecas y compartidas».¹²³ Abundan las opiniones sobre la versatilidad de los escritos de Azorín; por ejemplo: «Azorín es una figura de múltiples facetas; no se nos presenta bajo un sólo aspecto, sino con mil gestos contradictorios»;¹²⁴ «La manía clasificatoria, tan imperiosa en el hombre moderno, le ha hecho mucho daño a Azorín. Hay autores -Unamuno, Ortega, Valle-Inclán, y hasta Galdós- que no se pueden encasillar en un apartado de fichero erudito tradicional. Incluyéndolos, al juzgarlos, en lo que llamamos las corrientes literarias e ideológicas de su tiempo, cometemos el error de olvidar que son los hombres de su talla los que crean y mueven esas corrientes».¹²⁵ De la obra de Azorín se puede afirmar lo que se sostiene de la obra de Montaigne, que «Trasciende los géneros literarios»,¹²⁶ o de la obra de su también admirado Proust, que «fusiona lo “romanesque” y lo intelectual, una tercera forma que no es ni novela ni ensayo».¹²⁷

Según Lozano Marco, «Los géneros han de subordinarse al autor, y serán lo que este sea. Lo primero que advertimos es la presencia del *yo*. El escritor, el cronista, es el elemento fundamental de estas crónicas»,¹²⁸ dice en relación con las crónicas de *Vera-neo sentimental*. No narra cómo han transcurrido los acontecimientos, sino cómo los ha vivido él; no los “narra”, sino que “se narra” en ellos: «No es un viajero, sino un cronista; no son sus artículos unos textos *referenciales* en los que se alude a un mundo exte-

¹²⁰ M. de Montaigne (2006), I, XXVI, p. 186. M. de Montaigne (1965, I, XXVI, p. 226): «Qui suit un autre, il ne suit rien».

¹²¹ *Ni sí, ni no*, p. 28.

¹²² Ph. Chasles (1847, pp. 16-18): «Pourquoi la scène espagnole a-t-elle été si neuve et si féconde? Pourquoi s'est-elle isolée complètement du théâtre antique, dont l'Italie et l'Angleterre même recevaient les leçons? [...] Rien ne la liait à l'antiquité. [...] L'Espagne tira son théâtre de son propre sein».

¹²³ T. Eagleton (1993), p. 22.

¹²⁴ A. Montoro (1953), p. 23.

¹²⁵ M. Enguídanos (1959), p. 14.

¹²⁶ M. Escartín (2008), p. 2.

¹²⁷ Á. Sirvent (2010), p. 228.

¹²⁸ M. Á. Lozano Marco (2016), p. 17.

rior objetivo, sino más bien *poéticos*, ya que en sí mismos está su finalidad. Se extrema, de este modo, la actitud subjetiva: el mundo depende de su “representación” en la conciencia del escritor y de la “forma” que adquiere con sus palabras, con su estilo. Sus experiencias son así inseparables del sentimiento que producen y ese sentimiento depende del carácter del escritor». ¹²⁹

Francisco Umbral escribió a Delibes: «No he conseguido cuajar una obra seria y me estoy acercando a los 40»; Umbral confiesa, además, a Delibes que se limita a ser «un buen escritor sin género». ¹³⁰ Refiriéndose a Azorín dice: «Yo leo con calambrazo eso de que Azorín pasa la mano por el “cerro” de su gato. Le va bien al maestro ese barajeo de las gramáticas, donde de pronto aparece Santa Teresa, también madrugadora. El naípe de la santa y los clásicos». ¹³¹ En este rasgo de “escritor sin género” coincide con Azorín, pero en sí mismo lo ve como un mérito y en Azorín lo destaca como una “paletada”. La agresividad -confesada- de Umbral y justificada como medio de defensa en la selva de los personalismos literarios, la manifestó hacia Azorín de diversas formas; la crítica de Umbral a Azorín es -en su conjunto- extemporánea, arbitraria, destemplada y superficial. Umbral llama selva a la “convivencia” entre literatos; «mi imagen pública es de seguridad e incluso de agresividad, porque la selva obliga». Por esa misma selva Azorín transita siendo mordido sin morder. No por este caso -acaso el menos duro de cuantos golpes recibió-, sino, en general, Azorín lamenta, en su interior y en su exterior, la preterición en que lo tienen sus “compañeros” de letras; él mismo recuerda el verso del libro del Antiguo Testamento los *Proverbios*: «Que te alabe el extraño, no tu boca; el ajeno, no tus labios». ¹³² No quiere autoelogiarse, ni siquiera para defenderse de las insidias que otros le lancen. Lo que hoy conocemos como la cultura del zasca era practicada en las tertulias literarias de la época, y no solo entonces.

3.5 LECTOR

3.5.1 DEDICACIÓN

No hubiera sido tan prolífico escritor si no hubiera sido también un insaciable lector. Si se habla, con motivo, de la enorme abundancia de los escritos de Azorín, es de justicia resaltar que de idéntica abundancia gozan sus lecturas. Azorín leyó muchísimo. «No he dicho que desde las ventanas del estudio, estudio con sus largos bancos provistos de gavetas, se veía, primero, el huerto del colegio; luego, más allá, la breve vega del

¹²⁹ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁰ Las palabras de Umbral se hallan en el libro: *La amistad de dos gigantes. Correspondencia (1960-2007)*. Destino, 2021. Edición de Araceli Godino y Luciano López. Prólogo de Santos Sanz Villanueva. Miguel Delibes (1920-2010) y Francisco Umbral (1932-2007).

¹³¹ *EL MUNDO*, 27 de julio de 2007; murió el 28 de agosto de ese mismo año. Cuando Umbral nació (1932), Azorín llevaba ya escritos, a sus 59 años, decenas de libros y miles de artículos en la prensa periódica.

¹³² *Biblia comentada* (1961-1962), tomo IV, *Proverbios*, XXVII, 2, p. 821. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1953, *Liber proverbiorum quem hebraei “Misle” appellant*, XXVII, 2, p. 801): «Laudet te alienus et non os tuum; Extraneus, et non labia tua». Azorín lo cita en *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 310.

pueblo, y, por último, cerrando el horizonte, una azulina montaña. La lectura se ha hermanado en mí desde primera hora con la contemplación de la naturaleza».¹³³ Libros y paisajes, colegio y árboles, cultura y naturaleza. Pues bien, en ambas vuelca Azorín su sensibilidad, ambos le emocionan. Los libros: «Leer y leer. Por encima de todas las diferencias, en cuanto a la lectura, diferencias de tiempo, lugar, edad, afectos, etc., existe una diferencia fundamental, perdurable e incommovible entre leer y leer: se lee para sentir o se lee para saber. Se lee compenetrándonos con la obra y el autor, o se lee para saber lo que dicen el autor y la obra».¹³⁴

Los libros -los que quería leer y los que quiso escribir- eran su pasión: «vuelve la vista a su pasado, y se ve, aquí en esta misma ciudad, inclinado siempre ante las cuartillas o leyendo afanosamente, sin más deseo para él, sin más afán, que el escribir y el leer».¹³⁵ «No he podido zafarme de los libros tampoco. Escribir y leer son cosas terribles».¹³⁶ La lectura fue el alimento de su escritura. Leyó mucho desde pequeño: «¿Qué ha pasado desde la última vez que hemos visto a nuestro muchachito castellano? Pues ha pasado... el tiempo. [...] El niño tiene once años. Andando el tiempo, él recordará muy pocas cosas de estos días. Da paseos él por el campo y está muchos ratos leyendo. Lee los libros que ha encontrado en una alacena».¹³⁷ «Tenía yo a mi favor para llegar a la gravedad castellana ocho años de internado en un colegio de religiosos, los escolapios, y abundantes lecturas de clásicos castellanos».¹³⁸

Lee por placer: «se lee también por delectación. Y esta postrera lectura es la que amamos».¹³⁹ Tan conscientemente seguro está de que lo suyo es leer que no vacila en calificarla de necesidad fisiológica, como una función más del organismo: «en los días actuales, la lectura es una “función” orgánica; forma parte la lectura de las funciones fisiológicas; permítanos el lector que nos expresemos de este modo para dar más relieve a nuestra idea».¹⁴⁰ Las dos motivaciones de su lectura, el placer y la necesidad, le impulsaban a llevar una rutina de vida centrada en la lectura: «Sigo haciendo mi vida de cenobita bibliófilo».¹⁴¹ Como bibliófilo buscaba «en el pasado mismo las raíces y las fuentes de los temas que le interesan. [...] Él acude a estos libros por los títulos o por la época o por su interés o por un tema determinado, etc.».¹⁴² En el origen de su bibliofilia está su pasión por la lectura.¹⁴³ También aquí sigue las huellas de su maestro francés: «En los libros solo busco deleitarme mediante sano entretenimiento; o si estudio, solo busco con

¹³³ «Leer y leer», *Escorial*, 1 de mayo de 1941, tomo III, n.º 7, pp. 246-247.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 248.

¹³⁵ *Capricho*, OC, VI, p. 929.

¹³⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 184.

¹³⁷ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 295.

¹³⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 247.

¹³⁹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 718.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 717.

¹⁴¹ F. J. Díez de Revenga (2021), p. 181. En carta personal a Emilio Díez de Revenga del 28 de agosto de 1922.

¹⁴² M. Rigual (2000), pp. 83-84.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 86.

ello el saber que trata del conocimiento de mí mismo, y que puede instruirme para bien morir y bien vivir». ¹⁴⁴

La lectura es su pasión. «¡Cuántos días, cuántos meses, cuántos años de largas y silenciosas lecturas!». ¹⁴⁵ Se interesa por cualquier libro, por anodino que sea. De visita en la feria de libros viejos, llega a afirmar que «en gran parte, *el libro es nuestro propio pensamiento*». ¹⁴⁶ Dificilmente se puede dar a entender mejor que con tales palabras la simbiosis de Azorín con los libros. Le ocurría como si tuviera fe en el aforismo latino: «Quod non est in libris non est in mundo».

De cuán profunda fue la inmersión de Azorín en el mundo de los libros hay muchos testimonios. Azorín se pasó toda su vida leyendo. Sus hermanos lo testimonian; él mismo lo expresa con claridad en multitud de ocasiones. “Nacido para leer” podría ser un título adecuado para desarrollar la vida de Azorín. Estaba predestinado para la lectura; al menos, así lo confiesa más de una vez: «Leer: ese es nuestro sino. [...] La prisión es nuestra modalidad intelectual; es nuestra inteligencia; son los libros. [...] Serás prisionero de los libros que tú amas tanto. [...] un ambiente especial nos envuelve con nuestros libros...» ¹⁴⁷ «Leer y tornar a leer. No hay más remedio. Ese es mi sino: la lectura y también mi amor a la soledad». ¹⁴⁸

No es solamente su pasión, es su necesidad como escritor: «Si escribo, es porque leo; la lectura me sirve de estimulante para la gestación artística». ¹⁴⁹ Y es su necesidad como intelectual, pues de los libros se alimentan nuestro cerebro y nuestro corazón: «En torno a esos dos capitales [tiempo y espacio], limitados conceptos, solidificadas, cual en una madrepora, todas las humanas pasiones. Y con las pasiones, las entelequias perdurables de la ciencia y el arte. Los libros reflejan esas creaciones de la razón y del sentimiento». ¹⁵⁰

Sensaciones recordadas de su niñez y su adolescencia: «-¡Yo no leo, señor; releo!». ¹⁵¹ Libros leídos, libros anotados, libros releídos... Esa era su actitud, esa era su ocupación. «Azorín concibe la vida del lector como un largo proceso de maduración en el que las lecturas que vamos realizando durante cada uno de los períodos -infancia, juventud o vejez- no son necesariamente privativas de una determinada edad; al contrario, los libros leídos en nuestra niñez pueden ser perfectamente complementarios de aquellos otros que gozamos en plena madurez o que, ya al final de la vida, releemos a la

¹⁴⁴ M. de Montaigne (2006), II, X, p. 419. M. de Montaigne (1965, II, X, p. 106): «Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement; ou si j'étudie, je n'y cherche que la science qui traite de la connaissance de moi-même, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre».

¹⁴⁵ *A voleo*, OC, IX, p. 1194.

¹⁴⁶ *Un pueblecito*, OC, III, p. 534.

¹⁴⁷ *Un pueblecito*, OC, III, p. 593.

¹⁴⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1220.

¹⁴⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 477.

¹⁵⁰ «Leer y leer», *Escorial*, 1 de mayo de 1941, tomo III, n.º 7, pp. 239-240.

¹⁵¹ *París*, OC, VII, p. 1023.

vejez». ¹⁵² Si comenzó siendo «vir omnium librorum», luego pasó a ser «vir aliquorum librorum». ¹⁵³ Releía siguiendo el consejo de Séneca: «Probatos itaque semper lege; et si quando ad alios diverti libuerit, ad priores redi». ¹⁵⁴

El mejor testimonio que nos ha dejado del entusiasmo que sentía Azorín por los libros es el siguiente: ¹⁵⁵

Hace un momento ha salido el maestro; no hay nada comparable en la vida a estos breves y deliciosos respiros que los muchachos tenemos cuando se aleja de nosotros, momentáneamente, este hombre terrible que nos tiene quietos y silenciosos en los bancos. A las posturas violentas de sumisión, a los gestos modosos, suceden repentinamente los movimientos libres, los saltos locos, las caras expansivas. A la inacción letal, sucede la vida plena e inconsciente. Y esta vida, aquí entre nosotros, en esta clase soleada, en este minuto en que está ausente el maestro, consiste en subimos a los bancos, en golpear los pupitres, en correr desafortadamente de una parte a otra.

Sin embargo, yo no corro, ni golpeo; yo tengo una preocupación terrible. Esta preocupación consiste en ver lo que dice un pequeño libro que guardo en el bolsillo. No puedo ya hacer memoria de quién me lo dio ni cuándo comencé a leerlo, pero sí afirmo que este libro me interesaba profundamente, porque trataba de brujas, de encantamientos, de misteriosas artes mágicas. ¿Tenía la cubierta amarilla? Sí, sí, la tenía: este detalle no se ha desferrado de mi cerebro.

Alfonso Reyes pondera la actitud de Azorín como lector: «“Azorín” es un gran lector. Es, desde luego, uno de los pocos que han sabido leer sus clásicos. A veces nos habla de las palabras que ha encontrado en el curso de sus lecturas. A veces escribe porque lee, y a veces escribe lo que lee. [...] Y creemos, con una adivinación maliciosa, percibir en su cara un ligero gesto de despecho, cuando ve que Lemaître se le anticipó, llamando a su libro: *Al margen de los viejos libros*. “Azorín” siente que esta denominación le pertenece, y hace bien en reivindicar el título para su obra. Pero ser lector (es inevitable: o escribimos hoy bajo un ofuscamiento, o todo se reduce al mismo diapason), ser lector es también ser tímido. La amistad de los libros es una imitación atenuada de la amistad de los hombres: no hay amigo tan complaciente como un libro; a su autor, ni siquiera lo tenemos delante». ¹⁵⁶ La interpretación de Alfonso Reyes es una sugerencia más poética que histórica y más emocional que racional. ¹⁵⁷

3.5.2 AMBICIÓN

Se preocupa tanto por los libros que desea conocer todo cuanto se publica en España y fuera de España; ¹⁵⁸ entre sus lecturas abundaban las obras de autores franceses; era más francófilo que afrancesado. El amor de Azorín por Francia (*galofilia*) tiene

¹⁵² F. Fuster (2013), p. 81.

¹⁵³ A. González Blanco (1906), p. 19.

¹⁵⁴ Seneca (1979), II, p. 8.

¹⁵⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 57-58.

¹⁵⁶ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», p. 243.

¹⁵⁷ Jules Lemaître escribió *En marge de vieux livres* entre 1905 y 1907, según se lee en la ficha de la *Bibliothèque nationale de France*; la fecha del libro *Al margen de los clásicos* de Azorín que aparece en la página inicial (OC, III, p. 171) es la del año 1915.

¹⁵⁸ *París bombardeado*, OC, III, pp. 1039-1040.

«como nota característica una considerable compenetración con las esencias francesas [...] Ha escudriñado la historia del espíritu francés desde Montaigne hasta Verlaine, y de tal espíritu aprendió su rasgo de escepticismo».¹⁵⁹ Otros coetáneos no tuvieron esa misma predilección: «Unamuno y Baroja despreciaron a Francia y lo francés».¹⁶⁰ Su relación con Francia, por la que se abría la vía europea, valió para que viera más clara la cerrazón hispánica. Ya desde sus primeros escritos Azorín sintonizó si no con el *modus essendi*, sí al menos con el *modus operandi* francés: «Son amour de la clarté, de l'ordre, de là mesure, le prédispose à chercher ses maîtres dans notre littérature classique. Ses livres de chevet sont Montaigne, La Bruyère, La Fontaine et Fontenelle. Malgré ses lectures françaises, il reste d'ailleurs foncièrement Espagnol d'esprit et de langue».¹⁶¹ A finales del siglo XIX suele «fecharse el nacimiento de los intelectuales [...] en aquella Francia entonces centro de irradiación de la cultura europea *fin de siècle*».¹⁶² «Nunca ha dudado Azorín en servirse de galicismos», dice Martínez Cachero.¹⁶³

Azorín miró mucho a Francia: «la afición en mí a Francia, a las cosas de Francia, a los libros de Francia, estaba ya creada»,¹⁶⁴ por lo que, para él, «El antifrancesismo es en Alarcón -que no conoce Francia- insoportable».¹⁶⁵ Es innegable la relación de todo tipo que existió entre Azorín y Francia: varios libros, amplias menciones a muchos escritores franceses, devoción por Montaigne, influjos de poetas y filósofos franceses, traducciones, su primer viaje a Francia cuando tenía 32 años, su exilio en París de 1936 a 1939, etc. La valoración de esta amistad quizá queda encarnada y resumida en el homenaje que el Instituto Francés en España le rindió cuando Azorín cumplió 80 años.¹⁶⁶ La cultura, las ideas de Francia o traducidas al francés, influyeron en Azorín, tanto que aspiraba a ser un reconocido editor franco-español: «Quiero ser editor; he soñado que era editor... de un solo libro, *España y Francia*. En un solo volumen, presentaría yo la esencia de España y Francia -la esencia de sus mujeres-».¹⁶⁷ Es lo que Giménez Caballero expone con estas palabras: «La galofilia de Azorín se le trasluce en literatura (influjos de Flaubert, Goncourt, Verlaine, James, Taine, Montaigne)... en política (afición parlamentaria)».¹⁶⁸ Tal vez por esa inclinación hacia Francia, Azorín sea poco conocido entre el público inglés.¹⁶⁹

No era solo el alimento intelectual de la lectura lo que le satisfacía; le fascinaba, además, el contacto físico con el objeto papel, con los lugares donde había libros: «Al cabo de una vida de lecturas lo hemos leído todo. Hemos leído libros españoles y libros extran-

¹⁵⁹ W. Mulertt (1930), p. 17.

¹⁶⁰ J. C. Mainer (1996), p. 8.

¹⁶¹ B. de Tannenberg (1905), p. 176.

¹⁶² F. J. Martín Cabrero (2005), p. 20. *Ibidem*, p. 24: «El neologismo “intelectual” se difundió en Europa en los últimos años del siglo XIX».

¹⁶³ J. M. Martínez Cachero (1979), p. 366.

¹⁶⁴ *Agenda*, 51.

¹⁶⁵ *Posdata*, 51.

¹⁶⁶ *Hommage a Azorín* (1953).

¹⁶⁷ *Posdata*, 143.

¹⁶⁸ Citado por J. Alfonso (1973), p. 155.

¹⁶⁹ K. M. Glenn (1981), p. 9.

jeros, libros antiguos y libros modernos, libros grandes y libros chicos. Hemos entrado en librerías de libros nuevos y librerías de libros viejos. Hemos curioseado en librerías de Madrid y librerías de París. [...] En este momento volvemos la vista al pasado y nos vemos en diversas bibliotecas». ¹⁷⁰ «En las bibliotecas leíamos: leíamos seriamente. Manejábamos librotos, libros en folio, libros antiguos en papel de hilo, amarillento, que al ir pasando las hojas sonaban en el silencio de la sala». ¹⁷¹

La totalidad de su vida está en tantos libros que leyó: «Yo estoy sentado ante la mesa; sobre ella hay puesto un velón con una redonda pantalla verde que hace un círculo luminoso sobre el tablero y deja en una suave penumbra el resto de la sala. Los volúmenes reposan en sus armarios; apenas si en la oscuridad destacan los blancos rótulos que cada estante lleva —Cervantes, Garcilaso, Gracián, Montaigne, Leopardi, Mariana, Vives, Taine, La Fontaine —, a fin de que me sea más fácil recordarlos y pedir, estando ausente, un libro. Yo quiero evocar mi vida; en esta soledad, entre estos volúmenes, que tantas cosas me han revelado, en estas noches plácidas, solemnes, del verano, parece que resurge en mí, viva y angustiosa, toda mi vida de niño y de adolescente». ¹⁷²

Por encima de las posibles disquisiciones sobre las circunstancias de sus lecturas, las concomitancias o simpatías con unos autores u otros, etc., lo no discutido es su enorme curiosidad por toda clase de libros. «Azorín est un esprit avide et curieux, qui a lu dans un pittoresque désordre toute sorte de livres». ¹⁷³ «Él no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo. Es un espíritu ávido y curioso». ¹⁷⁴ Él mismo describe sus paseos por el Rastro madrileño en busca de libros: «Aquí en esta trastienda del Rastro hay una barraca de libros viejos, y a ella viene los domingos Azorín, a sentarse un rato, mientras curiosear en los sobados volúmenes. Entran y salen clérigos pobres, ancianos con capas largas, labriegos. Revuelven, preguntan, regatean. El librero defiende su mercancía: “... se venden sueltas a dos pesetas y la *Desesperación* de Espronceda está agotada...”. Una niña viene a vender una novela: una vieja pregunta por otro vendedor que se ha suicidado; pasa un mozo con unas vidrieras a la espalda: suena la musiquilla asmática de un acordeón. Y Azorín, cansado, siente cierta vaga tristeza en este inmenso y rumoroso cementerio de cosas que representan pasados deseos, pasadas angustias, pasadas voluptuosidades». ¹⁷⁵ Al lector Martínez Ruiz se le puede catalogar -sin que ninguna categoría esté en menoscabo con respecto a las otras- como «espontáneo, profesional, coyuntural y erudito». ¹⁷⁶ Para iniciar o continuar una conversación, un libro es siempre una buena excusa: «Un libro le sirve de punto de partida y yesca de sugerencias. “¿Conocía usted este pasaje sobre América de Jerónimo de Alcalá” —me dice Azorín, recordando mi residencia habitual». ¹⁷⁷

¹⁷⁰ «Libros grandes, libros chicos», *Destino*, 21 de abril de 1945, p. 3.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 37-38.

¹⁷³ B. de Tannenberg (1905), p. 175.

¹⁷⁴ A. González Blanco (1906), p. 19.

¹⁷⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 944.

¹⁷⁶ M. Rigual (2000), p. 93.

¹⁷⁷ Guillermo de Torre (1967-b), p. 241.

3.5.3 MODERACIÓN

Alguien ha visto en Azorín una persona libresco: «J. Martínez Ruiz vive esta relación de un modo particular y la intensidad con que la vive le va convirtiendo cada vez más en un individuo más libresco que vital, es decir, en un ser que se sitúa en el mundo, y que vive más a partir de la experiencia obtenida del libro que de la vida misma».¹⁷⁸

El resto de los testimonios, ajenos y propios, desmiente esta apreciación: la realidad, las cosas, los detalles, las esencias... Era amante de los libros, pero no su esclavo; les da importancia, sí, pero no los idolatra, ni los de otros ni los suyos: «Y es que no sabemos decir verdades sin ponernos espetados; [...] Pues del mismo modo que los antiguos hidalgos se ponían migajas en las barbas por aparentar que habían comido, estos hidalgos escritores de ahora ponen en sus discursos pesado aparato de grave y prolija dialéctica, por parecer que son sabios».¹⁷⁹ Precediendo a esta declaración coloca unas palabras de Montaigne: «En los libros solo busco deleitarme mediante sano entretenimiento; o si estudio, solo busco con ello el saber que trata del conocimiento de mí mismo, y que puede instruirme para bien morir y bien vivir».¹⁸⁰ Por todo ello, concluye González Blanco: podemos comprender que «Azorín, viviendo siempre entre libros, casi tan ajeno y extraño, y distraído y desatento á los ruidos del mundo exterior como un Leopardi, rara vez aparece como un espíritu libresco».¹⁸¹

4 BASES DE LA ELABORACIÓN DE ESTE TRABAJO

Todo trabajo científico cuenta, en su concepción y en su desarrollo, con una base ontogenética. Son tres tipos de fundamentación los que se hallan en la pertinencia de toda propuesta científica lingüística estructurada:

- 1.º Epistemológico. Es el cimiento de la teoría, la conexión entre la teoría y su raigambre científica.
- 2.º Metodológico. Es el modo heurístico, el camino que se seguirá para hallar los razonamientos correspondientes.
- 3.º Semasio-onomasiológico. Es el fundamento de la teoría de la hipótesis, esto es, la argumentación general de lo que se asevera.

El recorrido de orden de despliegue expositivo de tales tres tipos ha de constar de unas continuas idas y vueltas. Son los hechos los que han de ser interpretados, pero los conceptos ayudan a ver los hechos, a descubrir la realidad. Sin los hechos no puede

¹⁷⁸ M. Rigual (2000), p. 92.

¹⁷⁹ *La sociología criminal*, OC, I, p. 449.

¹⁸⁰ M. de Montaigne (2006), II, X, p. 419. M. de Montaigne (1965, II, X, p. 106): «Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement; ou si j'étudie, je n'y cherche que la science qui traite de la connaissance de moi-même, et qui m'instruit à bien mourir et à bien vivre».

¹⁸¹ A. González Blanco (1906), p. 49.

haber interpretación, pero sin ideas los hechos o son invisibles o son opacos. La teoría no es solamente la explicación de los datos, sino que, además, tiene un carácter propedéutico, de descubrimiento de los datos. Cuantos más conceptos se manejen, más datos podrán ser avizorados. La palabra griega θεωρία (= teoría) significa, precisamente, «observación», «acción de ver».

Toda propuesta científica se singulariza no por el objeto que estudia, sino **por el punto de vista que adopta para su estudio**. Sobre un objeto literario se puede hacer un estudio “desde” una de las diversas perspectivas lingüísticas; este es el caso, como mostramos en la exposición de las bases epistemológica, metodológica y teórica. A tales bases les precede la exposición de su fundamento académico; un trabajo autorizado por un departamento universitario, ha de guardar, como movimiento previo, la pertinencia académica con las competencias de este órgano universitario.

4.1 BASE ACADÉMICA

No estaría carente de razones quien se preguntara por la justificación que tiene hacer una tesis sobre un autor literario bajo los auspicios académicos de un departamento de Lengua Española. Similarmente, no está carente de justificación quien responda aportando las razones correspondientes; en nuestro caso, presentamos las razones que avalan la pertinencia de esta tesis al Área de Lengua Española. El razonamiento lo hacemos con los argumentos que se pueden alegar en forma silogística, pues, amén de su claridad, aporta un modo no habitual de plantear las cuestiones.

En los manuales de la así llamada *lógica aristotélica* los silogismos se aceptan como raciocinios argumentativos. «Syllogismus est oratio quae tribus constat propositionibus ita inter se connexis, ut positis duabus, tertiam ponere necesse sit».¹⁸² Se han hecho varias propuestas de clases de silogismos. Una, muy didáctica, se le atribuye a Petrus Hispanus. El silogismo que empleo aquí es el que, en su nomenclatura, recibe el nombre de *Darii* = a) premisa 1.^a universal afirmativa, b) premisa 2.^a particular afirmativa y c) conclusión particular afirmativa.

1

- a) Los escritos son un hecho de lengua.
- b) Es así que la producción de Azorín son escritos.
- c) Luego la producción de Azorín es un hecho de lengua.

2

- a) El Área de Lengua Española se ocupa de los hechos de lengua española.
- b) Es así que los escritos de Azorín son hechos de lengua española.
- c) Luego el Área de Lengua Española es competente para ocuparse de los escritos de Azorín.

¹⁸² L. Salcedo et Iesu Iturrioz (1953), II, III, I y II, pp. 141-159.

3

- a) Los textos escritos en español se agrupan en tres tipos: apofántico, poético y pragmático.
- b) Es así que los textos de Azorín son de tipo poético.
- c) **Luego los textos de Azorín se incluyen entre los tipos de textos del español.**

4

- a) El Área de Lengua Española se ocupa del estudio científico de textos en español.
- b) Es así que los textos de Azorín se incluyen entre los tipos de textos del español.
- c) Luego el Área de Lengua Española es competente para ocuparse del estudio científico de los textos de Azorín.

5

- a) El estudio científico opera con las categorías propias de cada ciencia.
- b) Es así que la lingüística posee las categorías pertinentes para el estudio científico de los textos de Azorín.
- c) Luego la lingüística puede ocuparse del estudio científico de los textos de Azorín.

6

- a) Las categorías lingüísticas parten del principio del estudio de la lengua en sí misma y por sí misma.
- b) Es así que a los textos de Azorín se puede aplicar dicho principio.
- c) Luego a los textos de Azorín se pueden aplicar las categorías lingüísticas.

7

- a) Las categorías lingüísticas se estructuran en cinco niveles: fonémico, morfológico, léxico, sintáctico y textual; cada uno de ellos se inserta en dos planos: formal y semántico.
- b) Es así que los textos de Azorín se estudian en esta tesis dentro de niveles y planos que se corresponden con categorías lingüísticas.
- c) Luego a los textos de Azorín que se estudian en esta tesis se les aplican las categorías propias de la ciencia lingüística.

8

- a) Un estudio es científico si se realiza de acuerdo con sus categorías propias.
- b) Es así que en esta tesis se aplican las categorías propias de la ciencia lingüística a los textos de Azorín.
- c) **Luego esta tesis es un estudio científico lingüístico de los textos de Azorín.**

4.2 BASE EPISTEMOLÓGICA

4.2.1 IMBRICACIÓN DE LENGUA Y LITERATURA

«Linguista sum, linguistici nihil a me alienum puto».¹⁸³ Lo “literario” no es ajeno a lo “lingüístico”. No de otra manera que la científica nos planteamos desde el principio acercarnos a la obra de Azorín. Va de suyo que el corazón fue lo primero: este fue el móvil de la decisión; pero, una vez decidido el acercamiento, el primer paso fue elegir la ruta: ¿por dónde ir? Haría un estudio científico, lingüístico más concretamente. Es sabido que lo que distingue a cada ciencia no es su materia de estudio, sino la perspectiva desde la que la estudia. La producción de Azorín es literaria, sí, y yo la estudiaría desde la perspectiva lingüística; ello quiere decir que acudiría a las categorías lingüísticas. En los lexemas, en las oraciones, en los textos..., habría que hallar los significados de lo que Azorín había dejado escrito.

Decía Jakobson que «Un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes».¹⁸⁴ En mi caso se da solo la primera situación: quise prestar atención a una obra poética. La literatura se hace con los materiales de la lengua, y una de las funciones del lenguaje es la poética. Nada, pues, de separación *in re*, solo *in mente*. La mente las puede separar y la mente las puede unir. George Steiner va más lejos: la literatura es comprensible principalmente desde la lengua: «pero debido a que la literatura se deriva, en todo momento y por definición, de la historia y del uso corriente de una lengua dada, nuestra comprensión de la literatura es esencialmente lingüística».¹⁸⁵ La literatura no es sino el arte de la palabra, y la palabra es un objeto lingüístico.

Una dificultad no es un enojo; en nuestro caso aquella existe, pero no este. Para superarla me animaron dos afirmaciones de eximios maestros, una de Henríquez Ureña y otra de George Steiner. Para el primero, «A la apreciación de valores espirituales ha dedicado Azorín sus mejores esfuerzos críticos; [...] El análisis de la lengua es el comienzo inevitable, aunque a muchos parezca enojoso».¹⁸⁶ No me pareció fastidioso empezar por la lengua: ¿cómo me lo iba a parecer si el mimo de la palabra es uno de los rasgos de Azorín? Steiner, por su parte, asevera que «cualquier análisis formal completo de hasta los más rudimentarios actos lingüísticos plantea problemas de método y definición casi insolubles. [...] Si aplicamos estas dificultades al más complejo de los fenómenos

¹⁸³ Soy conocedor de que esta frase es una adaptación (¡!) de la de Terencio «Homo sum; humani nil a me alienum puto». Publio Terencio Africano (nacido en los primeros años del siglo II a. n. e.) es autor de la comedia *El heautontimorúmeno* (= El que se atormenta a sí mismo). En la primera escena se desarrolla el siguiente diálogo. Menedemus pregunta a Chremes: «Chremes, ¿tanto tiempo libre te dejan tus obligaciones como para ocuparte de los asuntos ajenos, que no te atañen en absoluto?» A ello Chremes responde: «Soy hombre: nada humano considero que me sea ajeno». Véase Terencio (2001), pp. 76-77.

¹⁸⁴ R. Jakobson (1975), p. 395.

¹⁸⁵ G. Steiner (1973), p. 160.

¹⁸⁶ P. Henríquez Ureña (1922), pp. 99-100.

semánticos, a un poema o a un literario de primer orden, las tremendas complicaciones de la tarea se vuelven evidentes». ¹⁸⁷ No afirmo que sea fácil hacer un estudio científico de una obra literaria; la dificultad depende de cuatro factores: el objeto concreto que se estudie, el objetivo que se desee alcanzar, el nivel al que se pretenda llegar y los instrumentos que se necesite utilizar. No es en absoluto fácil, ni es en absoluto complicado. Hay que limitarse a lo razonablemente asequible y llevarlo a cabo con rigor.

4.2.2 ARTICULACIÓN DE LA LENGUA ¹⁸⁸

4.2.2.1 Los dos planos de la lengua

La articulación de las disciplinas lingüísticas debe contar con dos planos: el del significado y el de la forma; en el plano del significado se enmarcan los objetos de carácter significativo; en el plano de la forma se hallan los objetos de carácter formal, es decir, las presentaciones.

Cada una de las ideas básicas se establece según criterios métricos caracterizados por el mismo tipo de rasgos que distinguen a los planos correspondientes en los que se inscriben. Así, las ideas básicas del plano del significado se distinguen por su valor intrínseco, y las ideas básicas del plano de la forma se conocerán por su presentación externa. Según esto, tendremos que distinguir tantas ideas básicas del plano semántico como valores distintos cualitativamente identificables haya, y tantas ideas básicas del plano formal como presentaciones tipológicamente distintas sean susceptibles de realización.

Es imprescindible comprender que la distinción entre los dos planos y los varios niveles de ambos planos solo es metodológica. En su funcionamiento unos y otros están fundidos, pero nos interesa separarlos para conocerlos y analizarlos mejor. La idea básica es la explicación sea del valor sea de la presentación, y el objeto es el representante de uno y otra.

Los dos planos son dos dimensiones distintas de la lingüística: la del significado, por un lado, y la de la expresión, por otro; ni una ni otra son disciplinas, sino aspectos de todas las disciplinas lingüísticas. Hay que tener en cuenta que “lo semántico” no es una disciplina, sino un lado de las disciplinas, pues «todo el lenguaje es por definición semántico». ¹⁸⁹ Lo único que no es semántico en sí mismo es el plano de la expresión. ¹⁹⁰ Aquí hablamos de semántica en cuanto dimensión lingüística, no en cuanto disciplina lingüística, cuya viabilidad es discutida. ¹⁹¹

¹⁸⁷ G. Steiner (1973), pp. 172-173.

¹⁸⁸ Véase R. Almela (1987). No podemos descender a explicar detalles de todas los conceptos y los conceptos lingüísticos que mencionamos aquí; se han de suponer conocidos.

¹⁸⁹ E. Coseriu (1978), p. 134.

¹⁹⁰ E. Coseriu (1983), p. 137.

¹⁹¹ R. Trujillo (1980-1981), p. 585.

4.2.2.2 Niveles de categorización

En la lengua hay cinco niveles de categorización del referente, en los cuales se integran cinco ideas básicas y cinco objetos por cada uno de los planos.

La lengua es interpretación primaria y originaria de su referente, de lo extralingüístico: las palabras «no nombran (de una manera inmediata) 'cosas', sino intuiciones, *quidditates* intuitivamente concebidas».¹⁹² Esas intuiciones humanas de las cosas quedan representadas en la lengua. En la lengua se constata lo que el hombre piensa de las cosas, cómo las concibe. Y como representar es categorizar, se puede afirmar que la lengua es, en su conjunto, la macrocategoría, la categoría matriz. Decir que la lengua representa el mundo equivale a decir que lo figura, que lo categoriza. La lengua, pues, representa, categoriza el mundo; esta categorización global de lo extralingüístico se fracciona en cinco tipos de categorías. Esos cinco tipos de categorías de la **lengua** fundamentan la existencia, en la **lingüística**, de otros tantos niveles y tipos de categorías gramaticales.

Esos modos de acercamiento al referente, que originan los distintos tipos de categorías, son los siguientes:

- 1.º Es obvio que cuando se habla se quiere comunicar.
- 2.º La comunicación se lleva a cabo a través de enunciados parciales.
- 3.º En los enunciados parciales se ponen en relación figuraciones individuales de objetos extralingüísticos, cualquiera que sea la naturaleza de estos.
- 4.º Tales figuraciones de lo extralingüístico se conectan entre sí mediante elementos interiores al sistema de la lengua.
- 5.º La trama comunicativa formada por medio de la conexión sistemática de representaciones confrontadas de lo extralingüístico se hace perceptible en el ámbito de los sentidos humanos.

4.2.2.3 Plano semántico

Nivel 1.º

La plenitud de la lengua y su *explicandum* mayor es la comunicación. Comunicando algo o comunicando con alguien, cuando hablamos, comunicamos. Comunicar es siempre, y al menos, querer decir. Cuando “queremos decir” pensamos en un contenido finito, si bien su final puede escapar a la decisión de un solo hablante. Lo que comunicamos tiene un cierre, un plan, y ese es el significado, el valor intrínseco de la comunicación lingüística. El objeto representante de esta primera idea básica de este plano es el objeto *texto*.

¹⁹² E. Coseriu (1978), pp. 25-26.

Nivel 2.º

La construcción de la comunicación lingüística se lleva a cabo predicando, es decir, relacionando entre sí las categorizaciones lexémicas y morfémicas. Afirmaciones, preguntas, deseos, pasividad, etc., son elementos que no constituyen, de por sí, “la” comunicación, pero que contribuyen ineludiblemente a su existencia. La apertura intralingüística de las categorizaciones lexémicas y morfémicas es lo que constituye la predicatividad. El objeto representante de esta segunda idea básica del plano semántico es la *oración*.

Nivel 3.º

La tercera idea básica del plano semántico es la categorización exosistemática, y su objeto representante es el *lexema*. Todo lo que se dice, se dice “de” algo; ese algo es, como tal, ajeno al sistema lingüístico. Aquello sobre lo que hablamos es siempre “lo otro” del sistema. Esta categorización es incorporadora del referente, representadora del mundo. El lexema conlleva la apertura extralingüística, implica el no sometimiento de la lengua a la realidad, expresa la primera interpretación que los hablantes hacen de las cosas.

Nivel 4.º

La categorización endosistemática es la cuarta idea básica del plano semántico. El valor de este nivel es el de la microestructuración del sistema. Se categoriza aquí no la visión de lo externo, sino los elementos mínimos que permiten la elaboración de las categorizaciones lexémicas, sintácticas y textuales. El objeto representante es el *morfema*.

Nivel 5.º

Finalmente, la quinta idea básica del plano semántico es el conocimiento del significado fónico. El *fonema* es el objeto representante de esta idea básica, y no tiene significado activo, pero se encuentra en el ámbito de lo significativo; su valor consiste en ser el primer portador del significado y el identificador de la sustancia fónica. Según Jakobson, el fonema no tiene significado propio, pero participa en el significado, constituyendo, por eso, el nivel más bajo del significado: el fonema «es el nivel más bajo de semiosis: el fonema participa de la significación, pero sin tener significado propio».¹⁹³ «Ni siquiera el plano fonológico de una lengua puede considerarse extraño a lo semántico, puesto que en uno u otro caso se trata de técnicas del significar, y, como tales, no pueden ser ignoradas por una semántica cuyo objeto sean los datos de las lenguas concretas o de alguna de ellas en particular».¹⁹⁴

¹⁹³ R. Jakobson (1949), p. 8.

¹⁹⁴ R. Trujillo (1980-1981), p. 585.

4.2.2.4 Plano formal

Nivel 1.º

El *discurso* consiste en una concordancia planificada y estructurada de formas; en él se manifiesta normalmente el texto. Lo que percibimos es el discurso; lo que significamos es el texto.

Nivel 2.º

La cohesión de formas constituye la segunda idea básica del plano formal. Sus objetos son dos: *frase* y *sintagma*. La frase y el sintagma coinciden en ser no formas simples, sino un conjunto de formas cohesionadas. La idea básica semántica de la que normalmente son portadores es la de la predicatividad. No hay un lugar especial en el significado para el objeto sintagma; como máximo se podría postular una predicatividad embrionaria, inicial, pero que, en todo caso, no exigiría el reconocimiento de idea básica propia. Las presentaciones respectivas de uno y otro objeto son distinguibles: el sintagma no tiene en absoluto cierre; la frase tiene un cierre, aunque no sea definitivo.

Nivel 3.º

La *palabra* y el *lexo* constituyen conjuntamente el objeto representante de la idea básica de formas libres; el *lexo* es manifestación habitual del *lexema*, esto es, de la categorización exosistemática; el *lexo* se reconoce por ser la parte de la palabra que no es el morfo. La palabra es una unidad fónico-gráfica, que tiene tanto el valor de *lexo* como el valor de morfo. Hay palabras con y sin morfo, y palabras con y sin *lexo*, pero no hay ni morfos ni *lexos* fuera de las palabras. El *lexo*, como el morfo, solos o en conjunto, constituyen la unidad operativa “palabra”; toda palabra es o solo *lexo*, o solo morfo o uno y otro.

Nivel 4.º

Las formas ligadas constituyen la cuarta idea básica del plano formal. Su objeto es el *morfo* juntamente con la *palabra*. Tales idea básica y objeto son el portador habitual de la categorización endosistemática representada en el objeto semántico morfema. Lo que significamos es el morfema; lo que segmentamos, aglutinamos o separamos es el morfo. El morfema /plural/, p. ej., se expresa por el morfo [-s]. Por otra parte, podemos aceptar la distinción entre morfos aglutinados ([-a], [-e]...) y morfos no aglutinados ([el], [la]...); aquellos van adheridos a *lexemas* (morfo de género, número, tiempo, etc.); estos no van adheridos (el artículo, la preposición, etc.).

Nivel 5.º

El *fono*, como objeto, y la sustancia fónica, como idea básica, constituyen el último eslabón formal. Entiendo, siguiendo a Coseriu, por fono «lo constante en varios alofones», siendo el alofón el «sonido concreto del lenguaje»;¹⁹⁵ el fono corresponde a la norma, y el alofón al habla. El complemento semántico del fono es el fonema, que se concibe como la abstracción de los sonidos lingüísticos tipo. El fono es la presentación fónica, funcional, normativa, y se forma por la generalización de los alofones.

4.2.2.5 Clases de significados

Debemos a Coseriu¹⁹⁶ un claro análisis de las clases de significados; según él hay cinco tipos de significado: léxico, categorial, instrumental, estructural y óntico. En coherencia con las ideas básicas a las que se ha hecho referencia anteriormente, hay que distinguir estos tipos de significado (modificación parcial de la propuesta de Coseriu):

- 1.º Óntico
- 2.º Estructural
- 3.º Lexémico
- 4.º Instrumental
- 5.º Constitutivo

Significado óntico

Esta clase de significado corresponde a la idea básica de la comunicación y se refiere, como es obvio, al significado propio del texto. El nivel que comprende todo lo relativo al texto y al discurso ha sido el menos estudiado, por haber sido el último en ser reconocido como tal, con su naturaleza específica.

Significado estructural

Este tipo de significado, que corresponde a la idea básica de la predicatividad, se refiere al significado de que pueden gozar la frase y el sintagma. Puede ser categorial, oracional y real.

El significado estructural **categorial** es el resultado de la existencia de uno o más significados instrumentales. Algunos de estos significados son los siguientes: determinado o indeterminado, actualizado, enfatizado, masculino o femenino, singular o plural, positivo, comparativo o elativo, activo o pasivo, pasado, presente o futuro, perfectivo o imperfectivo, etc. Este tipo de significado es la consecuencia de los significados instrumentales: la frase *Los niños comen* tiene, entre otros, el significado estructural categorial plural como resultado del plural de *los, niños* y *comen*.

¹⁹⁵ E. Coseriu (1973), p. 222.

¹⁹⁶ E. Coseriu (1978), cap. v.

El significado estructural **oracional** se puede dividir, según se tenga en cuenta un criterio u otro, de la siguiente forma:

- a) Si se atiende a los valores actanciales, en monovalente, bivalente y trivalente.
- b) Si se atiende a la identidad interactancial de personas, en reflexivo y no reflexivo.
- c) Si se atiende a la naturaleza de la predicatividad, en predicativo y atributivo.

El significado estructural **real** se divide, a su vez, en interlocutivo, modal y material. El interlocutivo, basado en la relación hablante/oyente, puede ser declarativo, interrogativo y exhortativo; el modal, basado en la relación hablante/significado, puede ser afirmativo y negativo; el material, basado en la relación hablante/designación, puede ser causal, final, condicional, concesivo, etc.

Significado lexémico

Este significado corresponde a la categorización exosistemática, se refiere al significado propio del lexema y se divide en dos subclases: categorial y real. El significado lexémico categorial es el pertinente al verbo, sustantivo, adverbio, adjetivo e interjección como tales, con independencia de la materia extralingüística representada por ellos. El significado lexémico real es de inventario abierto y abarca todo lo relativo a los campos léxicos, es decir, a los rasgos sémicos que definen a los lexemas.

Significado instrumental

Corresponde a la categorización endosistemática y se refiere al significado del morfema, o sea, al significado pertinente a todas las categorías morfélicas. Se divide en dos subclases: uno corresponde a los morfemas dependientes, y el otro, a los morfemas independientes. El primero (que se podría llamar *proléxico*) corresponde a las siguientes categorías morfélicas: género, número, caso, elación, persona, diátesis, modo, tiempo y aspecto. El segundo (que se podría llamar *protáctico*) corresponde a las siguientes categorías morfélicas: pronombre, artículo, subjunción y conjunción.

Significado constitutivo

Corresponde a la idea básica y se refiere a la aportación que las distintas entidades fonológicas hacen al significado de los otros niveles.

4.2.2.6 Clases de formemas

Así como el plano semántico gira en torno al significado, el plano formal tiene como núcleo el formema (un concepto parecido al de “significante”, pero más amplio). Al igual que el significado, el formema tiene tantos tipos como niveles son reconocibles en lengua, esto es, cinco, y son los siguientes:

- 1.º Discursivo
- 2.º Táctico
- 3.º Léxico
- 4.º Mórfico
- 5.º Fónico

Formema discursivo

Se refiere a las diversas maneras de presentarse un texto en cuanto a estructura, longitud, relación con la oración, etc. Los denominados *análisis de texto* son *análisis de discurso* (o, incluso más frecuentemente, de fragmentos de discurso), pues el discurso es lo realizado, mientras que el texto es lo significado. Cuando se analiza o se comenta una determinada “producción” de habla, oral o escrita, lo que se analiza o comenta en realidad es un discurso, oral o escrito, no un texto.

Formema táctico

Se refiere a los distintos tipos de frases o de sintagmas. Si se trata de sintagmas, hay que atender a su tipo de composición, a la relación entre sus integrantes, etc. Si se trata de frases, hay que atender a su conformación morfosintáctica (concordantes, absolutas...) y a su estructura funcional (coordinadas, compuestas...).

Formema léxico

Se refiere a los distintos tipos de lexo: lexos solos y lexos unidos a morfos. El formema léxico comprende también la palabra en cuanto unidad formal en la que aparece el lexo; de la palabra se pueden hacer tantos grupos como bases de clasificación se apliquen: gráfica, fónica, morfémica, sintáctica, etc.; y así, un grupo será el de las palabras separadas o aglutinadas, otro integrará las palabras tónicas, átonas..., en otro se incluirán las palabras primitivas, derivadas...

Formema mórfico

Esta unidad formal del nivel morfémico puede ser o bien morfo aglutinado o bien morfo no aglutinado; un ejemplo de la primera clase es la [-s] de *cafés*, y de la segunda clase, el [sin] de *sin café*.

Formema fónico

La unidad formal del nivel fonémico es la realización de todos los significados constitutivos. El fono, como objeto de estudio, puede ser la duración acentual, la inflexión entonativa, etc.

4.2.3 NIVELES Y CATEGORÍAS APLICADOS

En este trabajo nos vamos a fijar principalmente en dos de los niveles lingüísticos, el 1.º y el 3.º, con sus respectivos significados y formemas: significados óntico y lexémico, y formemas discursivo y léxico. En determinados casos, y siempre en relación con su correspondiente base léxica, haremos referencias a los niveles 2.º y 4.º: la persona gramatical, la modalidad, el número... No será de aplicación pertinente el nivel 5.º.

4.2.3.1 Texto

4.2.3.1.1 Notas teóricas

No hay inconveniente teórico en admitir como texto cualquier manifestación espontánea, como, por ejemplo, una jaculatoria: «¡Válgame Dios!». ¿Tendríamos, por el contrario, inconveniente en considerar como un gran texto el conjunto de muchos de ellos que manifiestan muchos signos de unidad entre ellos? Leamos tres definiciones de texto para vislumbrar alguna vía de legitimidad verosímil de que “muchos textos” constituyan “un” texto.

1 «El texto es la forma primaria de organización en la que se manifiesta el lenguaje humano. Cuando se produce una comunicación entre seres humanos (hablada/escrita) es en forma de textos. Como la comunicación humana es siempre una acción social, el texto es al mismo tiempo la unidad por medio de la cual se realiza la actividad lingüística en tanto que actividad social-comunicativa. Un texto es, en consecuencia, una unidad comunicativa, o sea, una unidad en la que se organiza la comunicación lingüística».¹⁹⁷

2 «L. Hjelmslev toma la palabra *texto* en su sentido más amplio y designa con ella un enunciado cualquiera, hablado o escrito, largo o breve, antiguo o moderno. “Stop” es un texto al igual que *El Cantar del Mío Cid*. Todo material lingüístico estudiado forma igualmente un texto, ya se trate de una o varias lenguas. Constituye una clase analizable en géneros, a su vez, divisibles en clases, y así sucesivamente hasta agotar las posibilidades de división».¹⁹⁸

3 «[...] todo conjunto analizable de signos. Son textos, por tanto, un fragmento de una conversación, una conversación entera, un verso, una novela, la lengua en su totalidad, etc.».¹⁹⁹

Isenberg exige para un texto las características de homogeneidad, monotipia, no ambigüedad y exhaustividad.²⁰⁰ Pero ninguno de estos rasgos es universalmente aceptado;

¹⁹⁷ E. Bernárdez (1982), p. 80, citando a Horst Isenberg.

¹⁹⁸ Dubois, Jean, et al. (1979): *Diccionario de lingüística*, Madrid, Alianza, *sub voce*.

¹⁹⁹ F. Lázaro Carreter (1973), *sub voce*.

²⁰⁰ H. Isenberg (1987).

a modo de ejemplo, nos limitamos a uno de ellos, la monotipia. «Hay, el menos, tres razones por las que la monotipia debe ser rechazada: a) los textos concretos tienen varias finalidades simultáneamente, y, por lo tanto, pueden ser clasificados en varios grupos; b) hay textos ambiguos, que ofrecen dificultades de clasificación; c) hay textos mixtos cuyas partes pueden ser clasificadas en tipos distintos del mismo rango».²⁰¹ Es decir, lo que parece claro que lo que no vale es el monolitismo: «[...] a los hablantes, primero, y a los lingüistas, después, les interesa saber cuántos tipos de texto hay o cuántos conceptos de tipos de texto existen. A ambas cuestiones hay que responder lo mismo: tantos como se quiera. No hay límite. Ello no quiere decir que no haya un cierto orden».²⁰² Ni siquiera los textos (los así considerados habitualmente) que pertenecen a un determinado género son iguales: «Ninguna clase de texto está en condiciones de explicar ninguno de los textos que se le atribuyen, ni puede agotar todo su contenido: en cuanto miembros de una clase o género, todos los textos son iguales entre sí; pero en tanto que hecho individual, todos ellos trascienden ese nivel».²⁰³

4.2.3.1.2 La opinión de Azorín

La dispersión formal de los libros de Azorín no es óbice para que puedan ser calificados como integrantes de un conjunto real; tal diseminación no es una dificultad real, sino solo aparente: «No sé quién ha dicho, al hablar de mi obra, en son de reproche, que “no tengo sistema”. “Afortunadamente”, comentario yo».²⁰⁴ Hay diferentes muestras implícitas de que él veía su obra como un todo; por ejemplo: «Pienso mucho en España. Como siempre. Toda mi obra es un canto a España».²⁰⁵ La “continuidad” de muchas “discontinuidades” (paradoja solo en apariencia) era lo que prefería Azorín: «Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al desiderátum, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas...».²⁰⁶

¿Tenía Azorín conciencia del sentido unificado de su obra? Empecemos por el propio Azorín. «Será, pues, mi libro una de esas anas que en otras partes se estilaban tanto: *Menagiana*, *Sorbierana*, *Scaligerana*. En suma, trazos más o menos coherentes de una personalidad».²⁰⁷ Laín Entralgo cita estas palabras de Azorín y añade: «En suma, una *Equisana*»,²⁰⁸ en referencia a lo que el mismo Azorín dice en otro lugar: «Cuando supo que me proponía escribir una *Equisana*, advertí que no le gustaba el propósito».²⁰⁹ Se refería a *X*, protagonista de *Memorias inmemoriales*. Las *anas* son lo más parecido a “la obra” de un autor, prescindiendo del formato, de las dimensiones, de su estructuración formal..., en suma de lo editorializado. No son las “obras completas”, sino, más bien, “lo

²⁰¹ A. Vilarnovo y J. F. Sánchez (1994), p. 35.

²⁰² O. Loureda (2003), p. 41.

²⁰³ O. Loureda (2006), p. 147.

²⁰⁴ J. Campos (1964), p. 122.

²⁰⁵ *Albacete, siempre*, p. 109

²⁰⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 864.

²⁰⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 342.

²⁰⁸ P. Laín Entralgo (1998), p. 177.

²⁰⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 349.

que el autor quiso escribir”. «Los *anas* -en Francia- son libritos en que se consignan hechos y dichos de un personaje. [...] En la *Orteguiana* podrán los deudos y amigos de José Ortega y Gasset exponer lo más significativo, lo más trascendente -en el hablar y en el ejecutar- del filósofo y del artista».²¹⁰ Azorín era, pues, sabedor de la unidad de su obra: «Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico».²¹¹ Muy temprano (en 1902) quería hacer una “obra”, que quiso planificar: «Hoy he cogido la pluma y he continuando planeando *mi obra*».²¹² Este mismo sentido totalizador de la obra de Azorín cabe atribuir al título *Azoriniana* que Pere Gimferrer da a su introducción a dos libros de Azorín.²¹³

4.2.3.1.3 Las opiniones de otros

El fundamento teórico general que hemos expuesto se completa con una lógica aplicación a los escritos de Azorín que han propuesto otros investigadores; me refiero a la consideración de la obra de Azorín como un texto, como un macrotexto, si se quiere ser más preciso. Rubén Darío advierte unidad en los escritos de Azorín: «En *La voluntad*, en las *Confesiones*, en todas las obras posteriores hay una unidad de intelecto, que es, a mi entender, flagrante».²¹⁴

Miguel Ángel Lozano, gran estudioso -por la cantidad y la calidad de sus trabajos sobre Azorín- opina que esas últimas palabras de Azorín «no son algo que únicamente convengan a la época “vanguardista”, la de las “nuevas obras”, sino que se pueden aplicar perfectamente a toda su producción».²¹⁵ La obra de Azorín no crece por adición, sino por progresión, afirma este mismo investigador, y concreta: «No creo que pueda verse en su desarrollo el ciclo tópico de “juventud apasionada”, “madurez reflexiva” y “declinación senil”», para concluir con la afirmación de que «el arte literario de Azorín tiene una sólida unidad».²¹⁶ Según él, en los escritos de Azorín se observa «la unidad sustancial de una obra cohesionada por una estética propia».²¹⁷ «El procedimiento de situarse imaginativamente en un lugar escogido no es algo propio de sus últimos años, sino algo habitual en nuestro escritor. [...] Esa “situación ideal” despierta estados emocionales y suscita determinadas sensaciones que predisponen para el acto de la creación».²¹⁸

Varias décadas antes otros autores habían manifestado similar parecer. Díaz-Plaja es contundente: «Cualquier ensayo crítico que tienda a describir una faceta de la obra azoriniana deberá tomar como punto de partida una constatación preliminar. Esta: la de la unidad esencial de Azorín. Unidad de Azorín. Nada hay absolutamente nuevo en la evolu-

²¹⁰ *Agenda*, pp. 37-38.

²¹¹ *El caballero inactual*, OC, v, p. 31.

²¹² *La voluntad*, OC, I, p. 965.

²¹³ P. Gimferrer (1990).

²¹⁴ Rubén Darío (1905), p. 256.

²¹⁵ M. Á. Lozano Marco (1998-a), p. 36.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 29-31.

²¹⁷ M. Á. Lozano Marco (1993), p. 9.

²¹⁸ M. Á. Lozano Marco (2002-a), p. 49.

ción de su sentir. Todo se encuentra de una manera embrionaria, velada, en su obra anterior. Los cambios de ruta que experimenta su obra, afectan más a la forma que al fondo, al espíritu, animador único, pertinaz, vivo».²¹⁹ Fernández Almagro había visto que la obra de Azorín difícilmente se puede someter a una división por etapas: «Las *Memorias inmemoriales*, por ejemplo, con ser libro reciente, se enlaza con las *Confesiones de un pequeño filósofo*, que las precede casi medio siglo. [...] Lo que ocurre con *Azorín* es que su arte, su firme, delicado y auténtico arte, no es precisamente evolutivo».²²⁰ Del mismo parecer es Pérez de Ayala: «el *Azorín* de hogaño está ya predeterminado y condicionado en el *Azorín* de antaño»;²²¹ Pérez de Ayala advierte un núcleo que da unidad a su obra: «Toda la obra de *Azorín* está animada, dinamizada paradójicamente, de un impulso de trascendencia espiritual e intelectual».²²² Finalmente, Francisco Ayala apunta que «conducta política y creación poética se iluminan recíprocamente y terminan por identificarse en la unidad profunda del sujeto. [...] procede que tratemos de descubrir la raíz común que alimenta a las diversas manifestaciones de su personalidad, procurando de esa manera captar el significado último de unas y otras».²²³

Manuel Granell apunta que «De considerar el mero aspecto superficial de sus creaciones, la temática y el tono estilístico -¡esa profunda y alada serenidad de su prosa!- apenas han variado».²²⁴ Y se pregunta: «¿O es que no hay en *Azorín* un fondo único que recoja y unifique la variedad de sus formulaciones?».²²⁵ Rotundo en la calificación de “macrotexto”, González Blanco escribe: «Sus reflexiones fragmentarias, sus disquisiciones á veces inconexas, desperdigadas por los libros, podrían formar un curso de filosofía»;²²⁶ hay que fijarse «en el espíritu que esas obras ha dictado».²²⁷ Un “curso”, un mismo “espíritu”: ¿no es eso un texto? Escritos con diferentes títulos, de distintos temas, en diversas épocas y sin embargo... un curso vivificado por un espíritu uniforme. Bien es verdad que la práctica azoriniana consiste en proceder «por masas aisladas, no por agregaciones»;²²⁸ pero es que la agregación la hace el analista. Más contundente se muestra Guillermo de Torre: «No hay en toda la literatura española, en lo que va del siglo, un escritor tan continuo, fértil, tan idéntico siempre a sí mismo como Azorín».²²⁹

No parece haber duda de que un autor tiene conciencia de serlo de tal obra que ha escrito o que está escribiendo. ¿Tiene un autor conciencia también de la unidad de toda su obra, si es que hubiera fundamentos para tal rasgo? «Quot capita, tot sententiae». En particular: ¿tenía Azorín conciencia de que su obra tenía unidad? Este extremo no es susceptible de ser probado. En este sentido, solo podemos apuntar un hecho: muchos

²¹⁹ G. Díaz-Plaja (1936), p. 27.

²²⁰ M. Fernández Almagro (1949), p. 15.

²²¹ R. Pérez de Ayala (1964), p. 154.

²²² *Ibidem*, p. 150.

²²³ F. Ayala (1975), pp. 47-48.

²²⁴ M. Granell (1949), p. 102.

²²⁵ *Ibidem*, p. 14.

²²⁶ A. González Blanco (1906), p. 3.

²²⁷ *Ibidem*, p. 46.

²²⁸ *Ibidem*, p. 8.

²²⁹ Guillermo de Torre (1969), p. 136.

artículos que escribió y aparecieron en sus primeras etapas volvieron a ser publicados con su autorización “junto con” otros trabajos de su última etapa. Recopiló lo de “antes” porque es también de “ahora”: «la mayor parte de los títulos [de libros] de Azorín nacieron de esta manera, recopilando artículos, hasta el punto de que tan sólo sus novelas y obras teatrales [...] están, completa o parcialmente, libres de este origen».²³⁰ «Si exceptuamos las novelas y el teatro, no hay casi libro suyo que no se haya publicado antes como artículo en periódico o en revista».²³¹

4.2.3.1.4 Un texto *a posteriori*

Estudiamos la *producción literaria* de Azorín, como él prefería llamarla: «El haber empleado, como lo acabo de hacer, el vocablo “escrito”, en vez de producción literaria, u otro semejante, es prueba de que soy novicio en estas lides y de que me tira, dicho sea vulgarmente, mi antigua profesión».²³² Un texto no es un escrito que se hace de una sentada; un texto goza de la unidad que quiera darle su autor, con independencia de su longitud o de su complejidad. La vida y la obra de Azorín forman el contexto y el cotexto de cada escrito. Cada escrito de Azorín está abierto a los restantes. Interpretar cada libro por separado exige hallar su significado fuera de él: circunstancias biográficas, lugares, épocas... Para no salirnos de Azorín hay que entenderlo en la totalidad de su obra.

No ignoramos la discutibilidad de que todo lo que ha escrito Azorín pueda ser calificado como un texto único. Es obvio que el concepto generalmente aceptado de texto en sentido estricto, no es el que puede aplicarse a todos los textos de Azorín tomados en su conjunto. Pero queremos ampliarlo, cosa que se puede hacer no por razones gramaticales ni de organización de los niveles lingüísticos. Podríamos decir que **es un texto *a posteriori***; los entes que llamamos ordinariamente textos se planifican, se abren y se cierran. En el caso que sugerimos no se da ese desarrollo; pero visto cómo son los textos de Azorín bien podemos considerarlos todos ellos como partes de un macrotexto. Todo texto literario es literal porque es intangible, frente al no literal, que es alterable. El lenguaje literal es un lenguaje esculpido, emitido para perdurar; con él se construyen mensajes con cierre, que están destinados, por voluntad del autor, a permanecer y a ser reproducidos en sus propios términos.²³³ Es, por ello, una obviedad que los textos forman parte del lenguaje literal.

Se podría añadir a los testimonios y los argumentos expuestos la consideración de que si desde los primeros escritos hasta los últimos se advierten los mismos temas, las mismas actitudes, las mismas preocupaciones de fondo..., es que ahí hay continuidad. Si de principio a fin observamos el amor por las cosas, los atisbos de sonrisas, las sugerencias de ironías, los asomos de cordialidad, la inclinación a la complicidad con el lector, y siempre, siempre, una de las múltiples manifestaciones de la emoción..., pocas dudas se pueden

²³⁰ R. Conte (1993), p. 45.

²³¹ E. Inman Fox (1968), p. 14.

²³² *Pasos quedos*, pp. 148-149.

²³³ F. Lázaro Carreter (1980), pp. 149-171.

albergar acerca de que la producción literaria de Azorín sea un gran y único texto. Azorín, a lo largo de su obra es «el mismo, pero de otro modo», como argumenta Laín Entralgo.²³⁴ «Idem, sed aliter». Se podría aplicar a Azorín lo que se ha escrito de Montaigne: En Montaigne es «el yo del autor lo que asegura la unidad del conjunto».²³⁵

Aduzcamos el caso de la Biblia. El sentido originario de la palabra *biblia* es conjunto de libros: Βιβλία (= libros) es el plural de Βιβλίον (= libro); este sentido de multiplicidad no impide que en la concepción popular se considere “un” libro, y, sobre todo, que en la teoría y en la práctica de las religiones cristianas se considere como “el” libro y se apele a él con diferentes expresiones: «según la Biblia...», «como dice la Biblia...», etc. A la Biblia se la califica como «el *Libro* por excelencia, o mejor, una “biblioteca o colección de libros”, [...cuyas] fechas de composición se escalonan desde el siglo XIII antes de Cristo hasta el siglo I después de Cristo». Los autores son varios, que pertenecen a «una gran diversidad de situaciones ambientales según la época, el lugar y aun la cultura humana».²³⁶ La Biblia es una suma «de textos minúsculos, que se conjugan en una unidad y que como tal se han transmitido a nuestra cultura», lo cual no es obstáculo para que se acepte como «un conjunto textual discontinuo».²³⁷ Si los 73 libritos de la Biblia católica, redactados por diferentes autores, muy desiguales entre sí y en un lapso de 14 siglos, pueden recibir el marchamo de “conjunto textual”, en un argumento *a fortiori* extendido -y «salvatis salvandis»- no es un disparate otorgar la etiqueta de texto, *sensu amplo*, a la obra de Azorín, un único autor que escribió en un lapso de siete décadas y que desde niño tenía vocación y convicción de escritor.

4.2.3.2 Lexema

4.2.3.2.1 Actitudes de Azorín

El mismo Azorín alienta una consideración atenta a las palabras, lo que nos da pie para atender cuidadosamente a “sus palabras”: «La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras, cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes. Una sola palabra situada en su ambiente natural expresa más vida, ella sola, única, que engarzada en largo y prolijo periodo».²³⁸ Sin darse cuenta, Azorín relacionaba los semas (en su época y con su formación no era posible que lo hiciera conscientemente) con los sentidos específicos -no siempre explicitados- de las palabras: «Todo artista, todo pensador, tiene un cierto número de matices y de particularidades, expresados los cuales puedan darnos una idea de la modalidad del artista o del pensador».²³⁹ Muchos investigadores de la obra de Azorín han hecho hincapié en el especial cuidado que puso en el léxico: «Es, ante todo, un escritor. Se le puede aplicar el

²³⁴ P. Laín Entralgo (1973); las palabras citadas constituyen el título del trabajo.

²³⁵ M. Escartín (2008), p. 3.

²³⁶ *Biblia comentada* (1961-1962), I, p. XI.

²³⁷ G. del Olmo (2018), pp. 21 y 22.

²³⁸ *El libro de Levante*, OC, V, p. 345.

²³⁹ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 422.

título de uno de sus libros: *El escritor*. Nada menos que eso. Ha ido escogiendo las palabras; en cada momento, la única palabra válida, la única que existe para él». ²⁴⁰

A Azorín no se le escapaban las palabras ni por causalidad ni por inadvertencia. No; las elegía y las repetía: «Se hace preciso en castellano repetir para ser exacto y no hay que tener miedo a la repetición». ²⁴¹ «No se quiere comprender que una repetición es una variante psicológica. Las repeticiones no son cosa arbitraria». ²⁴² No podemos decir que nos hartamos -Azorín no cansa-, pero sí que se cuentan por miles los vocablos del ámbito emocional que siembra Azorín a lo largo de su gran texto vital, de todas sus obras. Esa cantidad de términos emotivos fundamenta dos aserciones: que los escritos de Azorín gozan de unidad y que Azorín puso toda su confianza comunicativa en las palabras.

Bien dice Álvarez de Miranda que Azorín era «aficionado a rescatar un léxico con prestigios de ajeño y de castizo [...], deseoso, en particular, de descubrir y rescatar con embeleso nombres de profesiones y oficios de las tierras de España». ²⁴³ Ferrater Mora observa -refiriéndose a Azorín- que «acecha al escritor un peligro: el usar voces cuyo significado es ya irreconocible salvo para el compilador de Diccionarios». ²⁴⁴ Ese empleo de vocablos “castizos” se debe a su afán «por ampliar el léxico sólito en las letras españolas». ²⁴⁵

Un capítulo de su libro *Madrid* lo titula «Las palabras inusitadas», ²⁴⁶ algunas de sus palabras son, además, inusuales. ²⁴⁷ Tras haber analizado 26 obras de Azorín, M-A. Ricau afirma que su vocabulario está lejos de los datos estadísticos más estudiados del español. ²⁴⁸ El empleo de este vocabulario, que a veces es no muy llano, no era casualidad, sino fruto de una elección consciente: «todos los días nacen y mueren una porción de palabras que el olvido desecha o que la necesidad crea. ¿Qué importa que tal o cual vocablo sea o no extranjero, o que tal o cual giro esté ordenado contra las leyes de la sintaxis? Nosotros, los que hablamos, somos los legisladores supremos, y podemos hacer y deshacer cuanto nos plazca...». ²⁴⁹ Cita en esta decisión a Montaigne: «Preferiría que mi hijo aprendiese a hablar en las tabernas que en las escuelas del hablar». ²⁵⁰ También le serviría de inspiración el planteamiento de P. Valéry y A. Meillet, para quienes hay que distin-

²⁴⁰ A. Amorós (1983-1984), p. 17.

²⁴¹ *Pasos quedos*, p. 41.

²⁴² *Angelita*, OC, v, p. 509.

²⁴³ P. Álvarez de Miranda (2022), p. 22.

²⁴⁴ J. Ferrater (1983), p. 123.

²⁴⁵ J. M. Martínez Cachero (1979), p. 364.

²⁴⁶ *Madrid*, OC, vi, p. 295.

²⁴⁷ P. Álvarez de Miranda (2012).

²⁴⁸ M-A. Ricau (1974, p. 16): «son vocabulaire s'éloigne la plupart du temps des principes généraux posés précédemment». En 1995 esta tesis se publicó como libro: *L'univers romanesque d'Azorín*; Toulouse, Editions Universitaires du Sud; en palabras del autor (presentación), «les modifications et les additions n'ont apporté aucun changement fondamental à l'œuvre en son intégralité».

²⁴⁹ *Palabras al viento*, OC, vii, p.445.

²⁵⁰ M. de Montaigne (2006), iii, viii, p. 895. M. de Montaigne (1965, iii, viii, p. 190): «J'aimerais mieux que mon fils apprît aux tavernes à parler, qu'aux écoles de la parlerie».

guir entre el uso del lenguaje general, o sea, inconsciente, y el uso poético; el lenguaje general no está sometido más que a la estadística, mientras que el uso poético depende de condiciones personales.²⁵¹ Y, ¡cómo no!, tendría en cuenta estas palabras de Cervantes: «y esto es enriquecer la lengua, sobre quien tiene poder el vulgo y el uso».²⁵²

No estuvo muy atento Azorín a que el vocabulario que usaba estuviera de acuerdo con lo que entendemos por norma, sino, más bien, con lo que Vossler llama el pensamiento idiomático: «El pensamiento idiomático es, en lo esencial, pensamiento poético; la verdad idiomática es verdad artística, es belleza llena de significación. [...] Ahora ya sabemos al servicio de quién está la doctrina de la propiedad idiomática, la gramática práctica. Trabaja al servicio de la lengua como arte, nos enseña la técnica de la belleza idiomática».²⁵³ Por eso se esfuerza en la «elección de la palabra más justa para el concepto que se expresa, sin considerar si es castiza o extranjera, popular o culta; [...] Ya no se encuentran en su vocabulario expresiones estereotipadas vacías y muy gastadas o designaciones populacheras pobres»,²⁵⁴ y anda «siempre a la busca de la mayor precisión expresiva»,²⁵⁵ por ejemplo, para Azorín «no da lo mismo decir apostura o esbeltez».²⁵⁶ Emplea palabras que puede que no se entiendan en «el habla empobrecida y rutinaria de las ciudades», pero, si son expresivas, tienen «todos los derechos literarios, artísticos».²⁵⁷ No es de extrañar que Azorín haya «exhumado las vocecitas y los terminillos que antaño emplearan los grandes artífices del idioma».²⁵⁸ Estén donde estén esos vocablos que a él resulten válidos estéticamente, los toma: «Voces nuevas, voces olvidadas, tras de las que se oculta la realidad española añorada. Unas vienen del venero del pueblo, como éstas que acabo de indicar. Pero otras veces proceden de la rebusca en los viejos libros».²⁵⁹ ¿Cómo no va a ser elocuente el uso de cualquier vocablo que resume emotividad en los textos de Azorín?

El programa azoriniano sobre las palabras queda resumido en este pasaje: «No tener miedo a libertar las palabras. Conceder valientemente la libertad a las pobres palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda al máximo su vitalidad».²⁶⁰

²⁵¹ P. Valéry et Antoine Meillet (1928, p. 60): «L'usage général n'est soumis qu'à la statistique [...] Mais, au contraire, l'usage poétique est dominé par les conditions *personnelles*, par un sentiment conscient, suivi, maintenu...».

²⁵² Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte segunda, tomo VII, capítulo XLIII, p. 111.

²⁵³ K. Vossler (1968), p. 37.

²⁵⁴ H. Jeschke (1954), p. 127.

²⁵⁵ J. M.^a Martínez Cachero (1987-88), p. 313.

²⁵⁶ R. Gómez de la Serna (1928), p. 204.

²⁵⁷ A. Zamora Vicente (1966), p. 151.

²⁵⁸ P. Romero Mendoza (1933), p. 138.

²⁵⁹ A. Zamora Vicente (1966), p. 152.

²⁶⁰ *El libro de Levante*, OC, v, pp. 345-346.

4.2.3.2.2 Pautas de interpretación

Este trabajo no es un estudio semántico, por lo que no entramos en la distinción y aplicación de las estructuras semánticas: campos léxicos, sememas, archilexemas, etc. Estudiamos las palabras; el lexema es el componente semántico de la palabra, que es compatible con su componente formal. Los componentes semánticos de las palabras tejen unos significados complejos pues se interrelacionan todas ellas en los sintagmas, en las oraciones, en los párrafos, etc.

El sema es la unidad mínima del plano semántico; sus efectos significativos los ejerce primariamente dentro del lexema; pero, dada la conexión entre unidades, niveles, planos, formas, categorías, etc., el sema atraviesa la semántica de todos los ámbitos lingüísticos. Sobre él se articula el conjunto de las estructuras semánticas. La totalidad de los semas presentes en los enunciados de un texto constituye un precipitado semántico que toma cuerpo y se posa de una manera visible y concreta en las palabras. El sema está presente en el lexema. Los miles de palabras que conforman la producción escrita de Azorín contienen los lexemas cuyos semas nos transmiten los significados de la obra de Azorín. Primariamente vemos las palabras; ellas están preñadas de semas; unas y otros sumándose y multiplicándose logran que la totalidad tenga sentido. Los significados morféxicos nos interesan en la medida en que están integrados con los significados lexémicos.

Las palabras, todas las palabras. Ante el programa azoriniano de las palabras, al lingüista le entran ganas de bucear en las palabras de Azorín. «Las palabras. Evidentemente piensa en seguida en el léxico. En la riqueza léxica. En el recurso a palabras olvidadas, a palabras técnicas... Ya lo examinaron detenidamente los estudiosos. La palabra también es otra cosa. Las formas gramaticales, la morfología también son palabra, son lengua. Y a ellas también Azorín pidió que rindieran el máximo de su poder».²⁶¹

Cabe con plenitud de oportunidad hacer aquí una alusión al carácter de los datos y las argumentaciones de nuestra ciencia. La lingüística es una ciencia antropológica, y ya sabemos (se olvida con frecuencia) que las ciencias antropológicas son «rigurosamente inexactas». **Las palabras no son números.** El rigor forma parte del estudio de las palabras, pero la exactitud matemática, no. El número 675 indica siempre la misma cantidad, se refiera a personas, a libros, a monedas, etc., y en cualquier lengua; pero, por poner dos ejemplos entre miles, el verbo *dar* o el sustantivo *pie* tienen diversos sentidos, y ello si nos ceñimos al español; el contexto y el cotexto ramifican el significado de cada lexema en varios sentidos. Se ha de tener en cuenta este concepto para que podamos ver en las citas de los textos de Azorín aquello que se puede ver con la difuminación que caracteriza a las palabras. **Hay que ver sus frases, sus textos, sus vocablos como lo que son: unidades antropológicas,** no cosmológicas; son entidades comunicativas flexibles, no rígidas.

²⁶¹ M-F. Delpont (1998), p. 22.

Aunque el hecho de que Azorín elija con esmero las palabras pueda interpretarse como una razón para entenderlas como unívocas, opinamos que es argumento para lo contrario: es el sentido que “él” les da en el conjunto del resto de los condicionamientos de todo acto de comunicación verbal. A la comprensión del sentido más probable nos lanzamos; la mayoría de las veces lo obtenemos; pero en ocasiones nos quedamos solamente en su órbita. No es inane bagaje ser conscientes de ello. Y no olvidemos los matices, incluso los que el autor quiso sugerir... y no captamos. Un lexema es algo más que una palabra; contiene semas centrales y semas periféricos.

Es inútil buscar en un texto poético un orden de palabras didáctico, unas palabras que denoten argumentaciones, planteen dudas racionales o aporten datos empíricos. El lenguaje poético «equilibra siempre un pensamiento puro con una visión gráfica, que traduce las ideas abstractas en imágenes y convierte, por otra parte, un objeto concreto con palabras abstractas [...] Todas las palabras que el poeta utiliza tienen más allá de su significado propio, asociaciones particulares, significados implícitos y valores emotivos, y rara vez carecen de sonido mágico, ritmo y una resonancia de intensa fuerza».²⁶²

Por nuestra parte, hemos tratado de escapar de los *sofismas nominalistas*; estos existen cuando se toma la mera forma de una palabra como argumento, soslayando la familia léxica correspondiente. Al exponer nuestros análisis de la emoción, del tiempo, de la ironía, del dualismo, etc., en Azorín, hemos tenido en cuenta las palabras que más íntegramente representan los pertinentes conceptos, y también otras que, sin ser “esas” mismas palabras, aportan el mismo sentido que se esté analizando en ese contexto.

Aunque las palabras tienen y desarrollan su sentido en estructuras sintagmáticas, no entramos en análisis oracionales: «No hablamos con palabras aisladas, sino con frases. La palabra aislada se inserta en una estructura más amplia y a través de ésta se hace la determinación de lo pensado en la palabra aislada; es decir, el *contexto* determina la fijación del significado en la situación lingüística concreta».²⁶³ Como dice Octavio Paz, «El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases».²⁶⁴ Tampoco pretendemos realizar ningún análisis lexicográfico de los términos de los textos de Azorín; este tema sería fecundo dado el interés que Azorín ponía en la elección de su vocabulario;

4.2.4 FUNCIONES DEL LENGUAJE

Una puntualización epistemológica final no resultará ociosa, aunque pudiera no parecer necesaria; nos referimos a las funciones del lenguaje. Se han expuesto múltiples y variadas clasificaciones de las funciones del lenguaje. Unas han adquirido menos notoriedad que otras o son más parciales: Husserl, Wundt, Vossler, Croce, Mukarowsky,

²⁶² H. Hatzfeld (1975), p. 58.

²⁶³ K. Baldinger (1970), p. 36.

²⁶⁴ Octavio Paz (1956), p. 49.

Malinovsky, Gardiner, Morris, Halliday... Las dos más difundidas son la de Karl Bühler y la de Roman Jakobson. Bühler propone tres funciones: «Triple es la función del lenguaje humano: manifestación, repercusión y representación». Hoy prefiero los términos: expresión, apelación y representación. [...] Los tres conceptos fundamentales tienen que ser conceptos semánticos».²⁶⁵

La clasificación más complexiva y matizada es la que propuso Roman Jakobson. «El modelo tradicional del lenguaje, tal y como Bühler lo explicó, se reducía a esas tres funciones (emotiva, conativa y referencial). [...] Hay muchas posibilidades de que ciertas funciones verbales adicionales se puedan deducir de este ejemplo triádico».²⁶⁶ Jakobson discrimina seis factores en los actos de lenguaje: emisor, receptor, contexto, mensaje, contacto y código; a cada uno de esos factores corresponde una función: referencial, emotiva, conativa, poética, fática y metalingüística, respectivamente.

La propuesta de Bühler es más simple y, por ello, más abarcadora. En muchos actos de habla se ejercen varias funciones, o sea, varios “servicios”; lo que define a cada una de ellas no es la ausencia de otras utilidades, sino su valor prototípico. Según Jakobson, «apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un cometido único», pero «La estructura verbal del mensaje depende, básicamente, de la función predominante». El valor prototípico de la función apelativa (conativa según Jakobson) es el de “dirigirse” a otro; el valor prototípico de la función expresiva (emotiva en términos de Jakobson) es el de “manifestarse” a sí mismo; el valor prototípico de la función representativa (referencial en palabras de Jakobson) es el de “designar” algo.

Las funciones del lenguaje están ínsitas en todo acto de habla; quiera o no quiera, el hablante hace uso de estas funciones. Cuestión distinta es que el hablante privilegie una u otra, sabiéndolo o no sabiéndolo. Esta elección, en todo caso, no será directa, sino indirecta, es decir, que va ligada al tipo de texto que pretenda construir: apofántico, pragmático o poético. Estos tres tipos se manifiestan mezclados de alguna forma. El analista-intérprete puede descubrir en cualquier texto qué expresa, a qué apela y qué representa, o sea, qué manifiesta el emisor de sí mismo, cómo se dirige al receptor y qué designa. En nuestro caso, nos situamos en la función representativa (referencial) de los textos de Azorín. Según Jakobson, «la función llamada referencial, “denotativa”, “cognoscitiva” es la tarea primordial de numerosos mensajes». ¿Qué designan los textos de Azorín? **La producción literaria de Azorín está atravesada por la emotividad.**

²⁶⁵ K. Bühler (1985), pp. 48-49.

²⁶⁶ Esta y las siguientes citas inmediatas -literales o no- están extraídas de R. Jakobson (1981-b), pp. 32-37.

4.3 BASE METODOLÓGICA

4.3.1 CITAS

En la obra de Ateneo (siglos II-III d. n. e.) *El banquete de los eruditos*, conocida también como *Deipnosophistas* (ΑΘΗΝΑΙΟΥ ΝΑΥΚΡΑΤΙΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΩΝ) se expone un entretenimiento que tenían ciudadanos cultos en sus “veladas literarias” y que consistía en competiciones de citas literarias. No eran desconocedores del valor educativo y cultural de las adivinanzas. Proclamaban con asertividad los valores intelectuales del ejercicio adivinancístico. «La resolución de las adivinanzas no es ajena a la filosofía, y los antiguos daban en ellas muestra de su nivel de educación. En efecto, lo que planteaban en sus reuniones simposiáticas no eran cosas del estilo de quienes ahora se preguntan mutuamente cuál es el acoplamiento más placentero, o cuál el pez más sabroso». Al contrario, sus disputas consistían en que «en respuesta a un primero que había recitado un verso épico o un yambo, cada cual iba declamando el que venía a continuación». O si uno aportaba una cita de algún poeta, otro le replicaba aportando una cita de otro poeta que había dicho la misma idea. O cada uno recitaba el pasaje de un verso que tuviera el número de sílabas que se hubiera establecido. «De este modo, el pasatiempo, al no ser irreflexivo, se convertía en indicador del nivel de cultura de cada cual».²⁶⁷

No es de ahora la costumbre de citar; sí es más reciente la cita responsable. La conciencia del carácter público de lo que se escribe fue la actitud primaria: «“Oratio publicata res libera est”, dice el refrán que regula los comportamientos de la escritura. La cosa dicha, escrita, publicada, pasa inmediatamente al dominio público: es una cosa, *res*, y no una palabra, *verbum*, de autor».²⁶⁸ Que se haga uno u otro tipo de uso de la cita es, en los últimos siglos, una cuestión de mentalidad cada vez más colectivamente asumida.

Montaigne es considerado uno de los más insignes -y denostados- citadores. Fue pionero en la práctica de la independencia frente a la *auctoritas*. Acudió continuamente a las citas, de las que se apropiaba “temporalmente”, indicando, eso sí, el autor de las palabras que le prestaban: «Montaigne recurrirá a otros dos términos, pero jamás al de cita: esos términos son *alegación* y *préstamo*».²⁶⁹ No censura la costumbre de citar -él la tenía en grado destacable -, pero reconocía su superabundancia: «Hay más quehacer en interpretar las interpretaciones que en interpretar las cosas, y más libros sobre los libros que sobre otro tema: no hacemos sino glosarnos unos a otros. Es un hormiguero de comentarios; de autores, hay gran escasez».²⁷⁰ Quizá calificando su manera de citar, que puede servir para todo investigador, elogiaba el ingenio de las citas... aceptables: «Un

²⁶⁷ Ateneo (2006), p. 457 C D E F.

²⁶⁸ A. Compagnon (2020), p. 187.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 343.

²⁷⁰ M. de Montaigne (2006), III, XIII, pp. 1015-1016. M. de Montaigne (1965, III, XIII, p. 358): «Il y a plus affaire à interpréter les interprétations, qu'à interpréter les choses: et plus de livres sur les livres, que sur autre sujet: nous ne faisons que nous entregloser. Tout fourmille de commentaires; d'auteurs, il en est grand cherté».

lector agudo descubre a menudo en los escritos de otro, perfecciones distintas de las que el autor ha puesto y percibido, prestándoles sentidos y aspectos más ricos». ²⁷¹ De la cantidad y de la variedad temática de las citas que Azorín hace de Montaigne, así como por la pertinencia de su inclusión, es legítimo deducir que Montaigne es el pensador preferido por Azorín entre todos los que cita.

A propósito de la consabida libertad con que Montaigne manejaba las citas (la mayoría son de autores clásicos griegos y latinos), Compagnon hace el siguiente comentario: «La balanza es un ideograma de la justicia por su función en la sociedad micénica donde todo se pesaba, donde se hacía efectivamente justicia con una balanza. Pero en Montaigne, más que la justicia, es propiamente el pesaje lo que el emblema de la balanza significa, recobrando su valor original. El pesaje, es decir, la evaluación de los signos, se dice en latín *exagium*, de donde proviene la palabra francesa *essai* con la que Montaigne titula su libro». ²⁷² La extrapolación de estos datos -y su consideración subsiguiente- aplicada a todos los citadores, exige de estos que “transporten” sin daño las palabras desde su cuna hasta el nuevo hogar.

Azorín sufrió malas citas y reprocha a Montaigne que cite tanto, sobre todo porque se manifiesta tan contrario a lo erudito cargante: «Montaigne está, efectivamente, en la acera de enfrente de la Sorbona. [...] Si es de la acera de enfrente, es decir, antiuniversitario, ¿cómo hace todo esto, que es ser definida y plenamente universitario? Por lo menos, podía haber prescindido de tanta cita (las citas son uno de los estigmas universitarios) y con ello nos hubiera ahorrado un enfado». ²⁷³ Citar desfigurando el pensamiento del autor es una forma de engañar. Y citar tomando las palabras de otro como excusa débil para apoyar las propias es una falacia. Pero son saludables las citas que aportan la prueba de que la bibliografía reseñada ha sido efectivamente hojeada; la bibliografía, por su parte, si es verídica, se presenta como un inventario de las citas; las unas y la otra se brindan recíprocamente la validez.

Lo que se trata de obtener con las citas es, esencialmente, la fiabilidad del pensamiento que se interpreta. El fundamento filosófico de las citas es el principio de razón suficiente de la interpretación: «Principium rationis sufficientis est effatum enuntians absolutam necessitatem rationis sufficientis pro ente in quocumque ordine. [...] Pro ordine intelligibilitatis: [...] ex parte subiecti: [...]: Omne iudicium verum habet rationem sufficientem suae veritatis». ²⁷⁴ Las citas apoyan lo que se atribuye a algún autor. Si queremos estudiar a un autor, empecemos por conocer qué es lo que él dice. Primordialmente, quiero la palabra misma, no la palabra de la palabra. La cantidad y la genuinidad de las citas robustece la veracidad de lo testimoniado.

²⁷¹ M. de Montaigne (2006), I, XXIV, p. 166. M. de Montaigne (1965, I, XXIV, p. 198): «Un suffisant lecteur découvre souvent ès écrits d’autrui des perfections autres que celles que l’auteur y a mises et aperçues, et y prête des sens et des visages plus riches».

²⁷² A. Compagnon (2020), p. 349.

²⁷³ *París*, OC, VII, p. 1007.

²⁷⁴ L. Salcedo et I. Iturrioz (1953), IV, I, I, I, III, 146, p. 558.

En punto a definiciones de *cita*, aportamos cuatro. En los diccionarios del latín se indica el verbo *cito* como equivalente a «poner en movimiento», «hacer venir, llamar», etc.; esta segunda acepción es la que se aplica a la realidad que estamos tratando. En la 3.^a acepción del diccionario de la RAE se dice de *cita* que es «Nota de ley, doctrina, autoridad o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o refiere».²⁷⁵ En el de María Moliner, en su 3.^a acepción, leemos: «Frase, texto, etc., que se cita o menciona».²⁷⁶ Para Compagnon, «Una “buena” definición de la cita, es decir, un punto de partida aceptable, provisional, de trabajo, será: *un enunciado repetido y una enunciación repetidora*».²⁷⁷

4.3.2 NUESTRAS CITAS

«Nihil prius fide» es el lema de los notarios. «Nihil prius verbis auctoris», remedamos nosotros: lo primero y principal es lo que Azorín escribió. El primer paso se da a partir de los textos reales de Azorín para conocer sus significados; conocidos estos, se trata después de fundamentarlos conceptualmente; tales conceptos no sobrepasan en ningún caso los límites ni de la no especialización ni de la no necesidad. Tanto las palabras de Azorín como sus valores semánticos son ingentes. Para comprender la multitud de los particulares hay que crear los universales. Tales universales no pueden desasirse de los particulares. Las anécdotas apelan a la categoría, la condicionan y esperan de ella que les dé valor y permanencia; la categoría, por su parte, no puede imponerse a las anécdotas desentendiéndose de la realidad de estas. La ruta que va desde la hipótesis hasta la propuesta la han de recorrer conjuntamente los particulares y los universales.

El constante intercambio de las diversas fases ha tenido como objetivo procurar que no sea muy ancha la brecha que distancie a la verdad de la verosimilitud. Por eso, como tratamos de saber qué quiso decir Azorín, dejamos que hable él -verdad- y nosotros interpretamos -verosimilitud-. La hermenéutica es imprescindible, necesaria, inevitable; pero no se ha de olvidar que «toda interpretación es una suplantación, no es nunca el texto mismo».²⁷⁸ Siempre nos puede quedar el consuelo de que «Se non è vero, è molto ben trovato»;²⁷⁹ si no es un acierto total, que, al menos, sea un acierto parcial. Hemos intentado ir «Per minima ad maxima», pues presumimos que en la parte está el todo, que en el accidente está la sustancia y que en el detalle está el meollo. Esa presunción hay que comprobarla: esa es la labor del universal.

²⁷⁵ Real Academia Española (2014), *sub voce*.

²⁷⁶ M. Moliner (2007), *sub voce*.

²⁷⁷ A. Compagnon (2020), p. 66.

²⁷⁸ J. Ortega y Gasset (1987), p. 312.

²⁷⁹ El escrito más antiguo en el que consta dicha locución es la obra del filósofo y astrónomo italiano Giordano Bruno. Véase Giordano Bruno Nolano (1585): *Degli eroici furori*, Al molto illustre ed eccellente cavalliero, Signor Filippo Sidneo, Parigi, Appresso Antonio Baio, E-text, Editoria, Web design, Multimedia (Edizione elettronica del 18 settembre 2006). En la página 89 se lee: «Se non è vero, è molto ben trovato»; en el devenir de los siglos se ha perdido la palabra «molto», que sí figura en el original. Entre 1583 y 1585 Giordano Bruno publicó en Londres varios libros, entre ellos este. La Inquisición lo condenó a morir en la hoguera, castigo que se ejecutó el 17 de febrero de 1600 en Florencia, en la plaza denominada *Campo di Fiori*.

Dejar hablar a Azorín se ha concretado en gran parte de la cantidad de las casi 5000 notas que figuran al pie de las páginas de esta tesis. Me he basado en todos los libros que cataloga Inman Fox (1992)²⁸⁰ como de autoría de Azorín, sea quien sea el editor o el compilador: 142 títulos (todos citados), de longitud muy desigual, que suman más de 18.000 páginas; de tales páginas y de las páginas de varias decenas de artículos de Azorín extraje más de 9200 citas. A esta cantidad de citas la sometí después al lógico proceso de 1) anotación, 2) selección, 3) estructuración, 4) análisis y 5) interpretación. Estas fases no son solamente sucesivas; lo son, sí, pero se someten a un continuo ir y volver para obtener justezas. Para mí no hay «escritos de “valor secundario”», como no los hay para Lozano Marco,²⁸¹ y para el mismo Azorín.²⁸² A los efectos de recoger sus palabras, valen todas, cualesquiera que sean los tipos de texto en que se manifiesten. Las tomamos de su colocación habitual, su entorno lingüístico propio (su “habitat”): «la frase es el único elemento aislable del discurso, el único tal vez susceptible de un estudio metódico».²⁸³ Y, por supuesto, con su grafía, a veces discrepante de la actual.

El contenido de las notas a pie de página que ponemos es de una triple naturaleza; las notas de los grupos 2.º y 3.º rara vez monopolizan una nota.

1.º Imprescindibles. Forman el grueso del total; la principal partida de ellas está constituida por las palabras de Azorín; también hay que adscribir a este grupo las confirmaciones de las opiniones de los estudiosos de los respectivos temas.

2.º Convenientes. Son pocas; muchas de ellas se refieren a traducciones de las alusiones que hace Azorín o de las aportaciones que hacemos nosotros; en otros casos se trata de aclaraciones.

3.º Ornamentales. Son poquísimas; resultan innecesarias, pero contribuyen a conectar las cuestiones de la tesis con obras que son iluminadoras en otros ámbitos.

La abundancia de citas no la juzgamos inane, sino que, al contrario, hace más sólida la conclusión, pues cierra resquicios a la casualidad o a una mala praxis. Sobre todo si -como en este trabajo- las citas están tomadas de escritos que se extienden durante 70 años, a través de la novela, el ensayo, el periodismo..., en tiempos de paz y en tiempos de guerra, en periodos de espíritu revolucionario y en épocas de conservadurismo social, etc. Nos sirve de consuelo y desconsuelo, a la vez, esta reflexión de Compagnon: «Si la consecuencia lógica de la cita de una palabra es mantener a distancia el sentido de esa palabra, y substituirlo por el sentido de la repetición, podemos defenderla argumentando que el sentido de la palabra citada no está radicalmente eliminado».²⁸⁴ No hemos querido alejarnos del sentido de las palabras de Azorín, pero si lo hemos hecho -por impericia, por ignorancia o por error- nos satisface saber que el sentido azoriniano

²⁸⁰ No todos los títulos de las obras que Azorín escribió están recogidos en este excelente trabajo, cosa que no es de extrañar dadas las variadas circunstancias de la producción azoriniana: algunos parvos datos siempre se escapan.

²⁸¹ M. Á. Lozano Marco (1998-a), p. 27.

²⁸² *Madrid*, OC, VI, p. 300.

²⁸³ A. Compagnon (2020), p. 62.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 106.

pervivirá. Es verdad que «De singularibus non est scientia», pero se necesita abundancia de *singularia* para que la ciencia disponga de elementos de base; tales elementos han de ser empíricos y epistémicos; las palabras de Azorín proveen el fundamento empírico y las explicaciones conceptuales aportan el apoyo epistémico.

Las citas hablan por sí solas. «Que no hablen las cosas ni el autor, sino el lenguaje mismo»,²⁸⁵ escribe Ferrater Mora. Las citas mismas hablan y dicen quizá algo que el autor no era consciente de querer decir. Hemos procurado mantener las palabras de Azorín lo más exentas posible de comentarios superfluos. Sí hemos intentado acompañar sus palabras con otras nuestras que pusieran de manifiesto lo que acaso pudiera no captarse a primera vista. «En torno a la figura y a la obra de Azorín, los lectores superficiales y los críticos faltos de penetración analítica han creado en el transcurso de los años una serie de ficciones caprichosas, de fábulas absurdas, de interpretaciones falsas y audaces, estrechas, miopes o circunstanciales, reputadas vulgarmente como auténticas».²⁸⁶ Lo que sostiene este biógrafo de Azorín tiene que ver, sobre todo, con aspectos personales. Nosotros creemos que también abundan las interpretaciones superficiales, algunas de ellas repetidas sin desmayo.

Una advertencia de calado práctico: algunas de los miles de citas que apporto pueden valer para testimoniar más de una idea; en esos casos hemos elegido aquella idea que, a nuestro juicio, resulta más relevante en ese contexto y, por derivación, en el conjunto del trabajo. En todos los casos soslayamos la consecución del acierto porque priorizamos la obtención de la pertinencia. Pondremos seis casos de citas para ilustrar esta idea.

1 «¿Habrás sensación más trágica que aquella de quien sienta el Tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado lo por venir?»²⁸⁷ ¿No cabrían estas palabras para ilustrar la cuestión de la complicidad (por la interrogación) que el capítulo del tiempo?

2 Ante los naturales de una isla que pretendían que la vida solitaria era mejor que la de las ciudades, el interlocutor reacciona: «Cuando pienso en vuestros desvaríos a este respecto, sonrío yo también. Sonrío, naturalmente, con mi sonrisa de fauno viejo».²⁸⁸ ¿Dónde colocamos estas palabras de Azorín: en la materia de la “sonrisa” o en la de la “ironía”?

3 «Ya ves que el silencio es profundo. No imagines un grito, un grito desgarrador en la noche [...] Basta con este fragmento de ambiente que satura ahora toda tu sensibilidad».²⁸⁹ ¿A qué tema corresponde: a “silencio” o a “noche”?

²⁸⁵ J. Ferrater (1983), p. 99.

²⁸⁶ S. Riopérez (1979), p. 11.

²⁸⁷ *Castilla*, OC, II, p. 709.

²⁸⁸ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 115.

²⁸⁹ *Valencia*, OC, VI, p. 168.

4 «El tiempo me ha preocupado siempre; toda mi obra refleja esa preocupación de la noción del tiempo, de la corriente perdurable del tiempo, de la labor terrible del tiempo, deshaciendo las cosas».²⁹⁰ ¿Cuál sería su lugar adecuado: “tiempo” o “emoción”?

5 «Este político a quien tanto se elogia, ¿no es un verdadero zoquete? Y aquel otro, ¿no es un bribón? Y el de más allá, ¿no es un insoportable petulante? ¿Y en las manos de todos estos hombres está el porvenir de España?». ²⁹¹ ¿Sería más pertinente esta cita en “ironía” o en “complicidad con el lector”?

6 «Y de pronto, en el profundo silencio... Y de pronto, en el profundo silencio, no ocurre lo que el lector imagina».²⁹² ¿A qué cuestión correspondería con más propiedad esta cita: al silencio o a los puntos suspensivos?

Han de tenerse en cuenta dos cosas: que los textos de Azorín no son precisamente un listado de datos científicos, y que lo importante no es que haya en la cita más de una idea testimoniada, sino que tal cita sea testimonio de la idea que se pretende comprobar.

Encontraremos algunas citas repetidas; lo son porque una parte de ese pasaje vale para una idea y otra parte vale para otra. Dispénsenos, pues, cuando se observe que aducimos palabras de Azorín como testimonio de un determinado concepto y se aprecie que también puede servir para otro; puede ser así y sabemos que en bastantes casos es así; pero... dos aclaraciones:

1.ª) Lo importante no es que haya en la cita más de una idea testimoniada, sino que tal cita sea testimonio de la idea que se pretende comprobar, que en esa cita esté presente la noción que proponemos.

2.ª) Azorín escribe así de “impuramente” y de “artísticamente”.

Se ha de añadir a lo anterior nuestra estimación del carácter críptico con el que a veces Azorín exorna sus textos; en los textos más oscuros hemos adoptado el siguiente criterio: si hallábamos fundamentos -contextuales o cotextuales- para aventurar una interpretación aceptable, la exponíamos; pero si, por el contrario, sospechábamos que nuestra prospección podría tener más de conjetura que de aclaración, nos la guardábamos. La hermenéutica es válida -¡claro!- y para ello es menester que sea genuina. Hemos huido del desvío, al menos del persistente.

¿Citas fuera de contexto? Nos hemos esforzado en que no haya ninguna; hemos pretendido verlas todas con atención. Es verdad que «los términos e incluso las oraciones de lenguaje, cuando están fuera de contexto carecen de fijeza significativa y cuando

²⁹⁰ *París, bombardeado*, OC, III, pp. 1063-1064.

²⁹¹ *De un transeúnte*, pp. 151-152.

²⁹² *Escritores*, p. 163.

están dentro de él presentan polisemias y connotaciones que hacen su sentido sólo parcialmente expresable». ²⁹³ Las nuestras están expuestas y explicadas en el conjunto de la obra de Azorín. Una cita consiste precisamente en la aportación de un pasaje -más o menos breve- de una obra. Una cita ha de ser “indicativa” de una determinada opinión, tendencia, de un planeamiento, etc. Además, en el caso de Azorín se han de tener en cuenta tres hechos:

- 1.º) Para él cualquier género (narraciones, descripciones, teatro...) le servía para expresar sus actitudes, no solo el ensayo.
- 2.º) Numerosas veces manifestó que él escribía para sí mismo.
- 3.º) Su escritura está atravesada por la ironía: los detalles son elocuentes.

En las citas de las obras de Azorín, figuran, en muchísima menor cantidad, re-citas, es decir, citas que hace Azorín y con las que trato de confirmar, ilustrar, ampliar y enriquecer lo que dice Azorín. En la mayoría de los casos cito el texto original, que en pocos casos consigna Azorín; en otros casos, Azorín trae a colación pensamientos, no palabras, de otros autores, sin aludir a títulos, que, yo, por mi parte, he procurado indagar y exponer.

Es aplicable a la noción de cita la distinción polar entre uso y mención: las palabras de Azorín constituyen un *lenguaje-objeto*, L_1 , del que hablo, mientras que mi discurso sobre tales palabras es un *metalinguaje*, L_2 , en el que hablo de aquel. En la cita «no puede tratarse jamás de una simple relación entre dos textos, T_1 y T_2 , que la cita impone, sino de una relación entre dos sistemas, cada uno compuesto de un texto y de un sujeto, S_1 (A_1 , T_1) y S_2 (A_2 , T_2), relación (compleja) multipolar de la que la relación T_1 - T_2 no es más que una modalidad particular». ²⁹⁴ Para todos los casos -por supuesto, en el presente trabajo- T_2 ha de ser “fiel” a T_1 ; ni puede ni debe ser “igual”: el primero es “creación” y el segundo es “interpretación”. El autor inicia el proceso; quien repite, pone las comillas y con ello no podrá alegar derechos de autor.

¡Ojalá se pueda haber cumplido la siguiente aseveración!: «Es *authenticus* aquello cuya procedencia es incuestionable [...] El *denotatum* de una cita no es un valor de verdad [...], sino una prueba de fidelidad, de veracidad, de exactitud, de sinceridad [...] La cita, prueba de su referencia, autentifica a un individuo mediante su enunciación, lo consagra como autor. El autor no es tal, no es auténtico, más que si las citas que hace lo son, y eso explica por qué la nota es una pieza tan capital en el régimen de escritura». ²⁹⁵

A Azorín le enfadaba la erudición seca. A mí también. Esos dos hechos me han impulsado a basar este trabajo en lo que Azorín escribió. El criterio que ha vertebrado este trabajo es el de **ir hacia los textos mismos de Azorín**. He aceptado como prioritario lo que Azorín escribe y, como complemento necesario, lo que otros dicen. Hay muchas más citas de Azorín que de otros, en una proporción aproximada de 57/43 por cien-

²⁹³ J. L. Ramírez (1989).

²⁹⁴ A. Compagnon (2020), p. 67.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 420.

to. No desprecio las ideas de los demás, al contrario; pero la opinión sobre un hecho no puede sobreponerse al hecho mismo; hay un principio jurídico que vale para todo raciocinio científico: «Contra factum non datur argumentum». «Y si la “erudición enfadosa” no consigue abarcar la significación total de un autor como Azorín, tal vez acabe por ser contraproducente. [...] Deberíamos ser más cautelosos con el trabajo erudito, y considerar hasta qué punto -sobre todo tratándose de un escritor contemporáneo- el desmenuzamiento de la erudición nos pone en riesgo de alejarnos de valores inmediatos, sencillos: la honda lectura de “pequeña filosofía” que fluye por la delgada (y caudalosa) prosa del desaparecido maestro».²⁹⁶ Nosotros sí hemos tratado de hacer una tarea de desmenuzamiento, pero no de los miles de páginas que “tratan de” Azorín, sino de los miles de páginas que escribió él mismo. Las palabras de Azorín que hemos tomado constituyen el eje de esta tesis; alrededor de ellas se adhieren -con mayor o menor acierto, hondura, pertinencia y asiduidad- las opiniones de los demás. Las ideas de Azorín son “propias”, las ideas ajenas sobre Azorín son “anejas”.

El pilar en el que apoyamos nuestro planteamiento tiene un nombre: genuinidad; lo genuino tiene que ver con el respeto a “lo” original, y “el” original, con las fuentes. Una fuente, la primordial, está constituida por los escritos de Azorín. «Ipsas ad fontes purior unda fluit»: el agua es más pura cuanto más cerca está del manantial. Lo que se opina sobre los escritos de Azorín es un complemento, pero no una sustitución; si nos basáramos únicamente en lo que otros opinan, tendríamos muchas sustituciones, pero ningún dato original. Otra fuente, la complementaria, está formada por las palabras de otros, sean citadas por el mismo Azorín o sean de hallazgo nuestro: en ambos casos hemos pretendido que haya rigor. Es verdad que «Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur»: «todo cuanto es recibido lo es según la condición del receptor»,²⁹⁷ pero hemos procurado, como “receptores” de todos esos mensajes, limitarnos a ser intérpretes, sin aventurarnos a ser creadores.

Es un dato medible desde diferentes puntos de vista que «La extensión y dispersión dificulta el conocimiento íntegro de la obra literaria azoriniana».²⁹⁸ Ante tal cantidad y tal característica, un siglo antes otro investigador había escrito: «Para decir la infinidad de cosas que tumultuosamente acuden á mi cerebro sobre este inquietante Azorín, [...] pienso, con cierto decaimiento, que acaso el único método de crítica para mí posible sea el hoy más inusitado: el de glosa».²⁹⁹

Me conforta leer que un filósofo de la talla de Paul Ricœur confiese que no hace la historia de un problema, sino que apela a unos u otros autores que tengan que ver con el argumento en cuestión: «j'évoque et cite fréquemment des auteurs appartenant à des époques différentes, mais je ne fais pas une histoire du problème. Je convoque tel ou tel auteur selon la nécessité de l'argument, sans souci d'époque. Ce droit me paraît être

²⁹⁶ E. Inman Fox (1967), p. 1.

²⁹⁷ V-J. Herrero (1980), *sub quidquid*.

²⁹⁸ M. Á. Lozano Marco (2002-b), p. 235.

²⁹⁹ A. González Blanco (1906), p. 69.

celui de tout lecteur devant qui tous les livres sont simultanément ouverts».³⁰⁰ Yo apelo a todos los “autores” que están dentro del autor Azorín y a cuantos han opinado sobre su obra.

4.4 BASE SEMASIO-ONOMASIOLOGÍA

4.4.1 CONCEPTOS Y SIGNIFICADOS

El método que he seguido en la elaboración de esta tesis ha consistido en la combinación de semasiología y onomasiología. Son dos métodos semánticos complementarios, no antitéticos: «la *semasiología* se define por la oposición que forma con la *onomasiología*».³⁰¹ Hay tendencias a primar una u otra, según los planteamientos lingüísticos de quienes las defiendan. La onomasiología está más cerca del referente, mientras que la semasiología lo está del significado: «La Onomasiología encara los problemas desde el ángulo *de aquel que habla*, de aquel que debe elegir entre los diferentes medios de expresión. La Semasiología encara los problemas desde el ángulo *de aquel que escucha*, del interlocutor que debe determinar la significación de la palabra que oye entre todas las significaciones posibles».³⁰² El fundamento epistemológico asiste a ambas rutas por igual; divergen en el camino, en el método, pero se entrecruzan para explicar lingüísticamente los hechos de lengua.

El núcleo de este trabajo consiste en mostrar que la literatura de Azorín es la emoción. ¿Cómo articulamos nuestra hipótesis? Hemos de exponer nuestra tesis con rigor, para lo cual trataremos de observar los requerimientos básicos de los campos semasiológico y onomasiológico. Semasiología y onomasiología son métodos específicamente metalingüísticos, no métodos científicos genéricos: «al estudiar las palabras se puede partir de la forma significante (semasiología) o de la cosa significada (onomasiología), lo cual, más que dos partes autónomas de la semántica, representa dos puntos de vista distintos. En la actualidad todo estudio del sentido de las palabras pertenece a una de esas grandes divisiones».³⁰³ Al fin y al cabo, el carácter nuclear del signo lingüístico -un “algo” que se refiere a otro “algo”- es el que impone que sean necesarios estos dos métodos.³⁰⁴

Lo que distingue a una de otra es el punto de partida: «La semasiología parte del significante y estudia las significaciones, es decir, las relaciones que existen entre un significante y varios conceptos... La onomasiología parte del concepto y estudia las designaciones, es decir, las relaciones que existen entre un concepto y varios significan-

³⁰⁰ P. Ricœur (2000), p. III.

³⁰¹ K. Heger (1974), p. 1, nota 1.

³⁰² K. Baldinger (1970), p. 269.

³⁰³ P. Guiraud (1974), p. 107.

³⁰⁴ K. Baldinger (1964, p. 272): «Le double aspect du signe linguistique conditionne un double aspect de la méthode linguistique».

tes».³⁰⁵ La semasiología considera la palabra en el desarrollo de su significación, mientras que la onomasiología se fija en las designaciones de un concepto particular; en aquella nos fijamos en «la signification qui part de la forme (du nom) pour aboutir au concept», en esta nos interesa «la désignation qui part du concept pour aboutir à la forme (au nom)».³⁰⁶

Dejamos dicho más arriba (en *Base epistemológica*) que la lengua representa el mundo, que lo figura, que lo categoriza. Y lo hace con sus recursos, que son los significados y las formas; unos y otras constituyen los campos semasiológicos. En opinión de Baldinger, «L'établissement des champs sémasiologiques est la tâche centrale de tout lexique alphabétique et synchronique».³⁰⁷ Que sea la tarea más importante no la libra de problemas de delimitación. Una investigación semasiológica y onomasiológica es un esquema que ha de ser completado con aportaciones de tipo histórico, cultural, sociológico...³⁰⁸

Si la “palabra” simboliza la cara A, el “concepto” simboliza la cara B; ambas se enfrentan y se necesitan epistémica y empíricamente. ¿Cómo es ese diálogo teórico? Desde la cara A se ve la cara B como un conglomerado informe al que hay que domar: «Il est vain, par conséquent, de vouloir interpréter les structurations linguistiques du point de vue des prétendues structures de la réalité: il faut commencer par constater que ce ne sont pas des structures *de la réalité* mais des structurations *imposées à la réalité* par l'interprétation humaine».³⁰⁹ La palabra no proviene del concepto, sino que se impone a él para hablar de él. Cuando se habla, los límites no existen en la realidad, sino en el lenguaje. «El significado es *λόγος* en el sentido etimológico de esta palabra, es decir, selección (de un modo de ser) y, por ello, representación del ser, pero no es aserción sobre el ser mismo. De aquí que [...] el lenguaje como tal no sea ni verdadero ni falso, puesto que no implica “análisis y re-composición” (*διαίρεσιν καὶ σύνθεσιν*) del ser de las cosas: simplemente está por el ser de las cosas aprehendidas por el hombre. Las palabras son delimitaciones intuitivas, y no definiciones motivadas desde las cosas».³¹⁰ Las cosas no tienen que “decir” cómo han de ser las palabras; estas dicen cómo ven a aquellas, aunque tal visión no es ni nítida ni uniforme: «El léxico es el nivel de las ambigüedades por excelencia. [...] Apenas hay palabra que no presente al menos dos

³⁰⁵ En K. Heger (1974), p. 8. Es traducción de este párrafo de K. Baldinger (1960, p. 523): Die Semasiologie geht vom Wortkörper aus und untersucht die Bedeutungen, d. h. die Verbindungen von *einem* Wortkörper zu *verschiedenen* Begriffen. [...] Die Onomasiologie geht vom Begriff aus und untersucht die Bezeichnungen, d. h. die Verbindungen von *einem* Begriff zu *verschiedenen* Wortkörpern».

³⁰⁶ K. Baldinger (1964), p. 269.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 255.

³⁰⁸ K. Baldinger (1964, p. 272): «Une enquête sémasiologique et onomasiologique n'est qu'un squelette tant qu'elle n'est pas complétée par les rapports humains, par les questions historiques, culturelles, sociologiques et économiques».

³⁰⁹ E. Coseriu (1967), p. 21.

³¹⁰ E. Coseriu (1977-a), p. 45.

significaciones»;³¹¹ y es que «En el plano de los signos lingüísticos, esto es, en el plano semasiológico, la sinonimia absoluta no existe».³¹²

¿Qué papel desempeñan los conceptos en este entramado de significados? Son tantas las estructuraciones que propone la lengua y son tantas las lenguas proponentes que es conveniente que el concepto quede «fijado por medio de algo que no depende de las realidades de la lengua cuyos significantes sirven para designarlo».³¹³ Es verdad que los conceptos no dependen de las lenguas y también es verdad que «El sistema de conceptos no ha de ser tomado como camisa de fuerza, sino como medio de ayuda que ha de ser modificado según las exigencias de cada caso».³¹⁴ Según Julio Casares, que tanto trabajó en la clasificación ideológica, «no hay clasificación que no sea en gran medida artificial y transitoria».³¹⁵ Y si en la cara A observamos variadísimas estructuras, no le va a la zaga la cara B: «il est très difficile d'obtenir une image claire de la structure onomasiologique».³¹⁶ Hay que aceptar una antítesis entre la pretendida universalidad conceptual y la estructura del vocabulario, tan diferenciada entre las lenguas: «Il y a, me semble-t-il, une antithèse évidente entre la «Begriffssystem», prétendant à l'universalité, et la structure interne du vocabulaire, si différence selon les langues».³¹⁷

En la mayoría de los capítulos, sobre todo en aquellos cuyo tema central lo necesitaba, hemos abundado en la exposición de la base onomasiológica o/y semasiológica; somos plenamente conscientes de ello. Hemos tomado la opción de extendernos en conceptos que no están directamente relacionados con Azorín, pero que, a nuestro juicio, valía la pena conocer para comprender mejor las propuestas propias del capítulo. Una aceptable base teórica no ha sido óbice para dedicar el espacio necesario al tema principal. Las ampliaciones, previas y por extenso, no han estorbado para la comprensión de lo principal; han servido, al menos indirectamente, para “arrojar” lo que más apreciábamos en cada caso. Las holgadas nociones que hemos escrito en los capítulos del tiempo, de las cosas, del ritmo, de la complicidad con el lector, de la ironía, etc., no constituyen un estudio especializado, pero sí, al menos, una aproximación sólida que contribuyen a aquilatar ideas. En primer lugar, quise yo mismo nadar en aguas límpidas para, en segundo lugar, servir un fruto intelectual sólido a los demás. Me he adentrado conscientemente en los conceptos cuya aplicación a los textos de Azorín esperaba que resultaría beneficiosa para la mejor comprensión de estos. Solo conociendo siquiera mínimamente, aunque con seriedad, el entramado conceptual, se pueden hallar los sentidos que le reconocemos a la producción artística de Azorín. Hemos intentado guardar el equilibrio entre lo mucho y lo poco: ni abrumar ni escasear.

³¹¹ K. Baldinger (1970), p. 151.

³¹² *Ibidem*, p. 233.

³¹³ K. Heger (1974), p. 16.

³¹⁴ K. Baldinger (1970), p. 122.

³¹⁵ J. Casares (1973), p. XIV.

³¹⁶ K. Baldinger (1964), p. 261.

³¹⁷ F. de Tollenaere (1960), p. 24.

Lo que no hemos hecho ha sido indicar en cada concepto de los que desarrollamos su relación con la hipótesis de este trabajo, la emoción; la razón es que tales relaciones están expresadas en el capítulo de la emoción con más o menos explicitud; preferimos no agobiar al lector: «Intelligenti pauca».

4.4.2 LA EMOCIÓN

Puede ser que a algunos les surja la pregunta: ¿qué tiene que ver esta larga introducción teórica con el tema de la tesis? Estas consideraciones -que provienen de grandes conocedores de los significados lingüísticos- fundamentan el núcleo de nuestra tesis. Palabras y conceptos están relacionados, pero no en perfectas equivalencias individualizadas, sino *grosso modo*. Kart Baldinger habla (lo veremos en el capítulo 3) de un centro de la emoción, tanto en lo concerniente a los conceptos, como en lo relativo a las palabras. A uno y a otro lado, ese centro está nimbado por diferentes conceptos y palabras; a ese centro y a esos satélites nos dirigimos en nuestro trabajo, aunque desde diferentes perspectivas, método y rendimiento. En el campo semasiológico nos limitamos a los textos de Azorín, de cuya elección e interpretación somos responsables: ello constituye el tema del trabajo; en el campo onomasiológico nos ceñimos a lo que opinan los conocedores del “concepto” emoción.

Como es lógico, desde los puntos de vista epistemológico y teórico, no se nos ocurre entrar en explicar -y mucho menos en definir- lo que es la emoción. No es nuestro campo. No entramos en la historia de las denominaciones de las emociones, ni en las relaciones conceptuales entre unas y otras, etc.³¹⁸ La «empresa de enunciar y hablar de las emociones es una temeridad y, por eso, sólo pretendo ofrecer unas pocas piezas de un mural rico y complejo».³¹⁹ Por eso nuestra aproximación es tímida: nos confiamos a las opiniones de los especialistas de dos campos diferentes y convergentes: neurociencia y psicología.

Más arriba (en el sumario) expusimos las conexiones entre la emoción y los diferentes capítulos de la tesis; ahora, al término de este capítulo de introducción, nos detenemos en el concepto de emoción contemplado desde la neurociencia y desde la psicología.

4.4.2.1 La neurociencia

En el ámbito de la neurociencia uno de los grandes expertos actuales es Antonio Damasio.³²⁰ Seleccionamos algunas de sus opiniones sobre la noción de emoción y sus

³¹⁸ Entre otros libros pueden consultarse: Garrocho Salcedo, Diego S. (2019): *Sobre la nostalgia: damnatio memoriae*, Madrid, Alianza; Watt Smith, Tiffany (2022): *Atlas de las emociones humanas. 156 emociones que has sentido, que no sabes si has sentido o que nunca sentirás*, Barcelona, Blackie Books.

³¹⁹ J. F. Angulo (2012), p. 53.

³²⁰ Profesor de Neurociencia, Neurología y Psicología en la Universidad del Sur de California y de Iowa, así como destacado especialista; sus trabajos le han hecho merecedor de diversos doctorados *hono-*

clases. Curándose en salud -y no negamos que también con convicción sincera- afirma que «Las definiciones de “emoción” y “sentimiento” que se presentan aquí no son ortodoxas»,³²¹ por lo que, debido a «los diversos tipos de emoción», puede «ofrecer ahora una hipótesis de trabajo sobre las emociones propiamente dichas en forma de definición: Una emoción propiamente dicha, como felicidad, tristeza, vergüenza o simpatía, es un conjunto complejo de respuestas químicas y neuronales que forman un patrón distintivo».³²²

Damasio discrepa de la opinión generalizada sobre la separación entre la cognición y la emoción; destaca en varias ocasiones el poder cognitivo de los sentimientos, como en estas aserciones: «No cabe duda de que, en determinadas ocasiones, las emociones pueden ser un sustituto de la razón».³²³ «Tampoco contrapuse nunca las emociones a la cognición, ya que considero que las emociones aportan información cognitiva, directamente y mediante los sentimientos».³²⁴ «[la emoción y el sentimiento son] el puente entre los procesos racionales y los no racionales».³²⁵ «Los sentimientos son percepciones, y propongo que el apoyo más necesario para su percepción tiene lugar en los «mapas corporales del cerebro».³²⁶

Pero va más allá: reconoce en lo emotivo la condición de ser el origen de la consciencia: «La clave la tienen los sentimientos. [...] El gran momento del desarrollo de la consciencia es cuando las criaturas comenzaron a tener sentimientos».³²⁷ Su influencia en el hombre es tan inmensa que «los sentimientos tienen la última palabra en los que se refiere a la manera en que el resto del cerebro y la cognición se ocupan de sus asuntos».³²⁸ El riquísimo mundo de la emotividad está siempre activo en nuestro interior actuando como soporte intelectual, aunque no siempre lo que percibimos a nuestro alrededor nos permita captar esta función:³²⁹

Los sentimientos de dolor o placer, o de alguna cualidad intermedia, son los cimientos de nuestra mente. Por lo general, no apreciamos esta sencilla realidad porque las imágenes mentales de los objetos y acontecimientos que nos rodean, junto con las imágenes de las palabras y las frases que los describen, consumen una gran parte de nuestra atención sobrecargada. Pero allí están, sentimientos de una miríada de emociones y de estados relacionados, la línea musical continua de nuestra mente, el zumbido imparable de la más universal de las melodías que sólo se detiene cuando vamos a dormir, un zumbido que se transforma en una canción resuelta cuando nos embarga la alegría, o en un réquiem afligido cuando nos domina la pena.

ris causa y de numerosas distinciones, como -entre otras- la del Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica de 2005.

³²¹ A. R. Damasio (2017), p. 208.

³²² A. R. Damasio (2009), p. 55.

³²³ A. R. Damasio (2017), p. 15.

³²⁴ *Ibidem*, p. 17.

³²⁵ *Ibidem*, p. 187.

³²⁶ A. R. Damasio (2009), p. 85.

³²⁷ Entrevista en *El País. IDEAS*, 7 de noviembre de 2021, n.º 339, p. 5.

³²⁸ A. R. Damasio (2017), p. 225.

³²⁹ A. R. Damasio (2009), p. 9.

Damasio es también cauto en la propuesta de la clasificación de las emociones; él propone una clasificación, a la que considera útil, aunque provisional dada la porosidad de las categorías que contempla: «Hay una tradición venerable de clasificar las emociones en categorías diversas. Aunque las clasificaciones y etiquetas son manifiestamente inadecuadas, no existe alternativa en este punto, dado el estado provisional de nuestro conocimiento. Es probable que, a medida que el conocimiento aumente, etiquetas y clasificaciones cambien asimismo. Mientras tanto, hemos de recordar que los límites entre categorías son porosos. Por ahora, me resulta útil clasificar las emociones propiamente dichas en tres categorías: emociones de fondo, emociones primarias y emociones sociales». Las primarias son las más reconocibles: miedo, tristeza, felicidad...; las sociales incluyen la simpatía, el desprecio, la envidia, los celos...; «las emociones de fondo no son especialmente visibles en nuestro comportamiento, aunque sean muy importantes».³³⁰

4.4.2.2 La psicología

También desde la psicología se plantea un amplio catálogo de sentidos de la emoción. Con respecto al ámbito de la psicología, en el manual universitario de E. Fernández-Abascal leemos lo siguiente: la multidimensionalidad de la emoción -hoy no cuestionada- «nos lleva a entender las emociones como un proceso que implica una serie de condiciones desencadenantes (estímulos relevantes), la existencia de experiencias subjetivas o sentimientos (interpretación subjetiva), diversos niveles de procesamiento cognitivo (procesos valorativos), cambios fisiológicos (activación), patrones expresivos y de comunicación (expresión emocional), que tiene unos efectos motivadores (movilización para la acción) y una finalidad: que es la adaptación a un entorno en continuo cambio».³³¹

Si quisiéramos hacernos una idea aproximada de la proteicidad nocional de la emoción, nos tendríamos que asomar al trabajo de P. R. Kleinginna, Jr. y Anne M. Kleinginna; allí nos abruman con -entre otros datos- 102 definiciones de emoción analizadas; la primera que expone es de Darwin (de 1872), siguen la de William James (de 1884) -a quien Azorín conoce y cita-, las de los psicoanalistas Freud y Jung, etc.³³² A modo de ejemplo, hemos tomado la siguiente definición -como podíamos haber tomado otra-: “Emotions can best be defined as feelings or sensations Like other sensations, emotions can be subjectively identified in terms of their general arousal, or intensity, and their specific feeling, or quality”.³³³

³³⁰ *Ibidem*, p. 46.

³³¹ E. Fernández-Abascal y otros (2015), p. 40. La bibliografía sobre la emoción es muy abundante: Paul Ekman, Daniel Goleman, etc. Para la conexión entre literatura y emoción puede consultarse con utilidad S. Bermúdez Antúnez (2010).

³³² P. R. Kleinginna, Jr., and Anne M. Kleinginna (1981).

³³³ P. R. Kleinginna, Jr., and Anne M. Kleinginna (1981), p. 363. Ellos atribuyen esta definición a Allen M. Schneider and Barry Tarshis (1980): *An introduction to physiological psychology*, New York, Random House.

Según Daniel Goleman, «en mi opinión, el término *emoción* se refiere a un sentimiento y a los pensamientos, los estados biológicos, los estados psicológicos y el tipo de tendencias a la acción que lo caracterizan. Existen centenares de emociones y muchísimas más mezclas, variaciones, mutaciones y matices diferentes entre todas ellas. En realidad, existen más sutilezas en la emoción que palabras para describirlas. [...] Veamos ahora [...] algunas de esas emociones propuestas para ese lugar primordial [el de las emociones primarias] y algunos de los miembros de sus respectivas familias»: ira, tristeza, miedo, alegría, amor, sorpresa, aversión, vergüenza. El sentimiento de la tristeza lo particulariza en los siguientes términos: aflicción, pena, desconsuelo, pesimismo, melancolía, autocompasión, soledad, desaliento, desesperación.³³⁴

La empatía es uno de los más sólidos baluartes de la convivencia, y lo es porque, merced a ella, penetramos en las emociones ajenas. No es mi visión personal lo que propongo en mi acercamiento al otro, sino precisamente “su” visión, su emoción, la razón de sus movimientos anímicos. Si toda obra literaria proporciona una visión del mundo, la de Azorín nos sirve en bandeja su visión de las personas a través de la emotividad. De corazón a corazón nos entendemos mejor. «La finalidad de la literatura ficcional (tanto narrativa como poética) es la de producir un efecto emocional en los lectores».³³⁵

Tenemos en cuenta las ideas de grandes expertos en **los conceptos de la emoción**: las distintas dimensiones de la emoción (Kleinginna) y el hecho de que hay más matices de la emoción que palabras para expresarlos (Goleman). Necesariamente, hay que unificar las diferentes dimensiones de la emoción; son posibles varias maneras de unificar las emociones. Y lo mismo hacemos con **las palabras de la emoción**. Según Guiraud, «Toda palabra está formada por un núcleo semántico más o menos denso, o más o menos voluminoso, rodeado de un halo de asociaciones afectivas y sociales secundarias».³³⁶ Distintas organizaciones, tanto conceptuales como semánticas son válidas. **“Nuestra” propuesta versa sobre las expresiones lingüísticas, principalmente léxicas, de la emoción en los textos de Azorín.** Una frase breve, sencilla, de Azorín aporta la máxima claridad: «El estilo es la emotividad»,³³⁷ sentencia. Si es unánime la opinión de que Azorín es un maestro del estilo, y él identifica el estilo con la emotividad, ¿qué podemos hacer nosotros sino comprobar que esas palabras suyas se hicieron realidad?

³³⁴ D. Goleman (2018), pp. 432-433. D. Goleman (2006): «A word about what I refer to under the rubric emotion, a term whose precise meaning psychologists and philosophers have quibbled over for more than a century. In its most literal sense, the Oxford English Dictionary defines emotion as “any agitation or disturbance of mind, feeling, passion; any vehement or excited mental state.” I take emotion to refer to a feeling and its distinctive thoughts, psychological and biological states, and range of propensities to act. There are hundreds of emotions, along with their blends, variations, mutations, and nuances. Indeed, there are many more subtleties of emotion than we have words for. Researchers continue to argue over precisely which emotions can be considered primary—the blue, red, and yellow of feeling from which all blends come—or even if there are such primary emotions at all».

³³⁵ S. Bermúdez (2010), p. 147.

³³⁶ P. Guiraud (1974), pp. 111-112.

³³⁷ *Una hora de España*, OC, IV, p. 510.

CAPÍTULO 2: AZORÍN EN SU ÉPOCA¹

1 AMBIENTE DE FINAL DE SIGLO

En todos los casos -también en el de Azorín- lo vivido tiene eco en lo escrito, pero no todo lo escrito está causado por lo vivido. Lo que experimentó Azorín fue todo cuanto oyó, vio, tocó, leyó, pensó... desde que nació hasta el momento mismo de escribir esto o aquello. Parece innegable que antes y durante las épocas en que Azorín escribió se vivía, en España y fuera de España, una inclinación hacia la emoción artística, un clima de cuidado por la emotividad.

En general, «en el mundo intelectual de su época -salvo contadas excepciones-, las novedades culturales procedían en su inmensa mayoría de Francia,² o se difundían a través de su lengua».³ En el caso de Azorín en particular, conoció el pensamiento de Nietzsche a través de la vía francesa (Lichtenberg). La formación de Azorín como escritor «se debatió a modo de péndulo» entre las ideas de dos filósofos alemanes: Schopenhauer y Nietzsche.⁴

Un pensador y psicólogo, William James, fue notorio en su época. Su trabajo más influyente, «What is an Emotion?», ha sido traducido y reproducido cien años después. La tesis principal y más llamativa de dicho trabajo queda explicitada en las siguientes citas. Propone que «los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho desencadenante y que nuestra sensación de esos cambios según se van produciendo es la emoción. El sentido común nos dice que nos arruinamos, estamos tristes y lloramos; que nos topamos con un oso, nos asustamos y corremos; que un rival nos ofende, nos enfadamos y golpeamos. La hipótesis defendida aquí afirma que este orden de la secuencia es incorrecto. [...] nos sentimos tristes porque lloramos, enfadados porque golpeamos, asustados porque temblamos».⁵

La razón de esta tesis es la necesidad del movimiento corporal para que exista la emoción; sin él, en nuestra conciencia habría solo «un estado de percepción intelectual,

¹ Dispénsenos de entrar en este tema ni siquiera con una mínima extensión, en particular en lo que se refiere al clima de final de siglo, el 98 y el romanticismo; hay tanto escrito y por escribir...; para nuestro objetivo sea suficiente lo que ponemos.

² Véase lo dicho en *Introducción* sobre la galofilia de Azorín.

³ E. Selva Roca de Togores (1996), p. 208.

⁴ *Ibidem*, p. 208.

⁵ W. James (1884), p. 59. William James es el «fundador de la psicología moderna», en opinión de Juan Arnau y Alex Gómez-Marín: «Nuestro cerebro no es como un ordenador», *El País. Ideas*. n.º 372, 26 de junio de 2022, p. 7.

frío y neutro».⁶ La sabiduría popular dispone de varias expresiones que encierran esta idea. Aconsejamos a alguien que «cuente hasta diez» antes de reaccionar ante una situación de disgusto para que la respuesta colérica no acarree más disgustos, o que silbe y mire para arriba para olvidar el problema y no montar en rabia. El dolor, la rabia, la ira, el pánico son autorreplicantes. Por el lado contrario, «siéntese todo el día en una postura abatida, suspire, y responda a todo con voz triste, y su melancolía persistirá».⁷ La síntesis que hace James es que «el mero hecho de fundir en lágrimas o de abandonarse a cualesquiera expresiones externas de dolor, hace sentir con más amargura y viveza el interno sufrimiento».⁸

No andaba muy descarriado William James en esta teoría. Fue pionero en la propuesta del *marcador somático* que hoy defiende la neurociencia: «La hipótesis del marcador somático postulaba desde el inicio que las emociones marcaban ciertos aspectos de una situación, o determinadas consecuencias de posibles acciones».⁹ El planteamiento que estamos exponiendo sobre el ambiente de fin de siglo lo corrobora A. Damasio, para quien hacia 1900 había curiosidad intelectual por las emociones. Unos decenios antes Charles Darwin, William James y Sigmund Freud, entre otros, habían presentado propuestas interesantes sobre las emociones.¹⁰ No sería inteligente soslayar la importancia testimonial de esta opinión por lo que tiene de coincidencia de dos saberes, el literario y el neurocientífico.

La moderna neurociencia confirma esta pionera teoría que W. James propuso hace casi siglo y medio: «Antes de hacer consciente la emoción se manifiestan las sensaciones corporales. Recuerde, el cuerpo sabe aquello de lo que la mente no se ha dado cuenta. Las sensaciones del cuerpo anteceden a la expresión de la emoción en segundos».¹¹ Esta misma investigadora recoge los planteamientos que estamos aduciendo de W. James y A. Damasio: «Las sensaciones corporales son recogidas por el cerebro, dando lugar a la experiencia emocional. Esta es la base de la teoría del marcador somático de Antonio Damasio. Sin las sensaciones del cuerpo, como adelantaba William James, la emoción sería una abstracción desprovista de su calidez».¹²

Azorín da la razón, en la práctica, a James cuando escribe: «Esta tarde Azorín ha estado en la Biblioteca Nacional. Como está un poco triste, nada más natural que procurarse entristecerse otro poco. Parece ser que esto es una ley psicológica».¹³ Si estoy triste es lógico que me entristezca más. Y escribiendo sobre la dignidad de los habitantes de los pueblos,¹⁴ califica como «maravilloso»¹⁵ el libro de W. James *Los ideales de la vida*,

⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁷ *Ibidem*, p. 65.

⁸ W. James (1899).

⁹ A. R. Damasio (2017), p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 13.

¹¹ N. Castellanos (2022), p. 63.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ *La voluntad*, OC, I, p. 955.

¹⁴ *Los pueblos*, OC, II, pp. 237-238.

del que Azorín cita estas palabras: «La vida merece siempre ser vivida y todo consiste en tener la sensibilidad correspondiente».¹⁶

A. Fouillée, otro psicólogo coetáneo y que Azorín conocía, coincide con la tesis de James acerca de la precedencia de las sensaciones corporales en el entramado de la emotividad.¹⁷ Define la emoción como un cambio brusco producido en la intensidad, la velocidad y la dirección de los hechos de conciencia.¹⁸ Para él, la emoción es factor unificador de los hechos de conciencia.¹⁹

En la búsqueda de la emoción, advierte Bourget que los desastres de la felicidad comienzan con los desórdenes íntimos de los que la felicidad es la ocasión. ¿Es el hombre moderno un ser que se aburre y que, por eso, busca emocionarse? ¿Cómo actuar para que el estado de felicidad de la emoción no derive en un estado del desastre? Viviendo una emoción que no tenga consecuencias de alto precio.²⁰

Otro autor, Mockel, de habla francesa y belga de origen, comenta, a propósito de la poesía de Émile Verhaeren, que hay dos maneras de poetizar: una, clásica, ordenada, que gira alrededor del pensamiento (antigüedad clásica, Renacimiento...), y la otra está llena de ingenuidades, de sonrisas de buena fe (Edad Media). La primera nos da una visión reducida del universo; la segunda contiene el universo en un movimiento de labios. La primera establece una armonía palpable; la segunda suscita una armonía invisible construida por nuestros sentimientos.²¹ A Mockel la obra de Verhaeren, a quien califica como poeta del vivo dolor,²² en conjunto no le gusta mucho, pero admira su brillo, su energía, su dolor trágico.²³

Sea por coincidencia pura, sea por contagio, sea por imitación, se advierte más de una similitud de ideas entre Azorín y el francés Victor Charbonnel. Ara Torralba opina que el libro de Azorín *La voluntad* «está directamente informado por el de Víctor

¹⁵ *Ibidem*, p. 237.

¹⁶ W. James (1899).

¹⁷ A. Fouillée (1893, I, p. 136): «Aucun changement dans la conscience ne peut se produire sans des mouvements corporels qui le précèdent, l'accompagnent et le suivent».

¹⁸ A. Fouillée (1893, I, p. 135): «l'émotion peut se définir un changement soudain apporté dans l'intensité, dans la vitesse et dans la direction des faits de conscience».

¹⁹ A. Fouillée (1893, I, p. 227): «il faut aussi considérer l'influence de ce milieu intérieur qui est la conscience même, sous les trois formes de l'intelligence, de la sensibilité, de la volonté».

²⁰ P. Bourget (1890, pp. 61-62): «C'est que le simple contact physique de cette femme, de lui prendre la main seulement, représente pour lui une intensité de sensation que rien d'autre au monde ne lui procure. L'homme moderne est un animal qui s'ennuie. Une émotion qui lui morde sur le coeur, voilà ce qu'il ne saurait payer trop cher. [...] Les vrais désastres du bonheur commencent avec les désordres intimes dont ce bonheur est l'occasion».

²¹ A. Mockel (1895, p. 190): «Tandis que la première établit devant nous une harmonie de plastique pour ainsi dire palpable, et que la seconde suscite en nous-même une harmonie invisible faite de nos sentiments».

²² A. Mockel (1895, p. 205): «poète de la vivante douleur».

²³ A. Mockel (1895, p. 212): «Les livres de Verhaeren je ne les aime toujours; mais l'éclat, l'énergie, la douleur tragique de ces vers m'imposent l'admiration».

Charbonnel». ²⁴ En Charbonnel leemos: «Notre vie, sans doute, est bornée, incomplète, imparfaite». ²⁵ Y en Azorín: «No es extraño, pues, que nuestro amigo Azorín, que ha nacido aquí [en Yecla] y aquí se ha educado, sea un lamentable caso de abulia; es un hombre *sin acabar*». ²⁶ Charbonnel siente en el silencio activo la vida de su alma sin turbación, con profundidad. ²⁷ Y Azorín se sincera: «Todo está en silencio; contemplo el pedazo de cielo -sobre los tejados- que va palideciendo cada vez más. Entonces, en estos momentos solemnes, íntimos, es cuando veo, como en síntesis, toda mi vida pasada. Entonces es cuando aparecen los jalones que han ido marcando mi ruta». ²⁸

En el ámbito de la emotividad, Azorín debe mucho a Jean-Marie Guyau, destacado intelectual francés, poeta y filósofo, muy influyente en toda Europa, que, en sus 33 años de vida, tuvo tiempo de ocuparse de varias materias, sobre todo de problemas del arte. Lo citan, entre otros, Tolstoï -según veremos más adelante- y Stefan Zweig, que se alía con él en su idea de que el progreso debe consistir en la capacidad de experimentar sensaciones nuevas, sin que ello lleve consigo renunciar a lo satisfactorio de emociones anteriores. ²⁹

Guyau asocia el arte con la emoción; la emoción, por su parte, está vinculada no solo a las imágenes sensitivas, sino también a otras sensaciones más hondas y a los sentimientos más elevados. Además, las sensaciones del llamado arte superior no excluyen las sensaciones del arte social (cocina, perfumes, indumentaria...). Las percepciones estimulan todas las facultades humanas y están en el origen de todas las bellezas; al fin y al cabo, la diferencia entre lo bello y lo agradable es solo cuestión de grado. ³⁰

²⁴ J. C. Ara Torralba (1990), p. 23, nota 33.

²⁵ V. Charbonnel (1897-a), p. 173.

²⁶ *La voluntad*, «Epílogo», OC, I, p. 991.

²⁷ V. Charbonnel (1897-a, p. 54): «Comme il faudrait alors recourir vite à la fortifiante vertu du silence! [...] C'est dans le silence que notre âme est présente à elle-même, sans trouble et sans dissipation». *Ibidem*, p. 55: «La volonté n'acquiert sa véritable force que dans le silence, non pas dans un silence passif trop pareil à la somnolence et à la mort de l'esprit, mais dans ce silence actif qui fait surgir des profondeurs les vérités endormies et rayonner la clarté des grands desseins et des grands devoirs».

²⁸ *París, bombardeado*, OC, III, p. 1064.

²⁹ S. Zweig (1910, p. 15): «le progrès doit être, comme dit Guyau, «le pouvoir, lorsqu'on est arrivé à un état supérieur, d'éprouver des émotions et des sensations nouvelles, sans cesser d'être encore accessible à ce que contenaient de grand ou de beau ses précédentes émotions»». El vienés Stefan Zweig fue traductor de los poetas Baudelaire y Verhaeren -entre otros-, narrador, biógrafo, además de bibliómano y coleccionista de autógrafos valiosos (*stefanzweig.digital*), etc.

³⁰ J-M. Guyau (1921, p. 194): «principe premier de tout langage rythmé: l'émotion». *Ibidem*, 81: «[...] l'émotion produite par l'artiste sera d'autant plus vive que, au lieu de faire simplement appel à des images visuelles ou auditives indifférentes, il tâchera de réveiller en nous, d'une part les sensations les plus profondes de l'être, d'autre part les sentiments les plus moraux et les idées les plus élevées de l'esprit». *Ibidem*, p. 113: «Quel est le signe caractéristique du progrès pour un être sentant? C'est de pouvoir, lorsqu'il est arrivé à un état supérieur, éprouver des sensations et des émotions nouvelles, sans cesser d'être encore accessible à ce que contenaient de grand ou de beau ses précédentes émotions». *Ibidem*, p. 77: «[...] le beau, croyons-nous, peut se définir: une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois (sensibilité, intelligence et volonté) et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale». *Ibidem*, p. 84: «[...] rien ne sépare le beau et l'agréable qu'une simple différence de degré et d'étendue».

Tolstoï defiende la naturaleza social, no elitista, del arte, es decir, su extensión a todas las actividades de la vida; opinión que se oponía frontalmente a la opinión generalizada: las múltiples definiciones que existen son una prueba -dijo- de que no se trata de definir el arte, sino de justificar el *statu quo*.³¹

En este planteamiento se le adelantó Guyau a Tolstoï varios años. Así lo indica Fouillée en una nota en la página de introducción del libro 1.º de Guyau sobre la estética contemporánea; en esa nota lamenta que Tolstoï no hubiera reconocido la prioridad cronológica de Guyau en esta propuesta.³² Efectivamente, Tolstoï menciona varias veces a Guyau, pero solo una lo hace sobre su obra estética.³³ Fouillée se dejó llevar por su amor de suegro, pues Tolstoï, a continuación de las palabras que mencionan el libro de Guyau, dice que a Guyau lo tiene en muy alto aprecio una gran cantidad de los escritores coetáneos, y que es quien más seriamente ha tratado de los sentidos (gusto, olfato...) como capaces de proporcionar impresiones estéticas.³⁴ Fouillée quiso dejar bien claro que Tolstoï no reconoció explícitamente un hecho constatable, es decir, que la visión social del arte la hizo pública Guyau antes que él: el libro de Guyau se publicó en 1884 y el de Tolstoï apareció en 1898 (¿1897?). Además de estas dos alusiones, Tolstoï cita a Guyau varias veces; en dos de ellas se muestra elogiosamente de acuerdo con él, como cuando dice que la belleza no es algo externo al objeto, sino su flor y nata,³⁵ o cuando refiere que Guyau cuenta que beber un vaso de leche en la montaña le ha producido un placer estético.³⁶ Para que no quedaran dudas sobre quién fue el pionero en la propuesta de la vida como origen del arte, Fouillée lo expresa diáfanoamente: la teoría del arte como expansión de la vida constituyó un movimiento cuyo iniciador fue Guyau.³⁷

³¹ C. L. Tolstoï (1918, p. 51): «De telle sorte que ces innombrables définitions de l'art se trouvent n'être nullement des définitions, mais de simples tentatives pour justifier l'art existant».

³² J-M. Guyau (1921, p. 6): «Tolstoï, dans son livre *Qu'est-ce que l'Art ?* a cité les *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, mais sans faire remarquer que l'auteur de ce livre de *L'Art au point de vue sociologique* avait mis en lumière bien avant lui la nature sociale de l'art et son rapport essentiel avec la vie». Esta nota la puso Fouillée en una edición anterior a la 10.ª edición del libro sobre la estética contemporánea; esta última edición es la que manejamos, y se publicó en 1921, nueve años después de que falleciera Alfred Fouillée.

³³ C. L. Tolstoï (1918, p. 17): «dans la plupart des systèmes esthétiques modernes, le costume, les parfums, la cuisine même sont considérés comme des arts spéciaux. Tel est en particulier l'avis du savant professeur Kralik, dans sa *Beauté Universelle, essai d'une esthétique générale*, ainsi que l'avis de Guyau, dans ses *Problèmes de l'esthétique contemporaine*».

³⁴ C. L. Tolstoï (1918, p. 18): «La même opinion se trouve dans l'ouvrage, nommé plus haut, du français Guyau, honoré d'une estime particulière par un grand nombre d'écrivains d'à-présent. C'est le plus sérieusement du monde qu'il parle du toucher, du goût, et de l'odorat, comme étant capables de nous fournir des impressions esthétiques».

³⁵ C. L. Tolstoï (1918, p. 38): «Suivant Guyau (1854-1888), la beauté n'est pas une chose extérieure à l'objet, mais la fleur même de l'objet».

³⁶ C. L. Tolstoï (1918, p. 19): «Et Guyau raconte, en manière d'exemple, comment un verre de lait bu par lui dans la montagne lui a donné une jouissance esthétique».

³⁷ J-M. Guyau (2016, p. IX): «La théorie de l'art comme étant, non un jeu, mais une expansion de la vie en ce qu'elle a de sérieux et de profond. [...] le grand mouvement d'alors en faveur de la vie comme principe de l'art et de la morale, mouvement dont Guyau avait été chez nous l'initiateur».

Después de su muerte se publicó -preparado por Fouillée- su libro *El arte desde el punto de vista sociológico*³⁸, en el que desarrolla ampliamente los aspectos sociales de la actividad artística. El primer capítulo de ese libro se titula «La solidaridad social, principio de la emoción estética más compleja». En él se ocupa de (1) La transmisión de las emociones y su carácter de sociabilidad, (2) La emoción estética y su carácter social y (3) La emoción artística y su carácter social. Resume su propuesta sociológica sobre el arte afirmando que el arte es la vida y que se vale de todas las facultades humanas que constituyen la vida personal y colectiva. El objetivo del arte es producir una emoción estética no restrictiva.³⁹

Hasta aquí, concepciones y testimonios en torno a la emoción que circulaban más allá de los Pirineos y que Azorín conoció en los primeros años de su vida adulta.

2 ROMANTICISMO

Antes de avanzar en el delineamiento de la nueva estética que Azorín barrunta, nos detendremos en aportar algunas ideas de Azorín sobre el romanticismo y sobre el 98. En todos los temas, pero especialmente en algunos como el romanticismo y el 98, nos alejamos de un tratamiento general y exhaustivo, y por supuesto literario. Queremos ceñirnos a los testimonios más destacados de Azorín sobre estas cuestiones, complementado con algunas otras citas pertinentes. Sería más que temerario, por nuestra parte, acometer con otras pretensiones el estudio de estas cuestiones.

Romanticismo *avant la lettre*: así considera Azorín a fray Luis de Granada: «Y bien se puede decir que el primer romántico en España es fray Luis de Granada. [...] Y el romanticismo, si no eso únicamente, es principalmente eso: emoción, individualidad, libertad personal del artista por encima de toda regla y de todo canon. [...] La profunda tristeza romántica, netamente romántica, del tiempo que pasa y huye, de los siglos pasados, del minuto que no volverá, de fray Luis procede».⁴⁰ Cita párrafos de fray Luis:

*«Llanto, segun Dios, es tristeça de anima, y sentimiento del coraçon afligido, el qual busca con grandísimo ardor lo que defea; y si no lo alcanza, búscalo con fumo trabajo, y va en pos dello buscandolo con folicitud, y tristeça. Puede también difinirse así: Llanto es, estímulo de oro, hincado por la fanta tristeça en nuestro coraçon».⁴¹

³⁸ J-M. Guyau (2016).

³⁹ J-M. Guyau (2016, p. 15): «L'art, en un mot, c'est encore la vie, et l'art supérieur, c'est la vie supérieure. [...] et il ne se sert de la "représentation", encore une fois, que pour assurer l'exercice plus facile et plus intense de ces facultés qui sont le fond même de la vie individuelle et sociale». *Ibidem*, p 28: «L'émotion artistique est donc essentiellement sociale; elle a pour résultat d'agrandir la vie individuelle en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle. *Le but le plus haut de l'art est de produire une émotion esthétique d'un caractère social*».

⁴⁰ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, pp. 1072-1073.

⁴¹ Fray Luis De Granada (1711), cap. VII, pp. 193-194.

*«Procura siempre andar con vn semblante triste; pero effe sea con modestia, porque no parezca esto ostentadon de fantidad».⁴²

*«Lo tercero, piensa cuan frágil y quebradiza sea esta vida, y hallarás que no hay vaso de vidrio en el mundo tan delicado como ella es, pues un aire, un sol, un jarro de agua fría, un vaho de un enfermo basta para despojarnos della, como parece por las experiencias cotidianas de muchas personas, á las cuales en lo más florido de su edad bastó para derribar cualquier ocasión de las sobredichas».⁴³

Cadalso repite estas expresiones de fray Luis de Granada: «¿qué puede durar?, ¿cómo puede durar? No sé como vivimos. No suena campana que no me parezca tocar á muerto. A ser yo ciego, creería que el color negro era el único de que se visten... ¿Cuántas veces muere un hombre de un ayre que no ha movido la trémula llama de una lámpara? ¿Cuántas de una agua que no ha mojado la superficie de la tierra? ¿Cuántas de un sol que no ha entibiado una fuente? ¿Entre cuántos peligros camina el hombre el corto trecho que hay de la cuna al sepulcro? Cada vez que siento el pie, me parece hundirse el suelo, preparándome una sepultura...».⁴⁴

Pero es el propio Azorín quien retoma estas mismas expresiones -en dos ocasiones citando a Fray Luis y en las otras, no-.

*«Un vaso de agua, un aire corrupto, un hálito dañoso, pueden engendrar la muerte».⁴⁵

*«Un aire, un vaso de agua, un accidente trivial, pueden acabar nuestros días».⁴⁶

*«Va a romperse al soplo ligero del aire, al ruido de una puerta que se cierra violentamente. La muerte ha ido entrando, poco a poco, con suavidad, en toda la sensibilidad del poeta».⁴⁷

*«Basta a veces un vaso de agua, una corriente de aire, un mal paso... Todo en el mundo está lleno de mí. Cuado más descuidada está una persona, yo voy pasito a paso, despacito, callando, y la toco en el hombro con mi guadaña».⁴⁸

*«Todo en el mundo hace pensar, a quien medita, en la fugacidad de la vida. Un aire, el vaho de un enfermo, un jarro de agua bastan a veces para ocasionarnos la muerte. La muerte trabaja incesantemente en todo el universo».⁴⁹

Azorín, en 1927, hacía una descripción del ambiente literario indefinido que se había vivido en diferentes épocas del siglo XIX. Primero fue el naturalismo, que produjo obras hermosas. «¿Era cosa definitiva la estética naturalista? Nada hay definitivo, perdurable y fijo en la vida. Todo se gasta, todo cambia. Al naturalismo -observada ya, estudiada ya la realidad- había de suceder otra doctrina estética. ¿Cómo ha nacido esta doc-

⁴² *Ibidem*, pp. 198-199.

⁴³ Fray Luis de Granada (1906), p. 115.

⁴⁴ J. Cadalso (1817), Noche primera. «Tediato y un sepulturero».

⁴⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 944.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 1072.

⁴⁷ *Cavilar y contar*, OC, vi, p. 544.

⁴⁸ *Lo invisible*, OC, iv, p. 1041.

⁴⁹ *Una hora de España*, OC, iv, p. 498.

trina? ¿En qué consiste? Nadie lo sabe». ⁵⁰ Después de tanto investigar no sabemos lo que es el romanticismo. «En los dieciséis artículos coleccionados en el libro citado arriba ⁵¹ se expresan nada menos que *veinticinco* definiciones del romanticismo. [...] Y el romanticismo, tan caótico, tan contradictorio, tan vago, tan irreal, acabó por triunfar». ⁵² «Aquí tiene usted un librito sobre el romanticismo, con veintitantas definiciones», ⁵³ le dice a Jorge Campos en una conversación. Describían el romanticismo que había “hasta entonces”.

¿Fue lógico plantear una discontinuidad entre la índole emotiva de la nueva estética y el carácter también emotivo del romanticismo? ¿Por qué sustituir una estética por otras si ambas son idénticas? Para Azorín no hay un solo romanticismo; cree que la emotiva nueva estética y el emotivo romanticismo anterior no son iguales: «Nuestro Romanticismo ha sido superficial y palabrero». ⁵⁴ «El romanticismo es, ante todo, “exageración del sentimiento”». ⁵⁵ Llega a decir incluso que «En España ha habido un subromanticismo». ⁵⁶

¿Era Azorín romántico? En opinión de Perona -limitándose en su estudio a *La voluntad, Antonio Azorín y Las confesiones de un pequeño filósofo*- Azorín practica «un romanticismo trasnochado». ⁵⁷ No nos atrevemos nosotros a entrar en cuestiones de historia literaria. Sí, en cambio, recogemos afirmaciones de Azorín, de cuya lectura extraemos unas claras conclusiones.

1.ª) Algo de romanticismo sí había, lo llame «ambiente de romanticismo», «neorromanticismo»...

*«Había un ambiente de romanticismo y de idealidad en este grupo de muchos que principiaban a escribir». ⁵⁸ Se refiere al “grupo” del 98.

*«[...] queda aún mucho romanticismo entre nosotros». ⁵⁹

*«Alentaba en aquellos gritos y gestos un espíritu de romanticismo y de sinceridad. Con el esfumarse en el tiempo de tales andanzas e imprecaciones, sentimos que nuestra juventud se disuelve también con ellas». ⁶⁰

*«¿Cómo explicar esta especie de marea, de flujo y reflujo, que en la evolución de la poesía se produce? La moda, el contagio, hacen que, en determinadas épocas, toda una generación poética afecte determinada sensibilidad. En los tiempos presentes, por ejemplo, la lírica se tiñe de un neorromanticismo. Se vive en una pretérita edad. Revi-

⁵⁰ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 102.

⁵¹ Se refiere a una colección recopilada por Pierre Trahard para el periódico *El Globo*.

⁵² *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 103.

⁵³ J. Campos (1964), p. 63.

⁵⁴ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 346.

⁵⁵ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 55.

⁵⁶ J. Campos (1964), p. 62.

⁵⁷ J. D. Perona (1981), pp. 92-93).

⁵⁸ *Estética y política literarias*, OC, IX, p. 1137.

⁵⁹ *Literatura*, OC, I, p. 221.

⁶⁰ *Escritores*, p. 92.

ven, artificiosamente, los viejos hidalgos, las callejuelas, las tizonas, las espuelas de oro, el Cid, el Arcipreste de Hita»⁶¹.

*«Pocos períodos podrán citarse en nuestra historia literaria tan ricos de poesía lírica como el actual».⁶²

2.ª) El romanticismo conlleva melancolía.

*«¿Paisaje y melancolía? Romanticismo en puerta?».⁶³

*«En todo eso que cuenta Jovellanos, ya están apuntando los síntomas más caracterizados del romanticismo, el morbo de la melancolía y del ensueño».⁶⁴

*«Sus palabras -en aquel paisaje de una belleza romántica, melancólica- tenían una tristeza profunda».⁶⁵

*«[...] la neurastenia se agrava con el “romanticismo”, es decir, con nostalgias y añoranzas de lo pasado».⁶⁶

3.ª) El romanticismo implica enardecimiento del valor del individuo.

*«Romanticismo implica, entre otras cosas, exaltación de la personalidad».⁶⁷

*«No podrán existir, por lo tanto, reglas fijas. Existirá el criterio personal. Y el criterio personal es el romanticismo, entre otras cosas y principalmente».⁶⁸

*«[...] el romanticismo es cosa de instinto, de inspiración, de impulso personal, y no de doctrina y de escuela».⁶⁹

Repasando estas aseveraciones podemos deducir que Azorín está muy cerca de los rasgos que, según él, caracterizan al romanticismo, y es que «En el fondo todo es romanticismo. Atenuado o exaltado».⁷⁰ También en él hay melancolía, tristeza, nostalgia, rebeldía al encasillamiento, etc., todo ello, moderado. Aunque Azorín no era, germinalmente, ni crítico literario ni historiador de la literatura, «Las anotaciones y acotaciones, así como sus puntuales y lúcidas páginas relacionadas con el romanticismo son sumamente esclarecedoras. [...] El tiempo ha corroborado y ha dado la razón a sus opiniones, y sus innovadores juicios son ya hoy en día clásicas apreciaciones».⁷¹

3 GENERACIÓN DE 1898

Nos referimos al «grupo literario-espiritual de la juventud española en las pos-trimerías del siglo».⁷² Se ha escrito mucho sobre este grupo; ni sabemos ni podemos

⁶¹ *Los valores literarios*, OC, II, p. 994.

⁶² *Rosalía de Castro y otros motivos gallegos*, p. 13.

⁶³ *Lope en silueta*, OC, V, p. 617.

⁶⁴ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1076.

⁶⁵ *Andando y pensando*, OC, V, p. 208.

⁶⁶ *Los recuadros*, p. 167.

⁶⁷ *Lope en silueta*, OC, V, p. 648.

⁶⁸ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1075.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 1085.

⁷⁰ J. Campos (1964), p. 70.

⁷¹ E. Rubio Cremades (1993), p. 14.

⁷² H. Jeschke (1954), p. 62.

entrar en esta cuestión; solo nos referiremos a los aspectos que sirven de encuadre a las participaciones de Azorín. Hans Jeschke enuncia la siguiente definición de generación: «un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual y, por ello, transcurrida bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coetaneidad interna), se congregan bajo la impresión de un acontecimiento y, gracias a sus predisposiciones creadoras, imprimen formas de vida y de arte, que son determinantes para el ambiente internamente coetáneo (masa) y características para la época respectiva como expresión temporal».⁷³

Azorín trató de la «Generación de 1898» en cuatro artículos del mes de febrero de 1913; tal denominación la empleó en el título y tres veces más en ese primer artículo.⁷⁴ El modo de ser de los generacionistas del 98 lo cifra Azorín, en esa fecha, con estas palabras:⁷⁵

La protesta de la generación de 1898 [...] no hubiera podido producirse sin la labor crítica de una generación anterior. [...] Unid, pues, el grito de pasión de Echegaray al sentimentalismo subversivo de Campoamor y a la visión de realidad de Galdós, y tendréis los factores de un estado de conciencia que había de encarnar en la generación de 1898. [...] la literatura regeneradora, producida en 1898 hasta años después, no es sino una prolongación, una continuación lógica, coherente, de la crítica política y social que desde muchos años antes a las guerras coloniales venía ejerciéndose. El desastre avivó, sí, el movimiento; pero la tendencia era ya antigua, interrumpida. [...] En la literatura española, la generación de 1898 representa un renacimiento. [...] Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898.

Según Jeschke, dos perspectivas guiaron a Azorín en sus reflexiones: «1. El hecho de pertenecer a una concreta comunidad de vivencia y acción. 2. El rango espiritual que tenían los diversos noventayochistas entre los compañeros de edad al comenzar a formarse la generación poco después de 1898».⁷⁶

La aparición primera del nombre completo procede de la pluma de Ortega: «La generación de 1898 se encontró sin una nación en que realizarse ni individualidades á quien seguir. Se encontró sin casa y sin padres en el orden espiritual. Es una generación históricamente espúria. No se le puede pedir mucho. Es una generación fantasma».⁷⁷ Esta misma autoría la recoge Ramón Gómez de la Serna: «¡Qué bien ha estado Ortega y Gasset al bautizar a esa generación, generación del 98!».⁷⁸ Bien es verdad que el tema que trató Ortega en dos artículos era más bien «una velada alusión a aquella Academia que se negaba a recibir a Azorín. [...] Este artículo, además, pudo haber causado un

⁷³ *Ibidem*, p. 65.

⁷⁴ «La Generación de 1898», *ABC*, 10 de febrero de 1913, p. 8; los otros tres artículos se publicaron los días 13, 15 y 18 el mismo mes, todos en *ABC*.

⁷⁵ *Clásicos y modernos*, OC, II, pp. 902, 906, 907, 912 y 916. Estas páginas corresponden al largo capítulo que dedica a «La Generación de 1898»; su contenido había aparecido antes en los cuatro artículos mencionados.

⁷⁶ H. Jeschke (1954), p. 72.

⁷⁷ «Competencia», *El Imparcial*, sábado 8 de febrero de 1913, p. 1; al día siguiente publicó el otro.

⁷⁸ R. Gómez de la Serna (1930), p. 86.

incidente entre Azorín y Ortega, pero éste dejó correr inteligentemente y evitó una polémica».⁷⁹

Para más exactitud, diremos que varios años antes Gabriel Maura escribió esto: «Es el Sr. Ortega Gasset uno de los más valiosos representantes de la generación que ahora llega; generación nacida intelectualmente á raíz del desastre, patriota sin patriotería, optimista, pero no cándida, porque las lecciones de la adversidad moderaron en ella las posibles exaltaciones de la fe juvenil».⁸⁰ Ortega aceptó el nombre con estas palabras: «No sé si mi generación es patriota; pero no es acertado caracterizar mis pensamientos como de tal».⁸¹ La conclusión de R. Marquina es la siguiente: «Mientras no se aporte la cita de un texto más antiguo y más preciso y concreto, al Sr. Maura y Gamazo corresponde, pues, legítimamente, el acierto del bautismo de la 98 que, andando el tiempo, tanto daría que hablar».⁸² Pero, en opinión de Julián Marías, hay que remontarse nueve años atrás: «Rubén Darío es quizá el primero que *ve* o entrevé, en 1899, la figura, todavía borrosa, de la generación del 98, a la cual iba a llegar a pertenecer en tantos sentidos, -a la que se iba a incorporar muy pronto».⁸³

A efectos de nuestro trabajo tanto da que la denominación «Generación de 1898» se le “ocurriera” antes a uno u a otro. En la literatura “sobre” el 98 hay que distinguir -y lo hacemos de la mano escribiente de Azorín- lo accesorio de lo fundamental. Lo accesorio es la fecha, incluso la palabra *generación*; él no da importancia ni a una ni a otra. Lo fundamental es la inquietud que aquellos intelectuales promovieron. Azorín profundizó más que Ortega en el planteamiento de lo que podría significar esta generación; tal vez por esto se ha difundido que la paternidad de esta denominación corresponde a Azorín.

No es importante para Azorín la fecha. Primeramente, Azorín habló de «generación de 1896»: «Allá por 1896 vinieron de provincias a Madrid algunos muchachos con ambiciones literarias y se reunieron aquí con otros que comenzaban a escribir. [...] Se puede decir que el rasgo característico de aquella generación, su cualidad dominante, era un profundo amor al arte y un prurito de protesta contra las “fórmulas” anteriores y de independencia. [...] sobresale y perdura respecto de aquella generación, como su rasgo distintivo, el desinterés, la idealidad, la ambición y la lucha por algo que no es lo material y bajo, por algo elevado, por algo que en arte o en política representa pura objetividad, deseo de cambio, de mejoración, de perfeccionamiento, de altruismo. A la generación literaria que se inició en 1896 ha seguido otra. [...] ¿Se habrá borrado de un golpe todo el avance que a la literatura patria hizo dar la generación de 1896 [...]?».⁸⁴ Esto lo escribió Azorín en 1910; nótese que en 1896 fue cuando Azorín llegó a Madrid.

⁷⁹ F. J. Martín Cabrero (2005), p. 75.

⁸⁰ G. Maura (1908).

⁸¹ J. Ortega y Gasset (1908), p. 2.

⁸² R. Marquina (1931).

⁸³ J. Marías (1979).

⁸⁴ *Sin perder los estribos*, pp. 157-159.

Dos años después (el 28 de junio de 1912) habla de la generación de 1897: «Llamamos escritores novísimos a los que entran en la vida literaria después de la generación que se inicia en 1897 [...] ese grupo del 97 está trabajando [...] La generación de 1897 se ha iniciado en la vida intelectual teniendo ante su vista un espectáculo tremendo: el del Desastre. [...] Nació a la vida intelectual la generación de 1897 [...] Otra generación se inicia en 1910. [...] Representa este grupo literario un paso hacia delante sobre el de 1897».⁸⁵ Pero nos preguntamos: ¿No se tomó como símbolo 1898 por ser ese año el que marca el fin del imperio español en América? Sería más tarde (en 1913) cuando Azorín habló de “Generación de 1898”.

Estos cambios de fecha evidencian que para Azorín la asignación de fecha es irrelevante. Respeta a los hombres anteriores y a los posteriores, a «la generación que esa fecha -un poco caprichosamente- representa. Pero así como los hombres de 1870 tienen algo particular, distintivo, lo tienen también los de 1898, como asimismo los de 1900».⁸⁶ Posteriormente (en 1916), aminora el valor fijo del año: «allá por 1900, surgió un grupo de poetas y novelistas»⁸⁷ Años después situó el 1898 como fecha emblemática, pero no como fecha de la historia, sino como fecha de la estética: «No será aventurado decir que en esos doce años, de 1898 a 1910, a la sensibilidad española se ha incorporado algo que no existía».⁸⁸

Tampoco concede trascendencia a la denominación; comienza por declarar que Pío Baroja no acepta una tal generación: Pío Baroja y Nessi «Niega rotundamente que fuera demócrata ni socialista. También que haya existido la denominada generación del 98».⁸⁹ Por su parte, Azorín acude a una variada gama de denominaciones, estas, entre otras:

*«No sabemos, en suma, ni lo que es una época ni una generación».⁹⁰

*«[...] adeptos de la citada generación de 1898».⁹¹

*«[...] el movimiento de 1898».⁹²

*«[...] los escritores de 1898».⁹³

*«[...] cierto grupo de escritores: los llamados del 98».⁹⁴

*«[...] generación arbitraria de 1898».⁹⁵

*«[...] los demás “insurrectos” del 98».⁹⁶

*«[...] la escuela del 98».⁹⁷

⁸⁵ *Ni sí, ni no*, pp. 7-10.

⁸⁶ *Escritores*, pp. 89-90.

⁸⁷ *Pintar como querer*, p. 127.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 289.

⁸⁹ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 327.

⁹⁰ *Ejercicios de castellano*, p. 98.

⁹¹ *La hora de la pluma*, p. 281.

⁹² *Ni sí, ni no*, p. 147.

⁹³ *Ibidem*, p. 116.

⁹⁴ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 240.

⁹⁵ *La hora de la pluma*, p. 279.

⁹⁶ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 289.

⁹⁷ *Madrid*, OC, VI, p. 291.

*«[...] los literatos jóvenes que surgieron en 1898».⁹⁸

*«[...] los escritores pertenecientes a cierto grupo».⁹⁹

Lo que motivó la elección de 1898 fue la fecha simbólica del desastre colonial. Ese golpe actuó de revulsivo para la recuperación nacional: «A raíz del desastre se produjo en nuestro país un fenómeno curioso; toda una literatura nació inspirada en un sentimiento de pesar por nuestras culpas supuestas y de ansias de regeneración».¹⁰⁰ «Toda la generación de 1898 se explica por la reacción de la juventud frente a las inconsistencias del ambiente social y político de la Restauración. El Desastre en sí no ha sido más que un símbolo».¹⁰¹

En un primer momento, imperaba el ánimo alicaído. En la generación del 98 Azorín observa una tristeza que sirvió de revulsivo para crear. «En reacción contra la frivolidad ambiente, esos escritores eran tristes. [...] ¿Por qué, fundamentalmente, se era triste? De la tristeza, y no de la alegría, salen las grandes cosas en arte. No se diga, como se suele, que la tristeza provenía de la consideración del desastre colonial. Nos entristecía el desastre. Pero no era, no, la causa política, sino psicológica. Emanaba, a no dudar, del replegamiento sobre sí mismo de esos escritores».¹⁰² «Los escritores del 98 han sido pesimistas en un momento dado, en los días del Desastre».¹⁰³ «Y precisamente ese sarcasmo y ese desgarró tétrico estaban muy dentro del ambiente del 98 y lo acentuaban».¹⁰⁴ Quizá le servía de consuelo colectivo el ejemplo de los clásicos griegos: «[...] la gran literatura helénica, siendo serena, clara, sencilla, ecuánime, encierra en el fondo, allá en la entraña más recóndita, un remanente irreducible de tristeza infinita. Y así es la vida».¹⁰⁵

Esta sensación melancólica y casi enfermiza que Azorín percibía lo expresaba muy crudamente un coetáneo: «Los enfermos del ideal, ascetas del alma, sin vigor en la voluntad, llegan á la contradicción más completa en todo. Sienten surgir al lado del anhelo religioso las audacias intelectuales, su misticismo va acompañado de una curiosidad insaciable, amalgaman el valor y la debilidad, la ambición y la apatía, la timidez y el orgullo, el candor y la ironía, la desesperación y la frivolidad, el gusto de las grandes cosas y el infantilismo. Piensan como hombres, sienten como mujeres y obran como niños».¹⁰⁶ Heschke recoge después estas mismas ideas: «Todo lo que es enfermizo, efímero, negativo, atrae irresistiblemente a esta generación en una especie de simpatía si-

⁹⁸ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 711.

⁹⁹ *Madrid*, OC, VI, p. 208.

¹⁰⁰ *Pintar como querer*, p. 39.

¹⁰¹ E. Inman Fox (1968), p. 22.

¹⁰² *Madrid*, OC, VI, p. 243.

¹⁰³ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 240.

¹⁰⁴ *Madrid*, OC, VI, p. 276.

¹⁰⁵ *Españoles en París*, OC, V, p. 853.

¹⁰⁶ U. González Serrano, (1899-a), p. 11. En H. Jeschke (1954), p. 87, nota 33, se dice erróneamente que este trabajo de U. González Serrano apareció en «abril de 1899, núm. 14, pág. 171»; los datos verdaderos son los que exponemos en nuestra bibliografía: revista *La Vida Literaria*, en su Núm. 10, del 11 de Marzo de 1899, pág. 11.

nal y llega a ser para ella expresión simbólica de su sentimiento pesimista de la vida. El rasgo fundamental de este estado de ánimo es la tristeza». «Intelecto clarividente, sensibilidad enfermiza y abulia son también en el hecho los elementos fundamentales de la estructura espiritual de la generación de 1898 en España».¹⁰⁷

Por este criterio suyo de no dejarse llevar por los impulsos de los sentimientos, está en desacuerdo con el exceso de tristura de algunos poetas del 98. «La poesía de aquellos años era una poesía triste, había muchos poetas. Se ha cultivado la lírica, en los tiempos de la generación del 98, como acaso no se ha cultivado jamás. [...] Las cosas lloran. El mundo llora. Lo que caracteriza la lírica de ese período es ese dejo pronunciado de melancolía».¹⁰⁸ Como ejemplo prototípico de esa poesía triste del 98 Azorín aduce la obra del poeta Francisco Villaespesa:¹⁰⁹

Tristeza,
belleza,
alma de las cosas,
corazón del mundo.
Un dolor profundo
perfuma las rosas.
¡La Naturaleza
es toda tristeza...!
Todo cuanto existe
es un alma triste
que al Misterio reza...

Más tarde, en 1936, Azorín escribió una declaración de lo que la generación del 98 había aportado:¹¹⁰

La generación de 1898, querido Pedro Salinas, representa estrictamente, a mi entender, esto: un ademán de rechazar y otro ademán de adherir. Se rechaza lo oficial y lo social. Se muestra la adhesión a la España nuda y prístina. Se rechaza la oratoria vanilocuente, las idas y venidas estériles de los políticos, la tramitación infecunda, las marañas parlamentarias, todo, en fin, lo que representa un Estado caduco. Y se aspira a la unión íntima, amorosa y profunda con una España eterna y espontánea. Surgen Toledo, las viejas ciudades castellanas, los pueblecitos ignorados. Se lee con delectación a los poetas primitivos: a Berceo, a Juan Ruiz, a Jorge Manrique. Y no hay que olvidar en este proceso un hecho esencial: la influencia extranjera. Desligados los hombres de 1898 de todo lo adherente y convencional, para entrar en comunicación con la realidad primaria, Nietzsche, Ibsen y Bakunin, entre los señeros, fueron el estimulante, más que de la inteligencia, de la sensibilidad. Cabría hablar de neorromanticismo. Un neorromanticismo inspirado en el infortunio de España tras los mares. Pero si los románticos españoles de 1835 representan la sensibilidad en vilo, los de 1898 la representan apoyada en la realidad.

¹⁰⁷ H. Jeschke (1954), pp. 107 y 87.

¹⁰⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 265.

¹⁰⁹ F. Villaespesa (1906), Poema «Oración», p. 7.

¹¹⁰ «Los balcones de Gobernación. 1898», *Ahora*, 2 de enero de 1936, p. 5.

Recuerda Azorín el clima de tertulia de los jóvenes del 98: «El grupo de jóvenes tiene su tertulia nocturna en un café. El café está a la entrada de la carrera de San Jerónimo. Después de la tertulia, a la una de la madrugada, los jóvenes deambulan sin rumbo por Madrid». ¹¹¹ Por influencia de Nietzsche y por otras causas, «Los escritores del 98 tienden por todos los caminos, y ésta es acaso su inclinación más común y más fuerte, hacia el incremento del valor Vida. En anteponer la Vida a la Razón estriba la intrínseca anarquía de todos ellos». ¹¹²

¿Qué papel desempeñó Azorín en el interior de este grupo? Hemos visto su participación externa: nombres, fechas, marco... Pero ¿qué significó Azorín en el desarrollo del grupo? A quien primero hemos de atender es al mismo Azorín: ¹¹³

Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista. Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien; acaso para una síntesis futura -más o menos próxima- sea preciso este feroz análisis de todo... Pero es lo cierto que entretanto lo que está por encima de todo -de la Belleza, de la Verdad y del Bien-, lo esencial, que es la Vida, sufre una depresión enorme, una extraordinaria disminución... que es disminución de la Belleza, de la Verdad y del Bien, cuya armonía forma la Vida, la Vida plena.

González Blanco corrige a Azorín: «Yo lo afirmo más rotundamente que el mismo Martínez Ruiz. Éste, sin duda porque no le crean desmedidamente poseído de una soberbia á que tiene derecho el hombre superior dice que es *casi* un símbolo». [Pero hay que reconocer] «la calidad de *representative man* que indiscutiblemente caracteriza a Azorín». ¹¹⁴ Ese papel de liderazgo innominado también se le reconoció fuera de España: «Azorin représente assez bien, semble-t-il, le tour d'esprit et la nuance de sensibilité d'une partie de la jeune Espagne». ¹¹⁵ Granell habla del «*escorzo azoriniano*» que supone la obra de Azorín respecto del espíritu del 98. ¹¹⁶ Más recientemente se le atribuye ese mismo papel: Azorín «Es un *clásico* del 98. Para todos, la obra de Azorín es el nexo entre el afán modernista por la expresión y el torcedor de la angustia por una España diferente». O, dicho con otras palabras, Azorín es «el nexo más claro entre la literatura generacional, preocupada con España y la realidad española, y el módulo artístico del modernismo». ¹¹⁷

Dejamos fuera de nuestro trabajo la relación del “grupo” inicial del 98 con el “grupo” posterior, para cuya conjunción operativa sirvió el acto que Ortega y Juan Ramón organizaron el 23 de noviembre de 1913 como homenaje a Azorín y en desagravio por el hecho de que la Academia había elegido a un político en lugar de a Azorín (en

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² G. Sobejano (2004), p. 481.

¹¹³ *La voluntad*, OC, I, pp. 959-960.

¹¹⁴ A. González Blanco (1906), p. 27, nota (1).

¹¹⁵ B. de Tannenberg (1905), p. 175.

¹¹⁶ M. Granell (1949), p. 58.

¹¹⁷ A. Zamora Vicente (1966), pp. 125 y 162.

1908 también lo había rechazado). El sello de la comunión espiritual de los intelectuales “por” y “en” aquel agasajo a Azorín lo plasmó Juan Ramón Jiménez cuando en el prólogo del libro conmemorativo escribió: «Fue el día entero cual un artículo de Azorín: justo, espiritual, delicado».¹¹⁸

4 UNA NUEVA ESTÉTICA

Azorín barrunta una nueva era literaria. «Azorín siempre tuvo conciencia de que con su época se inauguraba una nueva sensibilidad».¹¹⁹ Él puede ser el símbolo de esa etapa, que ha de comenzar por estudiar a fondo la necesidad de un nuevo movimiento, o algo más que un símbolo. Reaccionaron. Combatieron «en pro de una estética nueva»,¹²⁰ «lentamente, la nueva modalidad estética se iba imponiendo. [...] Se pretendía también -esto principalmente- romper la antigua clasificación de los géneros. [...] El criterio artístico en España se ha ensanchado; de un pacato horror por todo lo nuevo hemos pasado a una serena y simpática consideración por toda forma innovadora».¹²¹ Azorín constata «una preocupación que como tendencia se abre paso en pos de una respuesta capaz de infundir un poco de vida auténtica y verdadera en aquellos páramos de muerte. La literatura de Azorín no es un espejo, sino un *desvelamiento*».¹²²

Entre otras cosas, esa nueva estética despertó el deseo de modernizarse abriéndose a Europa: «La generación de 1898, en suma, no ha hecho sino continuar el movimiento ideológico de la generación anterior. [...] la curiosidad mental por el extranjero y el espectáculo del desastre -fracaso de toda la política española- han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España».¹²³ «El problema de la generación de 1898 encierra otro gran problema: el de las épocas en literatura. [...] Las épocas en literatura son cosa más grande, más profunda, más amplia. [...] La generación de 1898 ha estado mejor informada del movimiento intelectual del extranjero y ha sido más curiosa intelectualmente que la generación de 1870. [...] La información de lo extranjero es mayor, es más variada, es más extensa cada vez».¹²⁴

La nueva estética, «la estética que constituye una generación, se habrá elevado hasta formar un todo en que entren la ética, la política y las historias»,¹²⁵ de la que Azorín extrajo las siguientes sustancias.

* La valoración del sentimiento: «Estaba ya descubierto el paisaje de España, y estaban descubiertas sus viejas ciudades y las costumbres tradicionales. Pero nosotros

¹¹⁸ F. J. Martín Cabrero (2005), p. 115.

¹¹⁹ M. Á. Lozano Marco (1998-a), p. 48.

¹²⁰ *Madrid, OC*, vi, p. 291.

¹²¹ *Pintar como querer*, pp. 128-129.

¹²² F. J. Martín Cabrero (2018), pp. 76-77.

¹²³ *La generación del 98*, p. 28.

¹²⁴ *Estética y política literarias, OC*, ix, pp. 1144-1146.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 1151.

hemos ampliado esos descubrimientos y hemos de dar entonación lírica y sentimental a cosas y hombres de España». ¹²⁶

* Un patriotismo sólido: «Y lo que los escritores de 1898 querían era, no un patriotismo bullanguero y aparatoso, sino serio, digno, sólido, perdurable. A ese patriotismo se llega por el conocimiento minucioso de España». ¹²⁷ Según Valverde, Azorín hace «una crítica de la idea más corriente y barata del patriotismo». ¹²⁸

* La aversión a costumbres bárbaras: «Esa generación ha sido una reacción violenta contra la España fúnebre, la España entregada al placer de los espectáculos de crueldad y de muerte». ¹²⁹

* La mirada profunda de los pueblos y las gentes de España: «Tratábamos nosotros, por la vía literaria, con el estudio de los paisajes, de las ciudades y de los hombres, de imponer un sentido de la vida que se compendia en las dos palabras *gravedad castellana*». ¹³⁰

* «Vendrá, llegará esa hora [la de la regeneración]. Y llegará para el Arte, en un consorcio de la tradición honda y libre, con un sentido de la vida tolerante, justo y humano». ¹³¹

* A Azorín le apena profundamente que «La nueva generación de escritores españoles está completa y desenfrenadamente entregada al más bajo y violento erotismo». ¹³²

Considera imparable una nueva estética, una mirada más aguda a la realidad, superrealista. ¿Sucederá con el superrealismo lo mismo que con el romanticismo y el naturalismo?, se pregunta Azorín. Y se contesta: ¹³³

Pero en los momentos en que gastada una estética anterior, se siente la necesidad de otra nueva. [...] Lo importante es el ambiente espiritual, que se va creando. [...] Una aspiración vaga -vaga al principio- se ha ido formando; se experimenta el cansancio de lo ya visto, sabido y gustado; se siente necesidad de otra cosa. Poco a poco la aspiración se va concretando. [...] Ya el ambiente ha acabado por condensarse. [...] Necesitamos conocer exactamente la realidad para poder elevarnos sobre ella y formar -literalmente- otra realidad. Otra realidad más sutil, más tenue, más etérea y, a la vez, -y esta es la maravillosa paradoja-, más sólida, más consistente, más perdurable.

¿Constituyen estas palabras de Azorín un mini-manifiesto? Con los bagajes conceptuales y empíricos necesarios Azorín es optimista: «Lo que sí parece evidente es que la sensación por la sensación está en marcha, y que el color por el color es una conquista». ¹³⁴

El superrealismo propone una estética que se caracteriza por darle un gran valor a la imaginación, a la libertad y al sueño como medios de búsqueda de la expresión y de la creación. La creación literaria no se regirá por las normas del pensamiento lógico,

¹²⁶ Madrid, OC, VI, p. 253.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 254.

¹²⁸ José María Valverde (1971), p. 315.

¹²⁹ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 283.

¹³⁰ Madrid, OC, VI, p. 247.

¹³¹ *España*, OC, II, p. 443.

¹³² *Estética y política literarias*, OC, IX, p. 1138.

¹³³ *Ante las candilejas*, OC, IX, pp. 103-104.

¹³⁴ Madrid, OC, VI, pp. 287-288.

sino que tendrán su fundamento en la expresión del pensamiento como este llega a nuestra mente, en estado puro, sin intervención de la razón. Azorín anticipa que el superrealismo «Cada cual lo imaginará a su manera».¹³⁵

Azorín propone una nueva realidad:¹³⁶

He llegado a tener horror a la realidad. No digo bien: la realidad que yo estimo es una realidad como destilada por alquitara. No comprendo cómo novelistas, poetas, ensayadores y demás literatos -digo lo propio de los que pintan- ponen todo su conato en darnos la realidad en todos sus accidentes. No sirve para nada esa realidad, ni nada nos dice. Una imagen puede ser bella desgarrada de todo [...]. Y ensamblando con esa imagen puede ser colocada otra. Y con la otra una tercera. Así, poco a poco, según nuestro talento, según nuestra sensibilidad, podemos ir formando la obra. No habrá razón para que lo que hemos imaginado sea menos real, menos bello, menos humano, que la irrepachable coherencia. Tal es mi idea; la tengo ya metida -hace tiempo- en el fondo de mi personalidad.

No se trata de crear una nueva “superrealidad”, sino de producir «una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico».¹³⁷

Respecto de la etapa anterior, Azorín dice que «Lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en la poesía, es lo que la generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar». Azorín matiza: no era solamente que se historia, novela y canta “aquello” que antes no se trataba, sino que también es distinto el “modo” de historiar, novelar y cantar eso mismo. «De la Historia pasamos a la estética en general. No se trata ya nuevamente de escribir la Historia, sino de ver la vida, que es materia historiable». En dos cosas «radica la diferencia estética del 98 con relación a lo anterior. Diferencia en la Historia y diferencia en la literatura imaginativa».¹³⁸

En opinión de Henríquez Ureña, «Azorín trae un sentido nuevo al entendimiento de las letras españolas. No es lo que vulgarmente se llama impresionismo. No es escéptico, sino afirmativo. Es una especie de *individualismo*, enemigo de fórmulas acumuladas, abstracciones que tienden a quedarse vacías por el uso. [...] Tenemos en frente al *representativo* del nuevo espíritu crítico en las letras españolas».¹³⁹ Azorín se sitúa en un plano en el que no cuenta apenas la erudición, la teoría; es partidario de la interpretación libre, basándose en las vivencias de la experiencia humana. Acercarse a una obra con un bagaje de opiniones ajenas es un obstáculo para el disfrute personal de la belleza literaria.

Azorín se remite al *Manifiesto* de André Breton, pero solo al primero, de 1924; el segundo manifiesto y el tercero aparecieron, respectivamente, en 1929 y 1938.¹⁴⁰

¹³⁵ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 104.

¹³⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 342-343.

¹³⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 238.

¹³⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 232.

¹³⁹ P. Henríquez Ureña (1922), pp. 94 y 96.

¹⁴⁰ A. Breton (2001). Esta obra contiene los tres manifiestos.

Traeremos a colación algunas citas de André Breton, que contrastaremos con otras de Azorín: una referida a la emoción y otra, a la infancia. La emoción no solo es todopoderosa, sino que añade valor a la vida. Acepta el despotismo de la emoción pues las imágenes surrealistas -como las que produce el opio- no son evocadas voluntariamente por el hombre. «El surrealismo no permite que quienes se le entregan lo abandonen cuando les venga en gana. Todo nos inclina a pensar que actúa sobre el espíritu al modo de los estupefacientes; como ellos crea cierto estado de necesidad, pudiendo impulsar al hombre a terribles rebeliones».¹⁴¹ La emoción es un “algo” de lo que no nos podemos sustraer;¹⁴² a cambio de ese poder que se apodera de nosotros, la vida aumenta su valor: «Se simula no advertir con claridad que el mecanismo lógico de la frase se muestra por sí solo cada vez más impotente para desencadenar en el hombre la sacudida emocional que da realmente algún valor a la vida».¹⁴³

En Azorín, por su parte, hallamos la presencia de esa emoción. Unas veces es una emoción que se guarda para sí mismo: «Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva... ¡Y no puedo, no puedo! Dejo la pluma; no tengo fuerzas. ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!».¹⁴⁴ Pero otras veces la sitúa en el exterior: «El traqueteo de la máquina que a todas horas retumbaba en su cerebro le recordaba el martirio de su vida, las angustias presentes, el porvenir terrible. [...] Y nuestras miradas se cargaron de odio, y la vida se hizo imposible entre los dos».¹⁴⁵ O comprende la fuerza vital ajena: «¿Quién es más filósofo: yo, que paso horas y horas devorando las horribles metafísicas de estos bárbaros, o el desenfadado mozo que siente palpitante junto a sí el abultado pecho de una hembra enardecida, y aspira su aliento, y lee en sus ojos ansias de espasmos deliciosos?».¹⁴⁶

Breton apela a los recuerdos de la infancia como el germen de la verdadera vida:¹⁴⁷

El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive con exaltación lo mejor de su infancia; un poco, quizás, como la certidumbre de aquel que, estando a punto de ahogarse, repasa en menos de un minuto todo lo que no pudo superar en su vida. Se me dirá que eso no es muy alentador; pero a mí no me interesa alentar a quienes arguyen tal cosa. De los recuerdos de infancia, y de algunos otros, se desprende un sentimiento de algo insumiso y al mismo tiempo *descarriado*, que considero lo más fecundo que existe. Quizás sea la infancia lo que está más cerca de la “verdadera vida”. La infancia, que una vez transcurrida, deja un hombre que sólo posee, fuera de su pasaporte, algunos billetes de favor. La infancia, en la que todo concurría a la posesión eficaz y sin restric-

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁴² *Ibidem*, p. 126.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 115-116.

¹⁴⁴ *La voluntad*, OC, I, p. 976.

¹⁴⁵ «Delirante...», *El País*, 21 de diciembre de 1896, p. 1.

¹⁴⁶ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 695.

¹⁴⁷ A. Breton (2001), p. 60. A lo largo del trabajo leemos distintas alusiones similares a las que realiza Azorín respecto a su propia infancia.

ciones de uno mismo. Gracias al surrealismo parece probable que retornen tales perspectivas.

No muy lejos de esta confesión de Breton andan estas palabras de Azorín: «Cuando tenemos entre las manos la biografía de un literato, de un artista, de un filósofo, lo que más nos atrae es la infancia del biografiado. [...] Lo que vemos y sentimos en los tiernos años de la puericia, es lo que estamos viendo toda la vida; ya podemos vivir setenta, ochenta, noventa años; fatalmente, ineluctablemente, el paisaje primitivo es el paisaje que prevalecerá en todo nuestro vivir».¹⁴⁸

Hay una alusión curiosa de Azorín al sueño en Breton y en Fray Luis de Granada (los separan, entre otras cosas, cuatro siglos). Breton, años antes de su primer Manifiesto, conoce las teorías nuevas en el terreno de la psicología a través de las investigaciones de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis. Estos descubrimientos aportan una vertiente nueva para la creación artística, en la que al sueño y al subconsciente se le atribuye un papel destacado. Breton propone que se le dé más importancia al sueño en cuanto es tan real como la vigilia: «Con toda justicia, Freud ha centrado su crítica sobre el sueño. Es inadmisibile, en efecto, que una parte tan considerable de la actividad psíquica haya retenido tan poco la atención de las gentes hasta ahora, ya que, desde el nacimiento hasta la muerte, no presentando el pensamiento ninguna solución de continuidad, la suma de los momentos de sueño, medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia».¹⁴⁹ El sueño provee de soluciones a muchos problemas de la vida.¹⁵⁰

¿Y cómo alude al sueño Fray Luis de Granada? Azorín sentía predilección por el dominico. Es verdad que este escritor en su *Libro de oración y meditación* se refiere, como Breton, al sueño, pero, si Breton lo hace por su valor psicológico, Fray Luis de Granada lamenta que de ese tan largo tiempo que los frailes dedican al sueño podían restar alguna parte para dedicarla al rezo:¹⁵¹

Esto que toca al sueño demasiado, se debería mirar mucho, no sólo por amor de la oración, sino también por el tiempo que en ello se pierde. Porque si una palabra ociosa es pecado, y tal pecado que se ha de pedir cuenta del en el día del juicio, ¿cómo no lo será tanto tiempo perdido como algunos gastan en dormir, en el cual podrían velar, y leer, y orar, y hacer otras cosas merecedoras de corona perdurable? Y si según reglas de medicina bastan seis ó siete horas para satisfacer á la necesidad del cuerpo, ¿qué hace el cristiano, y mucho más el religioso, en una noche de invierno, que es de un año, en la cama, emperzando, y durmiendo, y perdiendo tiempo, y volviéndose como la puerta en el quicial de un lado para otro, pudiendo en aquel tiempo dar una vista al cielo, y pasear todos los coros de los ángeles, y contemplar la gloria de Dios? Y lo que peor es, que está ya esto tan recibido y tan usado, que nadie lo tiene por pecado, ni hace cons-

¹⁴⁸ *Ultramarinos*, pp. 67-68.

¹⁴⁹ A. Breton (2001), pp. 27-28.

¹⁵⁰ A. Breton (2001, p. 29): «¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado? ¿No podría aplicarse también el sueño a la solución de los problemas fundamentales de la vida?».

¹⁵¹ Fray Luis de Granada (1906), p. 382.

ciencia dello, no mirando el mucho tiempo que aquí se pierde, y lo mucho que se podría ganar en tantos ratos perdidos.

5 EL EMOTIVISMO

5.1 JOSÉ MARÍA LLANAS AGUILANIEDO

Y más acá de los Pirineos ¿qué se pensaba y se sentía? El filósofo Manuel Granell, orteguiano, sintetiza ese momento de final de siglo. «Azorín y sus compañeros de generación buscaban, pues, otra estética muy diversa a la consagrada. Aun era para ellos algo inconcreto, si bien la presentían, comenzaban a practicarla».¹⁵² Entre los teorizadores hispánicos de la incipiente corriente figura -y quizá sea el más conspicuo y el menos conocido- José María Llanas Aguilaniedo (Huesca, 1875-1921). Farmacéutico de formación y de profesión, se interesó por la antropología social, por la filosofía y por la literatura; escribió varias novelas; sintió «cierta pasión juvenil por el desmayo sentimental y la autosugestión decadente».¹⁵³ Vivió, entre otras ciudades, en Sevilla y en Madrid. Lo que nos interesa aquí es su libro *Alma contemporánea (Estudio de estética)*, «defensa estética del emotivismo».¹⁵⁴

Ningún movimiento colectivo, sea del tipo que sea, tiene una paternidad única: tampoco esta corriente que estamos delineando. Como dice Azorín, en estos casos «lo de menos son los libros, los papeles, los documentos. [...] La nueva estética está formada. ¿Quién ha contribuido a formarla? ¿Los teorizantes, los eruditos? Todos; la sociedad en masa».¹⁵⁵ Con ser esto verdad, también es verdad que suele haber algún factor -alguien o algo-, o más de uno, que es la “ocasión”, mediata o inmediata, lejana o cercana, solitaria o conjunta, que lo agita y lo promueve más directamente que otros. Las ideas que propone Llanas estaban ya aceptadas, más o menos conscientemente, en el ambiente de la época, y se exponían en revistas tanto de España como de Francia; la juventud (23 años) y la formación (no era “humanista”) del autor no le permitían fundamentar ningún sistema robusto. Hechas estas salvedades, parece de justicia reconocerle a José M.^a Llanas el mérito de explicitar y ordenar criterios y conceptos. Su inteligencia, su interés, su trabajo algo también tuvieron algo que ver. Me inclino a compartir la idea de Juan Carlos Ara: «La influencia de *Alma Contemporánea* sobre la propia contemporaneidad es difícil de precisar, aunque de seguro fue más importante de lo que aparentemente puede deducirse de la historiografía tradicional».¹⁵⁶ José Luis Calvo, por su parte, afirma de la novela de Llanas, publicada en 1904, *Navegar pintoresco*: «es coherente con los principios teóricos preconizados por Llanas, al reincidir en el ámbito de las emociones».¹⁵⁷

¹⁵² M. Granell (1949), p. 80.

¹⁵³ J. Broto Salanova (1991), p. xv.

¹⁵⁴ A. del Pozo (2013), p. 142.

¹⁵⁵ *Ante las candilejas*, OC, IX, pp. 103-104.

¹⁵⁶ J. C. Ara Torralba (1990), p. 47, nota 110.

¹⁵⁷ J. L. Calvo (1990), p. 35.

Nos parece convincente la siguiente exposición de Justo Broto Salanova, gran conocedor de la obra de Llanas:¹⁵⁸

Resulta imposible reconstruir las relaciones de Llanas con todos estos hombres que han silenciado por lo general la memoria del farmacéutico, más por el fugaz brillo de éste, ya lejano a la hora de formalizar recuerdos, que por la ausencia de verdaderos contactos. El talante reservado de Llanas no le impedía estar presente -si no con la frecuencia del camarada, sí con el interés intelectual- en lo significativo de la juventud modernista. Nos queda, pues, una incierta imagen del peso específico que tenía Llanas en aquellos años en que la publicación de *Alma contemporánea* lo había convertido momentáneamente en el “teorizador del espíritu de la nueva generación”, como aventura Sánchez Granjel al estudiar la nómina de *Revista Nueva*; tiempos en que para Melchor de Almagro, Llanas y Villaespesa representaban en Madrid la facción exaltada del Modernismo. Las ocasiones de encuentro y comunicación de ideas no escaseaban.

Llanas denomina *emotivismo* a su propuesta aunque él no fuera el inventor del movimiento. Según Juan Carlos Ara,¹⁵⁹ Anton Marty es considerado el precursor del movimiento conocido como *emotivismo*. Marty caracterizó el término *emotive* y desarrolló sus implicaciones: a él le dedica un capítulo y una treintena de menciones. El núcleo elemental de su planteamiento es la distinción entre declaraciones y emociones; aquellas enseñan, sugieren; las emociones afectan a los sentimientos y deseos del oyente. La intención primaria de estas expresiones emotivas no es la instrucción, sino la influencia en el sentimiento y la voluntad propios manifestados en el sentido más amplio.¹⁶⁰

Si Antón Marty pudo haber sido el precursor del emotivismo, Llanas es el “cursor” (viene después del “pre-cursor”). La palabra *cursor*, en el sentido ligero en que lo expongo, no es nueva en sí misma; lo nuevo es el sentido que puede recibir aquí. Hay un sentido físico y un sentido intelectual de la palabra *cursor*. Si en los trabajos digitales el cursor indica el lugar que nos interesa ver, observar... y el que señala dónde se va a producir la operación que deseamos, Llanas, su libro, es una referencia necesaria de la tendencia de la época y de lo que convenía que se tuviera en cuenta. Esto es, hay que tener en cuenta lo que dice Llanas, cursor intelectual de la literatura coetánea: «Como el objeto de este libro se reduce a la presentación de una tendencia, sirviendo no más que como preparadores de ella los capítulos que anteceden, para no aparecer ni como apasionado ni como poco sensato, necesito justificar esa presentación marcando con claridad el alcance que trato de dar a tal tendencia y el vacío que en el terreno del arte pueda buena-mente llenar».¹⁶¹

La base filosófica es un «refinamiento extraordinario de la sensibilidad».¹⁶² Se veía venir un cambio del quehacer literario. Algunos tenían que dar un paso teórico. Uno de ellos, nada subalterno, fue José María Llanas. Él fue consciente al menos de que

¹⁵⁸ J. Broto Salanova (1988), pp. 287-288.

¹⁵⁹ J. C. Ara (1990), p. 29, nota 51, e información personal.

¹⁶⁰ A. Marty (1908), Fünftes Kapitel, § 81, pp. 363-365.

¹⁶¹ J. M.^a Llanas (1991), p. 144.

¹⁶² *Ibidem*, p. 149.

algo se avecinaba: «Continuando con la evolución del gusto estético que viene preparando el terreno a la aparición de tendencias como el emotivismo, hay que hacer notar la preferencia que el hombre moderno siente por los tonos discretos». ¹⁶³ Se buscaba otra forma de hacer arte, un arte que satisficiera las ansias -no soterradas ya- de cambio estético. «Un arte, pues, que tradujera el estado de alma de los hombres de esta época, sería un arte esencialmente emotivo». ¹⁶⁴

Una clara síntesis del emotivismo la expone el propio Llanas en este párrafo: ¹⁶⁵ Siempre ha sido la obra de arte un reflejo de la emoción experimentada por el artista; pero dando mayor amplitud al concepto de esa emoción, y exagerándola como base de toda producción, se obtiene una literatura de *emotivos*, la más en consonancia con el espíritu de la época, impresionable e hipersensible en grado sumo. De esta manera, no los largos desarrollos, ni las áridas profundidades del análisis, ni las marañas e inverosimilitudes de nuestra novela de mediados de siglo, serían los informadores de la obra, sino la emoción constituida en principio, la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro, en los brazos de la amada, en las tranquilas intimidades de la vida de familia; esa emoción soberana que hace de la vida un semillero de goces y dolores refinados, basándose muchas veces en cosas nimias, frívolas y, al parecer, sin importancia; [...] en esa multitud de sentimientos desconocidos, de delicadezas e impresiones, sin nombre que en los tristes momentos en que el día muere y en las horas de abatimiento y depresión moral nos producen un cuadro, una escultura, un sonido, el éxtasis de las formas inorgánicas, petrificadas en sus asientos seculares. Tal vez pueda achacarse a una tendencia concebida de este modo, un defecto capital; la monotonía, la uniformidad de color y de tono, que hacen pesada y poco atractiva la obra; pero siempre ha sido condición ineludible para el poeta y, en general, para el literato expresar lo que siente de la manera más sincera posible.

De entre los abundantes aspectos ante los que Llanas toma postura como emotivista -especialmente con respecto a la élite-, mencionaré tres: la ética, el intelectualismo y el lenguaje. La preferencia ha de reconocérsela al bien sobre el mal; no se trata de dar lecciones de ética, sino de no escindir lo que está unido: la belleza y la bondad. ¿Es esta actitud un eco -por supuesto, lejano ¿e informado?- de los *trascendentales* de la filosofía escolástica? En la filosofía escolástica, con raíces aristotélicas, se defendía la interconversión entre *lo uno*, *lo verdadero*, *lo bueno* y *lo bello*: esas cuatro cualidades se necesitan metafísicamente entre sí. «Concretándome al caso del emotivismo y por lo que respecta a si esta tendencia debe o no tener en cuenta lo ético, conviniendo desde luego en el principio de que el objeto de la obra de arte no es precisamente como se ha dicho antes, dar una lección de moral, abogo por la no separación del bien de lo bello, protestando por lo tanto de la inclinación a exaltar el vicio y el mal sistemáticamente. Como arte inspirado en lo natural absoluto, el emotivismo ha de dar siempre la preferencia al bien sobre el mal». ¹⁶⁶ No hay que desdeñar el aspecto terapéutico, que «supone, en última instancia, la erosión del modelo médico que entiende la escritura como un síntoma, para

¹⁶³ *Ibidem*, p. 168.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pp. 153-154.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 157-158.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 202-203.

resituarla en la mirada de un lector que accede al emotivismo en busca de placer y curación». ¹⁶⁷

Recordemos que esta unión de lo bello y lo bueno lo defiende también Azorín: «lo esencial, que es la Vida, sufre una depresión enorme, una extraordinaria disminución... que es disminución de la Belleza, de la Verdad y del Bien, cuya armonía forma la Vida, la Vida plena». ¹⁶⁸

¿Qué papel juegan los conceptos en el emotivismo? Si el intelectualismo «entra en la concepción de la obra, tiene reservado en ella un papel secundario», el necesario para extraer de los casos particulares los rasgos comunes, la idea general. Pero «Lo ideal, pues, dentro del emotivismo, consiste en dar a la obra el mayor grado de grandeza posible, partiendo del concepto exagerado de la emoción, como base de esa obra». ¹⁶⁹ La calidad de la obra artística depende en gran parte de la fundamentación conceptual: «los mejores artistas serán aquellos que más intensamente hayan vivido sus obras y los que mejor impuestos se hallen en nociones de todo género que puedan servirle como base fundamental para la producción». ¹⁷⁰ Intelectualismo, sí, pero sin exclusivismos; emoción, sí, pero sin excesos: «La inmensa mayoría de los literatos del día, dejan ver claramente en sus producciones un fondo de amargura, de indiferencia y de escepticismo, sincero unas veces, soñado o expuesto por tendencia habitual otras. Tonos tristes y dulcemente melancólicos matizan la producción [...]; la mente del autor gira de continuo en torno de los mismos problemas con obsesión, imposible de desvanecer, que se deja sentir hasta en las palabras que emplea». ¹⁷¹

En relación con las tertulias de literatos -y no solo de ellos-, que no frecuentaba con asiduidad, Llanas Aguilaniedo advierte dos cosas. Una es que hay una «variedad incongruente de opiniones» sobre tal o cual obra o escritor, de las cuales unas «juzgan con imparcialidad y sensatez, otras ponen al autor en el quinto cielo, y la mayoría le declaran incompetente». La otra es el buen concepto que emite de quien piensa negativamente de una obra de arte: «El elogio neutraliza y embrutece; la negación es la única que puede producir el desequilibrio necesario para que las ideas sigan brotando y se sucedan y metamorfoseen; dando resultado la aparición de nuevas formas y concepciones». ¹⁷²

El problema de este lenguaje se debe centrar en el uso, en el idioma *práctico*, para facilitar la lectura. El idioma *teórico* lo asimila Llanas a lo que Azorín llama *gramaticalismo*; en este predominan las reglas, el artificio; es un «atentado contra la sinceridad de la obra». El idioma *práctico*, «el lenguaje corriente, el usual entre personas cul-

¹⁶⁷ A. del Pozo (2014), p. xv.

¹⁶⁸ *La voluntad*, OC, I, p. 960.

¹⁶⁹ J. M.^a Llanas (1991), p. 172.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 171.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷² J. M.^a Llanas (1899), p. 380.

tas, es el más natural y espontáneo, aquel que conocemos mejor, en el cual estamos habituados a exteriorizar nuestra alma». ¹⁷³ Permite esculpir las figuras y los personajes «merced a la precisión y claridad de un lenguaje sencillo y sugestivo, consecuencia natural de la claridad del pensamiento». ¹⁷⁴ Cuanto más natural sea el lenguaje, más emoción se consigue: «Concisión, sencillez y absoluta naturalidad: he ahí las condiciones ideales de la forma que propongo para una tendencia como emotivismo». ¹⁷⁵

Según Mainer, «*Alma contemporánea* tuvo una estimable recepción crítica y constituye, de hecho, una significativa aportación al espíritu de la época modernista». ¹⁷⁶ Felipe Trigo fue uno de esos críticos: «Espíritu incongruente, y de sobra lo demuestran las incongruencias y contradicciones de que está plagado lo transcrito y el libro entero». ¹⁷⁷ «Tenemos en la tendencia literaria preconizada por el Sr. Llanas, un magnífico desprecio á la intelectualidad como factor de producción, si bien se estima en cuanto preparatoria y refinadora de la emotividad hasta la hiperestesia». ¹⁷⁸ Camilo José Cela también lo menciona, aunque sin emitir juicio alguno: «el vagabundo Ciro Bayo, el cientifista Llanas Aguilaniedo, el solitario Silverio Lanza, virrey de Getafe [...] sirvieron de decorado para enmarcarlos [a los del 98]». ¹⁷⁹

Llanas se refiere elogiosamente al poeta franco-belga Émile Verhaeren, cuyas palabras, según él, expresan mejor que las suyas las ideas sobre la sinceridad expresiva del artista: «Expresarse tal como es, sincera y ardientemente, he ahí la dote del poeta; aquello que encuentre de más caro y luminoso en sí, lo que constituye su emoción diaria, su voluntad de toda hora, lo traducirá desde luego porque su cabeza, su corazón, están de ello llenos. Si quiere a una mujer, su obra será amorosa; si quiere a Dios, será mística; si al hombre, resultará humanitaria. El poeta, en los tres casos, no habrá obedecido ninguna orden, ni a teoría alguna; no habrá escuchado a nadie más que a sí mismo; habrá hecho, en una palabra, obra pura y personal». ¹⁸⁰

No anda Llanas muy distante de la opinión que a Stefan Zweig le merecía el poeta Verhaeren. Stefan Zweig dedicó un libro a la vida y la obra de Émile Verhaeren. Los juicios que emite sobre él giran alrededor de la emoción: es un poeta genuinamente sensible a la emoción, en la que sobresale por encima de todos los poetas por su energía rítmica, consolidada como puramente emotiva; sus imágenes ardientes embelesan al lector y lo transportan de emoción en emoción hasta el éxtasis supremo. ¹⁸¹ Para Gour-

¹⁷³ J. M.^a Llanas (1991), pp. 180-181.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 179.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 185.

¹⁷⁶ J. C. Mainer (1989), p. 107.

¹⁷⁷ F. Trigo (1899), p. 222.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 291.

¹⁷⁹ C. J. Cela (1961), p. 27.

¹⁸⁰ J. M.^a Llanas (1991), p. 158.

¹⁸¹ S. Zweig (1910, p. 73): «un poète vraiment sensible à l'émotion». *Ibidem*, p. 250: «[...] cette émotion essentielle qui distingue Verhaeren de tous les poètes»; *ibidem*, p. 163: «[...] chez Verhaeren l'énergie rythmique n'est jamais intellectuelle; elle n'est ni dans l'expression verbale ni dans la musique: elle s'affirme purement émotive et corporelle pour ainsi dire»; *ibidem*, p. 186: «Des visions ardentes

mont, sin embargo, la poesía de Verhaeren es excesivamente objetiva, muy parecida a un tratado de sociología.¹⁸²

5.2 AZORÍN Y LLANAS AGUILANIEDO

Azorín y Llanas son coetáneos. Colaboraban en *Revista Nueva* y ambos andaban más o menos relacionados con la revista *El Globo*. El poco tiempo que José María Llanas estuvo en Madrid participó, sin entusiasmo, en las comedillas literarias, fuesen tertulias o banquetes: por allí andaban «Benavente, Palomero, Paso, Catarineu, Martínez Ruiz, Baroja, Valle-Inclán, Manuel Bueno, Bargiela, Alejandro Sawa, Zamacois, Alonso Orera, Trigo y Rusiñol, entre quienes se movía Llanas en sus primeros tiempos en Madrid».¹⁸³ Sea porque era más “teórico” que “productor” de las letras, sea por su temperamento, sea por no pertenecer al gremio nativo de la literatura, sea por otras razones, son explicables en Llanas «la selección de amistades y la poca prodigalidad entre los ambientes bohemios».¹⁸⁴ Un detalle significativo y creíble es la afirmación de Gómez Carrillo de que, junto a Azorín, Llanas y algunos otros, podría «hacer una lista completa de escritores madrileños que no van al café».¹⁸⁵

Azorín no se entregaba al tan frecuente en la época «chismorreo literario».¹⁸⁶ No sé si a eso se debería el hecho de que Azorín, medido, comedido, fuera blanco de muchas descalificaciones, y no solo por su carácter, sino también por sus obras; he aquí una muestra: «impasible y hermético Azorín, con su cara fatigada [...] pensando en el estilo tartamudo de sus crónicas...»;¹⁸⁷ Ramón Gómez de la Serna se metió «violentamente con Baroja, *Azorín* y Unamuno»;¹⁸⁸ las obras de teatro de Azorín «provocan estupefacción en la crítica y rechifla en el público»;¹⁸⁹ Azorín y otros «Se daban a conocer en la Prensa de izquierda, más accesible, pero mísera, y luego se pasaban a los periódicos de derecha, bien retribuidos».¹⁹⁰

Llanas y Azorín tienen algunas coincidencias. Algunas son genéricas: «Las coincidencias y coincidencias de las primeras obras del futuro Azorín y la de Llanas son numerosas»;¹⁹¹ explícitamente lo dice Llanas: «Desde que escribí el libro hasta su

éblouissent d’abord le lecteur dans les radieuses évocations du poète, puis un rythme quelque peu monotone le conduit, d’étonnement en étonnement, d’émotion en émotion, jusqu’à l’extase suprême». Uno de los grandes amores intelectuales –incluso vitales– de Azorín, Montaigne, fue también biografiado por Stefan Zweig.

¹⁸² R. de Gourmont (1929, p. 216): «La poésie de M. Verhaeren manque d’intimité. Elle est toute objective. On dirait qu’il a mis en vers, en beaux vers âpres et un peu fous, des traités de sociologie qu’il n’a pas osé écrire».

¹⁸³ J. Broto Salanova (1988), p. 220.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 224.

¹⁸⁵ E. Gómez Carrillo (1900-b), p. 319.

¹⁸⁶ R. Cansinos (2005), I, p. 62.

¹⁸⁷ *Ibidem*, II, p. 498.

¹⁸⁸ *Ibidem*, I, p. 396.

¹⁸⁹ *Ibidem*, III, p. 313.

¹⁹⁰ *Ibidem*, III, p. 420.

¹⁹¹ J. C. Ara Torralba (1990), p. 52, nota 117.

publicación, han aparecido [...] y *La evolución de la crítica de Martínez Ruiz*, donde he hallado algunas ideas, con las cuales coincidían otras mías». ¹⁹² Otras coincidencias son más concretas, como su admiración por Guyau: uno y otro lo citan muchas veces, incluso se impregnan de sus ideas. Azorín dedica un capítulo a la teoría sociológica de Guyau: «Pocos espíritus contemporáneos de vida tan expansiva y luminosa como Juan María Guyau»; y acaba así: «hombre sin par, generoso entre los generosos, que murió rebosando genio... [...] a los treinta y tres años y en Viernes Santo, cual nuevo Cristo proclamador de la fraternidad y de la paz entre los hombres...». ¹⁹³ También coinciden Azorín y Llanas en mantener conscientemente un cierto distanciamiento de la vulgaridad. «Al espíritu divagatorio prefiere la ciencia; al hombre desordenado, la cualificación social y académica; al espíritu latino, el sobrio y aristocrático del Norte. Si Martínez Ruiz provoca a los transeúntes con su paraguas de color rojo intenso, Llanas pasea por Madrid su atuendo oscuro, atezado y distinguido del “dandy” inasequible que combate la vulgaridad». ¹⁹⁴

La similitud de actitudes entre Azorín y Llanas se explicita en algunos textos. La pasión por la escritura la manifiestan ambos: «La primera condición para reflejar en la obra la belleza en su mayor grado de perfección, es sentirse apasionado de ella, amarla y admirarla donde quiera que se halle y llegar a fusionar el espíritu con el ideal de la manera más perfecta posible». ¹⁹⁵ «He escrito en muchos sitios a lo largo de mi vivir. [...] No sé dónde he escrito con más fervor, con más verdad, con más entusiasmo». ¹⁹⁶

Ambos valoran la impasibilidad: «la alegría no deja de ser una vulgaridad apreciable, mientras que el dolor aparece siempre con caracteres de grandeza y elevación y con los de elemento estético de primer orden. Los genios sanos y no modificados por prejuicios, aquellos que quieran imitar la obra de la Naturaleza no serán ni pesimistas ni optimistas, sino sencillamente impasibles». ¹⁹⁷ «De este modo, en mi escepticismo de los libros y del estilo he llegado a una especie de ataraxia que me parece muy agradable». ¹⁹⁸

Igualmente observan uno y otro la diferente repercusión en la calidad de los escritos de las dos formas en que aparecían: en libros y en otro soporte de cotidianidad. Para Azorín, «hoy el público ha cambiado totalmente: no hay público, sino públicos, sucesivos, rápidos momentáneos. [...] La lectura estaba menos propagada, no había grandes periódicos que en un día difundían por toda una nación un hecho; se publicaban menos libros; eran menos densas y continuas las relaciones entre los mismos literatos, y entre los literatos y el público... [...] No importa que el escritor no suelte la pluma de la mano, es decir, que no deje de comunicarse íntimamente con el público; el fracaso llega

¹⁹² J. M.^a Llanas (1991), pp. 243-244; toda la cursiva figura en el original.

¹⁹³ *Evolución de la crítica*, OC, I, pp. 433 y 436.

¹⁹⁴ J. Broto Salanova (1988), p. 224.

¹⁹⁵ J. M.^a Llanas (1991), p. 176.

¹⁹⁶ *Declaración jurada*, OC, I, pp. 3-4.

¹⁹⁷ J. M.^a Llanas (1991), pp. 192-193.

¹⁹⁸ *La voluntad*, OC, I, p. 965.

de todos modos. Así se explica que X, Y, Z, que escriben todos los días, hace años y años, en grandes periódicos, estén desprestigiados a los ojos de una generación».¹⁹⁹ Llanas confiesa que al escribir su libro, «siendo mi deseo dar al lenguaje la mayor sencillez, no dudé en sacrificar a esto con frecuencia la corrección de estilo. Finalmente, como una gran parte de la producción filosófica y crítica del día, por efecto de las condiciones en que el escritor produce, está desperdigada por revistas y publicaciones sueltas de todo género, tuve también en cuenta para mis citas, estas fuentes; hoy las revistas adelantan al libro un tiempo considerable en la exposición de ideas nuevas, cosa que bien merece tenerse en consideración; lo digo por aquellos que ven en el libro la única fuente de toda erudición seria».²⁰⁰

5.3 ECO DE LLANAS AGUILANIEDO EN OTROS AUTORES

Clarín dice de él lo siguiente:²⁰¹

No tengo el gusto de conocer al nuevo crítico [Llanas Aguilaniedo], pero desde luego me atrevo á señalarle como una legítima esperanza de la literatura española. [...] *Alma contemporánea* bien pronto me cautivó; y con alegría comprendí, mucho antes de acabar el libro, que se trataba de un escritor original, fuerte, sereno, de mucha instrucción, psicólogo verdadero, pensador sutil, capaz de decir en forma clara y concisa ideas que no son de las que andan por ahí todos los días. [...] su autor llegará, de un modo ó de otro, a llamar la atención é influir en nuestras letras. [...] El Sr. Llanas habla del espíritu contemporáneo, principalmente en el arte, con esa ansiedad de muchos que creen ver en estos tiempos algo extraordinario, crítico, un momento de los solemnes de la vida humana; pero este punto de vista, para mí muy expuesto á aberración, no le impide ser imparcial, sereno, *equilibrado*, noblemente *tradicional*, en lo que debe ser, para conservar firmes el corazón y la cabeza.

Clarín defendió a José Martínez Ruiz en 1897 (Clarín tenía 45 años y Azorín, 24) cuando Azorín recibió ataques furibundos por la publicación de *Charivari*; Clarín lo calificó de «mozo listo de veras», que «escribe con corrección y facilidad», con «un corazón de oro y una inteligencia clara», «escritor talentado, templado, noble»; su anarquismo es «infantil» y su caso es «de patología... literaria».²⁰²

Rubén Darío escribe elogiosamente de Azorín; por ejemplo: «es para la juventud o para cierta parte de la juventud, un director espiritual».²⁰³ Y de Llanas Aguilaniedo también hace Rubén Darío elogios, unos más genéricos (como «El señor Llanas Aguilaniedo, y uno de los escasos espíritus que en la nueva generación española toman el estudio y la meditación con la seriedad debida»)²⁰⁴ y otros más detallados:²⁰⁵

En la juventud surge hoy una que otra esperanza, y no es poco lo que ha de dar en un cercano porvenir cerebro tan bien nutrido y generoso como el del autor de *Alma con-*

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 843-844.

²⁰⁰ J. M.^a Llanas (1991), p. 339.

²⁰¹ L. Alas, *Clarín* (1899), p. 2.

²⁰² L. Alas, *Clarín* (1897-b).

²⁰³ Véase R. Rubén (1905), p. 255.

²⁰⁴ Rubén Darío (2013), p. 326.

²⁰⁵ *Ibidem*, pp. 358-359.

temporánea. Llanas Aguilaniedo, cuyos comienzos han entusiasmado al mismo descontentadizo *Clarín*. Llanas es un estudioso y un reflexivo. Comprendo lo grave que encierra el trabajo de pensar y de juzgar. Hay una luz individual que él ha descubierto dentro de su propio espíritu, y siguiendo el consejo de Emerson, la persigue. En lo moral, en lo intelectual, cultiva la buena virtud de la higiene. Llega a una época en que, si sabe dirigir su propia voluntad, hará mucho bien a la nueva generación de su país. No es su libro primigenio, sino la apertura de una larga vía. En esas páginas hay mucho justo y original y no poco reflejo e injusto. Pero el esfuerzo supera a todo lo que sus compañeros han producido. Antes que él está Martínez Ruiz, curioso y aislado en el grupo de la juventud española que piensa.

Carole Fillière define a Llanas Aguilaniedo como «divulgador y teórico de la estética finisecular». De su libro *Alma Contemporánea* afirma lo siguiente:²⁰⁶

La resonancia de su tratado estético, *Alma Contemporánea*, consagrado por los “jóvenes” teoría del *Modernismo* español, se apareja con un rápido y profundo olvido, del cual sufrieron su poética del *Emotivismo* y sus novelas. Su obra es un crisol de contradicciones: su estética sincrética procura aunar naturalismo y simbolismo, misticismo artístico y ciencia psicopatológica, mientras sus novelas se elaboran sobre el desfase entre mimesis y símbolo. Su búsqueda de una escritura moderna ilustra sus desgarros entre las aspiraciones regeneracionistas y los ideales estéticos, y no puede impedir que su prosa acabe identificada con el arte decadentista. El análisis de los fallos internos al proyecto estético y novelesco de Llanas, víctima de su extrema actualidad, además de ir subrayando la confusión de una época, desvela las elaboraciones propias de la historiografía literaria, cuando se esfuerza por fechar la “modernidad”.

En la sección de reseñas de *Mercure de France* también hallamos alusiones a la obra de Llanas Aguilaniedo. E. Vincent decía, en una de ellas, que su libro *Alma contemporánea* era un ensayo de estética «tout à fait intéressant», para lo cual aportaba tres razones: sus conocimientos enciclopédicos, sus razonamientos densos y sensatos, así como su asimilación de las ideas que circulaban por Europa en las últimas décadas, como, por ejemplo, la aplicación a la evolución literaria de la teoría de Spencer sobre la evolución universal.²⁰⁷ Este europeísmo era tanto más de resaltar cuanto en España, en aquella época, había «poca difusión de los idiomas extranjeros» y «ninguna atención que por lo general dedica la prensa a las manifestaciones de vida mental de otras naciones».²⁰⁸

5.4 GÓMEZ CARRILLO

Enrique Gómez Carrillo es un personaje que representa bien la cuestión (ambiente literario de la época) que estamos tratando. De vida ajetreada en todos los sentidos: viajes, relaciones personales, escritura... Nació en Guatemala, vivió durante largas tem-

²⁰⁶ C. Fillière (2010), p. 224.

²⁰⁷ E. Vincent (1899, pp. 849-950): «L'essai d'esthétique que M. Llanas Aguilaniedo public sous le nom d'*Ame contemporaine* est tout à fait intéressant [...] Voilà le double caractère que est la marque propre de son esprit: des connaissances encyclopédiques, un raisonnement serré, des conclusions judicieuses et sensées, un culte réel pour les idées jetées à travers l'Europe durant ces dernières années, ceci suffira pour nous faire attendre avec curiosité de nouveaux travaux de jeune auteur. [...] l'auteur de l'*Ame contemporaine* applique à l'évolution littéraire la théorie de Spencer sur l'évolution universelle».

²⁰⁸ Rubén Darío (2013), p. 326.

poradas en Madrid y en París, en donde falleció. Cónsul de Guatemala y de Argentina (¡!). Un detalle biográfico es índice de su carácter resolutivo: de niño se cambió su segundo apellido -el primero de su madre-, *Tible*, por el segundo de su padre, *Carrillo*, para que en la escuela sus compañeros no le gastaran la broma de que era un “comestible” (*gomeztible*). Fue cronista de periódicos, poeta, novelista, ensayista, traductor al español de algunas obras de los más notables escritores franceses... Hay quien lo considera el «primer teórico cabal y máximo divulgador de las corrientes poéticas francesas del decadentismo y el simbolismo» y la más auténtica personificación de «la esencia heteróclita del Fin de Siglo en un momento clave de su desenvolvimiento».²⁰⁹

Mantuvo buenas relaciones con Clarín. «Hasta donde sabemos, simpatizaron pronto, Clarín le dedicó una atención crítica inusitada al todavía joven escritor, cruzaron un buen número de cartas y después incluso prologó uno de sus libros.²¹⁰ Por su lado, Gómez Carrillo se aplicó a difundir internacionalmente la obra de Clarín, reconociendo desde el comienzo sus orientaciones y agradeciéndole sus elogios, aunque estos fueron discretos».²¹¹ Clarín califica el libro que prologa como «libro de novedades literarias, libro de *cosmopolita*».²¹² Y continúa: «en vez de escribirle un prólogo *bailándole el agua*, alabándole el gusto, sin pizca de sinceridad con cuatro palabras de cumplido, para acabar pronto, prefiero decirle lo que siento, aunque estas pocas páginas resulten algo desabridas. Gómez Carrillo se dedica particularmente á una tarea nobilísima que viene á ser *cura de almas*, y que consiste en vulgarizar, con entusiasmo y forma artística, el movimiento literario europeo contemporáneo, entre los pueblos que hablan castellano».²¹³ Clarín, a continuación, le pide que modere esa actividad divulgadora. Por otra parte, Galdós le prologó, con elogios, su libro *Campos de batalla y campos de ruinas*: «es Gómez Carrillo, el español que con más arte ha sabido hacer libros admirables en las fugaces hojas de un periódico. En su género, pocos le igualan en Europa y ninguno le supera».²¹⁴

Vivió parte de su vida fuera de España -en París, sobre todo-, pero conocía la vida literaria de España, incluso participaba “de” y “en” los comentarios y las crónicas sociales de literatos. Era partidario de la repulsa noventayochesca por la prosa de florituras. «Francia y España comenzaron juntas á aprender á escribir. Luego Francia ha progresado, mientras que España continúa tratando de manejar “la nunca bien ponderada péñola que sirviera á los ilustres infanzones de los gloriosísimos siglos castellanos para ejecutar los dechados de pulida perfección que han sido en siglos pasados, son en siglos presentes y serán en venidores siglos, asombro de las naciones extranjeras”. ¡Uf!».²¹⁵

²⁰⁹ M. Á. Feria (2017), pp. 83 y 95.

²¹⁰ Se trata del libro E. Gómez Carrillo (1900-a).

²¹¹ J. Rubio y A. Deaño (2014), pp. 129-130.

²¹² L. Alas, *Clarín* (1900-a), p. VIII.

²¹³ *Ibidem*, pp. X-XI.

²¹⁴ B. Pérez Galdós (1915), p. X.

²¹⁵ E. Gómez Carrillo (1900-b), pp. 291-292.

Sus relaciones con Azorín fueron buenas, al menos por lo que leemos en este párrafo: «Desde que usted publicó en este mismo periódico su primera entrevista literaria, comprendí lo mucho que tal género de literatura, libre, ligero, irónico y eminentemente moderno, había de disgustar en España. Nuestros escritores son todos *hornos dúplex* en el peor sentido de la palabra. Tienen una opinión en el café y otra opinión en la crónica; hablan pestes de los novelistas á quienes elogiaron la víspera y llaman ignorantes en la intimidad á los filósofos á quienes más tarde calificarán de sabios en público».²¹⁶ En sintonía con estas ideas, Azorín dice de él: «Gómez Carrillo no ha tenido esa desgracia; la desgracia de hacer sus primeras armas literarias en esta tierra de viejos maestros que niegan justicia, de compañeros que calumnian, de periódicos que se venden, de editores que estafan»,²¹⁷ en referencia nítida a la diferencia de convivencia de literatos entre París y Madrid. Y 20 años después de la muerte de Gómez Carrillo dice Azorín: «Gómez Carrillo escribe con sencillez y claridad; es ameno y no pedante».²¹⁸ Por su parte, Gómez Carrillo recomienda no olvidar «á Martínez Ruiz, cuya sutileza crítica hace pensar en Lajeunesse; á [Vicente] Medina, el poeta monótono de los aires murcianos, el cantor suave y triste que ha descubierto una sensibilidad local muy curiosa».²¹⁹

Gómez Carrillo elogia grandemente a Llanas. Celebra con entusiasmo el libro de Llanas: «*Alma Contemporánea* es un libro que todos esperábamos desde hace tiempo. Yo lo esperaba de Martínez Ruiz; otros lo esperaban de Pompeyo Gener; muy pocos de Clarín. Llanas nos lo ha dado. Y yo me alegro de que sea Llanas quien nos lo ha dado... Me alegro por Llanas y me alegro por la cultura española».²²⁰ En su diario anota: «MARTES. -Día de lluvia y de esplín²²¹, día sin luz, día sin nervios, triste día de invierno londonense, lleno de lodo y de fastidio. Todo parece lejano. [...] No salgo. Y para huir de la tristeza de mi alma, en la cual, según la frase verleniana, llueve también cual en la calle, me encierro en mi casa y principio á leer *Alma Contemporánea*, el admirable estudio de estética moderna de José María Llanas Aguilaniedo».²²²

Es, para él, el mejor de la nueva literatura española: «Para mí “los demás” en la crítica española del porvenir, es uno solo: Llanas Aguilaniedo, el autor de *Alma contemporánea*, el que nos hará olvidar á los odiosos maestros de gramática cuyas obras privan hoy, el joven escritor sincero y sabio que servirá de porta-estandarte á los seis ú ocho artistas que representan ya la literatura nueva de España, la literatura artística».²²³ Por dos veces, al menos, lo compara con Unamuno: su «cerebro me parece más sólido que el

²¹⁶ *Ibidem*, p. 111.

²¹⁷ *Soledades*, OC, I, p. 375.

²¹⁸ «Corresponsales en París», *ABC*, 24 de febrero de 1946, p. 13.

²¹⁹ E. Gómez Carrillo (1900-b), p. 319.

²²⁰ *Ibidem*, p. 157.

²²¹ *Esplín* = humor tétrico que origina tristeza.

²²² E. Gómez Carrillo (1900-b), p. 156.

²²³ *Ibidem*, p. 299.

de Unamuno»;²²⁴ «crítico sagaz y amplio cerebro muy superior en cultura á los Unamunos y á los Baralt».²²⁵

Como resumen de este capítulo, podemos afirmar que la índole emotiva de la obra de Azorín no estaba aislada ni de la literatura de la época, ni aun del pensamiento coetáneo. Había comenzado la psicología como ciencia, el romanticismo no había desaparecido, la generación del 98 estaba en su apogeo y el emotivismo dio un aldabonazo a estas realidades y aspiraciones contemporáneas.

²²⁴ *Ibidem*, p. 156.

²²⁵ *Ibidem*, p. 319. Federico Balart Elgueta publicó en 1895 *Dolores*, libro de poemas (Buenos Aires, Biblioteca Poética Argentina).

CAPÍTULO 3: LA EMOCIÓN EN AZORÍN

0 INTRODUCCIÓN

En coherencia con el aserto principal de este trabajo, el capítulo dedicado expresamente a la emoción es el nuclear y el que recoge los testimonios más abundantes de Azorín sobre la emotividad; es también el más detallado y el que requiere una presentación más analítica. Sírvannos como lemas estos dos enunciados; Risco califica a Azorín de pansensorialista;¹ Granell funde en una frase preñada de sentido el núcleo de los escritos de Azorín: «Mediante ella [la sensación] se produce la descarga emocional en que consiste la fruición estética».² En estos tres vocablos compendiamos la obra de Azorín: sensaciones, emociones, arte.

En consonancia con nuestros planteamientos epistemológicos (véase el capítulo 1), repetimos la dificultad de asir con precisión los términos de este capítulo y aun de toda la tesis. Acudimos al auxilio que nos prestan los especialistas: «Quizás no haya palabras o conceptos para definir las emociones, y necesitamos sentir las. “No lloro porque esté triste, estoy triste porque lloro”, recitaba incansable James. [...] Es habitual encontrarnos ante la incertidumbre de no saber describir las sensaciones que se derivan de una emoción».³ Dejaremos que Azorín hable y trataremos de mantener diáfanos sus mensajes escritos.

Este capítulo consta de tres partes.

A) En la primera parte exponemos tres ideas: 1.^a) La justificación textual de la emotividad azoriniana. 2.^a) La emoción que otros ven en Azorín. 3.^a) La emoción que él proyecta.

B) La segunda parte es más larga (abarca el 85 % del contenido del capítulo); está constituida por tres secciones, todas referidas a los textos de Azorín: 1.^a) El campo semiológico de la emotividad disfórica. 2.^a) Las actitudes del sentir. 3.^a) Las direcciones del sentir. En la primera sección es claramente la emoción disfórica la que aglutina la casi totalidad de los testimonios de Azorín; en la segunda y en la tercera son otros valores sémicos adyacentes los que exigen nuestra atención.

C) Con la tercera parte queremos aproximarnos al origen del peso que tiene en Azorín la emotividad; con el término *origen* abarcamos factores internos y externos; entre los primeros está su natural concentrado (¿causa?), y entre los segundos hay que

¹ A. Risco (1982), p. 245.

² M. Granell (1949), p. 175.

³ N. Castellanos (2022), p. 62.

contar, sobre todos, con su cercanía a Montaigne, cuya lectura propició su tendencia propia.

En la primera sección de la segunda parte nos ocupamos de la emotividad predominante en Azorín: la disforia; el léxico marcado es de índole no gozosa, es decir, en ella predominan las formas pertenecientes a familias “numerosas” de lexemas como *amargura, cansancio, congoja, desesperanza, dolor, hastío, llanto, melancolía, pena, pesimismo, soledad, tedio, tristeza*, etc. Elegimos aquellas en que los textos de Azorín abundan más (*pesimismo, tristeza y melancolía*, etc.) que son las familias que enraciman más léxico negativo.

En las secciones segunda y tercera abordamos los conocidos como *sentimientos de fondo*.⁴ A. Damasio conceptúa tales sentimientos de esta forma: el sentimiento de fondo es el que «se origina en estados corporales “de fondo” y no en estados emocionales. [Se trata] de un minimalista en tono y compás, el sentimiento de la vida misma, el sentido de ser».⁵ «[...] los sentimientos de fondo no son ni demasiado positivos ni demasiado negativos, aunque pueden percibirse en su mayor parte como agradables o desagradables. Con toda probabilidad, son estos sentimientos, y no los emocionales, los que experimentamos de manera más frecuente durante la vida. [...] El sentimiento de fondo es nuestra imagen del paisaje del cuerpo cuando no se estremece de emoción».⁶ Son emociones que se podrían catalogar como de ámbito neutro, que no indiferente, pues se inclinan, según los casos, hacia un lado o hacia otro; por ejemplo, la cordialidad y la sonrisa tienden hacia lo eufórico, la mano en la mejilla y la vejez lo hacen hacia lo disfórico, etc.

El conjunto de sentimientos de fondo -tal y como los expresa Azorín- lo agrupamos en dos grados, teniendo en cuenta su carácter emotivo-nocional más o menos marcado. En el primer grado colocamos el léxico de las **actitudes del sentir**: emoción, sentimiento, evocación, cordialidad, la mano en la mejilla, misterio, ataraxia. En el segundo grado situamos el léxico de las **direcciones del sentir**: la mujer, misticismo, sonrisa, vejez. El primer grupo léxico tiene como referente el ámbito interno, el alma; el segundo grupo mira a las situaciones y al destino de lo emotivo.

Para la estructura y el desarrollo de los sentimientos de fondo partimos del planteamiento de Kurt Baldinger, a saber, que tanto en las estructuras semasiológicas como en las onomasiológicas hay que reconocer un centro -con un polo o más de un polo de atracción-⁷ con el cual se imantan matices estilísticos o nuevas significaciones, que en

⁴ Véase lo expuesto en el capítulo 1, epígrafe 4.4.2 *La neurociencia*.

⁵ A. R. Damasio (2017), p. 213.

⁶ *Ibidem*, p. 214.

⁷ K. Baldinger (1964, pp. 266-267): «L'onomasiologie étudie également une structure, c'est-à-dire, les positions réciproques des différentes désignations, et nous reconnaissons, comme dans le cas de la structure semasiologique, un centre à un ou à plusieurs pôles avec un champ objectif, affectif ou mixte autour de lui».

todo caso se diferencian entre sí como grados de una escala.⁸ El centro “emoción” arrastra consigo una copiosa cantidad de formas y de significados cuyos deslindes no son siempre claramente perceptibles.

PRIMERA PARTE: SOBRE LA EMOCIÓN EN AZORÍN

1 TIPO POÉTICO EMOCIONAL

1.1 BASE LINGÜÍSTICA

A Azorín «Le place más la sensación que el raciocinio; siente mejor que piensa; observa más que medita».⁹ «Procuremos la alianza: no podemos sofocar la espontaneidad del sentimiento. Si la crítica discierne, el sentimiento impulsa», dijo Azorín en el homenaje que le rindió la Hemeroteca Municipal de Madrid.¹⁰ Para abundar más en la misma idea, del poeta Silvestre Velasco -trasmutado también en poeta “silvestre” por estar totalmente inmerso en la naturaleza- personaje de *Salvadora de Olbena*, afirma Azorín: «No pensaba en nada; sentía. Sencillamente, sentía».¹¹

Y si este es su ideario literario, veamos cuál es el argumentario lingüístico de esta su postura estética. Los dialectos del español son de tres tipos: dialectos sintópicos o geolectos, dialectos sinestráticos o sociolectos y dialectos sinfásicos o fasolectos. Lo que se conoce habitualmente como tipos de texto es lo que, con más precisión, puede denominarse *dialectos sinfásicos* o *fasolectos*. Hablar de tipos de texto es introducirse en una selva cada vez más frondosa y, por lo mismo, atractiva y desconcertante. Existen decenas de propuestas, muchas de ellas similares y otras divergentes entre sí. Hay muchos criterios de clasificación. No nos vamos a detener en la exposición y defensa o rechazo de ellas. Más bien, indicaré que la mayoría de ellas carecen -al menos explícitamente- de fundamento epistemológico y de nitidez conceptual.

El error más frecuente de numerosas tipologías textuales es el de la confusión entre “tipos” y “subtipos”.¹² Los tipos se discriminan por el concepto, los subtipos se distinguen por el uso; los tipos son “ideales”, los subtipos son “pragmáticos”. Las siguientes palabras de Loureda me parecen atinadas y esclarecedoras: «Explicar qué es un tipo de texto implica ofrecer su definición universal y su modo de ser ideal: las condiciones mínimas que los hablantes exigen para reconocerlo. [...] Desde el punto de vista de los rasgos esenciales, los hablantes perciben los géneros como modelos ideales intui-

⁸ K. Baldinger (1964, p. 257): «la différence entre une nuance stylistique et une nouvelle signification est une affaire de degré et non de principe».

⁹ A. Montoro (1953), p. 220.

¹⁰ *Homenaje a Azorín* (1947), p. 32.

¹¹ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 627.

¹² Imposible aludir aquí a todos los estudios que se ocupan de la cuestión textual. Las ideas de los próximos párrafos las hemos tomado de R. Almela (2006), que es deudor de Ó. Loureda (2003) y (2006), y, sobre todo, de A. Vilarnovo y J. F. Sánchez (1994).

tivos aglutinadores paradigmáticos de los caracteres necesarios de todos los textos de una misma naturaleza».¹³

Resaltamos que los tipos de texto son modelos paradigmáticos que incluyen las características elementales comunes a unos determinados discursos. Tienen rango universal y presencia particular. Su índole universal va ligada a su carácter conceptual. Será tal o cual tipo de texto porque tenga tales rasgos básicos; rasgos que se aplican y se diversifican en subtipos. No hay tantos tipos de texto como se quiera, no puede haber ilimitados tipos generales, pero sí pueden haber abundantes subtipos A y subtipos B, etc. La clave de la tipología textual es la **noción radical discriminatoria**. ¿Dónde y cómo hay que buscar dicha noción? ¿Por dónde empezamos? ¿Empezamos por aceptar lo que se viene diciendo por unos u otros o buscamos racionalmente el punto de origen? Creemos que lo primero que tenemos que hacer es situarnos en el lugar en el que podemos encontrarla; el lugar ha de ser la **realidad originante**; esa realidad originaria es el discurso mismo. Y sobre el discurso nos preguntamos: ¿para qué lo queremos?, ¿qué hacemos con él?, ¿qué finalidad le asignamos? La respuesta a estas preguntas nos ayudará a encontrar la noción radical. El **criterio teleológico** (o sea, el de la finalidad) «es el más explicativo de cuantos se podrían adoptar; [...] distinguir por la finalidad es realizar la distinción más radical de las posibles»¹⁴.

¿Cuáles son los fines del discurso? Nos referimos a los fines intrínsecos, objetivos, no a los extrínsecos y subjetivos. Podemos describir estos fines como las causas finales del discurso, esto es, como aquello “por” lo que y “para” lo que se hacen los discursos. Adoptamos la propuesta de Aristóteles¹⁵, según el cual el lenguaje (logos semántico) se especifica en tres tipos: logos apofántico, logos poético y logos pragmático, cada uno con una finalidad distinta. El logos apofántico tiene como fin “decir” la verdad de las cosas; el logos poético busca “crear” un mundo que no tiene que coincidir con el mundo real; el logos pragmático pretende “hacer” (que se hagan) cosas. Aceptando como punto de partida esta propuesta de Aristóteles, diremos que los tipos de textos son tres: **apofántico, poético y pragmático**.

El **tipo apofántico** puede describirse como informativo; su objetivo es exponer los conocimientos, lo que se sabe del mundo; ello no quiere decir que lo que se diga sea necesariamente acertado ni que sea verdad; pertenecen a este tipo, por ejemplo, los textos científicos, los ensayos, los reportajes periodísticos.... El **tipo poético** presenta ficciones -no mentiras-, que construyen mundos con coherencia interna; son de este tipo todos los textos de creación literaria: novela, poesía... El **tipo pragmático** se dirige a la acción, aconsejando, obligando, instruyendo; se incluyen en este tipo los textos administrativos, las recetas de cocina, las instrucciones de uso de un electrodoméstico, los reglamentos...

¹³ O. Loureda (2003), pp. 36-37.

¹⁴ A. Vilarnovo y J. F. Sánchez (1994), p. 38.

¹⁵ A. Vilarnovo y J. F. Sánchez (1994), pp. 23 y 37, que citan a Aristóteles.

La nitidez de los conceptos de los tipos de texto no puede ocultar la realidad de los textos tal y como se realizan. Es frecuente que en un mismo texto se den dos o más tipos, o sea, distintas finalidades: pragmática y apofántica, o poética y pragmática, etc. Esta mezcla no contradice la existencia de los conceptos correspondientes, sino que es compatible con ella; ahora bien, para entender esta compatibilidad hay que tener en cuenta que un texto puede ser, por ejemplo, pragmático según un aspecto y, a la vez, apofántico, según otro aspecto.

La **noción radical discriminatoria** de los escritos de Azorín es la búsqueda del arte, del logos poético. La **realidad originante** de sus discursos es la consecución de la belleza. Si le aplicamos un **criterio teleológico** a su producción, observamos que pretendía alcanzar un valor estético. Con estos mimbres conceptuales, obtenemos el tejido de un texto poético.

La escritura de Azorín es una literatura emocional. «El secreto del arte reside en los matices emotivos».¹⁶ Me abstengo de afirmar que su literatura sea solo emocional. Soslayo que otros escritores coetáneos posean esa característica. Dejo a un lado la vinculación de este rasgo con unos u otros movimientos literarios; no hago historia de la literatura (los expertos la hacen). Prescindo de la generalización absoluta, o sea, de que este atributo esté presente en todas y cada una de sus páginas. Y, por supuesto, excluyo todo intento de desarrollar a fondo los conceptos conectados con “emoción”, terreno propio de la psicología, de la filosofía... En Azorín se realiza el Credo poético de Unamuno: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento. [...] Lo pensado es, no lo dudes, lo sentido». No puede ser casual que Azorín tuviera «un retrato de Unamuno enmarcado» sobre su mesa de camilla.¹⁷ Livingstone, hablando de la literatura de Unamuno, afirma algo que es pertinente aplicar también a Azorín: «La existencia no puede ser intelectualmente demostrada; debe ser sentida con una intensidad emocional».¹⁸

Lo único que pretendo es “mostrar” que **la emoción transita la obra creativa de Azorín**. “Demostrar” es otra cosa: requiere una recepción simétrica, que “el otro” quede convencido. Es una exposición que aspira a ser contemplada y gozada por la riqueza y pertinencia de las visiones que aporta. Cada trabajo vale lo que valen los argumentos a los que recurre siempre y cuando aquel y estos sean de una misma especie. En matemáticas no esperemos raciocinios de índole histórica, ni en medicina busquemos argumentos de biblioteconomía, ni en estadística inquiramos razones psicológicas, etc. La índole emotiva de la escritura azoriniana la mostrarán los escritos: los de Azorín y los de quienes se han acercado a él. Acaso la más genuina inspiración que recibió Azorín de Montaigne sea esta: «El lenguaje que me place es un lenguaje sencillo y natural. [...] *Haec demum sapiet dictio, quae feriet*, [porque al fin no hay estilo mejor que el que

¹⁶ M. Granell (1949), p. 84.

¹⁷ F. Vega Díaz (1977), p. 217.

¹⁸ L. Livingstone (1970), p. 53.

conmueve...]». ¹⁹ Emocionar con palabras sencillas: esa es la cuestión; para conseguirlo la opción de Azorín consiste en crear la realidad «a partir de la sensibilidad». ²⁰ Decir emoción no es decir siempre benevolencia. El sentimiento indica un estado anímico que no prejuzga en qué dirección se sitúa: «Pero así como en la emoción existe simpatía, existe antipatía en la impresión de disonancia que a ciertos lectores producen determinadas obras». ²¹

1.2 UN SENSITIVO

Si, al modo como Pilato preguntó a Jesús de Nazaret «¿Eres tú el Rey de los judíos?», ²² se le hubiera preguntado a Azorín «¿Usted qué opina?», sabemos lo que hubiera contestado: «En realidad, opinar, yo no opino nada; lo que hago es sentir». ²³ En opinión de Castagnino, «en ello estriba el gran secreto de Azorín: cargar de emoción cuanto pasa por su pluma y envolverlo en una gran resignación. La calma, la serenidad, que tanto impresionan en sus obras; la ‘bonhomía’, la tolerancia, la comprensión de los hombres y las cosas pretéritas, no son más que resignación, emocionada conformidad; resignarse y verse resignar». ²⁴ Hay que señalar que Raúl H. Castagnino eligió la novela *El escritor*, de Azorín, para ejemplificar las cuestiones que trata en su obra *El análisis literario*: tema, personajes, acción, vocabulario, estilo, morfología, etc.

La índole de la literatura no permite «confundir al poeta con el vecino de enfrente»: la vida “ficcional” del autor estudiado no se ha de asimilar -necesariamente y en su integridad- a su vida “real”. Unas palabras de Azorín lo expresan bien: «En la vida, entre el sentir o creer que se siente no hay diferencia alguna. Acoplamos, pues, los pensamientos a las sensaciones. Si las sensaciones son continuas, y vivaces, e intensas, los pensamientos irán variando según sintamos». ²⁵ No pretendemos disociar la obra de la vida, sino **no “fundamentar” su obra en su biografía**. ²⁶ «Lo importante no es que el artista coincida con la realidad, sino que coincida su obra». ²⁷

¹⁹ M. de Montaigne (2006), I, XXVI, p. 204. M. de Montaigne (1965, I, XXVI, p. 251): «Le parler que j’aime, c’est un parler simple et naïf».

²⁰ J. F. Ortega (1973: 47).

²¹ *Evolución de la crítica*, OC, I, p. 435.

²² *Novi Testamenti Biblia graeca et latina* (1943), «Sanctum Iesu Chisti Evangelium secundum Matthaeum», 27, 11, p. 92: «Tu es Rex Iudaeorum?», «Σὺ εἶ ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων»;». Pongo estas palabras en griego porque es muy probable que hablaran en griego. Pilatos, como hombre culto, «no podía ignorar a los clásicos griegos [y] es muy posible que Jesús también hablase griego *koiné*, como gran parte de la población»; ese “griego común” era la *lingua franca* del Cercano Oriente y el Mediterráneo». Véase Juan María Solare (2005): «¿En qué idioma hablaron Pilatos y Jesús?», *Doce Notas* (Madrid) n.º 46, página 16, sección 4. Otras fuentes añaden una razón comercial: la mayoría de las personas eran bilingües (su lengua materna más el griego) para poder hacer negocios con todos los otros grupos étnicos en el Imperio. ¿O hubo un intérprete entre el arameo de Jesús y el griego de Pilato?

²³ *El escritor*, OC, VI, p. 368.

²⁴ R. H. Castagnino (1973), p. 39.

²⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 338.

²⁶ Esta idea quedó explicitada ya en el capítulo 1.

²⁷ J. Ortega y Gasset (1987), p. 329.

Con la escritura de Azorín nos puede ocurrir lo mismo que nos pasa con esos vecinos, o conciudadanos, a quienes saludamos efusivamente con frecuencia, pero cuyos sentires ignoramos. Esta es su confesión: «lo más recóndito y personal continuaba escondido. Sonreía él y callaba. Pero he de insistir ahora: esa exteriorización, en X, era transitoria y periférica; lo hondo no gustaba de manifestarlo nunca. Ni en los escritos, ni a mí de palabra, ni a nadie, ha revelado nunca X sus íntimos sentimientos».²⁸ «Martínez Ruiz” se trasluce a través de “Azorín” y solo a través de él. No deja que su figura exprese nada, deja esa labor a su palabra. «El hermetismo de Azorín se prestaba poco a confianzas. [...] no puede decirse que Azorín sea seco ni estirado. Es otra cosa, algo especial que no he visto repetido en ninguno otro ser humano», dice de él González-Ruano.²⁹ José Martínez Ruiz se queda aparte y deja que hable Azorín. Lapesa confiesa lapidariamente: «La lección más honda de Azorín se ha hecho en nosotros sentimiento y vida».³⁰

El programa confeso de su escritura lo expone con motivo de uno de sus comentarios de la poesía de Fray Luis de León: «Esa cosa tan sutil, tan etérea, que se llama *emoción*, él [Fray Luis de León] ha sabido ponerla en sus versos. No hay poeta grande sin emoción; podrá darnos el artista la visión de la Naturaleza, o la expresión de la muerte, o el sentido de lo infinito, o las esperanzas y las desesperanzas del amor; pero si en sus versos no pone su espíritu, y nos hace sentir, y nos hace amar, y nos hace sufrir, y nos hace pensar; por perfecto, sereno y maravilloso que sea en la forma, no habrá logrado nada...».³¹ Compartimos el sentir de Azorín en este poema:³²

Virgen, que el sol más pura,
gloria de los mortales, luz del cielo,
en quien la piedad es cual la alteza:
 los ojos vuelve al suelo
y mira un miserable en cárcel dura,
 cercado de tinieblas y tristeza.
 [...]
Virgen, el dolor fiero
añuda ya la lengua, y no consiente
que publique la voz cuanto desea;
 mas oye tú al doliente
 ánimo, que contino a ti vocea

«No me cansaré de decirlo: lo imaginado es en mí más eficiente que lo vivido».³³ Lo imaginado y lo vivido por José Martínez Ruiz nos importa en la medida en que está escrito por Azorín. Nos interesa sobremanera lo que “él dice” que piensa, siente, expe-

²⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 349.

²⁹ C. González-Ruano (2004), p. 129.

³⁰ R. Lapesa (1963), p.74.

³¹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 187.

³² Fray Luis de León (1951), «XXI A Nuestra Señora», p. 1472.

³³ *Memorias inmemoriales*, OC; VIII, p. 513.

rimenta, habla, escucha, oye o ve. No aspiramos a ser biógrafos (y mucho menos biobliógrafo) de Azorín,³⁴ sino testigos -acompañados, eso sí, por expertos- de sus palabras. Sus textos, fuente de “su” verdad, podrán y deberán ser interpretados por nosotros mismos y contrastados por otros. No entramos explícitamente en la cuestión de afirmar o negar si “la persona de José Martínez Ruiz” es un emocional. Lo que aseguramos es que “los escritos de Azorín” son emocionales. Él mismo lo dice: «Las emociones pesan a veces más que el plomo».³⁵ Si en el transcurso de este trabajo decimos que «Azorín “siente” tal o cual cosa o que lo siente de una determinada manera», entiéndase que acudimos a una metonimia: es una manera abreviada de decir «Azorín “dice que siente” tal o cual cosa o que lo siente de una determinada manera». Es certero afirmar que a Azorín «se le ha atacado como pensador cuando en él no había más que sentimiento»,³⁶ o que Azorín «Acierta cuando siente; yerra, resulta pueril o desmañado cuando piensa».³⁷ Como sentencia Granell, «pese a la apariencia de constante confesión, a su abundantísimo material autobiográfico, tras esas páginas está el escritor, no el hombre».³⁸

Muy claro lo enuncia Azorín. El artista «es un gran prosista, o un gran poeta, porque nos da lo supremo que puede producir la prosa o el verso: la emoción».³⁹ El objetivo del artista es causar emoción; ese es su propio objetivo personal: aquí Azorín “delega” su propósito, una vez más, en un tercero. Causar y contagiar: «Nemo dat quod non habet».⁴⁰ Azorín escribe con emoción. Y para que la atención del lector se dirija hacia lo que verazmente él pretendía, es decir, a sus productos artísticos, y no a las “cosas de la realidad”, insiste: «toda una vida que he dedicado a los libros, y no a la realidad».⁴¹ A Azorín le ocurre lo que Andreas-Salomé dice de Nietzsche, que concede supremacía, «desde un punto de vista estrictamente personal, a la vida de los sentimientos sobre la vida de la razón».⁴² «Fiat vita, pereat veritas».

Estas son las «intimidades» de que habla Lozano Marco, su visión: «nada de lo que él observa, o de lo que con él se relaciona, puede existir al margen de su sensibilidad».⁴³ Las superficies que él percibe las tamiza desde la profundidad de su yo y las muestra: «Lo repetiremos: el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos. Un estético moderno ha sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras».⁴⁴ Las otras intimidades, las suyas personales -las “privadas”, podríamos decir- se quedan para

³⁴ ¿Cómo intentarlo tras las excelentes aportaciones de Miguel Ángel Lozano, Inman Fox, Santiago Riopérez, Ángel Cruz Rueda, José Rico, Antonio Montoro, José Alfonso, José M.^a Valverde y tantos otros?

³⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 967.

³⁶ L. Araquistain (1926), p. 42.

³⁷ Guillermo de Torre (1969), p. 138.

³⁸ M. Granell (1949), p. 21.

³⁹ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 801.

⁴⁰ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

⁴¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 516.

⁴² L. Andreas-Salomé (1978), p. 154.

⁴³ M. Á. Lozano Marco (1998-b), p. 72.

⁴⁴ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1171.

él. «Quizá es incalculable lo dentro de sí mismo que está Azorín, lo triste y transverberado de su arte y lo dueño que es de secretos que no expresa, sino que muestra vivos en su silencio, en su entonación, en su sordera y en su exclusivismo». ⁴⁵ Azorín hace lo que dice que hace Machado: «el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu. [...] el poeta describe minuciosa e impersonalmente la Naturaleza. Sus paisajes no son más que una colección de detalles. Y, sin embargo, en esos versos sentimos palpitar, vibrar, todo el espíritu del poeta». ⁴⁶ ¿Ocurrirá igual cuando atribuye a Larra lo que podía aplicarse a sí mismo? Azorín dice de Larra: «Su obra es tan varia y tan contradictoria como la vida». ⁴⁷

Existen cien Azorines: el anarquista y fogoso, el reaccionario, el sentidor de la mística, el europeo, el castellano y levantino, ⁴⁸ el impenetrable, el sensible, el imperturbable, el relativista, el escéptico... ⁴⁹ Toda la obra de Azorín consiste en tomar los proteicos puntos de partida de la realidad (sociedad, pueblos, relaciones humanas, montañas...) «para evadirse y montar en el aire su ensueño suprarreal. Entonces la cosa material desaparece, fluye hacia dentro, se desvanece, se diluye. Como esas imágenes que en el cine se disuelven en el *flou*. Y queda flotando la imagen nueva, completamente distinta, a veces». ⁵⁰ Su poesía es «la extraversion de un interior humano». ⁵¹ Esa variedad de objetos que mira y remira Azorín: «Lo que sobre todo interesa á Martínez Ruiz es la sensación: la sensación fugaz, variable y siempre bella para los que crean», esté donde esté. ⁵² Para Trives era evidente «la naturaleza caleidoscópica o “camaleónica” de la escritura azoriniana». ⁵³

Preocupaba a Julio Casares -y, por lo que él manifiesta, a “todo” lector de Azorín- conocer «la personalidad» y el «pensamiento íntimo» de Azorín. «Pero ¿será posible, preguntará el lector, que Martínez Ruiz llevase tan oculta la personalidad de Azorín que ni en sus escritos, ni siquiera en sus coloquios íntimos, la dejase entrever? Sospecho que sí; y que aun hoy, después de las públicas y sonadas andanzas periodísticas y políticas de nuestro autor, su verdadera orientación y su pensamiento íntimo siguen siendo un arcano para la mayoría de los lectores» ⁵⁴. Derecho tenía Casares a querer disfrutar del conocimiento de Azorín; lo tenía muy fácil: leerlo y entenderlo. Tal vez Casares deambulaba desorientado en esta cuestión. Se preguntaba él si era posible que “Martínez Ruiz” llevase tan oculta la personalidad de “Azorín”, pero ¿no querría decir todo lo contrario, es decir, que si era posible que “Azorín” llevase tan oculta la personalidad de “Martínez Ruiz”? No seremos nosotros quienes propugnemos la escisión entre

⁴⁵ R. Gómez de la Serna (1957), p. 8.

⁴⁶ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 809.

⁴⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 954.

⁴⁸ G. Díaz-Plaja (1975), p. 29.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁵¹ Á. L. Prieto de Paula (1991), p. 101.

⁵² A. González Blanco (1905), p. 60.

⁵³ E. Ramón Trives (1998), p. 163.

⁵⁴ J. Casares (1964), p. 144.

literatura y vida; sin embargo, sí abogamos por establecer una distinción entre el conocimiento íntimo del “productor” y el conocimiento objetivo del “producto”. Unas palabras tan autorizadas como las de Julián Marías apoyan nuestra postura: «la literatura sólo se entiende plenamente desde la vida del autor; pero en el caso de Azorín encontramos esa vida en su literatura. Su biografía está en la interminable serie de sus volúmenes».⁵⁵

Caleidoscopia, variación, multiplicidad, contradicción... Nada de eso le es ajeno a Azorín. Lo admite, pero no le incomoda, pues lo importante es escribir, contagiar lo sentido. En la ciencia es precisa la coherencia; en el arte es imprescindible la emoción. «La personalidad, después de tantos años, se multiplica; no es una personalidad; son varias. Y en la variedad entra, fatalmente, la contradicción. No es, sin embargo, la contradicción -creo que lo ha dicho Pascal- signo de falsía; no es la consecuencia señal de validez. Lo importante es crear, comprender».⁵⁶ «¿Qué es necesario para escribir, como para crear en cualquier ramo del arte? Sentir y pensar, ver y comprender, emocionarse y saber; tener plétora de ideas y sentimientos».⁵⁷

1.3 PRESENCIA DE OTROS ESCRITORES

A lo largo del trabajo observamos concomitancias -en determinados temas- entre las palabras de Azorín y las de otros escritores. En lo referente a las sensaciones, traemos a colación sus analogías con Baudelaire. Esta información tiene su base en algunas citas explícitas de Azorín, como las siguientes. No atribuyo a la casualidad, sino a la causalidad, el hecho de que los textos de dos poetas con los que Azorín siente similitudes le hayan servido para aprender sus respectivas lenguas: «Y en Valencia aprendí yo solo el francés en Baudelaire y el italiano en Leopardi».⁵⁸ En varias ocasiones recuerda Azorín ideas y gustos del poeta francés:

*«Yo he visto en mi niñez muchas fotografías, con pequeñas ventanas, de pueblos que jamás he visitado, y al verlas he sentido esta extraña inquietud de que el poeta Baudelaire también hablaba».⁵⁹

*«Cuando Fray Fulgencio ha vuelto, le he estrechado la mano calurosamente, como se estrecha la mano de un hombre capaz de emprender desde los himnos de Prudencio hasta las elegancias de Baudelaire».⁶⁰

*«-Los melitófilos, sobre todo, me entusiasman -ha añadido después-: son noctámbulos: viven de noche, como esas buenas gentes que van a la *cuarta de Apolo*, porque ellos han comprendido que todo lo normal es feo, y, al igual que el gran poeta Baudelaire, aman lo artificial...».⁶¹ La *cuarta de Apolo* era la última sesión del Teatro

⁵⁵ J. Marías (1973), p. 465.

⁵⁶ «Prólogo», en Rand, Marguerite C. (1956), p. XI.

⁵⁷ P. Gener (1894), p. 21.

⁵⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 121.

⁵⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 85.

⁶⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 967.

⁶¹ *Ibidem*, p. 884.

Apolo, que duraba de once y media de la noche a la una de la madrugada; era el epicentro de la vida nocturna madrileña; congregaba a los partidarios de la canción frívola y el chiste procaz.⁶²

Ecós de aquel estribillo de Baudelaire⁶³

«Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté».

se pueden rastrear con explicitud en estos dos pasajes de Azorín: belleza y voluptuosidad.

*«He aquí la nueva vida del viejo bohemio, admirador de Baudelaire, devotísimo de Verlaine, entusiasta de Mallarmé; del viejo bohemio amante de la sensación intensa y refinada, apasionado de todo lo elegante, de todo lo original, de todo lo delicado, de todo lo que es Espíritu y Belleza».⁶⁴

*«La primera [fotografía] es símbolo de la Voluptuosidad. Representa un hombre vestido de arzobispo. Está de pie, junto a una mesa sobre la que hay un cristo. Tiene en la mano un libro. Lleva una banda. Penden de su pecho dos cruces. Y en su cara, de hondas arrugas que bajan de la nariz hasta la boca, de ojos brillantes, de labios recios, golosamente contraídos, está marcada el ansia del placer sensual... Este hombre se llamaba Antonio Claret y Ciará. Y fue mi hombre realmente, porque gozó de lo más placentero e intenso que hay en el mundo: del amor. Él era un refinado; su nariz, sus arrugas, la expresión de la boca se asemejan extraordinariamente a las de Baudelaire, el poeta perverso y decadente. Decadente era también este arzobispo; de él dice uno de sus biógrafos que "llegó a enloquecer por una joven con quien ensayó y gustó refinamientos que se imaginan pero nunca se escriben"».⁶⁵

2 LA EMOCIÓN QUE OTROS VEN

Lo emocional puede expandirse de muchas formas. En el caso de la literatura de Azorín, se asemeja a una superficie irisada. No es brillante, ni refulgente, ni resplandeciente. Todos estos adjetivos son llamativos. Azorín no es, en ningún caso, llamativo. No apabulla, no impacta, emociona no por "aquello" que dice, sino por la "forma" en que lo dice. Tenuemente. Las múltiples manifestaciones de emoción que leemos en Azorín corren parejas con los matices emotivos. Una superficie irisada no lanza colores, los tiene y los muestra a quien la mira. Atesora destellos que no deslumbran, que placen. Se pueden atisbar sus luces. Se asoma uno a los escritos de Azorín y puede verse una enorme variedad de tonos. Según dónde y cómo esté cada tonalidad, así se percibirá. No guardan gradación, no hay series intensivas, no se ajustan a escalas. En muchos casos se

⁶² E. Inman Fox (1968), p. 162, nota 81. La *cuarta de Apolo* sería lo equivalente a lo que se llama la *sesión golfa*, que designa las funciones que empiezan en la madrugada.

⁶³ Baudelaire (1975), «Spleen et idéal», LIII, «L'Invitation au voyage», pp. 53-54, vv. 13-14.

⁶⁴ *La voluntad*, OC, I, p. 973.

⁶⁵ Este párrafo está en la edición de *La voluntad*, de E. Inman Fox (1968), p. 160; pero falta en la edición de (1959-1963): *Obras Completas*; en ella le correspondería estar en OC, I, p. 958.

distingue indubitadamente la emoción; en otros se divisan sus indicios o se columbran detalles; siempre, se ofrecen claridades.

Allí fabló el conde Arnaldos,
 bien oiréis lo que dirá:
 -Por Dios te ruego, marinero,
 dígame ora ese cantar-.
 Respondióle el marinero,
 tal respuesta le fue a dar:
 -Yo no digo mi canción
 sino a quien conmigo va.⁶⁶

“Ir con” Azorín es estar presto a captar lo obvio y a entrever lo velado. Y como son muchos quienes “han ido” con Azorín, variados son los talantes con que se le acompaña y diferentes los modos como se reflejan los pareceres. Las paráfrasis, las iteraciones, las perspectivas, las variaciones, en suma, son susceptibles de ser interpretadas con longitud generosa. Previo el contagio de la emoción.

La inclinación de Azorín a la melancolía se vio reforzada por influencias diversas: Schopenhauer, Nietzsche, Leopardi, Montaigne, Guyau, etc. Añádase a esto el pesimismo de los noventayochistas, algunos de los cuales buscaron la causa de su negativismo en la condición humana. Si la humanidad comparte capacidades, valores, inclinaciones, actitudes..., ¿no es lógico que comparta también los males? Para que las iniquidades humanas -en sus diacronías y en sus diatopías generalizadas- no nos aniquilen, hay que buscar alivios. Cada cultura, cada época, cada colectividad, cada individuo buscará una salida, un compromiso, una satisfacción; si no se pueden hallar alivios, la apatía estoica, la ataraxia epicúrea, la resignación cristiana, el nirvana búdico, el *ayurnamat* de los *inuit*,⁶⁷ impasibilidad, aceptación, rebeldías, abulia, etc.⁶⁸

Era la época, Azorín con ella. Eran los hombres del 98 «hombres tristes, ensimismados».⁶⁹ Opinión que comparte Prieto de Paula: en «los escritores españoles de fin de siglo» la tristeza espiritual de Leopardi se transmuta y «es el creador el que contamina los objetos a los que aplica su atención. Los males difluyen desde él a lo otro, proyectando en ello su morbo personal. Se trata ahora de que las cosas están animadas por un espíritu doliente que procede de los ojos del contemplador».⁷⁰

¿La amargura de Castilla le contagió algo a Azorín? Manuel Machado no asevera eso, pero exime a Azorín -al menos parcialmente-, de “inventarse” la contemplación apenada, pues el objeto de su mirada ya es digno de compasión: «encarándome con

⁶⁶ L. Santullano (1946), p. 875: *Romance del Conde Arnaldos*.

⁶⁷ Los *inuit* (pueblos que habitan en las zonas del norte de Alaska, Canadá y Groenlandia) denominan con el término *ayurnamat* la actitud de “no preocuparse por aquello que no se pueda cambiar”.

⁶⁸ Á. L. Prieto de Paula (1993).

⁶⁹ P. Salinas (1983), III, p. 211.

⁷⁰ Á. L. Prieto (2006), pp. 84-85.

Azorín, le digo: Tiene usted razón. El país de Castilla es pobre y perezoso y tiene que estar triste naturalmente. También es rutinario, la inocencia antipática de la rutina. Está desocupado y preocupadísimo. Se inquieta de la muerte y no de la vida. Y esto es congénito en él. Y Madrid es la digna capital de ese pobre pueblo». ⁷¹ A Azorín le contagia pesimismo no la coetaneidad, sino principalmente la coterritorialidad, según Manuel Machado.

Muchos estudiosos de Azorín coinciden en la afirmación de que su escritura tiene una índole básicamente emotiva. Unos destacan su sensibilidad general.

* Para Ortega Muñoz, Azorín «coloca la sensibilidad como actividad humana de rango superior a la simple idea». ⁷²

* Livingstone abunda en la misma idea: «La existencia no puede ser intelectualmente demostrada; debe ser *sentida* con una intensidad emocional». ⁷³

* «Utiliza Azorín lo afectivo como característica que muestra no sólo en el tratamiento de los personajes sino en el del paisaje». ⁷⁴

* «Su sensibilidad le inclina a las ideas generales y el ensueño utópico». ⁷⁵

* «[...] la reacción fundamentalmente emocional de Azorín a su circunstancia social era otro factor que también debía considerarse». ⁷⁶

* Según Pío Baroja, en la producción escrita de Azorín se hallan: «Hechos, líneas, colores, pensamientos contrastes, formas bruscas de las ideas, y en sentimientos, odios y cóleras, desprecios y admiraciones». ⁷⁷

* Hallamos en Azorín continuos «pespuntos de sensaciones». ⁷⁸

* «Una propensión que trae marcada en su sensibilidad influjos biológicos indiscernibles, [...] Una literatura de sensaciones, de emociones, de percepciones». ⁷⁹

* Azorín y Miró «son dos escritores fundamentalmente afectivos». ⁸⁰

* «Azorín describe para ayudarnos a captar ese medio que nos dejará percibir una determinada emoción». ⁸¹

* Incluso en su inicial época de anarquista llevaba su mochila emotiva: «En el fondo Azorín ha sido siempre un anarquista sentimental, sin ningún sentido del Derecho público». ⁸²

Otros concretan la sensibilidad en alguna de sus caras, sobre todo la melancolía, la tristura.

⁷¹ M. Machado (1903), p. 469.

⁷² J. F. Ortega (1973), p. 47.

⁷³ L. Livingstone (1970), p. 53.

⁷⁴ J. L. Molina (1999), p. 48.

⁷⁵ R. Pérez de Ayala (1964), p. 105.

⁷⁶ V. Ouimette (1987), p. 17.

⁷⁷ Pío Baroja, «Prólogo», en *La fuerza del amor*, OC, I, p. 739.

⁷⁸ G. Díaz-Plaja (1975), p. 69.

⁷⁹ S. Riopérez (1993), p. 9.

⁸⁰ M. Baquero (1956), p. 48.

⁸¹ C. Marrero (1973), p. 159.

⁸² L. Araquistain (1926), p.39.

* Para Muñoz Cortés, las cadencias de su prosa «causan melancolía»⁸³ y «la máxima emoción estética», que, por ello, es «totalmente vital». ¿Cómo lo consigue Azorín? Con «la mínima cantidad de elementos formales»,⁸⁴ lo cual está conforme con la estética de Azorín, que tiene como clave la «Selección del detalle».⁸⁵

*«Envuelve a “Azorín” una aureola invisible de tibia melancolía, de dulce tristeza».⁸⁶

*«La Esfinge y la Gioconda son obras de esta clase, en las que no puede negarse la existencia de algo oculto, impalpable».⁸⁷

* Según Perona, su «IRRACIONALISMO es total. Privan en él los impulsos y no las reflexiones, las querencias vitales y no las causas, las apetencias individuales por encima de las conquistas sociales».⁸⁸

*«[Sus] obras son meditaciones lentas y angustiadas sobre los temas de la muerte, el tiempo y la felicidad, con personajes simbólicos».⁸⁹

Para Rubén Darío, «Azorín es de natural silencioso y suavemente huraño. [...] sus personajes son los títeres de todos los días, representantes de nuestra pasajera comedia. [...] él mismo [...] no podrá verse por dentro sin temblar».⁹⁰ A propósito de Azorín, Rubén Darío trae a colación un pasaje de Chamfort, quien afirma que los filósofos y los poetas son misántropos porque su gusto y su talento los induce a observar la sociedad y porque sus aportaciones no son reconocidas.⁹¹

Tiene razón Granell cuando afirma que, aunque todo Azorín está en la relación osmótica entre intelecto y sensibilidad, se puede asegurar que «el acento recae sobre la sensibilidad» y que Azorín «Pone el sentir por encima de la inteligencia, pues a su modo de ver la comprensión es cordial».⁹² Sus sentimientos y sus estados de ánimo acuden a las palabras porque su espíritu está siempre en vigilia. Entre las cosas y él mismo interpone su sensación, y esta emoción es la que nos transmite: «Y en la sensación se queda. De ahí que no nos dé tanto las cosas en sí mismas, cuanto esa dimensión espiritual que el lábil carácter de lo psíquico permite alumbrar de ellas».⁹³ En opinión de Granell, a Azorín «Lo que ante todo le acucia es el ansia por hacer pie fuera de la esencial labilidad

⁸³ M. Muñoz Cortés (1990-a), p. 92.

⁸⁴ M. Muñoz Cortés (1973), p. 13.

⁸⁵ M. Muñoz Cortés (1944), p. 309.

⁸⁶ S. Riopérez (1963-a), p. 37.

⁸⁷ G. Sabater (1944), p. 12.

⁸⁸ J. D. Perona (1981), pp. 92-93.

⁸⁹ G. G. Brown (1974), p. 192.

⁹⁰ Rubén Darío (1905), p. 256.

⁹¹ N. de Chamfort (1923, CDLIII, pp. 154-155): «Il est presque impossible qu'un Philosophe, qu'un Poète ne soient pas misanthropes: 1° parce que leur goût et leur talent les portent à l'observation de la société, étude qui afflige constamment le cœur; 2° parce que leur talent n'étant presque jamais récompensé par la Société (heureux même s'il n'est pas puni), ce sujet d'affliction ne fait que redoubler leur penchant à la mélancolie». Nicolas de Chamfort es heterónimo de Sébastien-Roch Nicolas. La alusión de Rubén Darío a estas palabras de Chamfort puede leerse en R, Darío (1905), p. 256.

⁹² M. Granell (1949), pp. 46 y 48.

⁹³ *Ibidem*, p. 45.

del vivir».⁹⁴ Con un semioxímoron podríamos decir que para Azorín lo único no lábil es la vulnerabilidad. ¿No vivió Azorín esa vulnerabilidad? El maestro que le exigía demasiado, el internado en el colegio, los años de universidad para allá y para acá, las primeras hambres en Madrid...

En sus ensayos -autobiografías mal disimuladas- se expresa como si fueran otros los que piensan así. Yuste, Puche, Antonio Azorín, incluso Justina, etc., sienten y piensan lo que su creador siente o piensa como realidad o como posibilidad. Azorín se funde con las personas, lo mismo que se funde con las cosas, convierte lo externo en interno. «La atracción que es capaz de sentir por quienes sólo son para él bulto humano -seres ya desaparecidos, sombras y gentes incógnitas- es, sin duda, el meollo de su personalidad. [En Azorín] piedad es compasión».⁹⁵ Azorín, al despedirse de Bejarano Galavis, le dice: «Siento, *como si fueran míos*, tus dolores».⁹⁶ «En ese “como si fueran míos” está la clave» para darse cuenta de que nadie es «más apropiado para despertar la afinidad cordial que el fracasado».⁹⁷

Fritz Ernst, en una síntesis digna de encomio, enfatiza las tres fidelidades de Azorín: «Si lo bello tiene que perecer, ¿no existe, por eso, ninguna belleza? Si lo bueno no prevalece, ¿no hay, por eso, bondad? Si el derecho tiene que sufrir, ¿no hay, por eso, ninguna justicia? Estos son tres dogmas de “Azorín”. Sobre estas tres profundas certezas discurren sus armonías: cada palabra, tiene belleza; cada sentimiento, bondad; cada petición, justicia. Esta es la luz, esta es la exhalación de un espíritu delicado».⁹⁸ Si hondo es el influjo que la sensibilidad ejerce en Azorín, no menos profundo es el que desempeñan en él lo bello y lo justo. En su literatura Azorín une esos tres valores. Sus opiniones políticas estuvieron atravesadas por sus convicciones estéticas: Azorín hace eximio su discurso político.

La acusación de frialdad que se le ha dirigido a Azorín no tiene fundamento real, según Antonio Machado. Quizá «esa clara melancolía -tan fina, tan espiritual-» haya confundido a muchos. Se equivocan, mira las cosas con serenidad, «es ferviente, cordial, apasionado».⁹⁹ Machado rubricó su opinión sobre Azorín en un soneto cuyo título es «Azorín»:¹⁰⁰

La roja tierra del trigal de fuego,
y del habar florido la fragancia,
y el lindo cáliz de azafrán manchego
amó, sin mengua de la lis de Francia.
¿Cúya es la doble faz, candor y hastío,

⁹⁴ *Ibidem*, p. 158.

⁹⁵ Á. L. Prieto de Paula (1991), p. 89.

⁹⁶ *Un pueblecito*, OC, III, p. 594.

⁹⁷ Á. L. Prieto de Paula (1991), p. 89.

⁹⁸ F. Ernst (1929), p. 6.

⁹⁹ A. Machado (1912-a).

¹⁰⁰ A. Machado (2005), *Nuevas Canciones*, CLXIV, «Glosando a Ronsard y otras rimas», p. 311.

y la trémula voz y el gesto llano,
y esa noble apariencia de hombre frío
que corrige la fiebre de la mano?
No le pongáis, al fondo, la espesura
de aborrasacado monte o selva uraña,
sino, en la luz de una mañana pura,
lueña espuma de piedra, la montaña,
y el diminuto pueblo en la llanura,
¡la aguda torre en el azul de España!

Gerardo Diego coincide con Machado: Azorín «es, sobre todo, desniveladamente, impetuosamente, delicadísimamente sensible. Propone un desdoble de la sensibilidad con el objetivo de poner de manifiesto que Azorín es sensible no solo para vivir las sensaciones que las cosas le originan («sensibilidad receptiva»), sino también para crear poesía con ellas («sensibilidad imaginativa»)¹⁰¹.

Puede resultar extraño que Machado y Gerardo Diego atribuyan a Azorín un carácter apasionado. Es apasionado con una pasión contenida, reservada. No «aparece el amor de los sexos como el motivo pasional que suele ser en el arte y en la vida». Pasión, en el sentido en el que se entiende habitualmente, no existe en Azorín; emoción, sí, y un amor que, como mucho, lleva «a un estado afectuoso del espíritu, a un deseo o a una nostalgia».¹⁰²

Según Lozano Marco, «Azorín llega con su novelística a la médula de la vida, a lo que se percibe con la sensibilidad, a lo que tiene que ver con sentimientos y sensaciones: aquello que nos pertenece de manera más íntima. Sus creaciones son acabados ejemplos de novela lírica, [...] cuyo interés no está mantenido por el ameno recurso de la acción, sino por el intenso y más complejo ámbito de la emoción».¹⁰³ Con estas palabras, Lozano Marco recoge lo que la casi totalidad de los estudiosos de Azorín han percibido en sus escritos: esos conceptos que entran dentro de la sensibilidad y de la emoción y que cada investigador los expresa con diferentes vocablos. «Los ambientes van mostrándose a su sensibilidad receptiva en un proceso de conocimiento básicamente “sentimental”».¹⁰⁴

Una de las irisaciones de la emoción es la melancolía. Se atribuye a Víctor Hugo la frase de que «La melancolía es la felicidad de estar triste». La conjunción de alegría y tristeza es el núcleo de la melancolía. La melancolía es ambivalencia: rostro de angustia y ataque de risa. Es como estar de duelo sin que haya difunto. En la adolescencia, edad crítica por antonomasia, los jóvenes viven en una permanente contradicción: ni niños ni adultos; tal contradicción se traduce en irritabilidad, inesperados cambios de humor,

¹⁰¹ Gerardo Diego (1949).

¹⁰² C. Barja (1964), p. 272.

¹⁰³ M. Á. Lozano Marco (1990), p. 71.

¹⁰⁴ M. Á. Lozano Marco (2016), p. 21.

euforia y disforia alternantes, ensueños del pasado e ilusiones del futuro. Son conscientes de “pérdidas” irrecuperables y no tienen “ganancias” garantizadas. Se asimila a la *saudade*; esta «se suele describir como un profundo y melancólico sentimiento de pérdida, o como la tristeza que podemos llegar a sentir por una felicidad lejana e inalcanzable». ¹⁰⁵

Joaquín Sabina tiene una canción que titula *Calle Melancolía*, un lugar opuesto al sitio de la alegría:

Vivo en el número siete
 Calle Melancolía.
 Quiero mudarme hace años
 Al barrio de la Alegría.
 Pero siempre que lo intento
 Ha salido ya el tranvía.
 En la escalera me siento
 A silbar mi melodía
 Como quien viaja a bordo
 De un barco enloquecido...

En la melancolía nos concentramos en nosotros mismos. Se nos ausentan los estímulos exteriores que perturban el alma, las informaciones inanes, las comunicaciones ruidosas, las preocupaciones alienantes, las confusiones conceptuales, las angustias vitales... Es ataraxia, imperturbabilidad. Esta disposición a “descansar en uno mismo” ¹⁰⁶ es la condición para reflexionar profundamente; por eso «la melancolía se ha denominado a veces “la enfermedad de los intelectuales”». ¹⁰⁷

Si hay una cuestión que sacude la sensibilidad de Azorín esa es la melancolía del tiempo. Azorín escribe melancólicamente de muchos temas; acaso sea el del tiempo el que más constante e íntimamente le obsesiona. El rasgo distinguidor de la melancolía de Azorín es el dolor del tiempo. Duele lo que ha quedado atrás, lo que hemos perdido, lo veloz que pasa el placer. «Tenemos la impresión de que nos falta algo, pero no sabemos exactamente qué. Y, precisamente por eso, podemos sentir el deseo de buscar aquello que hemos perdido. [Lo cual] puede alimentar un sentimiento de nostalgia del pasado». ¹⁰⁸ El tiempo tiene dos rostros: el “crónico” y el “kairótico”. Aquel es el que corre; este es el del reposo. Aquel es el de la angustia, el que duele; este es el del disfrute, el que consuela. Aquel es el intervalo en que lo “vivimos pasar”; este es el intervalo en el que se nos aleja la noción del tiempo. Aquel transcurre; este se queda. Azorín está más cerca de la angustia que del miedo, porque el miedo es concreto, determinado y la angustia es algo indeterminado. La angustia forma parte de la finitud de la vida.

¹⁰⁵ J. J. Hermsen (2019), p. 40.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 75.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 15.

Eric Fromm contrapone *necrofilia* a *biofilia*, comparables *-grosso modo-* a pesimismo y optimismo. En la mayoría de las personas anidan las dos tendencias. El necrófilo tiende a conservar más que a construir, «está orientado esencialmente hacia el pasado, no hacia el futuro que odia y teme».¹⁰⁹ Por el contrario, el biófilo «prefiere ver algo nuevo a la seguridad de encontrar la conformación de lo viejo», «no vive en el remordimiento y la culpa, que no son, después de todo, más que aspectos de la aversión a sí mismo y de la tristeza».¹¹⁰

Si por necrofilia entendemos la tendencia a la nostalgia de algo bueno que pasó o que pudo haber pasado y no pasó, Azorín sí se halla en esa tendencia, pero no si la necrofilia se entiende como amor a la muerte. Azorín vive las emociones que tuvo en sus años ya transcurridos o que echó de menos en su infancia y adolescencia. Ciertamente, Azorín no era un dechado de vitalista, no era un derrochador de entusiasmos... externos, pero en su interior andaba desbordado de sentimientos. Y los sentimientos son vida. El temor al futuro incluye el odio a la muerte por muy inevitable que esta se vea; pero no compartimos la opinión de Rico, para quien Azorín «posee ese interés y ese regusto por la muerte que se manifiesta en las descripciones de entierros y cementerios».¹¹¹ «No se conforma con solo darnos estas descripciones de agonías y entierros. Su necrofilia va más allá: desde el romántico idilio en un cementerio hasta la macabra escena de lascivia en el entierro de Yuste. [...] La idea de la muerte está constantemente atormentándole. [...] La estética de lo desagradable, de la muerte, ha existido siempre porque es un problema que lleva implicado el hombre dentro de sí y siempre ha habido quienes lo sintiesen más profundamente que “lo normal”».¹¹² No es que Azorín se recree escabrosamente en pormenores fúnebres; lo que sucede es que Azorín detalla sus descripciones y crea atmósferas, y cuando le toca constituir en un relato una atmósfera tétrica,¹¹³ la constituye de verdad. El pesimismo le lleva a añorar el pasado y a temer el futuro, en donde ineluctablemente nos espera la dama de negro; tal clima mortuorio es más romántico que azoriniano.

3 LA EMOCIÓN QUE AZORÍN PROYECTA

3.1 INDIVIDUAL

No se recata Azorín de proclamar cuál es su deseo y a quiénes quiere imitar: «Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las

¹⁰⁹ E. Fromm (1977), pp. 41-42.

¹¹⁰ E. Fromm (1977), pp. 48 y 49. La paternidad del término *biofilia* se ha atribuido erróneamente a Edward O. Wilson; en cualquier caso, no es importante saber quién fue el primero en difundir el término *biofilia*: si Edward O. Wilson o Erich Fromm; bien pudieron ser ambos los autores, por separado (uno desde la biología y el otro desde la psicoterapia), de la aparición de este vocablo, que, por otra parte, no es tan extraño.

¹¹¹ J. Rico (1973), p. 100.

¹¹² *Ibidem*, p. 102.

¹¹³ Véanse los capítulos XXV, XXVI, y XXVII de *La voluntad*.

novelas. Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas...».¹¹⁴

«Ex abundantia cordis os loquitur». Cuanto Azorín escribe es literatura, sí, y también es vida. Como también es posible que cuanto escribe de Cervantes, de Leopardi y de fray Luis de Granada lo haga como proyección propia. De fray Luis -a quien califica como el primer romántico de España- dice que «va escribiendo esta prosa maravillosa, en que hay ternura, insinuación graciosa, severidades elegantes, majestad, drama contenido, llantos, gemidos desbordantes, acentos terribles, angustiosos, trágicos. [...] toda la gama de los sentimientos y los afectos humanos».¹¹⁵ Va de suyo que, si es romántico, podrían serle pertinentes todos los sentires del hombre.

Azorín es, ante todo, un esteta: todo lo vive como arte, lo enfoca desde la belleza, lo sustenta en lo sublime. También en la emoción. «Nada más estético, más esencialmente artístico, que esta melancolía, esta ansia de vivir del que muere, este anhelo hacia algo soñado, hacia el ideal que no parece, -desequilibrio entre la vida de la realidad y la vida á placer forjada». Por eso admira a «Leopardi sobre todos los poetas [...], que á los veintitantos años, retirado en Recanati, ya había conocido los secretos de la ciencia y llevaba en sí el tedio *inefable*, la melancolía exquisita del que todo lo ha visto, del que ha agotado el supremo goce, el goce de *conocer*». Por eso son para él «espíritus superiores, los que lejos del tráfigo mundanal, apartados de la vanidad mezquina de la comedia intelectual, laboran apaciblemente por entusiasmo al arte».¹¹⁶ Azorín se mira y se reconoce en el espejo del poeta italiano: ansia artística, melancolía, apartamiento creativo...

Es sobre Cervantes sobre quien proyecta una sinfonía de congojas. Una y otra vez se detiene en la tristeza y en la melancolía de Cervantes.

*«La melancolía -esa levadura divina del arte- invade a Miguel. Miguel melancólico es ya el Miguel inmortal».¹¹⁷

*«La vida de Miguel de Cervantes se desarrolló plácida. [...] El laboreo de sus tierras ocupaba la vida de Miguel. Acaso en el fondo del alma llevaba este hombre una levadura de tristeza».¹¹⁸

*«Con Don Quijote tenemos la angustia, la angustia en sus penitencias de Sierra Morena».¹¹⁹ (En este mismo lugar, y a continuación, escribe Azorín: «con Santa Teresa advertimos la angustia, la divina angustia, en las fundaciones de Toledo y de Burgos»).

*«Este trance de mi vida es profundamente triste. La novela en que Cervantes lo narra, toda la novela, es de lo más triste, con inefable tristeza, que ha escrito el inmortal

¹¹⁴ *La voluntad*, OC, I, p. 864.

¹¹⁵ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 47.

¹¹⁶ «Prólogo», en V. Medina (1898), pp. VI y V.

¹¹⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 981.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 1005.

¹¹⁹ *Cada cosa en su sitio*, p. 194.

ingenio». ¹²⁰ Y tanto es así que, cuando se ocupa del usurpador Fernández de Avellaneda, a este le contagia la melancolía del auténtico: «¡Y este hombre melancólico, ensimismado, amigo del cavilar solitario, es el que escribe un libro de burlas!». ¹²¹

En la interpretación de un cuadro de Cervantes, lamenta: «Cervantes enfermo, entristecido, pobre, llega a las puertas de Madrid». ¹²² En la evocación de su cautiverio en Argel, Azorín acumula expresiones de índole disfórica: «desesperante», «congojosa», «zozobra dolorosa», «gime y llora», «desesperanza», «esfuerzo penoso», «espera trágica», «los desastres suceden a los desastres», «sucesión de congojas», «las aflicciones se acumulan sobre el doliente», «la congoja», «caras compungidas», «El castigo será terrible».... ¹²³

Azorín dedica un capítulo a la soledad “en” y “de” Cervantes. Emplea 30 veces la palabra *soledad*: en trece de ellas va sola y en las demás va precedida del artículo («la soledad») o de otras formas (*extrema, esa, mayor, absoluta, entera*). ¹²⁴

Cervantes siente el ansia de soledad. Lo de menos es que Cervantes lleve a Don Quijote a un paraje de soledad, en una montaña; lo demás es que Cervantes concuerda el concepto de silencio con el adjetivo «maravilloso», y que al mentar la quietud le adjudique igual adjetivo. Cervantes es hombre de camino y de mesones: ha viajado mucho y ha sentido mucho. Y quien siente mucho es amigo de la soledad; quien ha frecuentado mucho los hombres, llega un momento en que ansia estar sin los hombres. No hay artista que no ambicione la soledad. Pero cuando se habla de soledad, cabe preguntar, ¿qué soledad? [...] La extrema soledad la representa la vida del trapense; [...] A nuestro lado, sintiendo con nosotros, morando con nosotros, hay un ser humano con el que podríamos establecer comunicación; lo estamos viendo y lo estamos sintiendo. Y, sin embargo, no podemos establecerla. Y algo que es más pungente: necesitamos soledad, la necesitamos de un modo absoluto; [...] ¿Cuántas veces habrá pensado Cervantes en la clase de soledad que él ambicionaba?

Para acompañar a Cervantes hasta sus últimas aflicciones y despedirlo con emoción, Azorín escribe: «Su última página literaria, verdaderamente sublime [...] ha de ser un episodio del camino. Del último camino, el de Esquivias a Madrid, recorrido, ya en sus postrimerías, por Miguel de Cervantes. Pero Cervantes se refugia en la esperanza. La desesperanza que le entristece es en él una esperanza. [...] Y todos caemos en la desesperanza. Y debemos encontrar, podemos encontrar, esperanza bienhechora en esa misma desesperanza». ¹²⁵

3.2 SOCIAL

De las atribuciones sociales de los sentimientos, sobre la mayoría de ellas esparce Azorín melancolía, tristeza... Los hogares, los pueblos, la multitud... los impregna

¹²⁰ *Pensando en España*, OC, v, p. 1050.

¹²¹ *Ibidem*, p. 1025.

¹²² *Ibidem*, p. 1083.

¹²³ *Sintiendo a España*, OC, vi, pp. 780-782.

¹²⁴ *Con permiso de los cervantistas*, OC, ix, pp. 382-384.

¹²⁵ *Sintiendo a España*, OC, vi, p. 657.

de dolor. En lo íntimo conllevan pesadumbres la miseria física, la estación otoñal, un libro, la superficialidad mental, el aislamiento, el fracaso personal, la soledad absoluta continua, la noche, etc. Todo ello le induce a Azorín a la conmiseración:

*«Cuando veo alguno de esos seres a quienes llaman fracasados, me siento atraído hacia él; es en mí un movimiento espontáneo. [...] Sí, este hombre con el traje raído, con los zapatos maltratados, con sombrero grasiento, es un fracasado de la vida. Y junto a él estoy yo».¹²⁶

*«Bajo sus balcones pasan los moradores tristes de los hórridos suburbios y rondas madrileñas: una multitud hostigada, exasperada, desencajada, pálida, astrosa, con los ojos centelleantes».¹²⁷

*«[...] una sensación profunda de dolor. ¡Cuánto sufrimiento, querido doctor! ¡Cuánto dolor, cuánto sufrimiento y cuántas angustias [...] Y luego, la oscilación congojosa de los que sufren, y de los que han sufrido, entre la desesperación y la esperanza».¹²⁸

*«Yo recuerdo que muchas mañanas abría una de las ventanas que daban a la plaza: el cristal estaba empañado por la escarcha; una foscura recia borraba el jardín y la plaza. De pronto, a lo lejos, se oía un ligero cascabeleo. Y yo veía pasar, emocionado, nostálgico, la diligencia, con su farol terrible, que todas las madrugadas a esta hora entraba en la ciudad, de vuelta de la estación lejana».¹²⁹

Las rutinas de la vida en los pueblos son monótonas, tristonas, aburridas, socavadas por el callar social porque no se tiene ni de qué hablar ni en qué pensar. Los condicionantes de vida llevan consigo a los pueblos una colectiva infelicidad.

*«Es casi imposible poner en las cuartillas uno de estos interiores de pueblo en que la tristeza se va condensando poco a poco y llega a determinar una modalidad enfermiza, malsana, abrumadora».¹³⁰

*«Yo sé que es el presidente del Círculo Industrial de Madrid; yo lo reputo por uno de los hombres más enérgicos y emprendedores de la España laboriosa. Y su figura, en este ambiente de inercia, de renunciamiento, de ininteligencia, marca un contraste inevitable entre las dos Españas».¹³¹

La vejez de las viviendas que un día tuvieron movimiento hace que nos inyecte congoja: «Las casas cerradas tienen una profunda melancolía».¹³² «[...] la casa, amueblada con muebles no antiguos, sino envejecidos, mostraba un simpático aspecto de profundo cansancio; estaban cansados los muebles, muebles de una tonalidad oscura, y ponían en el ánimo una cierta grata melancolía».¹³³ Estas líneas sintetizan la actitud de fondo de Azorín en sus escritos: el «profundo cansancio» de los muebles, los muebles

¹²⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 431.

¹²⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 65.

¹²⁸ *Españoles en París*, OC, V, p. 755.

¹²⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 47.

¹³⁰ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1032.

¹³¹ *Ibidem*, p. 1133.

¹³² *La amada España*, p. 226.

¹³³ *París*, OC, VII, p. 1048.

producen «melancolía», tal melancolía es “agradable”, la “simpatía” del cansancio, “antiguo” no es lo mismo que “envejecido”.

En el interior de los hogares lo más cruel no son los utensilios viejos ni el mobiliario desvencijado, sino las relaciones personales. Ahí es donde se libran batallas feroces.

* Las relaciones en el hogar están carcomidas por las continuas peleas: «La vida en este hogar es verdaderamente terrible; todas las horas del día se suceden en riñas, pendencias, improperios, recriminaciones. Marido y mujer se acometen por cualquier motivo; un ambiente de agresividad y de exasperación los rodea. Debe de ser una dicha el que alguno de los consortes desaparezca. Toda la familia -hijos, hermanos, padres, sobrinos- respirará tranquila. El pueblo todo descansará de estos escándalos y estas terribles grescas».¹³⁴

* La pareja matrimonial sufre un perpetuo martirio: «He vivido casada tres años. Han sido tres años verdaderamente horribles. [...] Y es lo singular que cuando pienso en este tiempo de horror, en vez de sentir cólera, me vuelvo con el pensamiento a aquellos días, llena de emoción tierna y afectuosa. Debe de consistir este contrasentido en que aquel dolor, causado por un hombre que yo quería, fue como una llama vivísima que purificó mi alma. [...] Era yo locuaz y jovial antes de mi casamiento. Después de sufrir lo que sufrí, me ha quedado en el alma un rezumo de melancolía».¹³⁵

Hay dos excepciones. Por un lado, París; lejos de ella en el espacio -y también ya en el tiempo- la evoca como «la gran ciudad [que] tiene el privilegio de hacer sentir lo que nunca se había sentido. Y como esa sensación es única -única en su línea-, ansiamos que no se nos vaya de las manos este fragmento de realidad que contemplamos».¹³⁶ París le ahorró a Azorín los horrores de la guerra civil, que, con todo, fueron peores que los años de carencias materiales, que sí conllevó para él su voluntario destierro parisino.

La otra excepción la reservó para los ferrocarriles. Para los caminos de hierro guarda una querencia especial, que trasciende el sentir anímico y se transforma en un cúmulo de emociones estéticas:¹³⁷

Sí; tienen una profunda poesía los caminos de hierro. [...] las anchas, inmensas estaciones de las grandes urbes [...] los silbatos agudos de las locomotoras que repercuten bajo las vastas bóvedas de cristales; [...] el llegar raudo, impetuoso, de los veloces expresos; [...] el adiós de una despedida inquietante, que no sabemos qué misterio doloroso ha de llevar en sí; [...] Tienen poesía esas otras estaciones cercanas a viejas ciudades, a las que en las tardes del domingo, durante el crepúsculo, salen a pasear las muchachas y van devaneando lentamente a lo largo del andén, cogidas de los brazos, escudriñando curiosamente la gente de los coches. Tiene, en fin, poesía, la llegada del tren, allá de madrugada, a una estación de capital de provincia; [...] el tren se pone otra vez en marcha; y allá a lo lejos, en la oscuridad de la noche, en estas horas densas, pro-

¹³⁴ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 540.

¹³⁵ *Capricho*, OC, VI, pp. 937-938.

¹³⁶ *París*, OC, VII, p. 846.

¹³⁷ *Castilla*, OC, II, pp. 671-672.

fundas, de la madrugada, se columbra el parpadeo tenue, misterioso, de las lucecitas que brillan en la ciudad dormida.

3.3 NATURAL

Entre las abundantes sensaciones sobre la naturaleza que Azorín nos brinda, recogemos esta como muy significativa:¹³⁸

A lo lejos una torrencera rojiza rasga los montes; la torrencera se ensancha y forma un barranco; el barranco se abre y forma una amena cañada. Refulge en la campiña el sol de Agosto. Resalta, al frente, en el azul intenso, el perfil hosco de las Lometas; los altozanos hinchán sus lomos; bajan las laderas en suave enarcadura hasta las viñas. Y apelotonados, dispersos, recogidos en los barrancos, resaltantes en las cumbres, los pinos asientan sobre la tierra negruzca la verdosa mancha de sus copas rotundas. La luz pone vivo claror en los resaltos; las hondonadas quedan en la penumbra; un haz de rayos que resbala por una cima hiende los aires en franja luminosa, corre en diagonal por un terrero, llega a esclarecer un bosquecillo. Una senda blanca serpentea entre las peñas, se pierde tras los pinos, surge, se esconde, desaparece en las alturas. Aparecen, acá y allá, solitarios, cenicientos, los olivos; las manchas amarillentas de los rastros contrastan con la verdura de los pámpanos. Y las viñas extienden su sedoso tapiz de verde claro en anchos cuadros, en agudos cornijales, en estrechas bandas que presidían blancos ribazos por los que desborda la impetuosa verdura de los pámpanos.

En ocasiones, Azorín no se limita a describir vívidamente la naturaleza, sino que la impregna de sentimientos. ¿Es la naturaleza la que pone triste a Azorín o es él quien se ve así en ella? Sea cual sea la causa inmediata, el hecho es que la tristeza y la melancolía también las traba Azorín con la naturaleza. Sean el cielo, el paisaje, la lluvia, incluso las hierbas, todo se concita para que Azorín se derrame en desconuelos.

*«[...] el cielo está triste».¹³⁹

*«Ningún cielo convendría más, al día triste y trágico que se anuncia, que un cielo anubarrado y ceniciento».¹⁴⁰

*«[...] el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus palideces, sus anhelos, sus tártagos».¹⁴¹

*«Hay, con el son monótono del agua que cae y con tanto llover, un ambiente de tristeza profunda».¹⁴²

Esa misma tristeza que le produce el paisaje es una plataforma que sirve para mejorar su arte: «Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje».¹⁴³

¹³⁸ *Antonio Azorín, OC, I, p. 1003.*

¹³⁹ *Diario de un enfermo, OC, I, p. 694.*

¹⁴⁰ *Valencia, OC, VI, p. 129.*

¹⁴¹ *España clara, p. 80.*

¹⁴² *Salvadora de Olbena, OC, VII, p. 578.*

¹⁴³ *La voluntad, OC, I, p. 861.*

Que la lluvia, el paisaje... estén anudados con amarguras podría considerarse no solo frecuente en la literatura romántica, sino un tópico. No obstante, es infrecuente que, en discursos estéticos, se apele a remedios medicinales naturales contra sentimientos negativos, como hace Azorín: «El granate es eficaz contra la melancolía; [...] Nepentes es hierba que, mezclada con vino, quita la melancolía».¹⁴⁴ Azorín es un esteta, y «Al *homo æstheticus* se le presenta la esencia de la Naturaleza de modo completamente distinto que al del *homo æconomicus*. Queda cerca del modo de pensar de la animación mitológica que siente en la Naturaleza una vida afín».¹⁴⁵

Hay dos momentos naturales que son los predilectos de Azorín para vincular la naturaleza con la tristeza y la melancolía.

En el día es el crepúsculo lo que le inclina a la tristeza y a la melancolía.

*«Las luces crepusculares y las indeterminaciones de la personalidad pesan sobre mí. Vivo con la obsesión del crepúsculo y de la psiquis alada».¹⁴⁶

*«La tarde va declinando, en efecto; en esta hora de tristeza y de meditación es cuando vamos a franquear la puertecita; puertecita que, seguramente, va a chirriar con dulzura, como quejándose -quejándose del abandono- al ser abierta. Nos detenemos un momento en el umbral; estamos emocionados, hondamente emocionados».¹⁴⁷

*«Todo, para el viajero, para el morador meditativo de esas ciudades, todo habla al espíritu con estremecimientos desconocidos. Y cuando en un crepúsculo vespertino se está en una estancia silenciosa, junto a una ventana desde la que se divisan los cipreses de un huerto, se siente un momento que sobre nuestro cerebro -en tanto que escuchamos desgranarse la campanadas lentas del Angelus- gravita un indecible peso de melancolía y de misterio».¹⁴⁸

*«Me gusta en una gran ciudad, en el centro bullicioso de una gran ciudad, ver, desde una habitación apartada, adonde no llega el estrépito de la calle, la caída del crepúsculo vespertino. Poco a poco, las tinieblas se van iniciando; la habitación queda en la penumbra; suena la campana lejana del Angelus. Todo está en silencio. [...] Entonces es cuando aparecen los jalones que han ido marcando mi ruta. Entonces es cuando siento -trágicamente- la corriente del tiempo, y surgen con una agudeza extraordinaria, dolorosa, estas sensaciones pasadas que ya, de ningún modo, volverían a ser las mismas, en los mismos lugares, en el mismo ambiente».¹⁴⁹

En algunos casos funde la emoción de la hora crepuscular con la emoción del tiempo (los cipreses), con la incertidumbre...: «Iba muriendo el día. La pálida claridad del cielo, en el lejano horizonte, ponía en el ambiente una íntima tristeza. Un caminito de cipreses se perdía, a la otra parte del río, entre las lomas. ¿Adónde va ese camino?

¹⁴⁴ *El enfermo*, OC, VI, p. 844.

¹⁴⁵ E. Spranger (1935), p. 190.

¹⁴⁶ *El cinematógrafo*, p. 25.

¹⁴⁷ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 796.

¹⁴⁸ *Blanco en azul*, OC, V, p.310.

¹⁴⁹ *París, bombardeado*, OC, III, p. 1064.

¿De dónde vienen esos hombres que marchan por él lentamente? La casa estaba ya casi a oscuras. Fulgía en el cielo la estrella vespéral. Los cipreses del caminito han ido perdiéndose en la sombra. ¿A dónde ese caminito? ¿Cuántas veces contemplará don Juan -eternidad, eternidad- desde el balcón que va al río?».¹⁵⁰

En el proceso de las estaciones del año, Azorín se queda fijado en el otoño.

*«Y si el viento a intervalos, mueve las ramas de los árboles y lleva las hojas de un lado para otro, la sensación del otoño, tristeza, anhelo infinito, es completa en estos parajes, entre estos árboles, a lo largo de estas seculares avenidas, solos, rodeados de silencio; y nuestro espíritu se siente sobrecogido, sin saber qué esperar y sin poder concretar su inquietud».¹⁵¹

*«A la melancolía de la Naturaleza en su postración anual se une la melancolía de las gratas sensaciones que fueron».¹⁵²

*«Noviembre es, en Europa, un mes triste».¹⁵³ ¿Leyó Azorín aquel verso de Baudelaire: «Elle aime comme on aime en automne».¹⁵⁴

En un pasaje en el que Azorín especifica un sentimiento eufórico de la naturaleza, ese mismo goce a él le produce tormento: «Ha despuntado la primavera. El ambiente templado. Y yo, con el reír de la Naturaleza, me acongojo».¹⁵⁵ Aun en medio del placer primaveral, él sufre. No hay modo de que, ni aun con el impulso deleitoso natural, él sienta satisfacción. Todo le conduce a la tristeza y a la melancolía.

SEGUNDA PARTE: LA EMOCIÓN DE AZORÍN

1 DISFORIA

1.1 PANORAMA DE PALABRAS

1.1.1 LEXEMAS, FORMAS, VOCABLOS

Anotamos más de 1300 citas en las que Azorín menciona o expande -según los casos- ideas emotivas. De esas citas extrajimos más de 3000 vocablos¹⁵⁶ de claro carácter emocional. La mayor parte de ellos (cerca del 80 %) son disfóricos, les siguen los neutros (no llegan al 20 %) y los eufóricos son escasos (no alcanzan el 4 %). Obviamente, con tal cantidad de léxico de los escritos de Azorín dedicado al “sentir” y, especialmente, al “sentir negativo”, es lógico que centremos nuestro análisis en esos dos ámbitos; aún

¹⁵⁰ *Don Juan*, OC, IV, p. 230.

¹⁵¹ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1143.

¹⁵² *Pensando en España*, OC, V, p. 966.

¹⁵³ *La amada España*, p. 231.

¹⁵⁴ Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, XXXIX, «Un cheval de race», p. 343.

¹⁵⁵ *Pensando en España*, OC, V, p. 1058.

¹⁵⁶ Los porcentajes son muy aproximados, puesto que no he dispuesto de un programa específico de computación.

más, el peso preponderante de las agrupaciones léxicas de índole disfórica, negativa, es indiscutible.

Algunos de los vocablos eufóricos seleccionados son *alegres, contentos, dichosa, dulce, gozaba, gratisima, optimismo, esperanzas, triunfamos...*; en este grupo eufórico la forma más abundante es *alegría* con 15 presencias. Ejemplos de los vocablos neutros recogidos: *afectos, anhelo, conmovedor, emoción, íntimo, misterio, sensación, sensibilizado, sintiéramos, sobrecoge...*; las palabras neutras *honda* y *profunda* aparecen casi siempre ligadas a un vocablo disfórico; la forma más abundante del grupo neutro es *emoción*. Los vocablos de impronta disfórica forman la mayoría de los que calificamos como emotivos; algunos de los cuales aportan pocos ejemplares: *desconsuelo, desengañado, lastimosas, estremecido, exasperado, fúnebre, tétrica, lamentación, preocupadas...*; en cambio, otras formas disfóricas -no ya el lema- son abundantísimas: *dolor, tristeza* y *melancolía* se acercan a las 200, *terrible* y *angustia* rondan los 100.

Con los vocablos más frecuentes hemos formado agrupaciones léxicas; descartamos la denominación de *lemas*, pues en las agrupaciones incluimos más términos que aquellos que se pueden considerar estrictamente variantes morfológicas. Tampoco se adaptan a este trabajo otras denominaciones, tales como las de *campos léxicos, clases léxicas, familias léxicas...*, así como *modificaciones, desarrollos* y *solidaridades léxicas*,¹⁵⁷ que serían propias de una tesis de lexicología. Los criterios que hemos seguido para constituir las agrupaciones han sido dos:

- 1.º) La familia morfológica: género, número, prefijos, sufijos...: *alegrar* con *alegres...*, *sensitivo* con *sensibilizado...*, *espanto* con *espantosa...*
- 2.º) La similitud sémica: *terrible* y *horrible* son (casi) sinónimos; *gemir, llorar, sollozar, plañir, lagrimear* (o sea, derramar *lágrimas*) aparecen como sinónimos en los diccionarios de sinónimos.

Las agrupaciones léxicas del ámbito eufórico contienen escasos componentes; ninguna llega a la treintena: *alegría, dulzura* y *esperanza*. Las formas de la agrupación de *alegría* son cinco: *alegrar, alegre, alegres, alegría* y *alegrías*; las de dulce son tres: *dulce, dulcemente* y *dulzura*; las de esperanza, otras tres: *esperanza, esperanzada* y *esperanzas*. En el ámbito neutro la raíz *sen-* (más la variante diptongada *sient-*) es la que más abunda, con las siguientes formas: *sensación, sensaciones, sensibilidad, sentimiento, sentimientos, sensible, sensibles, sensitivo, sensitivos, sensibilizado*, más distintas formas del verbo *sentir*; le sigue la agrupación léxica de *emoción*, con estas 12 formas: *emociona, emocionada, emocionadas, emocionado, emocionados, emocional, emocionante, emocionarme, emociones, emotividad* y *emotivo*. Con los términos disfóricos constituimos 25 agrupaciones léxicas. Las seis agrupaciones más frecuentes son (por orden de menor a mayor): *lágrima, terror, angustia, melancolía, dolor* y *tristeza*, que suponen casi un 70 % del total de las 25 agrupaciones léxicas.

¹⁵⁷ E. Coseriu (1977-b), pp. 162-184.

RELACIÓN DE LAS 25 AGRUPACIONES LÉXICAS
DISFÓRICAS SELECCIONADAS

Núcleo sustantivado	Formas incluidas
amargura	amarga, amargada, amargado, amargamente, amargan, amargo, amarguísimas, amargura, amarguras.
angustia	angustia, angustiada, angustiadas, angustiado, angustiador, angustiadora, angustiadoras, angustiadores, angustiados, angustiarán, angustias, angustie, angustio, angustiosa, angustiosamente, angustiosas, angustiosísimo, angustioso, angustiosos.
ansia	ansia, ansiado, ansiamos, ansiar, ansias, ansiedad, ansiosamente.
cansancio	cansada, cansado, cansados, cansancio, canso.
congoja	acongoja, acongojaba, acongojaban, acongojada, acongojadas, acongojado, acongojadora, acongojan, acongojarle, acongojo, congoja, congojas, congojosa.
crueldad	crudelísimo, cruel, crueldad, crueles, crudelísimamente.
desesperanza	desesperación, desesperada, desesperado, desesperados, desesperante, desesperantes, desesperanza, desesperanzados, desesperanzas, desesperar, exasperación, exasperada, exasperado.
desgracia	desgracia, desgraciadamente, desgraciadas, desgraciado, desgraciados, desgracias.
dolor	dolencia, dolido, doliente, dolor, dolores, dolorido, dolorido, doloridos, dolorosa, dolorosamente, dolorosas, dolorosísima, dolorosísimo, doloroso, dolorosos, endolorido.
espanto	espantado, espantados, espanto, espantosa, espantoso.
hastío	hastiado, hastiarne, hastío
llanto	gemido, gemidora, gemidos, gemir, gemís, lacrimosas, lágrima, lágrimas, lagrimeamos, llantinas, llanto, llantos, llora, lloraba, lloraban, llorado, lloramos, lloran, llorando, llorar, lloraré, lloras, llore, lloré, lloriqueaban, lloro, lloros, llorosa, llorosas, lloroso, llorosos, plañidero, plañidero, plañidos, solloza, sollozantes, sollozar, sollozo, sollozos.
melancolía	melancolía, melancolías, melancólica, melancólicamente, melancólicas, melancólico, melancólicos.
muerte	moríase, morir, mortal, mortifican, muere, mueren, muerte, muerto, muertos, murió.
pena	pena, penalidades, penan, penar, penas, penosa, penosamente, penosas, penoso, penosos.
pesimismo	pesimismo, pesimista, pesimistas.
resignación	resignaba, resignación, resignada, resignadamente, resignado, resignados, resignarse.
soledad	soledad.
sufrimiento	sufren, sufrí, sufría, sufrido, sufriendo, sufrimiento, sufrimientos, sufrir, sufriría.

tedio	tedio.
temor	atemorizamos, atemorizando, temblamos, temeroso, temo, temor, temor, zozobra, zozobra, zozobra, zozobra, zozobra, zozobra, zozobras, zozobras, zozobras.
terror	aterra, aterrado, aterrador, aterradora, aterroriza, aterrorizadas, aterrorizados, aterrorizando, horrenda, horrendos, horrible, horribles, hórrida, hórridamente, hórridas, hórrido, hórridos, horripilante, horror, horrores, horroriza, horrorizada, terrible, terriblemente, terribles, terror, terrorífica.
tormento	atormenta, atormentaba, atormentada, atormentado, atormentan, atormentarnos, atormentarse, tormento, tormentos.
tragedia	tragedia, tragedias, trágica, trágicamente, trágicas, trágico, trágicos.
tristeza	contrista, contristado, contristado, contristado, contristar, entristece, entristecemos, entristecen, entristecer, entristecerse, entristecida, entristecido, entristecidos, entristeció, entristezcáis, triste, tristemente, tristes, tristeza, tristezas, tristura.

Una lectura simple de la tabla anterior nos hace ver el empeño de Azorín por que advirtamos cuánta riqueza léxica acopia (en la mayoría de los casos) su atención literaria al mundo emotivo disfórico. Fijémonos en los cuatro casos más atractivos.

1.º De una única raíz, *angus-*, acudiendo solamente a la familia morfológica, excepto prefijos, despliega 19 formas.

2.º Se sirve de la raíz *tris-* más dos prefijos y dos sufijos para formar 21 vocablos.

3.º Hace confluír dos raíces distintas del latín (*terr-* y *horr-*), con nada menos que un prefijo y ocho sufijos para escribir 27 formas. Hay que reconocer que el hablante actual del español percibe los grupos *horr-* y *terr-* como intercambiables por su sentido, a lo que contribuye su analogía fonémica: *-rr-*.

4.º Destina 39 formas a seis raíces diferentes que son pertinentes a una misma familia léxica: *gem-*, *lacr-*, *llor-*, *plañ-* y *sollo-*.

Además de estas expresiones que corresponden -como muestra- a las citas referentes explícitamente a los sentimientos, Azorín emplea en otros muchos lugares expresiones como las siguientes: *abatimiento*, *abismado*, *acaba por destruirnos*, *anhelo infinito*, *anonadado*, *añoranzas*, *azuzamiento doloroso de la sensibilidad*, *descorazonado*, *desolador*, *enormemente absurdo*, *hosquedad*, *inercia*, *ininteligencia*, *instantes fugitivos de una emoción*, *languidez*, *malestar*, *muerte del espíritu*, *renunciamiento*...

Sus designaciones sustantivas -estas y otras- suelen ir acompañadas del modo como se sienten. La corporeidad léxica con la que Azorín mostraba su emotividad se revestía de un *modus scribendi* peculiar: Azorín dice que se sienten como algo *caprichoso*, *complicado*, *inconcertable*, *indefinible*, *inefable*, *inevitable*, *inexorable*, *infinito*, *invencible*, *irreprimible*, *misterioso*, *sutil*, *terrible*, *vago*..., algo que es como un *hábito particular*, un *ambiente*, una *atmósfera espiritual*, una *dirección ideal*, unas *ideas sin*

forma, una mezcla, un rezumo, un tinte, unos instantes fugitivos de una emoción, unas sensaciones esfumadas..., algo que *no podemos precisar, ni definir, ni concretar...* En definitiva, una cosa vaporosa, intangible, flotante... Siempre con el sello de la melancolía.

Desde una perspectiva de semasiología textual, Azorín coloca tres centros del sentir: **pesimismo, tristeza y melancolía**; sobre ellos hace pivotar el resto de los lexemas. Aplicamos aquí -como en otros capítulos- la teoría del caos. (Véase el capítulo de la ironía). Estos tres sentidos unas veces se encuentran nominados así, y otras veces “atraen” hacia sí otros términos; el discriminar qué término bascula hacia un centro u otro de esos tres se decide con un criterio borroso. Cada uno de ellos lo adscribimos -con la flexibilidad exigida y solicitada- a uno de los centros de atracción basándonos en el entorno del que Azorín los rodea. Las discrepancias que se sostengan no empecerán la conclusión más general: la inexorable inclinación de los textos azorinianos hacia el terreno de un léxico inhóspito. No queremos (tampoco sabemos) penetrar en conceptos de la ciencia psicológica.

El predominio del léxico disfórico de Azorín tiene una manifestación más en los siguientes datos. En una muestra de diecisiete pasajes elegidos en los que emplea léxico disfórico y eufórico, en la mayoría de ellos (11) la primera mención es eufórica y la segunda es disfórica, con lo que se evidencia que lo “bueno” acaba en “malo”; si precede la mención de lo malo, se resalta el “impacto” negativo de lo malo. En los dos casos el tremor melancólico de Azorín le impelía a esa actitud. Entre otros emparejamientos, elige *placiente vs. desesperada, contristado vs. jovialidad*», etc.

*«Porque el problema angustioso de mi sensibilidad exasperada -sensibilidad creadora de dolores y corroborante de placeres- es el eterno problema de la Humanidad toda».¹⁵⁸

*«[...] estos recuerdos [...] son nuestra tortura, sí pero también nuestro consuelo».¹⁵⁹

*«Atrás, en la gran ciudad, quedan todos nuestros afanes, nuestras angustias, nuestros anhelos, nuestras esperanzas. La juventud se ha desvanecido; en las lejanías de lo pretérito se han esfumado las ilusiones de la mocedad».¹⁶⁰

*«Pero los años han ido transcurriendo inexorables; los entusiasmos y las ilusiones de la juventud han desaparecido».¹⁶¹

Obsérvese que de las dos últimas citas, en la primera lo disfórico («se esfuman») precede a lo eufórico («ilusiones»), mientras que en la segunda cita ocurre lo contrario, que es lo eufórico («ilusiones») lo que antecede a lo disfórico («han desaparecido»); todo es cuestión de juego de emotividades.

¹⁵⁸ *Pensando en España*, OC, v, p. 1050.

¹⁵⁹ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1300.

¹⁶⁰ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 204.

¹⁶¹ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 130.

Gusta Azorín de otorgarles a algunas de estas expresiones forma sentenciosa, como estas tres que unen al carácter aforístico el de ser una constancia experimentada:

*«Paralelamente a la sonrisa evoluciona la angustia y la congoja ante el dolor». ¹⁶²

*«Sólo el dolor y el placer vividos dan al ser humano una sabiduría profunda, íntima». ¹⁶³

*«En la ciudad habrá ahora el dulce desabrimiento que va en pos del placer fruído». ¹⁶⁴

En una ocasión alternan, en el mismo pasaje, el orden euforia-disforia y el orden disforia-euforia: «De la plenitud espiritual se pasa al vacío, y del fervor, a la sequedad; de lo cierto, a lo incierto -nunca a la desesperanza-, y de la tristeza súbita al contento exaltado». ¹⁶⁵ Azorín remite aquí al franciscano fray Antonio Arbiol: «De los Santos Apóstoles dice el Sagrado Evangelio, que iban alegres y contentos á los tribunales y concilios de los tiranos; porque Dios los había hecho dignos de padecer contumelias y tormentos por el nombre de Jesu-Christo». «Otras veces procede la tristeza de algún trabajo que sobreviene, despintándose lo que el alma deseaba; cuyo remedio es purificar bien el corazon de afectos particulares, como enseña San Agustin, diciendo, que nuestros deseos son nuestros mayores tormentos en esta vida mortal». ¹⁶⁶

También él se atreve a sentenciar, no sin antes mezclar, por este orden, euforia y disforia: «Mejor será, a nuestro parecer, dejarse de leticias y de engurrios, es decir, para que lo entienda la gente, de alegrías y tristezas. Hay tiempo para todo». ¹⁶⁷ Azorín se apoya en Nieremberg: «Añi como la tristeza sensible puede el demonio atizarla, de manera que pare en despecho, y defesperacion: añi la alegría se puede avivar de manera, que venga à parar en hazer locuras». ¹⁶⁸ El remate aforístico lo toma del Eclesiastés: ¹⁶⁹

Omnia tempus habent,
Et suis spatiis transeunt universa sub caelo
[...]
Tempus flendi, et tempus ridendi;
Tempus plangendi, et tempus saltandi.

No obstante esta prevalencia de lo disfórico, esporádicamente Azorín alienta al optimismo, bien que en un contexto de penuria. A los labriegos, los artesanos..., que pierden sus cosechas, que viven en la pobreza y se entregan a los rezos, hay que consolarlos: «Y habría que decirles que la vida no es resignación, no es tristeza, no es dolor,

¹⁶² *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 768.

¹⁶³ *Trasuntos de España*, OC, V, p. 734.

¹⁶⁴ *Pensando en España*, OC, V, p. 966.

¹⁶⁵ *Sin perder los estribos*, p. 57.

¹⁶⁶ Fray Antonio Arbiol (1784), I, IX, p. 67, y I, XVIII, p. 130.

¹⁶⁷ *La hora de la pluma*, p. 123.

¹⁶⁸ J. E. Nieremberg (1664), Centuria Sexta, DECADA VII, 65, p. 187.

¹⁶⁹ *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1953), *Liber Ecclesiastes qui ab hebraeis "Cohemoth" appellatur*, 3, vv. 1 y 4, p. 809.

sino que es goce fuerte y fecundo; goce espontáneo, de la Naturaleza, del arte, del agua, de los árboles, del cielo azul, de las casas limpias, de los trajes elegantes, de los muebles cómodos... Y para demostrárselo habría que darles estas cosas»,¹⁷⁰ esto es, casas, trajes, muebles, etc.

Azorín, aludiendo a la nueva estética, habla de angustia y de congoja: «En España disponemos de *angustia* y además de *congoja*, condensación de angustia. [...] He debido añadir “fatiga”. Santa Teresa emplea esta voz en su acepción anímica. [...] Hay una angustia en el infortunio; hay una angustia en la dicha. Angustia y dicha es amalgama de lo antitético: el “negro arrebol” de Calderón en *La señora y la criada*. No creo indispensables, en estos asuntos de la angustia, las extrañas filosofías; las conozco. Los libros no se tiran a un solo ejemplar -el que leen los eruditos-. “Necio es quien piensa que otro no piensa”». ¹⁷¹ Las palabras de santa Teresa son estas: «Con toda esta fatiga, que me tenia bien apretada, no daba á entender ninguna cosa á las compañeras, porque no las queria fatigar mas de lo que estaban». ¹⁷² En la cita de Calderón, Azorín interpreta la fusión que hace Calderón del color negro con el color rojo, como metáfora de la fusión entre “angustia” (*negro*) con “dicha” (*arrebol*):¹⁷³

Crotaldo.- [...]

hoy me partiré también,

pues la noche apenas fría,

envuelta en negro arrebol.

fiendo homicida del sol,

acabará con el día

1.1.2 MORFEMAS

Las personas gramaticales predominantes en estas combinaciones son la 1.^a y la 3.^a, singular y plural tanto una como otra.

*«EULALIA. -¿Qué tienes, Pepa María? PEPA. -No sé, no sé... Quiero reír, quiero llorar...».¹⁷⁴

*«Preciso es resignarse. En la resignación puede haber leticia o tristeza. Leticia por haber, al fin, salido de un trance embarazoso. Y tristeza porque hemos de despedirnos de ideas que nos eran caras y con las cuales hemos vivido años y años».¹⁷⁵

*«El espíritu flotaba vagamente por los limbos de lo desconocido; un momento sentimos satisfacción, placer; otro momento, sin saber por qué, nos vemos sobrecogidos por el miedo. El instante de terror, experimentado en un estado de débil lucidez, pasa rápidamente. No sentimos después nada; quedamos profundamente dormidos. Pero un

¹⁷⁰ Antonio Azorín, OC, I, p. 1153.

¹⁷¹ *Cada cosa en su sitio*, pp. 194-195.

¹⁷² Santa Teresa de Jesús (1902), II, *Libro de las fundaciones*, cap. III, p. 275.

¹⁷³ P. Calderón de la Barca (1770), Jornada primera.

¹⁷⁴ *La guerrilla*, OC, V, p. 716.

¹⁷⁵ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 41.

rato después, que no sabemos cuánto dura, percibimos que estamos despiertos. Lo estamos y no lo estamos; no podemos darnos exacta cuenta de ello».¹⁷⁶

La presencia de la primera persona en las citas anteriores es claramente literaria; pero la que sigue, además de serlo, tiene una obvia raíz autobiográfica.¹⁷⁷

Y es el caso que yo comienzo a leer este pequeño libro en medio de la formidable batahola de los muchachos enardecidos; nunca he experimentado una delicia tan grande, tan honda, tan intensa como esta lectura... Y de pronto, en este embebecimiento mío, siento que una mano cae sobre el libro brutalmente; entonces levanto la vista y veo que el bullicio ha cesado y que el maestro me ha arrebatado mi tesoro. No os diré mi angustia y mi tristeza, ni trataré de encareceros la honda huella que dejan en los espíritus infantiles, para toda la vida, estas transiciones súbitas y brutales del placer al dolor. Desde la fecha de este caso he andado mucho por el mundo, he leído infinitos libros; pero nunca se va de mi cerebro el ansia de esta lectura deliciosa y el amargor cruel de esta interrupción bárbara .

«Lectura deliciosa» frente a «amargor cruel»: era el resumen de ese robo de un tesoro, que le impregnó de tristeza el resto de su vida.

La 3.^a persona no será literalmente autobiográfica, pero puede serlo emotivamente: «En las noches serenas, majestuosas, del verano, salían todos a pasear por el campo [...] Todo lo misterioso de lo desconocido se adentraba con voluptuosidad y dolor al mismo tiempo, en el espíritu».¹⁷⁸ Al personaje de uno de sus cuentos lo dibuja así: «Hombre contristado que se acercara a su persona, era hombre que a los pocos momentos rebosaba jovialidad».¹⁷⁹ Cuando quiere teatralizar a «un personaje jovial, grotescamente jocundo», Azorín dice que «principiaría riéndose a carcajadas, locamente, acaso sin motivo ninguno; poco a poco, su faz iría serenándose; a la serenidad sucedería un ceño, un entrecejo de tristeza; al cabo, la cara de tal ente imaginario reflejaría la tristeza; una mueca dramática, patética, se vería reflejada en los ojos, en la boca, en las facciones todas».¹⁸⁰ Se empieza con alegría inmensa y se acaba con semblante tétrico. Notamos el detalle con el que Azorín hace transitar a este personaje gradualmente desde la euforia hasta la disforia: 1.º «riéndose a carcajadas», 2.º «serenidad», 3.º «ceño», 4.º «entrecejo de tristeza», 5.º «tristeza», 6.º «mueca dramática, patética».

1.2 PESIMISMO

Nosotros creemos que la melancolía y el pesimismo lo son más en sus escritos que en su mente, que están más cerca de una actitud literaria que de una actitud psicológica. En los textos de Azorín se extiende un pesimismo rampante. Lo siente hacia sí mismo, como en estas confesiones, en que se siente insignificante, vacío, disuelto, deprimido. Soy «un grano de arena perdido en lo infinito».¹⁸¹ Hasta 22 veces utiliza signos suspensi-

¹⁷⁶ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 410.

¹⁷⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 58.

¹⁷⁸ *Espanoles en París*, OC, V, p. 765.

¹⁷⁹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 422.

¹⁸⁰ *Brandy, mucho brandy*, OC, IV, p. 925.

¹⁸¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 38.

vos para poner de relieve su estado de ánimo: «yo tengo un cansancio, un hastío indefinible, invencible... Hace diez años, al llegar a Madrid después del fracaso de aquel amor... infausto; al llegar a Madrid con mis cuartillas debajo del brazo, tenía cierto entusiasmo, cierto ardimiento bárbaro, indómito... [...] Azorín pasa ante la iglesia de San Isidro. “Y esto es inevitable; mi pensamiento nada en el vacío, en un vacío que es el nihilismo, la disgregación de la voluntad, la dispersión silenciosa, sigilosa, de mi personalidad... [...] ¿Qué hacer?... ¿Qué hacer?... Yo siento que me falta la Fe; no la tengo tampoco ni en la gloria literaria ni en el Progreso... que creo dos solemnes estupideces...».¹⁸² El vacío en el que Azorín se siente sumergido no es un lugar, no es una cosa, es una nostalgia de no se sabe qué. «Hoy me siento triste, deprimido, mansamente desesperado. No encuentro aquí el sosiego que apetecía: mi cerebro está vacío de fe. Me engaño a mí mismo; lo que pretendo creer, es puro sentimentalismo; es la sensación de la liturgia, del canto, del silencio de los claustros, de estas sombras que van y vienen calladamente...».¹⁸³

Un amigo suyo de los años jóvenes describe a Azorín como alguien que siempre fue «deprimido, melancólico, pesimista».¹⁸⁴ No encuentra Azorín salida a sus cuitas; pareciera como si se aplicara a todos sus deseos la copla que dice:

Ni contigo ni sin ti tienen mis males remedio:
contigo porque no vivo
y sin ti porque me muero.

Comentando poemas de Rubén Darío, Azorín expresa la angustia de no ver cumplido el deseo: «ha sentido que es angustioso el pesar que experimentamos de no haber alcanzado nuestra dicha en algunos instantes de la vida en que estuvimos abocados a ella, pero que es más angustioso todavía la amargura que el deseo satisfecho [...] deja en nosotros».¹⁸⁵ Esta copla tiene raíces latinas.¹⁸⁶

«Difficilis facilis, iucundus acerbus es idem:
nec tecum possum uiuere, nec sine te»
«Eres al mismo tiempo difícil y fácil, agradable y áspero:
ni puedo vivir contigo ni sin ti».

Nos resulta interesante relacionar este sentimiento de Azorín -el del martirio del deseo satisfecho- con el planteamiento de muchos psiquiatras actuales. «Kathleen Montagu [...] descubrió la dopamina en el cerebro en 1957»; la dopamina tiene una presencia muy escasa en el cerebro, pues solo «una de cada dos millones» de las células cerebrales segrega dopamina; sin embargo, parecen «influir muchísimo en el comportamiento». «Nuestro cerebro está programado para anhelar lo inesperado y de este modo mirar hacia el futuro, donde empieza cualquier posibilidad emocionante. Pero cuando todo,

¹⁸² *La voluntad*, OC, I, pp. 939-940.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 973.

¹⁸⁴ A. Montoro (1953), p. 281.

¹⁸⁵ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, pp. 130-131.

¹⁸⁶ M. V. Marcial (2005), 12, 46 (47). p. [188]. Según el editor -nota 92, p. [188]-, «Este verso es un eco» de un verso de P. Ovidio (2005): «Sic ego nec sine te nec tecum vivere possum // et videor voti nescius esse mei» (p. 338). «Así ni sin ti ni contigo puedo vivir // y creo que no sé lo que quiero» (p. 339).

incluido el amor, se vuelve algo conocido, ese entusiasmo desaparece y nos atraen otras cosas». El anhelo de algo que está por llegar es universal; no le ocurre solamente a Azorín, pero él fue muy consciente de ello. Esa aspiración de la que habla que luego se transforma en decepción es lo que «los científicos que estudiaron este fenómeno denominaron *error de predicción de recompensa*». Cuando prevemos algo satisfactorio, «nuestro sistema dopaminérgico con miras al futuro se activa y crea ilusión. Una vez que lo conseguimos, el objeto deseado pasa del espacio extrapersonal *de arriba* al espacio peripersonal *de abajo*; [...] El remordimiento es el fracaso de la experiencia del aquí y ahora para compensar la pérdida de la activación dopaminérgica». Es innegable la analogía entre la reflexión que expone Azorín sobre sus sentimientos del afán fracasado y la teoría actual de la dopamina.¹⁸⁷ La dopamina se alimenta del futuro; apenas conseguimos lo que anhelábamos, la dopamina desaparece; nos impele a alcanzar algo, pero una vez obtenido, la ansiada felicidad se esfuma; es el gozo de anticiparse, no de poseerlo.

Azorín se permite, incluso, teorizar sobre el pesimismo y los pesimistas. Distingue entre el pesimismo de Leopardi y el de fray Luis de León: «El pesimismo, en Leopardi es todo personal, fisiológico; ha nacido merced a las mil circunstancias adversas, dolorosas, de su vida. El pesimismo en fray Luis es puramente filosófico».¹⁸⁸ Cuando expone la diferencia entre las dos clases de pesimistas -según él- no propone una correspondencia congruente: «Hay pesimistas por sistema y pesimistas por temperamento; los primeros viven bien; tienen acaso una excelente mujer y unos vástagos cariñosos; pero se empeñan en ver el mal sobrepuesto y dominando al bien. ¿Por qué? Los segundos no tienen sistema, no tienen plan, no tienen tal vez una metafísica propia, no poseen acaso una cosmogonía peculiarísima; pero han vivido en lucha áspera con las pequeñas contrariedades de la vida».¹⁸⁹ Más adecuado sería hablar de “pesimistas intelectuales” («sistema», «plan», «metafísica») frente a “pesimistas reales” («lucha áspera», «contrariedades»). En cambio, plasma con viveza al pesimismo de Leopardi: «[Leopardi] no es un pesimista; es el Pesimismo hecho hombre».¹⁹⁰

Siente pesimismo igualmente hacia la Humanidad. Considera la vida una tontería, incluso una crueldad. Mientras «dure la tontería humana»,¹⁹¹ las cosas se harán como se están haciendo. «Yo creo que la vida es el mal, y que todo lo que hagamos para acrecentar la vida, es fomentar esta perdurable agonía sobre un átomo perdido en lo infinito... Lo humano, lo justo, sería acabar el dolor, acabando la especie».¹⁹² En las filosofías orientales se aconseja no desear nada pues todo deseo es un dolor. Azorín va más lejos, pues asegura una decepción humana total: «Yo tengo por la obra más criminal ésta de empeñarnos en que prosiga indefinidamente una Humanidad que siempre ha de sentirse estremecida por el dolor: por el dolor del deseo incumplido, por el dolor, más angustioso

¹⁸⁷ D. Z. Lieberman, y M. E. Long (2021), pp. 19, 24 y 65.

¹⁸⁸ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 408.

¹⁸⁹ *La farándula*, OC, VII, p. 1072.

¹⁹⁰ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 104.

¹⁹¹ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 744.

¹⁹² *La voluntad*, OC, I, p. 974.

todavía del deseo satisfecho...». ¹⁹³ Estamos, pues, obligados a desear y a sufrir sin límite; la satisfacción de un deseo nos aboca a la frustración, al tedio, al hastío... ¡Si al menos la educación pudiera remediar este estado de cosas! Pero sucede al revés, que la educación actual pervierte a los hombres: «¡Ah! Decía Leopardi, el triste y desventurado poeta de Recanati, que la educación era *l'abolizione della gioventú*. Sí, sí, la educación intelectualista y clerical de los pueblos latinos es la abolición de la juventud: es la abolición de todo lo grande, de todo lo fuerte, de todo lo jovial, de todo lo generoso que hay en el animal humano». ¹⁹⁴

La Humanidad se entretiene en la vorágine de un interminable baile de máscaras: «sentir la limitación es el dolor; el dolor que no puede desaparecer de la especie humana», ¹⁹⁵ pues «Las tristezas son más que las alegrías...». ¹⁹⁶ Unas máscaras que no sirven para sus protagonistas: «¿Y a qué mortal le va la vida plácidamente? Los contados que se creen felices, no lo son en el fondo». ¹⁹⁷

Azorín lamenta que la degradación afecte también a la mente de los ciudadanos; así, varias veces dice que nadie sabe nada: «Creemos saberlo todo y no sabemos nada. Nuestras imaginaciones caprichosas es lo que nosotros reputamos por axiomas infalibles. Y así la mentira pasa por verdad, y la iniquidad es justicia». ¹⁹⁸ «Dentro de treinta años, todos seremos periodistas [tertulianos], es decir, nadie sabrá nada de nada. Nos limitaremos a *sospechar* las cosas, lo cual tiene la ventaja de que ahorra tiempo y no entristece el espíritu con la melancolía de las lecturas largas». ¹⁹⁹ «El hombre es un pobre ser que no sabe nada ni lleva camino de saber nunca nada...». ²⁰⁰ Y si supiera, si entendiera, sería peor porque «La inteligencia (sensibilidad en último resultado) es dolor: a mayor inteligencia, a mayor comprensión, mayor dolor». ²⁰¹

Le sonaran o no le sonaran a Azorín las siguientes palabras de Schopenhauer, es obvio que las de Azorín son un eco de estas: «Que la existencia humana sea una especie de aberración se deriva suficientemente de la simple observación de que el hombre es un conglomerado de necesidades cuya difícil satisfacción no le garantiza sino una condición sin dolor en la que después es entregado como presa al aburrimiento. Y esto demuestra directamente que la existencia no tiene en sí ningún valor, que no es otra cosa que la sensación de su propia vacuidad». ²⁰² Según Inman Fox, el pesimismo de Azorín deriva de su sentimiento trágico del tiempo: «Si creemos que la vida implica los valores

¹⁹³ *Ibidem*, p. 940.

¹⁹⁴ «La educación y el medio», *El Globo. Diario liberal independiente*, 4 de junio de 1903, p. 2.

¹⁹⁵ *Pueblo*, OC, v, p. 593.

¹⁹⁶ *Comedia del arte*, OC, IV, p. 986.

¹⁹⁷ *El buen Sancho*, p. 32.

¹⁹⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1158.

¹⁹⁹ *La voluntad*, OC, I, p. 913.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 889.

²⁰¹ *Andando y pensando*, OC, v, p. 118.

²⁰² A. Schopenhauer (1998), pp. 112-113.

destructivos del tiempo, que todo gesto o acto del ser humano se esfuma en el olvido, nuestra visión de la existencia tiene que ser pesimista».²⁰³

Azorín es, sí, pesimista, pero no todo es “malo” en el pesimismo. «Todos los creadores, grandes o chicos, *sienten*. Jorge Manrique siente su dolor, siente el tiempo pasado. En un solo vocablo podemos compendiar la filosofía de las Coplas: *pesimismo*. Habría que aclarar el concepto de pesimismo. El pesimismo es contradictorio. Deprime y da fuerzas; abate y exalta. La consideración del mal nos infunde ánimos para vencerlo, sojuzgarlo».²⁰⁴

Azorín no le tiene miedo al pesimismo, pues es motor de creatividad: «el pesimismo es la fuente de la energía y del trabajo perseverante. Contemplamos la realidad maltrecha, funesta, y ansiamos ante ese trance de lo que nos es querido, salvar eso mismo que ponemos junto a nuestro corazón y depararle una vida placiente y venturosa. Si fuéramos optimistas, dejaríamos correr el mundo. Como todo está bien, no es preciso trabajar para mejorarlo. [...] El sentimiento pesimista que se tiene ante lo presente, se le traslada a lo porvenir, con la ligereza y habilidad con que un prestidigitador hace su juego. Y no es eso; se considera tristemente lo actual, y se tiene esperanza, firme esperanza, en lo futuro».²⁰⁵ ¡Los libros!, siempre los libros. Por ahí empieza la reconstrucción. «Azorín va y viene de su cuarto a la biblioteca. Y esta ocupación es plausible. Azorín lee en pintoresco revoltijo novelas, sociología, crítica, viajes, historia, teatro, teología versos. Y esto es doblemente laudable. El no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo. Es un espíritu ávido y curioso; y en esta soledad de la vida provinciana, su pasión es la lectura».²⁰⁶

Quizá se inspiró en la distinción nietzscheana de pesimismo inactivo y pesimismo activo²⁰⁷ para propugnar el valor regenerador del pesimismo. El pesimismo romántico es inactivo, el pesimismo vigoroso trabaja para mejorar las cosas que se consideran malas. Así lo deja bien claro Lichtenberger (a través de él conoció Azorín el pensamiento de Nietzsche): el pesimismo nos debe mover al heroísmo, no a la resignación. El “no-ser” no puede ser el objetivo de la vida.²⁰⁸

²⁰³ E. Inman Fox (1992-b), p. 30.

²⁰⁴ *Historia y vida*, p. 163.

²⁰⁵ *Madrid*, OC, VI, pp. 224-225.

²⁰⁶ *La voluntad*, OC, I, pp. 832-833.

²⁰⁷ A. Krause (1955), p. 84.

²⁰⁸ H. Lichtenberger (1901, p. 53): «Seulement, au lieu de conclure, comme Schopenhauer, à la négation du vouloir-vivre, Nietzsche admire et révère, comme le Grec dionysien, cette Volonté qui veut éternellement la vie et la légitime par tous les moyens. Il est pessimiste, seulement de son pessimisme il conclut non à la nécessité de la résignation, mais à la nécessité de l'héroïsme; il regarde l'ascétisme non comme un idéal, mais comme un symptôme de fatigue, de dégénérescence: “Le pessimisme, affirme-t-il dès cette époque, est impossible pratiquement et ne peut pas être logique. Le non-être ne peut pas être le but”. Et par conséquent, au lieu de prêcher comme les pessimistes le détachement de la vie, l'aspiration au nirvana, il regarde comme “bon” tout ce qui contribue à fortifier dans l'homme la volonté de vivre».

En, al menos, tres entrevistas en las que le preguntaron por su vida personal en general, la respuesta de Azorín fue similar. En 1916 Ramón Gómez de la Serna le preguntó: «¿Cómo resume usted la vida, su vida íntima?» y Azorín contestó: «En una melancolía y un pesimismo no en relación a la política, ni al arte, ni a ningún problema solitario, sino a todos los problemas hondos de la vida».²⁰⁹ En otra entrevista periodística (en 1942), el periodista le pregunta: «¿Representa *La Voluntad* algo crucial en su obra y en toda la literatura española contemporánea?»; a ello Azorín contesta: «*La Voluntad* “se ha hecho”, independientemente de mi voluntad y de mi propósito al escribirla, representativa de aquella generación nuestra y aun de un momento de mi evolución personal»; el periodista sigue inquiriendo: «¿Y esta posición personal suya sigue siendo la misma o ha variado?». Azorín contesta: «Según ello se entienda. Creo que mi vida toda se ha desenvuelto en un sentido de continuidad, sin desfallecimientos. Acaso el signo que la ha presidido sea el “pesimismo intrépido” de Nietzsche, que es, desde luego, un pesimismo enormemente vital».²¹⁰ Azorín es irreductiblemente pesimista, pero el más leve repunte de bienestar le basta para subirse a esa modesta cima y desde allí otear un panorama optimista. Según F. Ruiz de la Cuesta, en una entrevista para el semanario *Juventud* (en 1944), «preguntándole [el periodista] “cómo resume usted la vida, su vida íntima”, Azorín contesta: “En una melancolía y en un pesimismo suave”».²¹¹

No conoció Azorín las obras del psicoterapeuta Viktor Frankl ni, por ende, su propuesta del “optimismo trágico”: «Pero hay algo más: también de los aspectos negativos, y quizá *especialmente* de ellos, se puede “extraer” un sentido, transformándolos así en algo positivo: el sufrimiento, en servicio; la culpa, en cambio; la muerte, en acicate para la acción responsable. De un modo u otro, debe haber frente a los aspectos trágicos de nuestra existencia la posibilidad de *to make the best of it*, como se dice bellamente en inglés: la posibilidad de sacar el mejor partido; lo mejor se dice en latín *optimum*; y ahora comprenderán ustedes cómo llegué yo a la expresión “optimismo trágico”».²¹²

En su calificación del pesimismo, Azorín transita por dos planos, el teórico y el práctico; en ninguno de ellos abdica del pesimismo. En el plano teórico concilia optimismo y pesimismo: «[...] en la vida, en la estética, en la filosofía es imposible separar pesimismo y optimismo».²¹³ «Escritores que si, siendo pesimistas, sin dejar de ser pesimistas, intentan conciliar esa su visión de las cosas con un elevado optimismo».²¹⁴ Incluso llega a negar que existan uno y otro, afirmando que lo que hay son solo idiosincrasias impulsadas hacia un bando u otro: «El pesimismo y el optimismo no existen; sólo existen temperamentos inducidos a la alegría o a la tristeza».²¹⁵ En el plano práctico, reivindica el valor activo del pesimismo: «Pesimistas, sí; pero pesimistas ardorosos,

²⁰⁹ R. Gómez de la Serna (1957), p. 171.

²¹⁰ «Los cuarenta años de “La voluntad”», *El Español*, año I, n.º 8, 19 de diciembre de 1942, p. 10.

²¹¹ F. Ruiz de la Cuesta (1974), p. 56. Hemos leído esa entrevista («Azorín desea pasar inadvertido», *Juventud*, 18 de julio de 1944, p. 11) y en ella no aparecen las palabras que aduce Ruiz de la Cuesta.

²¹² V. E. Frankl (2000), p. 29.

²¹³ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 240.

²¹⁴ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 648.

²¹⁵ *En lontananza*, p. 138.

incansables».²¹⁶ Aún más, considera que el pesimismo es más válido socialmente que el optimismo: «Nada tan antivital como un optimismo candoroso; ni nada tan suscitador de la acción como un pesimismo reflexivo».²¹⁷

Azorín sí se ajusta a esta opinión de Víktor Frankl, con un matiz diferenciador. Víktor Frankl sustantiva el concepto eufórico («optimismo») y adjetiva el concepto disfórico («trágico»); Azorín, por el contrario, lo que sustantiva es la noción disfórica («pesimismo») y lo que adjetiva es la noción eufórica: «vital», «reflexivo», «suave», «ardoroso», «incansable»). Nos llama la atención que haya sido en tres entrevistas y ante sendas preguntas del entrevistador sobre sus sentimientos más profundos, cuando Azorín se haya explayado y lo haya hecho calificándose a sí mismo de pesimista básico, sí, pero “edulcorado”. Cercana a esta expresión está la que Antonio Gramsci hizo famosa: «Sono pesimista con l'intelligenza, ma ottimista per la volontà».²¹⁸

1.3 MUERTE

Culminación del pesimismo es la muerte. «El pesimismo puede estar en todos los tiempos, y más que en realidades o circunstancias históricas, en el gran misterio de la vida y la muerte».²¹⁹ No darle importancia a la muerte es encubrir la melancolía, es vivir engañados: «Pero debajo de su jovialidad se descubre, a veces, en hombres como Cano-hombres que han expuesto muchas veces su vida y que no han dado importancia a la muerte- un fondo de amargo pesimismo. A la larga, cuando se han desvanecido los anhelos humanos, las esperanzas, las ambiciones, queda patente en estos hombres, [...] toda la melancolía y todo el desdén que la jovialidad antes encubriera».²²⁰

Azorín percibe la muerte. En una de sus poetisas preferidas ensalza que haya aportado al arte un cierto discernimiento de la muerte: «Rosalía, fina, sensitiva y dolorosa, ha traído al arte esos elementos de vaguedad, de melancolía, de misterio, de sentido difuso de la muerte».²²¹ En la tierra de Rosalía, pasar junto a un cementerio con unos viejecitos sentados en la puerta, en una tarde mortecina y junto a un mar tormentoso, era una invitación a palpar la muerte: «La misma tarde de nuestra llegada a La Coruña, en el crepúsculo, un crepúsculo gris, cuando volvíamos de contemplar del mar desde la Torre de Hércules, vimos al pasar frente al camposanto, una fila de viejecitas y viejecitos, que estaban sentados en la puerta. Había -para nosotros- una íntima y escondida relación entre la vaguedad de la luz, la visión de un mar inmenso y fosco, el sentimiento de la muerte y todos estos viejecitos allí sentados, silenciosos e inmóviles».²²²

²¹⁶ *Ibidem*, p. 171.

²¹⁷ *De un transeúnte*, p. 169.

²¹⁸ La frase no es original de Gramsci, sino que procede del Premio Nobel francés Romain Rolland, en relación con la época en que él vivió (1866/1944): «Pessimismo della ragione e ottimismo della volontà»; *«Quaderni dal carcere» di Antonio Gramsci*, de Raul Mordenti, Torino, Einaudi, 1996, p. 63.

²¹⁹ Á. Valbuena (1973), p. 48.

²²⁰ *Escritores*, p. 256.

²²¹ *España clara*, p. 53.

²²² *Ibidem*, p. 54.

Azorín capta la muerte como emperatriz déspota de los pueblos de España: «[...] nuestra melancolía es un producto [...] de la sequedad de nuestras tierras; y que la idea de la muerte es un corolario inmediato, riguroso, de la melancolía. Y esta idea, la de la muerte, es la que domina con imperio avasallador en los pueblos españoles».²²³

Al ver cómo Azorín describe con minuciosidad escenas macabras, no parece que sintiera repulsión por los cadáveres: don Dámaso «se estremecía al pensar en esta mujer emparedada en la noble y vieja casa. [...] los dedos de sus manos estaban crispados. La cabeza aparecía inclinada con las mandíbulas abiertas. [...] viendo pasar plácidamente las nubes por el azul, y el cráneo horrendo [...] aquella calavera [...] se estremecía todo nerviosamente, angustiosamente, cuando por acaso penetraba en la alcoba donde tantos y tantos minutos dulces había pasado... junto al esqueleto contraído en trágico encogimiento».²²⁴ Repárese en el detalle que indica la índole literaria de este relato: don Dámaso veía pasar con placer «las nubes por el azul y el cráneo horrendo».

Pero otra cosa es vivir de cerca, viendo y oyendo, espectros o realidades tétricas. No podemos dejar de mencionar el pavor que la muerte (difunto, ambiente de terror...) le originaba. «En el estreno de *Electra*, de Benito Pérez Galdós, el 30 de enero de 1901 [...] Baroja y Martínez Ruiz se sentaron juntos. [...] Según Baroja, en el momento final, en el que aparece un fantasma, Martínez Ruiz le agarró del brazo conmovido».²²⁵ Hablando de santa Teresa, Azorín afirma que «Cuando más apurada se ve Teresa, tanto más serena se encuentra»; pero un compañero de fatigas de la santa aseguraba que «sólo una cosa “le enflaquecía notablemente el corazón”: la vista de un muerto». Comenta Azorín que hay «tal intensidad de vida en Teresa, que esta visión la estremece».²²⁶ ¿Se estremecía también Azorín? La lectura sola, no la visión, de la ejecución le estremece, sea o no tal estremecimiento más literario que real: «El “yo lo vi” del Arcipreste de Talavera, al hablar de la ejecución de una mujer hermosa -con sus consecuencias- nos estremece».²²⁷ «Por el puente pasa la vida, pintoresca y varia: el carro de unos cómicos, la carreta cubierta de paramentos negros en que traen el cuerpo muerto de un señor».²²⁸

No es solo la muerte física, la total, lo que produce a Azorín emotividad, sino las muertes parciales que se ensartan en el estado de muerte, que es en lo que se convierte la vida. Es la muerte que está viniendo cada amanecer: «-¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecerse: observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada... ».²²⁹ Es la fugacidad, es “lo visto y no visto” de la vida: «Y la estrella, como la vida de este poeta, tan fino, tan delicado, tan recogido, ha

²²³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 82.

²²⁴ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 553.

²²⁵ J. Ferrándiz (2001), pp. 37 y 39.

²²⁶ *El pasado*, p. 32.

²²⁷ *Agenda*, p. 30.

²²⁸ *Castilla*, OC, II, p. 724.

²²⁹ *La voluntad*, OC, I, p. 898.

cruzado en silencio. Una raya luminosa en el cielo, y después nada...».²³⁰ Es el acecho negro que está a la espalda del esplendor, es lo que acaba de empezar y ya se ha acabado: «Un pedazo de historia que acaba; otro pedazo que está en pleno esplendor. Lo trágico existe tanto en lo grande como en lo pequeño; tragedia de un ambiente que se disipa para no volver más».²³¹ Riopérez lo expresa así: «No hay una muerte manifiesta, valiente, en las páginas de Azorín. [...] La creación literaria de Azorín está constituida por cosas que se inclinan ante la muerte, es decir, por cosas enfermizas, débiles, en cuyas entrañas vive su muerte. Pero una muerte, quizás, prematura, una muerte *que no ha de venir*, sino que, inexorablemente, está viniendo, se está acercando. [...] De ahí que su presente, es un *presente* que se hace en seguida *pretérito*, y hasta *futuro*; es algo que ha de venir y de marchar rápidamente».²³²

César Barja se atreve a poner la muerte como fuente principal del lirismo de Azorín: «La muerte es el motivo que inspira el lirismo azorinesco [...]. La muerte, no el amor».²³³ No llega a ser un lirismo macabro porque no hay huellas cruentas, sino inmensas tristezas: «Eliminado así el amor como motivo de inspiración lírica, queda la muerte como motivo fundamental. La muerte, por supuesto, disfrazada en esa emoción del tiempo [...] Porque no es precisamente la muerte en sí, como hecho físico repugnante o como destino trascendental de las cosas lo que Azorín siente y de lo cual escribe. [...] ilusiones desvanecidas, vidas truncadas, pueblos ruinosos, vidas y pueblos muertos. Es la muerte como estado del alma, la muerte que, por doquiera, se cierne sobre las cosas».²³⁴ Es un lirismo lánguido el que atraviesa la descripción de la agonía de esta enferma: «Parece como si toda mi persona flotara en el aire. Soy tenue, impalpable; todas las cosas a mi alrededor son sutiles, etéreas. [...] -No me importa ya nada. No siento terror. No, no. Antes, sí; ahora, ya no. Es como si todo fuera de una gran suavidad, de una gran dulzura».²³⁵ O el que preside la narración de la tragedia de Fabia Linde: «Fabia Linde nació un mes de enero, de madrugada, poco antes de señalarse el alba en el horizonte. El parto de la madre fue terrible, angustioso; lastimada, sanguinolenta, retorcida, nació la niña. Nevaba copiosamente, sin parar, desde hacía seis horas. [...] La madre de Fabia murió a las ocho de la mañana. El médico, cuatro días después, fenecía también de una congestión pulmonar, cogida la noche del parto. Fabia Linde estaba tan débil, tan maltrecha -parecía una piltrafa amarillenta-, que nadie creyó que viviera».²³⁶

Y aunque no hable de estremecimiento por la visión o el relato vivo de una muerte, sí expresa la sacudida corporal que le produce experimentar o imaginar las situaciones que rodean la muerte: «Una vibración de angustia sacude todo mi cuerpo: mi alma, sí, es un alma difunta; pero no llama la vida, porque ya ni aun fuerzas tiene para

²³⁰ *Blanco en azul*, OC, v, p. 337.

²³¹ *El libro de Levante*, OC, v, p. 420.

²³² S. Riopérez (1979), p. 583.

²³³ C. Barja (1964), p. 272.

²³⁴ *Ibidem*, p. 274.

²³⁵ *Lo invisible*, OC, IV, pp. 1071-1073.

²³⁶ *Blanco en azul*, OC, v, p. 229.

llamar la vida... Y entonces paseo abismado, anonadado, por la ancha sala destartada. [...] ¿Decís que todos llevamos dentro de nosotros un fraile? Llevamos la tristeza, la resignación, la inercia, la muerte del espíritu que no puede retornar á la vida...».²³⁷ Nada extraño en un «espíritu hiperestesiado» como él.²³⁸

En la larga visita que hizo al monasterio de Santa Ana se recuperó anímicamente, sin que para ello fueran un obstáculo los rótulos de las paredes en los que se invitaba a pensar en la muerte: «Yo voy leyendo los versos estampados en las paredes; todos me dicen que nos acordemos de la muerte, que despreciemos las vanidades, que seamos humildes, que tengamos en la memoria las penas del infierno. [...] Pero ya hemos llegado a la celda. Enfrente, con letras que destacan en el blanco muro, otro rótulo me avisa de que debo disponerme a morir».²³⁹

Un resquicio de luminosidad y de esperanza se abre para Azorín cuando menciona un beneficio que produce el morir, esto es, el reencuentro con amigos que nos han precedido en el viaje hacia el lugar eterno. Azorín vivió todavía 33 años más después de escribir estas palabras sobre su propia muerte y la esperanza de una vida en el más allá: «Si son muchos los que nos han abandonado, amigos, deudos y grandes hombres a quienes hemos conocido, experimentamos la sensación de que nuestro puesto no está aquí, en la tierra, sino en la otra banda. Alentamos aquí; pero nos sentimos forasteros entre estas gentes, que no son ya, por su juventud, las nuestras. Y tal vez ansiamos el momento en que nosotros hayamos de emprender el viaje para reunirnos con quienes son los nuestros y nos esperan».²⁴⁰

Azorín crea, a lo largo de cuatro páginas,²⁴¹ una atmósfera de *lujuria*, *dolor* y *muerte* (palabras que emplea solo al final de la descripción) sin mencionar ni una sola vez ninguna forma del verbo morir y solamente una vez la palabra *muertos* y otra vez la palabra *muerte*; construye esta atmósfera con los sememas “fúnebr-”, “negr-” y “blanc-”. Azorín desarrolla esta confesión con expresiones tales como las siguientes, con 20 menciones de *coche*: «unos muchachos retozan frente al parador», «las parejas voltean cachondas, fatigosas...», «un mendigo camina a grandes trancos», «dos mujeres chillan y se enseñan los puños sentadas en el pretil del puente», «coches fúnebres, negros, blancos», «un coche blanco», «coche fúnebre», «otro coche, negro, con una caja negra», «otro coche blanco», «pasa un coche fúnebre blanco, pasa un coche fúnebre negro», «pasa un coche fúnebre negro, pasa un coche fúnebre blanco», «coches fúnebres», «van lentamente coches negros, coches blancos; vuelven precipitadamente coches negros, coches blancos», «pasan coches y coches», «van y vienen coches negros, coches blancos», etc. Este es el final:

²³⁷ «Todos frailes», *Alma española*, 17 de enero de 1904, n.º 9, p. 5.

²³⁸ *La voluntad*, OC, I, p. 956.

²³⁹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 68.

²⁴⁰ *Historia y vida*, p. 132.

²⁴¹ *La voluntad*, OC, I, pp. 914-917.

Y Azorín, cansado de sus diez años de Madrid, hastiado de periódicos y de libros, piensa en esta danza frenética e inútil de vivos y de muertos... y regresa por la carretera lentamente. Van y vienen coches negros, coches blancos; un hombre pasa de prisa con una cajita gris al hombro; en la tapa dice: "S. Juan de Dios". A lo lejos suena roncamente el batir de tambores; el viento trae el *fó-fó* asmático de una locomotora. Y mientras cae la tarde, ante los barracones asordadores, mientras tocan los organillos y se baila frenéticamente, y los mozos van y vienen con platos, y se grita, y se canta, y se remueve en espasmo postrero la turba lujuriosa de chulapos y fregonas, Azorín, emocionado, estremecido, ve pasar un coche blanco, con una caja blanca cubierta de flores, y en torno al coche, un círculo de niñas que lleva cada una su cinta y caminan fatigadas, silenciosas, desde la lejana ciudad al cementerio lejano...

Y ya en Madrid, rendido, anonadado, postrado de la emoción tremenda de esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte, Azorín piensa un momento en la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada...

Tras la muerte viene la redención de los males, la nada: «*La tía Antonia* vive poderosamente sin vivir; *vive la nada*, la voluptuosa y liberadora nada».²⁴² Para Azorín vivir es llorar: «En la vida el dolor nos rodea; está junto a nosotros, antes que nosotros lo veamos; gozamos de un momento de serenidad, y no podemos sospechar que ya en ese instante ha entrado en nuestra vida el incidente doloroso que nos ha de hacer llorar».²⁴³ Todo ello implica que la muerte sea el cese de todo llanto:²⁴⁴

NIEVES. Morir es no disfrutar.

MARTINA. La vida es senda de abrojos.

Morir es cerrar los ojos,
y no volver á llorar.

NIEVES. A juzgar por lo que dices
nadie es dichoso

MARTINA. Tal creo.

1.4 TRISTEZA

Azorín se quitó un peso de encima escribiendo de Pedro (un personaje) lo siguiente: «Con viva cordialidad consideraba a los enajenados; se complacía en estudiar toda la varia gradación que va desde el peligroso arrebató a la melancolía mansa e inefable».²⁴⁵ Sabía Azorín que del sentir escribía con una mirada caleidoscópica, y le complacía atribuir a un médico la tarea de estudiar la gama diversa de sentimientos negativos. Nosotros recogemos esa observación de Azorín y la aplicamos a nuestro estudio. Efectivamente, con el término *tristeza* (como con el término *melancolía*) se asocian sendos repertorios de palabras con diferencias de sentido poco perceptibles entre unas y otras.

²⁴² *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 712.

²⁴³ *Angelita*, OC, V, p. 474.

²⁴⁴ L. Cano y Masas (1891), Acto primero, Escena IV, p. 19.

²⁴⁵ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1060.

No sería fecundo que nos entretuviéramos en discriminar lo que apenas dispone de base para serlo. La logomaquia raramente es fértil. «Harto es escaso y necio quien de las palabras tiene duelo», dice nuestro refranero. Azorín mismo apoya esta posición: «El continente del caballero, en gestos, ademanes y miradas, acusaba profunda melancolía. Diríase que el personaje, influido por su tristeza, descuidaba sus arreos como lo descuidaba todo. Y al advertir una tristeza semeja, hacia él fue derecho, sin vacilar, y con él entabló conversación». Azorín hace equivalentes la *melancolía* -del caballero- y la *tristeza* -del escudero-.²⁴⁶

Aunque bien es verdad que tal analogía la propone con restricciones, es decir, manteniendo una cierta -leve- distinción entre uno y otro concepto, y lo hace más de una vez: «Venía yo de Madrid como envuelto en un cendal de melancolía [...]. Había yo venido en busca de un sedativo para mi espíritu y me encontraba con un corroborante; digo, un corroborante de la tristeza que me embargaba. (Debo decir que no es lo mismo tristeza que melancolía; son cosas distintas; he hecho yo sinónimos los dos vocablos por comodidad. Si no soy escritor, procuro al menos ser exacto en los términos que empleo.)». ²⁴⁷ «Noviembre es, en Europa, un mes triste; más que la palabra triste, conviene a esta parte del año la de melancolía». ²⁴⁸

La tristeza nos es presentada con un acervo de palabras cuya misión es la de dibujarla deleitándonos por su heterogeneidad. No se hurta Azorín al embrujo que las coplas ejercían sobre él, sobre todo cuando la añoranza de España le atormentaba: «Y enseguida, la copla que penetra en el corazón con tristura y nos mece en dulce desvarío:

El sueño tengo perdido
y no sé dónde buscarlo.
Lo buscaré en el olvido,
y el olvido, ¿dónde hallarlo?»²⁴⁹

En «La poesía de Castilla», uno de los textos de más enjundia poética de Azorín, Zamora Vicente percibe que «La primera y más honda repercusión de la lectura del trozo azoriniano es la de una profunda tristeza. Una vaga melancolía, un sentimiento de decrepitud, de añoranza, de pesadumbre. Todos los adjetivos están instalados en una comarca de fugacidad, transitoriedad, desánimo, vetustez, ruina». ²⁵⁰

La corte de *tristeza* se nutre de semas análogos de *hastío*, *desvarío*, *melancolía*, *monotonía*, *cansancio*, *resignación*, *dolor*...; una tristeza que casi siempre añade a su propio mal una inconcreción, un caos, que le azota aún más:

²⁴⁶ *Sintiendo a España*, OC, VI, pp. 727-728.

²⁴⁷ *El artista y el estilo*, OC, VIII, pp. 864-865.

²⁴⁸ *La amada España*, p. 231.

²⁴⁹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1003.

²⁵⁰ A. Zamora Vicente (1966), p. 148.

*«[...] la sensibilidad al cabo llega al triste puerto del Hastío. Y el Hastío es la tristeza. [...] Eleazar expresa su melancolía, la melancolía del recuerdo, la más honda melancolía del placer satisfecho».²⁵¹

*«[...] esto es triste, monótono, y en la soledad de los pueblos esta tristeza y esta monotonía llegan a estado doloroso. No, yo no quiero sentirme vivir».²⁵²

*«Luego vuelvo a entrar en la estancia y me siento, con un gesto de cansancio, de tristeza y de resignación. La vida, ¿es una repetición monótona, inexorable, de las mismas cosas con distintas apariencias? [...] Y después me siento otra vez con el mismo gesto de cansancio, de tristeza y de resignación».²⁵³

*«Y en este ambiente de abatimiento, de abstinencia, de ruina, el espíritu castellano, siempre propenso a la tristura, acaba de recogerse sobre sí mismo en hosquedad terrible».²⁵⁴

En algunos pasajes Azorín se recrea desmenuzando los componentes de una escena triste, como en este capítulo que titula «Llanto»; en dos páginas crea una atmósfera en la que solo se transpira el lloro: «llorosos», «sollozo», «gemido», «la amargura que la hace sollozar. Ya la vida ha comenzado a poner su dolor, sus zozobras, en la sensibilidad que antes estaba limpia de dolor y de zozobras», «ruidoso sollozo», «llorar amargamente», «llorar», «el llanto que el dolor espiritual nos causa es distinto del lloro de la niñez», «este lloro», «primer llanto», «decepción», «el llanto es otra cosa», «llantos de niñas y llantos de mujeres. El llorar de una niña inocente y el llorar de una mujer que ha perdido una esperanza», «un paisaje de tristeza», «de limpiaré las lágrimas», «comenzará a contarnos su tragedia», etc.²⁵⁵

O en este otro capítulo, titulado «Resignación», en el que lamenta la desaparición de convivencias, de costumbres, de locales...: «Todo un mundo que desaparece. Anécdotas, dichos, incidentes: todo lo que compone un determinado ambiente, en un pueblo, no podrá ya ser recordado; quedará algo en la memoria de los nuevos, pero mucha de esa atmósfera espiritual, esfumada en lo pretérito para siempre. [...] A otra cosa; resignación».²⁵⁶

Pero no es imprescindible que el título del capítulo sea disfórico para que Azorín se detenga en pormenores léxicos negativos; tal ocurre, por ejemplo, en un capítulo titulado «Días en Levante», tierra tan luminosa, o sea, poco proclive a las negruras, también a las negruras morales: «triste», «triste», «entristecido», «congojas», «melancolía indecible», «melancolía», «entristecer», «melancolía», «desconsuelo», «sensibilidad hiperestesiada», «Desgraciadamente», «desgraciadamente», «desgracia», «dolores», «dolorosa»,

²⁵¹ *Valencia*, OC, v, p. 99.

²⁵² *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1107.

²⁵³ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 245.

²⁵⁴ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1150.

²⁵⁵ *Pueblo*, OC, v, pp. 575-576.

²⁵⁶ *El libro de Levante*, OC, v, p. 420.

«tristeza», «terror», «¡Dios mío, líbrame de esta congoja dolorosísima!», «penetrante aflicción», «hondo pesar», «lindes misteriosas y terribles», etc.²⁵⁷

Otro derroche terminológico disfórico lo exhibe Azorín bajo el título de «La mayor emoción», cuya neutralidad la tiñe de quebrantos: «emoción», «emociones», «emoción», «emociones», «emocionante», «terrible», «tristes», «emoción», «emoción», «emoción», «emoción», «se me angustia el corazón», «Y unos ojos anchos, melancólicos», «emocionados», «desastres y angustias», «muertes trágicas de personas de su familia», «ansiedad», «ambos ojos melancólicos», «cuarenta años de dolores, angustias, tragedias», «expresión de tristeza», «las amarguras de la vida en que el niño iba a entrar», «sintiendo una emoción profunda, desgarradora, dolorosísima», «con una emoción en que se mezclaba la ternura, la piedad y el terror», «emoción terrible», etc.²⁵⁸

El semema que más veces funciona como sinónimo del de *tristeza* es el de *angustia*: «Parece que flota en el aire ese algo desconocido, terrible y misterioso que tenemos espanto de precisar. En estas horas tristes, un ruido, una sombra, la caída de un mueble, una palabra que se escapa indiscreta, un grito lejano, el zumbido de un insecto, hacen saltar nuestros nervios con una vibración angustiosa».²⁵⁹

Con motivo de la narración de un viaje a Burgos, Azorín elabora, sobre una trama sencilla, un suspense de misterio y casi de ansiedad. El suspense que Azorín mantiene sobre la placa de esa plaza equivale a puntos suspensivos... En dos -largos- párrafos la menciona hasta siete veces: «la placa» y «esa placa». Azorín escribe: «Indudablemente me encontraba yo, al estar en esa plaza, en la Llana de adentro».²⁶⁰ El texto de la placa que está colocada actualmente (con formas y materiales renovados) en la misma plaza en la que se encontraba Azorín, es el siguiente:²⁶¹

Plaza de la Llana de Adentro. Antiguamente Llana del Trigo.
Su nombre deriva del término “plana”. Aún conserva el trazado primitivo, manteniéndose el viejo soportal en el que estuvieron instaladas las antiguas zapaterías de la ciudad. Fue uno de los lugares de venta oficial de trigo.

¿Qué fue lo que hizo que Azorín anduviera obsesionado con esa placa? «La placa de la plaza de Burgos me obsesiona. No encuentro palabras para expresar mis sensaciones. Las sensaciones de mi viaje, de mis minutos en Briviesca, de mi hora en Burgos, ahora las percibo en toda su profundidad. El epílogo de Burgos llega a producirme angustia. No había estado yo nunca en aquella plaza y, sin embargo, la había visto con toda claridad antes».²⁶² Sin descartar que fuera una vivencia real experimentada por él, hay que atribuir esas palabras a la intención estética de saborear el pasado, de sumergirse en él: “viejos soportales”, “antiguas zapaterías”, “venta de trigo”... Unas líneas antes

²⁵⁷ *Sintiendo a España*, OC, VI, pp. 768-772.

²⁵⁸ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 500-506.

²⁵⁹ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, pp. 94-95.

²⁶⁰ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 893; las inmediatas citas de Azorín se hallan en las pp. 893 y 892.

²⁶¹ Dato facilitado por el Ayuntamiento de Burgos el 25 de noviembre de 2020.

²⁶² *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 893.

había escrito: «Hacía tiempo que dormitaba en mí un estado de conciencia doloroso. La placa de la plaza de Burgos lo ha removido todo». Lo que leyó en la plaza no fue la “causa” de ese movimiento emotivo, sino la “ocasión” de que se produjese. Esa especie de “arrebato místico” en el meollo de la antigua Castilla, tierra más cidiana que ninguna otra, contaba con el sustrato propicio en el alma de Azorín. Azorín ansía «transponer los límites del tiempo». Tal descripción emocional queda robustecida con los punzantes versos de fray Luis de León:²⁶³

Allí a mi vida junto
en luz resplandeciente convertido,
veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido

La tristeza es beneficiosa para quienes la sienten. Fortalece nuestra personalidad al empujarnos hacia nuestra vida interior: «[...] es imposible expresar con palabras esa leve aura de tristeza que a veces nos envuelve y de que no podemos librarnos. No podemos y tal vez no queramos, puesto que, circundados de ese ambiente, nos sentimos más de nosotros mismos -con todos nuestros desvaríos- y más apartados del mundo».²⁶⁴ Además, la tristeza, al debilitar nuestras ansias de conseguir cosas -materiales o inmateriales- nos aporta paz personal, autosuficiencia moral: «LAURA.-La tristeza es mejor que la alegría. RAFAEL.-¿Por qué? LAURA.-Porque cuando estamos tristes, lo desdeñamos todo».²⁶⁵ No requiere nuestro esfuerzo la tristeza, viene sola, gratuitamente: «Pero advierto que estoy triste. Y no tengo motivos para estarlo».²⁶⁶ Y, finalmente, la tristeza es un estímulo que suele acompañar a la contemplación de la obra de arte: «Un íntima tristeza llena nuestro espíritu ante este espectáculo [de cuadros del Museo del Prado]».²⁶⁷

La tristeza es beneficiosa, sobre todo, para el artista: es *conditio sine qua non* para realizar una obra de arte. Azorín manifiesta este parecer de una forma sentenciosa: «De la tristeza, y no de la alegría, salen las grandes cosas en arte».²⁶⁸ «[...] lo que distingue a los buenos artistas [es] el sentido de dolor y de la tragedia».²⁶⁹ Y lo explica argumentando que la razón del poder estético de la tristeza es su condición de espiritualidad, de cercanía a la divinidad. «El signo más alto del artista es la tristeza. ¡Infeliz del artista que no siente la tristeza! Podrá hacer un arte sabio y culto, no un arte de los que llegan al corazón y nos hacen ver una remota lejanía espiritual».²⁷⁰ «Todo escritor que no lleve un fondo de melancolía está perdido. La inefable tristeza es lo que pone en la prosa o en los versos del artista ese telón de espiritualidad, esa preciadísima segunda

²⁶³ Fray Luis de León (1951), *Poesías*, Libro Primero, «VIII. A Felipe Ruiz», [II], vv.6-10, pp. 1442-1443.

²⁶⁴ *Con Cervantes*, OC, VIII, pp. 1060-1061.

²⁶⁵ *Brandy, mucho brandy*, OC, IV, p. 963.

²⁶⁶ *El buen Sancho*, p. 38.

²⁶⁷ *Las terceras de ABC*, p. 34.

²⁶⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 243.

²⁶⁹ *A voleo*, OC, IX, p. 1343.

²⁷⁰ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1130.

realidad que ha de tener toda obra de arte. Y esta dama, tan fina, tan aristocrática, no puede entrar en las cosas, intenta entrar en la realidad, y a veces, sí, a veces, logra el efecto estético apetecido; pero en la mayoría de los casos su pluma se desliza somera sobre estas cosas que ella quiere aprehender a fuerza de adjetivos. La divina tristeza no está en su sensibilidad».²⁷¹

Azorín atribuye a Bécquer «la tristeza universal de las cosas»; y le viene a la memoria «por lógica asociación de ideas»,²⁷² un poema de Guyau: «Quand j'approchai, je vis, légères et limpides, / Des larmes qui coulaient entre ses doigts humides...».²⁷³ La índole encomiástica del léxico adjetival -profuso- que Azorín emplea para caracterizar la tristeza y sus similares nos ayuda a advertir cuánto valora Azorín la tristeza:

*«[...] tristeza filosófica».²⁷⁴

*«[...] en los ojos, en el continente todo de este otro caballero se refleja una indecible tristeza, una añoranza íntima de la patria lejana y perdida».²⁷⁵

*«Lo que realmente impresionaba en este hombre era la expresión profunda de tristeza».²⁷⁶

*«Mi tristeza se pronuncia de una manera dolorosa. Estoy jadeante de melancolía; siento la *angustia metafísica*».²⁷⁷

*«[...] angustia suprema».²⁷⁸

Un sentimiento concomitante de la tristeza es el arrepentimiento. En el texto que transcribimos a continuación Azorín alterna el uso de uno y otro concepto, plasma la fusión de las dos caras de un mismo sentimiento: está triste porque se ha comportado mal con Magdalena y está arrepentido por el mismo motivo. Es una narración que encierra un drama.²⁷⁹

* Nudo: «Magdalena se levanta y viene hacia mí; me pregunta si estoy triste; le contesto que no; mis palabras son escuetas».

* Preparación del desenlace: «Los pasos de Magdalena, lentos, son silenciosos [...] Magdalena me mira en silencio. [...] Advierto que Magdalena hace un ligero movimiento; [...] esta persistencia en mirarme, silenciosa, acaba por hacer surgir en el fondo de mi espíritu un sentimiento indefinible».

* Desenlace:

ha supuesto que mi ánimo estaba contristado. [...] este cariño de Magdalena, estas palabras afectuosas, producen en mí, sin que pueda remediarlo, una cierta exasperación. [...] Magdalena calla. [...] La actitud desolada de Magdalena acentúa mi sorda irritación; [...] Magdalena me mira -presiento que me mira- con ojos dolorosos y da un hondo suspiro; a ese suspiro siguen unos sollozos. El silencio que después sigue, yo no

²⁷¹ Gabriel Miró, OC, VI, p. 1003.

²⁷² Al margen de los clásicos, OC, III, pp. 273 y 274.

²⁷³ J-M. Guyau (1881), p.20.

²⁷⁴ La voluntad, OC, I, p. 839.

²⁷⁵ Valencia, OC, VI, p. 92.

²⁷⁶ Cavilar y contar, OC, VI, p. 418.

²⁷⁷ Diario de un enfermo, OC, I, p. 694.

²⁷⁸ Españoles en París, OC, V, p. 763.

²⁷⁹ El escritor, OC, VI, pp. 387-389.

sabría describirlo; en ese silencio hay de todo; ese silencio es como un abismo. [...] Sí, en este instante, pasada ya la irritación, desvanecida a causa de los sollozos de Magdalena, la sensación que yo experimento por la tristeza causada con mi brusquedad a Magdalena es la del arrepentimiento; arrepentimiento de haberla entristecido sin motivo, estúpidamente; de haber entristecido un alma tan clara, ingenua, limpia y amorosa. Este arrepentimiento trae la secuela fatal, ineludible, de irritarme -ahora hondamente- contra mí mismo, contra mi violencia, contra mi estupidez. Y me sosiego horas después, al pensar que una nueva fuerza moral, una fuerza redentora y purificadora -la del arrepentimiento-, ha nacido definitivamente en mí.

1.5 MELANCOLÍA

Como ocurre con su “pariente” léxico *tristeza*, también evoca Azorín la melancolía, desde París, con una copla: «Hemos visto a lo lejos un pedazo de llanura -la Mancha- en que se levantaba un grupo de álamos tembladores. Se escuchaba una copla que melancólicamente decía:

Hasta los suspiros míos
son más dichosos que yo.
Ellos se van y yo quedo,
ellos se van y yo no». ²⁸⁰

Azorín se desvive por la soledad: «La soledad es lo único que me agrada». ²⁸¹ La soledad le regala tranquilidad: «Vivía feliz lejos de los hombres, sin las intrigas de los hombres [...]. En el mundo no pude sufrir en mi mano la mano del infidente. No pude sentir tampoco la visión de una cara apacible, para mí halagüeña, en que se escondía la envidia. Y, por último, tampoco me fue dable soportar las palabras mentidas de quienes, debiéndome gratitud, pagaban con la falsía. Volví a mi soledad». ²⁸² La soledad le obsequia con algo que aprecia sobremanera, el sosiego: «Y ya nos hallamos en una ancha plazuela solitaria. Yo no he experimentado jamás una sensación tan intensa de soledad y de sosiego como ahora. Entre los guijos menudos que forman el piso de la plaza, crece la hierba clara; unas acacias pálidas cercan el ancho ámbito y destacan su follaje sobre los viejos muros; las ventanas aparecen cerradas, y de rato en rato unas palomas vienen lentas, caminan un instante sobre las piedras y tornan a marcharse pausadas». ²⁸³

La compañía de los demás le intranquiliza, siente la necesidad de estar solo: «Y algo que es más pungente; necesitamos soledad, la necesitamos de un modo absoluto; hay momentos en que es preciso que nos aislemos enteramente; nos desplace ver a un semejante nuestro; estamos tan desabridos, tan descontentos, de los demás y de nosotros, que hasta el recuerdo del ser humano nos acongoja». ²⁸⁴ Es más, se siente solo entre la multitud, porque los desvelos de los otros los sitúa fuera de su corazón: «¿Podrá uno sentirse nunca más solo, que en medio de la multitud? En una gran ciudad, pasear, diva-

²⁸⁰ *Pensando en España*, OC, v, p. 992.

²⁸¹ *Espanoles en París*, OC, v, p. 841.

²⁸² *La isla sin aurora*, OC, vii, pp. 108-109.

²⁸³ *España*, OC, ii, p. 460.

²⁸⁴ *Con permiso de los cervantistas*, OC, ix, p. 382.

gar, devanear, sin plan, sin rumbo, por las calles, entre los grupos compactos de transeúntes, es una delicia. [...] Y en este segundo de nuestra conjunción callejera, hemos sentido los dolores, los anhelos, las esperanzas de todos estos transeúntes. [...] ¡En marcha hacia otra soledad! Hemos bañado nuestro cuerpo y nuestro espíritu en la soledad de los hombres; bañémosle también en la soledad de las cosas».²⁸⁵

Hallamos -con expresiones implícitas- las causas de la melancolía; todas las causas están anudadas por sus ansias de solipsismo. Cuando alude a la realidad, lo hace a través del tamiz de lo subjetivo: las rutinas diarias, los viejos pueblos, los estudios, etc., son la excusa para lanzar hacia fuera lo que lleva dentro: él es su intimidad solitaria.

*«Y de este contacto con la realidad, de este contacto con la tragedia, con el dolor y con la muerte, hemos sacado, era lícito que sacáramos, un cierto desvío, una cierta desgana, un cierto despego hacia la realidad cotidiana que queríamos olvidar».²⁸⁶

*«En la monotonía de las viejas ciudades, esta seguridad de poder marcharnos en el acto nos hace prolongar nuestra estancia y experimentar un agridulce regodeo en el tedio».²⁸⁷

* Su propia metamorfosis, que le causó tantas vacilaciones, también le atormentó: «Al llegar á este término del camino, nuestro hombre se encuentra ante una realidad social ante la cual le han llevado, con esa inflexibilidad lógica, todos sus estudios y observaciones. Ante esa realidad, [...] ¿será leal consigo mismo, procederá de buena fe ante su conciencia negándola, esforzándose en anularla, allá en lo íntimo de su ser? ¿No sería esto enormemente absurdo, y más que absurdo, doloroso? ¿No sería negar, destruir su propia vida espiritual?».²⁸⁸

*«[...] cuando se han marchado todos, se tiende sobre el diván y parece que hay en él un gesto profundo y fugitivo de cansancio, de melancolía y de escepticismo, un gesto de luchador amargado por muchas cosas, un gesto que en este hombre, todo bondad y alegría, nos sorprende en este minuto de soledad y lleva una sensación de angustia a nuestro espíritu».²⁸⁹

* Incluso un hecho tan banal y ajeno a la persona como el tañido de una campana a él le resulta relevante: «La campana es para mí melancolía».²⁹⁰

En la calmada y apagada mar de la melancolía van desembocando los riachuelos del tedio en cualquiera de sus epifanías: letargo, cansera, fatiga, desaliento, abulia, desfallecimiento, complacencia en *il dolce far niente*, decaimiento, etc. Sea el tiempo, o las ideas volátiles, o el temor a ver satisfecho un deseo, o la apatía de leer o escribir, etc. Todo eso constituye el entramado intimismo clausurado para todo lo demás.

*«[...] no me preocupo del paso de las horas. [...] ¿Cuánto tiempo podré permanecer en este dulce no hacer nada ni conocer nada?».²⁹¹

²⁸⁵ *La amada España*, pp. 49-50.

²⁸⁶ *La farándula*, OC, VII, p. 1194.

²⁸⁷ *Doña Inés*, OC, IV, p. 773.

²⁸⁸ «Proceso psicológico», *ABC*, 8 de abril de 1910, p. 6.

²⁸⁹ *En Barcelona*, OC, II, p. 366.

²⁹⁰ *Valencia*, OC, VI, p. 80.

*«Fluye la melancolía de quien, poseyendo medios para satisfacer un deseo, se abstiene de satisfacerlo, por no encontrar, tras la satisfacción, la aridez de lo cumplido». ²⁹²

*«Otras veces Azorín permanece largos ratos en una modorra plácida, vagamente, traído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas». ²⁹³

*«Sí confesaría que a veces me acomete una actividad afanosa y que a menudo caigo en una languidez profunda. No sé qué prefiero, si lo primero o lo segundo. Cuando lo primero, quisiera hacerlo todo en un momento y estar a la vez en todos los sitios de la casa [...]. Cuando caigo de sopetón en la languidez, no sé lo que me pasa. No es que me encuentre mal. Todo lo contrario: siento un desmayo, un abandono, un sopor que tienen su dulzura». ²⁹⁴

*«Y durante horas, caído, desplomado en un largo diván, permanece insensible, a manera de una piedra, sin ver nada del mundo externo, entregado a sí mismo». ²⁹⁵

*«Y es que me sentía sin fuerzas para nada; lo he dicho, y he de repetirlo. ¿De qué procedía este abatimiento? ¿Y es que sabemos, muchas veces, de qué proviene el apabullamiento de que somos víctimas? ¿Y es que nos damos cuenta, exacta cuenta, del abandono, de la lasitud -lasitud con ese- en que hemos caído? [...] Ni podía escribir ni podía leer. Y si me displacía el escribir y me causaba desabrimiento la lectura, cosas que habían sido consustanciales en mi vida, inseparables de mi vida, ¿para qué quería yo vivir?». ²⁹⁶

Un momento proclive a la melancolía es el de las despedidas: «Diríase que toda la melancólica poesía de este hombre, dulce melancolía, se cifra en las despedidas: ya es un caballero que hemos conocido en una venta y que en el cruce de un camino se despidió de nosotros para no volvernos a ver; ya es un estudiante que ha divertido a todos con su enajenación, que recobra el juicio y que se va fuera de España para que no sepamos tampoco ya más de él; ya es una bella mora que, convertida, viene a España, pierde sus riquezas cuantiosas y entra en una vida de humildad que, asimismo, ignoramos». ²⁹⁷

El resumen lo provee esta confesión médica: «los momentos en que, después de una exaltación de cólera, de furor, caía yo, anonadado, en un diván, han sido los mejores, los más profundos, los más voluptuosos de mi vida. Sí, en ese *no ser*, en esa profunda, terrible desgana de todo, encontraba yo, querido doctor, la más exquisita voluptuosidad». ²⁹⁸

Rememora Azorín afirmaciones de otros autores que corroboran sus impresiones.

²⁹¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 598.

²⁹² *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 598.

²⁹³ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1028.

²⁹⁴ *Capricho*, OC, VI, pp. 939-940.

²⁹⁵ *Blanco en azul*, OC, V, p. 291.

²⁹⁶ *Cada cosa en su sitio*, pp. 99-100.

²⁹⁷ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1041.

²⁹⁸ *Blanco en azul*, OC, V, p. 293.

*«He visto ya muchas cosas en la vida; estoy, el menos por dentro, muy cansado». ²⁹⁹ Y Azorín se acuerda de una de las máximas de La Rochefoucauld: hay comportamientos aparentemente ridículos que están sustentados en razones sólidas. ³⁰⁰

*«La voz de un romano nacido en España [Séneca] llega hasta nosotros. [...] todo el mundo aspira a la vida dichosa; pero nadie sabe en qué consiste». ³⁰¹ «Todos los hombres, hermano Galión, quieren vivir felices, pero al buscar qué es lo que en concreto puede hacer que una vida sea feliz, se ofuscan; por ello, no es fácil alcanzar una vida feliz, de forma que, si se ha equivocado en la búsqueda, cuanta más ansiedad ponga, más lejos se encontrará del hallazgo; y si ha emprendido el camino inverso, cuanto más empeño ponga, más lejos todavía se hallará de encontrarla». ³⁰²

Igual que la tristeza, la melancolía está esencialmente ligada a la producción de una obra artística de valor.

*«No he visto yo nunca expresión más intensa, más fina, más atrayente de melancolía». ³⁰³

*«Y toda gran obra es una obra de dolor. [...] la melancolía inefable que distinga a las creaciones maestras». ³⁰⁴

*«Nada más estético, más esencialmente artístico, que esta melancolía, esta ansia de vivir del que muere, este anhelo hacia algo soñado, hacia el ideal que no parece, desequilibrio entre la vida de la realidad y la vida á placer forjada». ³⁰⁵

No podía faltar una alusión a santa Teresa: «De varios conventos se han dirigido a la santa en súplica de remedio. La gran preocupación de Santa Teresa son las “melancólicas” -neurasténicas-». ³⁰⁶ Tres breves referencias de la santa a la melancolía son ilustrativas: «me han mucho pedido diga algo de cómo se hán de haber con las que tienen humor de melancolía», «que se llame enfermedad grave», «Adonde hay algo de melancolía, es menester mucho más aviso; porque cosas han venido a mí, de estos antojos, que me han espantado». ³⁰⁷

Resulta altamente ejemplificador del predominio de la finalidad literaria de que en Azorín disfrutaba el tratamiento de la melancolía el siguiente texto; Azorín se divierte con el término *melancolía*: ³⁰⁸

²⁹⁹ *María Fontán*, OC, VII, p. 525.

³⁰⁰ F. de la Rochefoucauld (1815, 163, pp. 91-92): «Il y a une infinité de conduites qui paraissent ridicules, et dont les raisons cachées sont très sages et très solides».

³⁰¹ *Don Juan*, OC, IV, p. 224.

³⁰² (Traducción personal). L. A. Senecae (1969, 1, 1): «Viuere, Gallio frater, omnes beate uolunt, sed ad peruidendum quid sit quod beatam uitam efficiat caligant; adeoque non est facile consequi beatam uitam ut eo quisque ab ea longius recedat quo ad illam concitatus fertur, si uia lapsus est; quae ubi in contrarium ducit, ipsa uelocitas maioris interualli causa fit».

³⁰³ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 418.

³⁰⁴ *En torno a José Hernández*, OC, V, p. 887.

³⁰⁵ «Prólogo», en V. Medina (1898), p. VI.

³⁰⁶ *Las terceras de ABC*, p. 253.

³⁰⁷ Santa Teresa de Jesús (1902), II, *Libro de las fundaciones*, caps VII y VIII, pp. 306, 310 y 316.

³⁰⁸ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, pp. 642-645.

Melancholy, autumnus, olvido... Tres palabras que encierran todo mi espíritu; [...] La primera de estas tres palabras, *melancholy*, palabra muy bonita, la dice Salvadora cuando está acongojada. [...] *Melancholy, autumnus, olvido...* Deje usted que, pronunciando estas palabras, descanse un momento. He vuelto la vista al pasado, un pasado remoto, el pasado de mi adolescencia, y siento una profunda melancolía; [...] No crea usted que para mí todo tiempo pasado es el mejor; estoy muy a gusto en el presente. [...] ¿No ha repetido usted nunca en su interior la palabra *melancholy*? A mí me gusta más en inglés que en castellano; tiene en inglés como un acento extraño, misterioso, alucinador, que no advertimos en nuestra lengua. Probablemente, a los ingleses les dirá más nuestra *melancolía* que su *melancholy*. [...] ponga usted, al fin de su libro, con letra grande, y como resumen de todo, esta entrañable palabra: *Melancholy*.

No consideraba Azorín el estado melancólico precisamente como estéril, sino, más bien, como fértil, al igual que Clarín. «Hay pocas vidas fuertes en cuya base no se encuentre el *secretum meum mihi* de los grandes solitarios y de los grandes hombres. El amor de la soledad viene generalmente de un pensamiento interior (así dice) que lo devora todo en derredor suyo. Un día citaba yo a mi hermana la frase de Kempis “In angelo cum libello...” y ella la tomó por divisa. Vivir entre sí mismo y Dios es la condición para influir en los hombres y dominarlos... No sabrán jamás los hombres nada de esos ejemplos extraordinarios de fuerza moral con que se regocija El Eterno celoso testigo de las almas, que guarda para sí los más hermosos espectáculos... El temperamento melancólico ¿lo diré? es, en algo, el temperamento de El Eterno. La *delectatio morosa* de la Edad Media es, en cierto sentido, la fórmula suprema del universo...».³⁰⁹ El melancólico no es un perezoso, el melancólico se repliega sobre sí para desplegarse hacia otros, sin límites.

Sobre las alusiones que hace Clarín en esta cita, comentamos lo siguiente. La expresión «*Secretum meum mihi*» la toma del libro bíblico de Isaías.³¹⁰ Por otro lado, la declaración «In angelo cum libello» tiene el siguiente origen. Thomas von Kempen (1380-1471), nacido en Kempen (Renania), es el autor (más que probable) de *De Imitatione Christi* -célebre e influyente libro de espiritualidad-, monje del monasterio de Santa Inés (cerca de Zwoll). Sobre un retrato suyo que está en ese monasterio se lee la siguiente inscripción: «In omnibus réquiem quæsi et nusquam inveni, nisi in angelo cum libello».³¹¹ Thomas von Kempen se había formado en la escuela de Deventer, llamada de los *Hermanos de la Vida Común*, en la que también se formó años después Erasmo de Rotterdam. Finalmente, del sintagma «*delectatio morosa*» hay que decir que es una de las formas eróticas de la Edad Media, junto al “amor”, el “deseo”...; se percibía como la satisfacción que se disfruta por el sabor placentero que produce el anhelo mismo. El poeta argentino Leopoldo Lugones escribió un poema con el título de *Delectación morosa*.

³⁰⁹ L. Alas, *Clarín* (1917), p. 148.

³¹⁰ *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1953), *Prophetia Isaiae*, 24, 16, p. 925: «A finibus terrae laudes audivimus, Gloriam Iusti. Et dixi: Secretum meum mihi, Secretum meum mihi ». Vae mihi!».

³¹¹ (Traducción personal: «Busqué el descanso en todas las cosas y solo lo encontré en un ángel con un librito»). Ph. Schaff (1882, p. 160): «Under an old picture, which is represented as his portrait, are the words, “n all things I sought quiet, and found it not save in retirement and in books”».

2 ACTITUDES DEL SENTIR

El primer grado de los sentimientos de fondo (véase la Introducción de este capítulo) para nosotros son las **actitudes del sentir**: son las vivencias internas, las que están ligadas a la emoción misma: emoción, sentimiento, evocación, cordialidad, la mano en la mejilla, misterio, ataraxia; en este grupo dirigimos la atención al ámbito interno, el alma.

2.1 EMOCIÓN

El arte no se entiende sin emoción. Uno y otra se identifican, se complementan, se explican recíprocamente. Válgannos estos testimonios.

*«Una obra artística la constituyen momentos diversos y dispersos, momentos de emoción, de ternura, de pasión, de anhelar supremo, de melancolía, que luego es preciso ir aglomerando, envolviendo en un ambiente total».³¹²

*«Y ¿qué es la poesía sin ternura, sin emoción, sin sollozos, sin gemidos, sin lágrimas, sin largos silencios melancólicos durante los cuales meditamos en los grandes misterios del Universo y consideramos el desvanecer eterno y fatal de las cosas?».³¹³

* La contradicción entre «la negación del progreso» y «la fe en el perfeccionamiento indefinido de la Humanidad» se resuelve «en la obra de arte. En la obra de arte, que es pasión, sentimiento, emotividad».³¹⁴

*«Siempre este apasionamiento, este fervor, este entusiasmo, han sido los móviles de mi trabajo».³¹⁵

En la visión de la elegancia literaria basada en la naturalidad, en el acercamiento a las cosas, toma como ejemplo a fray Luis de Granada: «Sobre todo hay que aprobar aquel ornato de palabras y de estilo que sigue a los asuntos, de modo tal que la elegancia de estilo no parezca atraída de otro sitio, sino connatural a los asuntos. Incluso recomendando que de toda palabra inusitada y que lleve consigo la sospecha de artificio se huya no de otra manera que como de escollo al navegar, dado que le parece de lo más indigno a los oyentes sensatos que se ande preocupado más por las palabras que por las cosas cuando se tocan tamañas consideraciones».³¹⁶

El camino de la emoción conduce al arte, pero ese camino se recorre sin programarlo, es el mismo camino el que invita a ser recorrido: «Hacia la emoción, la suave, la dulce, ir poco a poco; ella sola viene sin que nosotros nos preocupemos».³¹⁷ «La emo-

³¹² *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 726.

³¹³ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 691.

³¹⁴ *De un transeúnte*, p. 45.

³¹⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 373.

³¹⁶ Fray Luis De Granada (2010), VI, XII, pp. 731 y 733. Fray Luis De Granada (2010), VI, XII, pp. 730 y 732): «Ille autem verborum et orationis ornatus maxime probandus est qui res ipsas sequitur ut sermonis elegantia non aliunde ascita sed cum rebus ipsis nata videatur. Immo verbum omne inusitatum quodque aliquam artis suspicionem præ se ferat non aliter quam scopulum in navigando fugiendum esse moneo. Indignissimum quippe cordatis auditoribus videtur ubi tam magna rerum momenta versantur de verbis magis quam de rebus esse sollicitum».

³¹⁷ *Pueblo*, OC, V, p. 518.

ción, sí, en el arte es lo supremo. Pero no se tiene emoción cuando se quiere. Se nace con la emoción -*espíritu divino, divino fervor*-, o no se nace». ³¹⁸ También en esta iniciativa de la emoción sigue Azorín a fray Luis de Granada: «Y también, doquiera el decurso de la alocución le dé oportunidad, consigue provocar las emociones, y tratar uno a uno los ejemplos de vida, y acomodar lo que se dice a la instrucción de las costumbres, y mantener en suspenso con la fuerza y agudeza del decir los ánimos languidecientes del auditorio, y sobresaltar a los que dan alguna que otra cabezada. Exclama, arguye, conjura, increpa, aterroriza, se queda estupefacto, se admira, y se transforma en todas las emociones y figuras retóricas». ³¹⁹

Azorín da a entender innumerables veces -como estamos constatando- las situaciones que le emocionan; seleccionamos tres de ellas.

* La vivencia de una honda sensación: «Cuando estamos entregados a un sentimiento profundo, motivado por lo ya ocurrido, ¿es que nos damos cuenta ni de dónde estamos ni en qué momento estamos? Si vivimos el pasado, no podremos vivir -al menos plenamente- lo actual». ³²⁰

* Cuando contempla cómo se implora un milagro: «[El espectáculo] del pobre enfermo que con sus familiares va a pedir a la Virgencita que le salve la vida [...] es el que de todos los que nos puede ofrecer la vida humana, más hondamente me emociona». ³²¹

* Al leer una escena de *Eufemia*: «No hemos hallado en ningún libro, en ninguna literatura, una expresión más cariñosa, más halagadora, más profundamente amable que esta de *cara de siempre novia*». ³²² Se trata de la escena en que una gitana, Ana, entra a una casa a pedir limosna y habla así: «¡Dioz te guarde, y una limoznica, cara de oro, cara de siempre novia, daca; que Dioz te haga prozperada y te dé lo que desseas, buena cara, buena cara!». ³²³

Y desearía que la crítica literaria colaborase en la digna tarea de despertar las emociones que encierra la bella obra de arte: «Y como todos los espíritus no son capaces de vibrar igualmente al contacto de la obra, ni de experimentar la totalidad de emociones que puede producir, de ahí precisamente la noble empresa de la crítica». ³²⁴

³¹⁸ *De Granada a Castelar*, OC, IV, p. 300.

³¹⁹ Fray Luis de Granada (2010), I, VII, p. 123. Fray Luis de Granada (2010, I, VII, p. 122): «Hic etiam ubicumque illi orationis cursus occasionem præbuit et affectus excitare et singularia vitæ documenta tradere et ad mores instituendos quæ dicuntur accomodare et languentes auditorium animos dicendi vi et acrimonia suspensos tenere et dormitantes excitare facit. Hic exclamat, arguit, obsecrat, increpat, terret, stupet, admiratur et in omnes se affectus et figuras dicendi transformat».

³²⁰ *Historia y vida*, p. 17.

³²¹ *Los médicos*, p. 126.

³²² *España*, OC, II, p. 456.

³²³ Lope de Rueda (1968), *Comedia Eufemia*, Scena Quinta, p. 55.

³²⁴ *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 435.

2.2 EMOCIÓN VS. FERVOR

En diversas ocasiones Azorín pone empeño en distinguir entre emoción y fervor; en tales casos atribuye al fervor la función de producir arte y a la emoción, la de obstaculizarlo: «[...] los escritores a quienes he hablado de esto me dicen que ellos tampoco pueden escribir con emoción; la emoción inhibe las ideas».³²⁵ Azorín confunde en estos casos dos sentidos de *emoción*: el sentido espiritual con el sentido biológico, la alteración anímica con la alteración somática, el interés interior con la palpitación exterior. La mayoría de las veces que Azorín utiliza la palabra *emoción* lo hace en sentido espiritual, pero cuando afirma que la emoción dificulta la creación artística, lo emplea en sentido biológico.

El carácter emocional de la escritura azoriniana es equilibrado. Abomina del descontrol emotivo porque, sobre todo, impide que la obra artística sea buena. Una cosa es sentir emoción y otra distinta es escribir bajo la vehemencia del sentimiento, pues entonces el artista no controla las formas. «No creamos a los que dicen que el escritor debe escribir estando embargado por la emoción. El estado emocional -es cosa sabida- produce la inhibición de las ideas, en mayor o menor grado».³²⁶

Con relativa frecuencia Azorín habla del *fervor*. Lo aplica, sobre todo, al trabajo literario, al arte en general, a toda profesión o al fervor como actitud personal; con menos frecuencia lo relaciona con la religión, la política, la ciencia, etc. Citamos unos ejemplos. No podía faltar el fervor en el trato con las cosas: «Los escritores, amigo lector, sean antiguos, sean modernos, se dividen en dos grandes clases; [...] A una banda están los que se hallan “con” las cosas; a otra los que se hallan “contra” las cosas. De las obras de aquellos emana un efluvio de simpatía, de amor, de fervor por las cosas y por el hombre».³²⁷ Azorín profesa un “pan-fervorismo”; sea por la religión, sea por el arte, lo importante es creer en factores salvíficos: «sintió en su niñez un vivo fervor católico. El catolicismo fue abandonado; en su lugar entró en el alma del niño otra creencia. [...] se trataba de lo mismo; se llevaba al terreno de la estética lo que antes era interés de la religión. [...] al fervor por la totalidad de los seres humanos, en las creencias religiosas, sucedía este otro fervor en esencias también salvadoras [las estéticas]».³²⁸

Dado que el fervor que Azorín vive es el relativo a la obra literaria, se apoya, argumentando *a fortiori*, en otros fervores: el del pintor, el del actor, el de cualquier trabajo, el universal por la vida... «¿Qué diferencia entre un artífice que sienta fervor por su arte [...] y un escritor que también lo sienta? ¿Y es acaso que el fervor no nos impide descansar un momento y nos hace dar todo nuestro tiempo al arte y dedicarle todas nuestras energías?».³²⁹ «Y estas excelencias de los modestos obreros, este ambien-

³²⁵ *Pasos quedos*, p. 215.

³²⁶ *El artista y el estilo*, OC, VIII, pp. 715-716.

³²⁷ *Crítica de años cercanos*, p. 186.

³²⁸ *Ultramarinos*, p. 72.

³²⁹ *Cada cosa en su sitio*, p. 30.

te tradicional, este fervor en el trabajo, era lo que yo, espectador en el taller, deseaba para el artista literario. La obra del literato debe ser perseverancia y amor».³³⁰ «Y el arte del teatro es eso: fervor, fe, entusiasmo, compenetración del pueblo con los actores».³³¹ El fervor es la recapitulación de todo cuanto necesita todo artista para crear sus obras, incluso todo lector y espectador para disfrutarlas: «si sentís entusiasmo por el arte, no es precisa la recomendación. Y quien tenga fervor, lo tendrá todo».³³² Pero no solo en lo escrito se refleja el fervor que tiene un autor; también en la dicción resulta decisivo el fervor: «Lo que le presta atractivo es el fervor con que dice lo más rudimentario. Esa dulce vehemencia transfigura sus palabras».³³³

Pero ¿qué entiende Azorín por *fervor*? En una grabación realizada por el Centro de Estudios Históricos titulada «La creación artística»,³³⁴ Azorín dice, entre otras cosas, lo siguiente:

Dos elementos capitales hay para mí en la obra de la gestación artística. Uno es el ocio, el vagar, la quietud, la paz espiritual. Otro es la emoción. El ocio es el amigo de la creación, de la gestación artística. La emoción es el mayor de sus enemigos. Habréis oído muchas veces decir a un poeta, a un novelista, a un autor dramático, que han escrito tal o cual pasaje de su obra poseídos de una intensa emoción. No es exacto. Es que confunden la emoción y el fervor. Son cosas distintas. Con emoción no se puede escribir. Es imposible la concepción de una idea, y las palabras se coordinan atropelladamente, incoherente y confusamente. El ocio es la mayor levadura para la creación de la obra de arte.

Es comprobable la similitud de este planteamiento que mantiene Azorín con el que expone William James:³³⁵

El melancólico se halla dominado del todo por una emoción intensamente penosa. Se siente amenazado, culpable, condensado, aniquilado, perdido... Su mente se halla fijada como con un clavo en estos pensamientos relativos a su condición, y en todos los volúmenes de Psiquiatría se puede leer que "el curso habitual de sus pensamientos se ha interrumpido. Sus procesos asociativos, digámoslo en lenguaje técnico, están inhibidos; y sus ideas, inmóviles, reducidas a la monótona función de representar a la conciencia la desesperada condición actual". Esta influencia inhibitoria no se debe solamente al hecho de ser penosa la emoción, puesto que aun las emociones alegres tienen la propiedad de interrumpir la asociación de nuestras ideas. Un santo en éxtasis está tan inmóvil y fijo en una idea, y es tan irresponsable como un melancólico; y sin llegar a los santos, sabe cualquiera de nosotros, por propia experiencia, que un gran placer imprevisto puede paralizar el curso de nuestros pensamientos.

Es su más nítida declaración conceptual de lo que él entiende por fervor. Al mismo tiempo que expone cómo concibe él el fervor, conceptúa la emoción como atropello y confusión de ideas, algo así como la alteración de la calma; con esta se produce el arte, con aquella se impide tal producción. Azorín sitúa la emoción en un descontrol

³³⁰ *Una hora de España*, OC, IV, p. 490.

³³¹ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 965.

³³² *Ultramarinos*, p. 197.

³³³ *Pasos quedos*, p. 45.

³³⁴ En CD depositado en la Biblioteca Nacional de España. La grabación fue realizada en 1961 (*circa*).

³³⁵ W. James (1899).

ánimico producido por una presión que puede deberse a diversas causas. El fervor, por el contrario, incluye control mental. Cuando no hay presión, cuando se está en una situación de “no tener nada que hacer”, puede acudir la inspiración artística. No es una quietud fría, indiferente, tibia, la que favorece la obra de arte, sino una calma apasionada: «La pasión es el fervor que anima al artista».³³⁶ Hablando de santa Teresa explicita los integrantes del fervor: fuerza, optimismo trágico, ánimo para «sacar fuerzas de flaqueza»: «¿Cómo puede tener ella, Teresa, confianza en sí misma, si no se siente asistida por la devoción, por el fervor? Y con este contentamiento, plácidamente, el fervor, esa fuerza íntima y poderosa que da facilidades para todo; con este contentamiento, el fervor vendrá menos, mucho menos, que con la angustia».³³⁷ Todavía matiza más. Si lo contrario del fervor, su enemigo, es la emoción, hay otro estado anímico que no impide la creación, pero que no la propicia; se trata de la sequedad: «Había aparecido en su cerebro el vocablo “sequedad”; ese vocablo lo había retenido en sus lecturas de los místicos. Sequedad significa esterilidad en el fervor, desvaimiento que paraliza la acción, frialdad que empequeñece la creación. ¿Y cómo sin fervor se puede cumplir una obra de arte?».³³⁸ El alboroto de la emoción y la frialdad de la sequedad son enemigos de la producción artística; solo el fervor es el motor de la belleza de una obra de arte.

Un beneficio -y no menor- del fervor es que nos libera de la angustia que conlleva la percepción del paso del tiempo. El arte literario tiene tan embebido al escritor que no se da cuenta de que el tiempo pasa: «Cuando se trabaja con fervor, el tiempo no existe. El tiempo es anulado por el espíritu. La creación artística lo absorbe todo».³³⁹ El fervor fortalece la sensibilidad: «En la marcha del género humano, las etapas decisivas las marca la sensibilidad. [...] No hay sensibilidad sin fervor».³⁴⁰

2.3 SENTIMIENTO

Como lema situado en el inicio de uno de sus libros³⁴¹ coloca Azorín esta frase: «Dear sensibility! source inexhausted of all that's precious in our joys, or costly in our sorrows!».³⁴² Una muestra de su aprecio e interés por la sensibilidad. «¡Sensibilidad! En esta palabra se condensa todo *Azorín*».³⁴³ Eugenio d'Ors menciona las principales preocupaciones de Azorín, a las que dibuja como líneas que se originan “de” y vuelven “a” la sensibilidad: «Modernidad exclusiva. Europeidad nostálgica. Amor a la naturaleza cultivada. Amor al trabajo elemental. Sociabilidad amable. [...] La estructura está dibujada. Los radios parten en distintas direcciones; en el centro, la “sensibilidad” siempre».³⁴⁴

³³⁶ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 286.

³³⁷ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 50.

³³⁸ *Pintar como querer*, p. 168.

³³⁹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1014.

³⁴⁰ «Prólogo», en J. Losada de la Torre (1944), pp. 8-9.

³⁴¹ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 621.

³⁴² L. Sterne (1768), p. 182.

³⁴³ M. Granell (1949), p. 14.

³⁴⁴ Eugenio D'Ors (1989), p. 73.

Azorín valora la sensibilidad como la fuerza humana más poderosa y la potencia creadora más fecunda: «Se siente con la sensibilidad que se tiene».³⁴⁵ Y es que «en el mundo lo que prevalece, lo fecundo, lo creador, es la sensibilidad y no la inteligencia».³⁴⁶ Pero no se detiene ahí: la hipersensibilidad lo tiene dominado, con lo que ello implica de dolor. A mayor sensibilidad, más suplicio; cuanto más alerta esté la sensibilidad, cuanto de más capacidad de percepción se goce, más penetrará la aflicción en el espíritu. «¡Adiós al poema que no escribiré nunca! Y no lo escribiré porque, con los años y el silencio, tengo hiperestesiada la sensibilidad. Y siento de un modo doloroso la incompreensión brutal».³⁴⁷ «Un verdadero poeta lírico, pocas veces está alegre. Su sensibilidad es extremada. Matices de dolor que no advertimos los demás mortales, él los percibe penetrantemente».³⁴⁸ El ambiente histórico de España, con sus abundantes y variados sentimientos provee a Azorín de ocasiones primordiales para enardecer su sensibilidad: «Va saturándose el ambiente en España de intensa espiritualidad: sentimientos, ideas, afanes, trabajos, dolores, esperanzas, alegrías forman, a través de las generaciones, unanimidad en el sentir. [...] De los godos acá recorreremos la historia de España deteniéndonos en remansos para nosotros, para nuestra sensibilidad esenciales».³⁴⁹

El planteamiento que lleva a cabo Azorín sobre el sentimiento no es teórico, sino que va implícito en sus estimaciones literarias. En tal planteamiento establece dos perspectivas, una en su relación con la inteligencia y otra en relación con el arte.

En la primera perspectiva, Azorín defiende dos ideas: la inteligencia está necesitada del sentimiento, y el sentir predomina sobre el pensar. Bien lo sintetiza esta aforismo latino: «Mundus capitibus, capita vero cordibus reguntur». En su confrontación con el pensar, Azorín reconoce la necesidad del pensar a la vez que su insuficiencia. «La inteligencia no consuela de todo. Necesitamos el puro y tierno sentimiento».³⁵⁰ La “masa” como tal no siempre ejercita la facultad de razonar, pero siempre goza o sufre: «la multitud no piensa: siente. Siente bien o siente mal».³⁵¹ Castelar hace una afirmación del sentir sin alusión del pensar: «El ser más social, es el ser que más siente, porque es el ser que más atrae. La pureza y la intensidad de los grandes sentimientos crea y mantiene la sociedad».³⁵² Aunque Azorín está de acuerdo, le apetece matizar: «[Castelar] se acoge a la región viva, humana y socializadora del sentimiento. Los grandes especuladores de la pura inteligencia son necesarios; la humanidad no podría caminar sin ellos».³⁵³

³⁴⁵ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 539.

³⁴⁶ «Leer y leer», *Escorial*, 1 de mayo de 1941, tomo III, n.º 7, p. 248.

³⁴⁷ *Contingencia en América*, OC, VII, p. 1244.

³⁴⁸ *Pensando en España*, OC, V, p. 996.

³⁴⁹ *A voleo*, OC, IX, pp. 1227-1228.

³⁵⁰ *Los recuadros*, p. 188.

³⁵¹ *El efímero cine*, p. 25.

³⁵² E. Castelar (1999), cap. IV.

³⁵³ *De Valera a Miró*, p. 92.

Trae a colación ideas similares de pensadores franceses. No paséis el tiempo buscando vuestras hipotéticas enfermedades, aconseja E. Coué.³⁵⁴ Y Azorín comenta: «la voluntad lo es todo; el ímpetu lo arrolla todo; el afán de estar bueno nos hace estarlo. Pero ¿cómo principiar por el principio? El principio es tener voluntad, ímpetu y afán».³⁵⁵ E. & J. Goncourt relatan que un joven, después de indicarle a un viejo los platos que le podía servir, le preguntó qué deseaba, y que el viejo le contestó que “tener un deseo”.³⁵⁶ «No queramos ser viejos, por más que nos abrumen los años; conservemos siempre despierta nuestra curiosidad», apostilla Azorín.³⁵⁷

Para Azorín, no es que el sentir sea solo complemento necesario del pensar, sino que, además, es superior. En el hombre el sentir no solamente es básico; el sentir como realidad humana es más necesario que el pensar, con ser ambas imprescindibles: «en el Universo mundo lo más importante que hay es el amor».³⁵⁸ «¿Y qué es lo que salva la persona sino la fe y el entusiasmo?».³⁵⁹ Azorín proclama que «nosotros, con nuestro sentir, podemos decir que el mundo puede ser de otra manera. Por encima de todos los razonamientos tradicionales, sancionados, dogmáticos, está nuestro corazón».³⁶⁰ La da la razón a Azorín el marqués de Vauvenargues en sus máximas: los más grandes avances del espíritu se los debemos a las pasiones, el sentimiento precede a la reflexión; cuando nuestro espíritu está lleno de sentimientos, nuestro discurso está lleno de interés.³⁶¹

Las dos próximas citas de Azorín se comentan por sí mismas. Los sentimientos valen y se mueven, como las nubes, como el tiempo:³⁶²

En la vida, entre el sentir o creer que se siente no hay diferencia alguna. Acoplamos, pues, los pensamientos a las sensaciones. Si las sensaciones son continuas, y vivaces, e intensas, los pensamientos irán variando según sintamos. No importará que el pensamiento de hoy esté en contraposición con el de ayer; somos, en estos momentos, al pensar de distinto modo, fieles a nosotros mismos; no existe versatilidad, sino lealtad

³⁵⁴ E. Coué (1922, pp. 26-28): «Ne passez pas votre temps à chercher les maladies que vous pouvez avoir, car si vous n'en avez point de réelles, vous vous en créerez d'artificielles. [...] Pour devenir maître de soi-même, il suffit de penser qu'on le devient! Vos mains tremblent, vos pas sont incertains, dites-vous bien que tout cela est en train de disparaître, et peu à peu cela disparaîtra. [...] Ne discutez jamais des choses que vous ne connaissez pas: autrement vous ne direz que des sottises. [...] Se croire maître de ses pensées fait qu'on en devient maître. [...] Dites-vous bien que tous les rôles que vous désirez remplir, vous êtes capables de les remplir, non seulement convenablement mais supérieurement, à condition qu'ils soient raisonnables, naturellement».

³⁵⁵ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 848.

³⁵⁶ E. & J. Goncourt (1866, p. 1): «Un vieillard était à côté de moi au café Riche. Le garçon, après lui avoir énuméré tous les plats, lui demanda ce qu'il désirait: «Je désirerais, dit le vieillard, je désirerais... avoir un désir.» — C'était la vieillesse, ce vieillard».

³⁵⁷ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 848.

³⁵⁸ *Ejercicios de castellano*, p. 18.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 47.

³⁶⁰ *De un transeúnte*, p. 55.

³⁶¹ Luc de Clapiers (Marquis de Vauvenargues) (1874, 151, p. 32): «Nous devons peut-être aux passions les plus grands avantages de l'esprit». *Ibidem*, 155, p. 32: «Dans l'enfance de tous les peuples, comme dans celle des particuliers, le sentiment a toujours precede la réflexion, et en a été le premier maître». *Ibidem*, 533, p. 120: «Lorsque notre âme est pleine de sentiments, nos discours sont pleins d'intérêt».

³⁶² *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 338.

para con nosotros mismos. Puesto que el ambiente del mundo y la sensibilidad con que aprehendemos el mundo han variado, nosotros variamos. [...] Y contemplar cómo cruza por el azul la nube.

La fortaleza tenue del sentimiento es más poderosa que la reciedumbre espesa de las propuestas pedantes:³⁶³

VÍCTOR.-Es usted, maestro, un poderoso creador. Su obra es admirada universalmente. La creación, en arte, es lo supremo. No hay nada, en arte, superior a la creación. ¿Qué valen los recios y profusos y pedantescos tomos de todos los pensadores al lado de la página alada, sutil, de un novelista o de un poeta?

MIGUEL.-Sí, es verdad; la cuestión no es saber, sino sentir. Si yo fuera creador no me importaría a mí el no ser pensador. No me importaría a mí que me dijeran: “No sabe”. Lo que me importaría sería que me dijeran: “No siente”.

VÍCTOR.-Sentir es lo supremo.

En la segunda perspectiva que Azorín incluye en el planteamiento que hace sobre el sentimiento se relaciona con el arte. Sin el sentir no hay arte; si el artista trabaja con el corazón le salen cosas valiosas.

*«En la vida, el corazón lo es todo, y todo lo es el corazón en el arte».³⁶⁴

*«El sentimiento, en su forma más prístina y sincera, es para mí el espectáculo más delicado que se pueda contemplar».³⁶⁵

*«Todos los creadores, grandes o chicos, *sienten*».³⁶⁶

La búsqueda de la belleza hace soportables las congojas; el producto hermoso funciona como una catarsis si ha ido precedido de sufrimiento: «Delante de nosotros está la vida. ¡Qué nos importa el dolor, el sufrimiento, la fatiga, la pobreza! Un bello verso, una idea armoniosa, es todo nuestro afán».³⁶⁷

A veces nos faltan palabras para comunicar nuestros sentimientos: «Ahora, una observación que plantea el angustioso problema del poeta, del artista literario en general. Las palabras no pueden transmitir todos los matices de la sensibilidad. [...] sentiremos la contrariedad viva, la tristeza desesperante de no haber encontrado [...] palabras con que hacer sensibles todos sus matices delicadísimos y sus cambiantes fugaces».³⁶⁸ Y otras veces nos sobran palabras, es decir, que no hay que confundir el sentimiento con el morbo sensiblero, pues una cosa es emocionar, y otra, hacer llorar: «El escollo temible, ya lograda la descripción, es el sentimentalismo, la sensiblería. Ni Baroja ni Machado -ni acaso algún otro- caen en la sensiblería».³⁶⁹

³⁶³ *Cervantes, o la casa encantada*, OC, IV, p. 1130.

³⁶⁴ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 181.

³⁶⁵ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 413.

³⁶⁶ *Historia y vida*, p. 163.

³⁶⁷ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1297.

³⁶⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 151.

³⁶⁹ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 260.

2.4 EVOCACIÓN: ENTRE EL TIEMPO Y LA EMOCIÓN

2.4.1 SENTIDOS DE LA EVOCACIÓN

El lexema *evocar* (y, por supuesto, las formas del lema *evoc-*) está incluido en la familia léxica de la que también forman parte lexemas como *recordar*, *rememorar*, *revivir* y otros. Por la evocación traemos elementos del pasado al presente; la evocación sirve de enlace entre mi pretérito y mi yo actual. La evocación abarca dos sentidos, uno activo y otro pasivo.

2.4.1.1 Sentido activo

El sentido activo es aquel por el que alguien recuerda algo; queda expresado propiamente por el verbo *revivir*. Cuando alguien experimenta emociones o sentimientos que ya había experimentado anteriormente, esa experiencia actualizada es una evocación; en todo caso, se revive, por asociación, algo que ya se había vivido. La nómina de situaciones evocadas es larga y variada. Lo evocado puede ser un suceso personal (sentimiento grato o no grato) o un acontecimiento colectivo: la sensación de la contemplación de una obra de arte o de la naturaleza, un episodio particular, la organización de un concierto, la inauguración de un bloque de viviendas, un examen exitoso, la lectura de una novela, etc.

2.4.1.2 Sentido pasivo

El sentido pasivo es aquel por el que algo o alguien le recuerda algo a alguien; lo manifiesta adecuadamente el verbo *rememorar*. La evocación puede consistir también en hallar similitud entre dos cosas diferentes. Una cortina corrida puede evocarnos una tarde en que conocimos a alguien significativo para nosotros, con una determinada cena podemos rememorar un disgusto o un gusto de un encuentro deportivo. Por la evocación comparamos dos entidades (un individuo, un objeto, una idea, una actitud...) que guardan entre sí un cierto parecido, y de las cuales una nos trae a la memoria a la otra. Este aforismo latino podría servir de apoyo pertinente: «*Similis similem aut invenit aut quaerit*».

2.4.2 RASGOS DE LA EVOCACIÓN

La evocación se distingue del mero recuerdo por tres rasgos: iniciativa del agente, conciencia subjetiva y especificidad humana.

2.4.2.1 Iniciativa del agente

El proponente de la relación hace de la memoria una provincia de la imaginación. A la memoria se le atribuye la ambición de ser fiel al pasado. Se comparan los

recuerdos, las sensaciones.³⁷⁰ Tal iniciativa puede ser total (*motu proprio*) o parcial (a propósito de algún hecho).

2.4.2.2 Conciencia subjetiva

Es el sujeto quien atiende a los rasgos específicos y percibe las analogías. «En la evocación participa toda la conciencia, en particular todos sus elementos estructurales, pero en especial las estructuras evocativas por excelencia son el yo y la subjetividad [...] De la misma forma que en la toma de decisiones son importantes la voluntad, la razón, la motivación y la cosmovisión; en el acto o proceso de evocación son definitorias la subjetividad y el yo». «Evocar es usar la atención, la memoria, el yo y la subjetividad en función de traer al foco de conciencia una idea (la idea evocada)». «Para que una idea sea evocada sólo basta con que sea contenido de la conciencia que evoca».³⁷¹

2.4.2.3 Especificidad humana

Algunas emociones son comunes a humanos y a animales; por ejemplo, el miedo ante un mal presente (incita a la huida) o la confianza (estimula el acercamiento). Pero otras emociones son más complejas, y solo el ser humano es el que las ha desarrollado específicamente: el amor, la nostalgia, la venganza, la congoja, la felicidad, la decepción, etc. Y todos estos sentimientos complejos podemos evocarlos los humanos. «La evocación [...] es una cualidad exclusiva de la mente humana».³⁷²

2.4.3 LA EVOCACIÓN EN AZORÍN

2.4.3.1 Noción

La evocación en Azorín es el eco emocional difuminado de una vivencia propia o ajena no propinqua en el tiempo o/y en el espacio; si es propia, la revive, y si es ajena, la asimila. En la evocación los datos son la excusa para trasladar “aquella” vivencia al “hoy”; lo concreto estorba, compromete, no interesa porque sustrae la magia de lo impreciso, de lo indeterminado, de lo “ya” inefable.

2.4.3.2 Poder evocador

Azorín menciona en contadas ocasiones términos de referencia evocativa; por ejemplo: «Evoco el pasado y me apesadumbra el volver la vista atrás»,³⁷³ «el sabor de este manjar que ahora paladeamos evoca en nosotros un período de esperanzas y alegrías»,³⁷⁴ «la evocación del pasado le agobia».³⁷⁵

³⁷⁰ P. Ricoeur (2000), pp. 5 y 20. H. Bergson (1939), pp. 11 y 29.

³⁷¹ E. A. Pérez Fardalez (2008).

³⁷² *Ibidem*.

³⁷³ *Pensando en España*, OC, v, p. 1049.

³⁷⁴ *La hora de la pluma*, p. 193.

Son mucho más abundantes las descripciones evocadoras que traslucen sus escritos; solo le falta escribir los términos específicos, pero su sentido está claramente sugerido: «Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece. Viajero: es la hora de meditar ante las ruinas, y este paredón ruinoso de un palacio que fué, aquí en la campiña solitaria, nos da tema para nuestras meditaciones». ³⁷⁶ ¿A qué equivale «dicen» sino a «evocan»? ¿Sobre qué se medita sino sobre algo que se tiene mentalmente actualizado? «El autor de *Castilla* es un escritor muy dado a la práctica de la evocación, a “situarse imaginativamente” o “idealmente” en un determinado lugar para cargar de significado unas ideas, y no para ambientarlas escenográficamente». ³⁷⁷ «[...] en *Las confesiones de un pequeño filósofo* Azorín es el nombre que J. Martínez Ruiz da a sus propias evocaciones de la infancia, en estrecha identificación del personaje con su biografía y su sensibilidad». ³⁷⁸ Del mismo parecer es González Blanco: «En *Las confesiones de un pequeño filósofo* este poder de evocación, esta facultad de reproducir la imagen inequívoca de la vida, que yo señalo -y creo que en justicia- como la definitiva y superior conquista del literato moderno, culmina con todo su esplendor». ³⁷⁹ Un feroz crítico de Azorín, escribiendo sobre el libro *Las confesiones de un pequeño filósofo*, afirma que «todo es en ellas frío, acartonado, recortadito; a todo se le ve su procedencia de catálogo de casa de modas; todo se reduce a puro y seco artificio, a un traje de almacén de ropas hechas, pero no colocado sobre un cuerpo viviente, sino sobre un maniquí. Es en este libro donde mejor podemos apreciar toda la frialdad y la falta de emoción de “Azorín”». ³⁸⁰

No importa tanto saber en qué libros es Azorín más evocador, cuanto constatar su poder evocador. El principal valor de la evocación azoriniana es el emotivo. «Lo que yo admiro y lo que yo además amo [...] es su portentoso poder de evocación. [...] no hay quien se aproxime tanto como Martínez Ruiz á la omnipotencia de la evocación. Por poder de evocación entiendo yo esa facultad -privativa de los grandes artistas- de despertar en lo recóndito de nuestra alma choques violentos con visiones nítidas de la realidad; de hacer decir al contacto de una luminosa perspectiva de vida: “¡Me parece que lo estoy viendo!”» ³⁸¹. «Pero de lo más hermoso que se puede leer en lengua castellana, de lo que más amplio poder de evocación supone, de lo que más hondamente emociona, de lo más original y sutil, son estos párrafos donde se revela [...] la curiosidad é inquietud lírica». ³⁸² González Serrano, refiriéndose a la obra de teatro de Azorín *La fuerza del amor*, dice que «el medio social evocado se percibe y se respira». ³⁸³

³⁷⁵ Blanco en azul, OC, v, p. 243.

³⁷⁶ Una hora de España, OC, IV, p.569.

³⁷⁷ M. Á. Lozano Marco (2000), p. 110.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 108.

³⁷⁹ A. González Blanco (1905), p. 64.

³⁸⁰ M. Benlliure (1925), p. 42. El mencionado crítico y sus *adláteres* «intentaron mostrar lo fácil que era escribir a la manera de Azorín. Lo intentaron y el resultado fue un burdo *pastiche*, un desafortunado remedo o calco». Cfr. R. Ferreres (1982), p. 84.

³⁸¹ A. González Blanco (1905), pp. 63-64.

³⁸² A. González Blanco (1906), p. 68.

³⁸³ U. González Serrano (1903), p. 70.

A veces Azorín recurre a algún mecanismo específico para suscitar la evocación. Uno de ellos es el de la repetición, como en este pasaje: «Cipreses centenarios, cipreses inmóviles, cipreses que os levantáis en la desolación castellana, cipreses que habéis escuchado tantas voces y lamentos, [...] cipreses que habéis oído las plegarias de nuestros abuelos y de nuestros padres».³⁸⁴ Otro recurso de evocación al que acude es el de la interrogación; como en esta extensa pregunta retórica que incluye diez verbos y cuya puntuación parentética da cobijo a tres enunciados: «¿No es verdad que, al lado de los dos viejos ríos tan españoles -que pasan bajo seculares puentes romanos; que retratan paisajes áridos, parameras, pueblecillos de adobes, milenarias ciudades llenas de conventos y de caserones de hidalgos; que son cruzados por carromatos con largas ringleras de mulas y por corsarios con sus recuas-; no es verdad que nos produce una indefinible sensación el ver, al lado de estos ríos, este otro río tan lejano, tan remoto, que lleva sus aguas a un mar que no es ni el Mediterráneo ni el Atlántico, y que bordea ciudades misteriosas y extrañas para nosotros?».³⁸⁵

Las vivencias que Azorín traslada a “su” momento actual no son siempre propias, muchas veces son ajenas. «La figura de Azorín, al desmenuzar su obra, saldrá cada vez más crecida por esta cualidad de hacer actual lo pasado, trayéndonos al lado la parte más noble y viva de nuestra historia. Lo mismo en un trozo literario de un escritor (conocido u olvidado) que en la evocación de una decrepita ciudad, de un oficio añejo, de un ave minúscula».³⁸⁶

Con sus evocaciones Azorín no nos “produce” emoción, sino que nos la “provoca”, es decir, hace que surja en nosotros tras la lectura de sus descripciones. Dos son los recursos de los que Azorín se vale para evocar:

a) La imprecisión. «En la evocación intimista, los nombres solemnes no tienen sitio».³⁸⁷ «[...] pueden señalarse en la página ciertas imprecisiones propias de quien evoca: los eucaliptos que atalaya desde la ventana son “dos, cuatro”; las casas que refulgen nítidas al fondo son “dos, tres”».³⁸⁸

b) La sugerencia. «Podría ser irrelevante el hecho de la evocación; pero si no hemos querido guardar nuestra sospecha es porque la propia construcción evocadora añade significado poético -esto es, creativo- a la escena descrita, dotando a esa descripción de un momento pasajero, idéntico a otros muchos, del carácter privilegiado del poema en prosa».³⁸⁹ «Azorín ha efectuado lo que yo llamaré allanamiento verbal. Todo se nivela; cualquier parte de la oración resume la oración toda. [...] Con todos obra el genio de Azorín idéntico milagro: el de hacerlos evocar. Las palabras aquí son más que palabras; son música de ensueño con letras de plasticidad».³⁹⁰

³⁸⁴ *España*, OC, II, p. 528.

³⁸⁵ *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 196-197.

³⁸⁶ A. Zamora Vicente (1966), p. 165.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 132.

³⁸⁸ M. Á. Lozano Marco (2000), p. 110.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ A. González Blanco (1906), p. 66.

2.4.3.3 La atmósfera como espacio de evocación

En más de una ocasión Azorín menciona explícitamente el término *atmósfera*; la valora como germen de la creación literaria y de la memoria de los libros. Pero, aunque no menciona siempre el término *atmósfera*, advertimos que crea innumerables veces atmósferas: de proximidades al lector, de ironías, de pesimismo, de delicadezas, de añoranzas... «Y el arte de Azorín, la atmósfera poética de sus mejores páginas, está hecho de elusiones más que de alusiones, de pequeños signos y menudos toques».³⁹¹

*«El autor [clásico] tiene como una dirección, como un sentido, como una atmósfera sutil en que ha expresado su íntima personalidad».³⁹²

*«Para mí el secreto del arte, o si requiere de un arte, el que prefiero, consiste en hacer valer un mínimo de realidad, creando en su torno un ambiente especial».³⁹³

*«¿Cómo se explica usted que un artista logre escribir páginas de una serenidad admirable? Pues se debe a esa atmósfera espiritual, en que el artista se desenvuelve y que él ha sabido crearse».³⁹⁴

*«Lo que realmente nos hechiza en un libro es esa atmósfera que lectores y lectores, generaciones y generaciones, sensibilidades y sensibilidades han creado en torno al libro».³⁹⁵ La atmósfera de un libro leído es lo que permanece en su alma: «Cuando se lee impensadamente por goce, acaso no se puedan dar luego detalles del libro, pero el espíritu, el ambiente de la obra sí los recogeremos».³⁹⁶

*«¿Por qué una palabra noble es noble ahora y no lo es en otra ocasión? Desde el principio crea el escritor, en su producción, una atmósfera que ha de dominar en toda la obra y ha de dar el tono a los vocablos».³⁹⁷

*«¿Qué es lo que ha determinado el nacimiento de las primigenias ideas? Sencillamente, la atmósfera espiritual de que estamos rodeados».³⁹⁸

De similar valor comunicativo que *atmósfera* está dotado el término *ambiente*. El ambiente, creado por sugerencias e insinuaciones, «puede ser uno de los términos más característicos de Azorín».³⁹⁹ «Ambiente es una palabra que evoca un clima espiritual que se cierne sobre un medio o una cosa. El ambiente tiene un carácter más espiritual y el medio más determinista y material. Es palabra sociológica. El ambiente es mucho más difícil de reducir a una cosa concreta y material».⁴⁰⁰ Escribiendo Azorín del grupo del 98, equipara *ambiente* y *atmósfera*: «Estando en el ambiente las ideas de Nietzsche, estando cargada de Nietzsche la atmósfera intelectual, el autor de estas líneas acertó a leer el *Oráculo manual*, de Baltasar Gracián».⁴⁰¹

³⁹¹ Guillermo de Torre (1967-a), pp.1 y 12.

³⁹² *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1196.

³⁹³ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 358.

³⁹⁴ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 761.

³⁹⁵ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1038.

³⁹⁶ *Páginas escogidas* (1917), p. 171.

³⁹⁷ *Posdata*, pp. 69-70.

³⁹⁸ R. Gómez de la Serna (1957), p. 193.

³⁹⁹ M. Á. Lozano Marco (1993), p. 10.

⁴⁰⁰ C. Marrero (1973), pp. 159-160.

⁴⁰¹ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1054.

Azorín reconoce en la repetición uno de los recursos de la creación de atmósferas. En particular, la observa en Fray Luis de León: «El autor que más nos impresiona, más nos conmueve, más nos enseña -y a mayor gratitud nos obliga-, es fray Luis de León. ¡Cómo lo estamos viendo escoger unos vocablos, cambiar unos vocablos -repetir, sobre todo, unos vocablos- en sus esfuerzos continuados [...]!».⁴⁰² «¿Condenaremos en la prosa una repetición? [...] En cierto pasaje de *La perfecta casada* -media página- se repite ocho o diez veces el verbo *decir*. ¡Y cómo entra ese pasaje en nuestro espíritu!».⁴⁰³ Aún más, en *La perfecta casada* (dato que no indagó Azorín), Fray Luis emplea 65 veces la palabra *decir*, en 14 de las cuales va seguida de la palabra *mejor*.⁴⁰⁴ El mismo Azorín emplea la repetición de vocablos, de estructuras, de comienzos de enunciado, etc.; uno de los casos es el siguiente; en una página de un capítulo titulado precisamente *La mancha*, en un conjunto de apenas 200 palabras utiliza nueve veces *La Mancha*: «La Mancha tiene un concepto geográfico», «La Mancha es una llanura frumentaria», «La Mancha es llana», «en La Mancha hay montes», «en La Mancha hay arboledas», «en La Mancha hay arroyos», «en La Mancha hay encinares», «¿Existen nísperos en la Mancha?», «estamos plenamente en La Mancha».⁴⁰⁵ Una y otra vez, repitiendo, crea atmósferas de emotividad en toda su obra. (En el capítulo del *Ritmo* se pueden ver ejemplos de la repetición como mecanismo rítmico).

2.4.3.4 Muestras de textos evocadores

Elegimos varios textos de diferentes libros representativos; en otros libros se esconden otros muchos pasajes, de igual o diferente longitud y de distinta temática, pero con análogo perfil evocador. En todos ellos se transgreden las siete recomendaciones de una buena información periodística: *Quis, Quid, Ubi, Quibus auxiliis, Cur, Quomodo, Quando*. Ni rastro de nombres. No sabemos quién está, hace, mira, escucha..., ni dónde está, ni en qué fechas acontece lo que se narra, ni el porqué de lo que afirma, ni tampoco de qué fuentes (anónimas) se ha valido para enunciar lo que asevera. Las evocaciones de Azorín pueden ser calificadas como «exactamente imprecisas». Lo único comprobable es la aplicación del *Quibus auxiliis* periodístico, pues queda patente que Azorín se auxilia de los recursos lingüísticos de la difuminación léxica; lo vamos a ver.⁴⁰⁶

Texto 1⁴⁰⁷

Vosotros dirigís hacia allí el catalejo, y veis, en lo alto de un cerro, un castillejo moruno con su torreón desmochado, y abajo, en el declive, un tropel de casas con fachadas blancas. Mirad bien estas casas: todas tienen ventanas; pero entre todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible... Yo no sé lo que tiene esta pequeña ventana: si hablara de dolores, de sollozos y de lágrimas, tal vez al concretarla, no expresaría mi emo-

⁴⁰² *Ejercicios de castellano*, p. 139.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁰⁴ Fray Luis de León (1951).

⁴⁰⁵ *Ejercicios de castellano*, pp. 53-54.

⁴⁰⁶ No acometemos un comentario en profundidad y con detalles; ello nos alejaría de nuestro objetivo actual, que es el de apuntar -sin apuntalar- los más notables datos (¡aquí, sí!) de la indeterminación.

⁴⁰⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 84-85.

ción con exactitud; porque el misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un presentimiento o como un recuerdo de no sabemos qué cosas... Yo he visto en mi niñez muchas fotografías, con pequeñas ventanas, de pueblos que jamás he visitado, y al verlas he sentido esta extraña inquietud.

¿Quiénes son el “vosotros” de *vosotros*, de *veis*, de *mirad*, de *vuestro corazón*?: los lectores, a quienes Azorín hace cómplices en sus evocaciones. ¿Dónde está ese *allí* hacia el que enfoca el catalejo? ¿De qué clase son y cuál es la causa de esos *dolores* y *sollozos*, de esas *lágrimas*? ¿Dónde se localiza ese *cerro*, ese *castillejo*? ¿En qué población se sitúa ese *tropel de casas con fachadas blancas*? De todo eso se desentiende Azorín: *yo no sé, no sabemos qué cosas, tal vez, algo vago, algo latente, misteriosa, el misterio, inquietud indefinible, extraña inquietud*. Hay muchos plurales: *ventanas, casas, pueblos, fotografías*; incluso detrás del genérico *cosas* hay puntos suspensivos...; de los singulares apenas se concreta nada. Él está seguro de su emoción, pero inseguro de su comunicación: *no expresaría mi emoción con exactitud*. Esa misma quietud temblorosa nos la ha contagiado a sus lectores. Nos quedamos sin saber por qué Azorín se fija en esa ventana pequeña que hace latir a su corazón: así, todo queda en el aire, recordado, sí, pero difuso, esto es, evocado.

Texto 2⁴⁰⁸

Hay en la vida de estas ciudades viejas algo de plácido y arcaico. Lo hay en esas fondas silenciosas, con comedores que se abren de tarde en tarde, solemnemente, cuando por acaso llega un huésped; en esos cafés solitarios donde los mozos miran perplejos y espantados cuando se pide un pistaje exótico; en esos obradores de sastrería que al pasar se ven por los balcones bajos y en que un viejo maestro, con su calva, se inclina sobre la mesa, y cuatro o seis mozuelas canturrean; en esas herrerías que repiquetean sonoras; en esos conventos con las celosías de madera ennegrecidas por los años; en esas persianas que se mueven discretamente cuando se oyen resonar pasos en la calleja desierta; en esas comadres que van a los hornos con sus mandiles rojos y verdes, o en esos anacalos que van a recoger el pan a las casas; en esas viejas que os detienen para quitaros un hilo blanco que lleváis a la espalda; en esos pregones de una enjalma que se ha perdido o de un vino que se vende barato; en esos niños que se dirigen con sus carteras a la escuela y se entretienen un momento jugando en una esquina; en esas devotas con sus negras mantillas que sacan una enorme llave y desaparecen por los zaguanes oscuros....

Este fragmento comienza por una forma verbal sin referente personal: *hay*, y lo que hay no es nada concreto, sino tan abstracto como *algo*. Unas ciudades viejas, que son *estas*, o sea, algunas que él percibe como cercanas emotivamente, pero nada sabemos de su situación geográfica. Esa placidez arcaica (¿acaso ese algo es plácido “por” arcaico?) la ve Azorín en *fondas, cafés, obradores de sastrería, herrerías y conventos*; para dejarnos en suspenso interrumpe la catalogación de los lugares de tales ciudades y pasa a listar tipos de personas: *comadres, anacalos, viejas, devotas, niños*; y a aludir a *persianas que se mueven discretamente* y *pregones*, que no tienen nada que ver ni con los conventos ni con las devotas. ¿Que no tienen nada que ver? Sí que están relaciona-

⁴⁰⁸ Antonio Azorín, OC, I, p. 1087.

dos. Todo eso es arcaico; Azorín evoca unos usos arcaicos. Tales pensiones con pocos clientes, los cafés en que todos los días se piden las mismas cosas, los sastres viejos, los sonidos de las herrerías, los pregones callejeros..., constituyen la misma atmósfera que respiran las cotillas que recorren los visillos (las persianas) para husmear quién pasa por la calle.

Tales lugares, tales ciudadanos-tipo, tales costumbres son de la misma época. El empleo de los deícticos es muy significativo; comienza Azorín utilizando el demostrativo de primera persona, *estas*, con el que él se acerca a las ciudades, pero después, hasta en doce veces consecutivas, usa demostrativos de segunda persona, *esos/esas*, con los que busca que el lector se sienta cerca de la *vida* de tales ciudades; la persistencia de Azorín en situar al comienzo de cada enunciado un deíctico subraya la importancia que le otorga a la presentación de tipos innominados. Y para que los lectores no nos despisemos -con la consiguiente pérdida de contacto- en mitad de la descripción Azorín coloca un toque personal de apelación a una segunda persona colectiva: *esas viejas que os detienen para quitaros un hilo blanco que lleváis a la espalda*. En las acciones que se llevan a cabo predominan aquellas que carecen de sujeto gramatical con iniciativa: *se abren, se pide, se inclina, se mueven, se oyen, se ha perdido, se vende barato, se dirigen, se entretienen*.

Texto 3⁴⁰⁹

Yo tengo, sobre la mesa, ante mí, las blancas cuartillas, y contemplo un instante, antes de ponerme a escribir, el panorama de las techumbres. A lo lejos, al final de los negros tejados, aparecen las cimas gráciles, ondulantes, cimbreantes, de dos, cuatro eucaliptos, que me atalayan atentas, curiosas, femeninas, por encima de las casas de la ciudad: son los eucaliptos de un jardín sombrero y fértil; después de ellos, más allá, en el fondo, ya aparecen las anchas y suaves laderas de una montaña; a trechos, por entre la verdura de los sembrados -si es en invierno-, o de las viñas -si es en verano-, destacan, serpenteando, reptando hacia la altura, perdiéndose, reapareciendo, los senderos blancos; dos, tres casas refulgen nítidas; una línea de almendros retorcidos surge acá y allá, exornando los dorados ribazos. Y en lo alto, la roca ya pelada, limpia, de la montaña se recorta con una silueta de altibajos suaves en un cielo diáfano, brillante, de añil intenso, luminoso.

Entre el primer enunciado y los siguientes hay una ruptura escenográfica. Lo primero es concreto y cercano; cinco formas de primera persona: *yo, tengo, ante mí, contemplo, ponerme a escribir*; lo concreto es su persona y nada más: ignoramos si está en una casa y en qué casa; el sintagma *las techumbres* tampoco nos aclara nada, a no ser que interpretemos esas techumbres no como las de la casa, sino su *panorama*, o sea, las cubiertas exteriores -a las que dedica el resto del párrafo-, pues exiguo panorama ofrece el techo de una habitación.

En los siguientes enunciados del párrafo resaltan, por contraste, frecuentes formas de imprecisión y lejanía. Hay *tejados, cimas, casas, eucaliptos, laderas de una*

⁴⁰⁹ *Los pueblos*, OC, II, pp. 236-237.

montaña, sembrados, viñas, senderos, almendros, ribazos, altibajos, mas desconocemos en qué proporciones. Sabe que hay unos eucaliptos cuyas cimas lo miran a él desde lejos, pero no está seguro de si son dos o son cuatro eucaliptos; advierte que unas casas refulgen, pero no distingue si son dos o son tres casas; hay unos cuantos almendros (*una línea*). Se subraya la impersonalidad con la repetición del gerundio: *serpenteando, reptando hacia la altura, perdiéndose, reapareciendo*. Amén de inconcreto, todo eso nos lo ofrece distante (una forma de no conocer con detalle) con tres grados de alejamiento. En el primer grado, *a lo lejos, al final de los negros tejados*, están los eucaliptos; en el segundo grado, *más allá, en el fondo*, se divisan las montañas; como tercer grado, *en lo alto*, nos ampara un *cielo diáfano*.

Texto 4⁴¹⁰

Allá, por aquellas lomas redondas que se recortan en el cielo azul, en los confines del horizonte, ha aparecido una manchita negra; se remueve, avanza, levanta una nubécula de polvo. Un coche enorme, pesado, ruidoso, es; todos los días, a esta hora, surge en aquellas colinas, descende por las suaves laderas, cruza la vega y entra en la ciudad. Donde había un tupido bosque, aquí en la llana vega, hay ahora trigales de regadío, huertos, herrenales, cuadros y emparrados de hortalizas; en las caceras, azarbes y landronas que cruzan la llanada, brilla el agua que se reparte por toda la vega desde las represas del río. El río sigue su curso manso como antaño. Ha desaparecido el obraje de paños que había en sus orillas; quedan las aceñas que van moliendo las maquilas como en los días pasados. En la cuesta que asciende hasta la ciudad, no restan más que una o dos tenerías; la mayor parte del año están cerradas. No encontramos ni rastro de aquella casilla medio derrumbada en que vivía una vieja que todas las mañanas salía a por vino con un jarrico y que iba de casa en casa llevando chucherías para vender.

En la primera parte del texto Azorín narra un hecho, en la segunda expone unos cambios percibidos socialmente; no explicita ni cuál es ese hecho ni qué relación guarda con las alteraciones expuestas. A la descripción del acontecimiento no acompaña ningún dato de tiempo ni de lugar, ni referencia de nombre alguno que lo identifique. Todo es una nebulosa, aunque va de más lejos a más cerca, de menos concreción a más precisión. Desde *allá, por aquellas lomas, en los confines del horizonte*, nos aproxima *una manchita negra, un coche enorme, pesado, ruidoso*; tan cerca está, que oímos el ruido que produce; tan acercándose viene, que lo tenemos junto a nuestras casas: *se remueve, avanza, levanta una nubécula de polvo, surge en aquellas colinas, descende por las suaves laderas, cruza la vega y entra en la ciudad*. Una vez que ha indicado cómo es eso que vemos desde lejos llegar hasta nosotros, su denominación la deja Azorín a nuestro albedrío: ese dato no es necesario, lo imprescindible es que imaginemos lo que él evoca.

En la segunda parte de este texto nos quedamos con las ganas de saber qué ha pasado tras la llegada de ese objeto negro y ruidoso. Sin transiciones de causalidad, ni de relación cronológica, deducimos que ha sucedido un hecho que es una señal de que las cosas han cambiado. ¿Dónde están el “cambio”, la “alteración”, la “variación”, etc.?

⁴¹⁰ Castilla, OC, II, p. 693.

Que el lector lo adivine, dice Azorín: *donde había [...] hay ahora, ha desaparecido el obraje de paños que había en sus orillas; quedan las aceñas, en la cuesta que asciende hasta la ciudad, no restan más que una o dos tenerías, no encontramos ni rastro de aquella casilla medio derrumbada. ¿Nos parece poco cambio que ya no haya lo que antes había y que ahora no veamos lo que antes veíamos? Alteraciones sociales se han producido, la naturaleza sigue: El río sigue su curso manso como antaño.*

Texto 5⁴¹¹

Y ya este suspiro que yo he oído tantas veces, tantas veces en los viejos pueblos, en los caserones vetustos, a estas buenas ancianas vestidas de negro; ya este suspiro me trae una visión neta y profunda de la España castiza. ¿Qué recuerda doña Isabel con este suspiro? ¿Recuerda los días de su infancia y de su adolescencia, pasados en alguno de estos pueblos muertos, sombríos? ¿Recuerda las callejuelas estrechas, serpenteantes, desiertas, silenciosas? ¿Y las plazas anchas, con soportales ruinosos, por las que de tarde en tarde discurre un perro o un vendedor se para y lanza un grito en el silencio? ¿Y las fuentes viejas, las fuentes de granito, las fuentes con un blasón enorme, con grandes letras, en que se lee el nombre de Carlos V o Carlos III? ¿Y las iglesias góticas, doradas, rojizas, con estas capillas de las Angustias, de los Dolores o del Santo Entierro, en que tanto nuestras madres han rezado y han suspirado? ¿Y las tiendecillas hondas, lóbregas, de merceros, de cereros, de talabarteros, de pañeros, con las mantas de vivos colores que flamean al aire? ¿Y los carpinteros -estos buenos amigos nuestros- con sus mazos que golpean sonoros? ¿Y las herrerías -las queridas herrerías- que llenan desde el alba al ocaso la pequeña y silenciosa ciudad con sus sonos joviales y claros? ¿Y los huertos y cortinales que se extienden a la salida del pueblo, y por cuyas bardas asoma un oscuro laurel o un ciprés mudo, centenario, que ha visto indulgente nuestras travesuras de niño? ¿Y los lejanos majuelos a los que hemos ido de merienda en las tardes de primavera y que han sido plantados acaso por un anciano que tal vez no ha visto sus frutos primeros? ¿Y las vetustas alamedas de olmos, de álamos, de plátanos, por las que hemos paseado en nuestra adolescencia en compañía de Lolita, de Juana, de Carmencita o de Rosarito? ¿Y los cacareos de los gallos que cantaban en las mañanas radiantes y templadas del invierno? ¿Y las campanadas lentas, sonoras, largas, del vetusto reloj que oíamos desde las anchas chimeneas en las noches de invierno?

Azorín nos lleva a sus recuerdos, que, a su vez, le evocan la España castiza; pero desea que nos impliquemos en sus propias evocaciones, que nos contagiemos de ellas. Aún más, Azorín aspira a que seamos nosotros mismos quienes evoquemos esa misma España. ¿Cómo lo intenta? Con tres recursos. El primero consiste en convertir el suspiro de doña Isabel en un suspiro vicario de sus recuerdos, incluso en vicario de nuestras propias evocaciones; hace que quien evoca sea no un “yo”, sino un “tú”. El segundo recurso es la interrogación; en otro capítulo mostramos que Azorín se sirve de la interrogación para tener complicidad con el lector; en este fragmento, 14 de los 16 enunciados constituyen una interrogación; son interrogantes que no esperan respuesta, abiertamente asertivos, plenamente evocadores. Por el tercer recurso Azorín nos incorpora a todos nosotros (“nosotros” = “vosotros” + “yo”) como parte de lo evocado: *nuestras madres, amigos nuestros, nuestras travesuras de niño, nuestra adolescencia, hemos ido*

⁴¹¹ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 247-248.

de merienda, hemos paseado, oíamos desde las anchas chimeneas en las noches de invierno.

Para hacer a Azorín cómplice de nuestra evocación, le preguntamos: ¿Por qué no facilita la identificación de los pueblos, las callejuelas, las fuentes, las iglesias, las tiendecillas, los huertos? ¿Por qué no describe dónde oía doña Isabel el cacareo de los gallos o el sonido de las campanas o los demás sonos? Nos respondería que en qué iglesia gótica no hay una capilla de las Angustias, de los Dolores o del Santo Entierro, y que si no habíamos visto nunca una fuente dedicada a Carlos V o a Carlos III, y que si en el mes de mayo no hemos ido de merienda a algún huerto cercano, y que si acaso no hemos paseado por alamedas acompañados de entrañables amigas, adolescentes como nosotros, y que si no nos hemos extasiado oyendo el cacareo matutino de los gallos del vecino, el tañido nocturno de las campanas de una iglesia, los golpes sonoros de carpinteros y herreros. Las evocaciones de Azorín son las nuestras; su imprecisión nos ayuda a revivir nuestro pasado.

2.5 CORDIALIDAD

Desde sus inicios como escritor Azorín siembra sus obras con miembros de la familia de palabras “cordial”: *cordial, cordiales, cordialidad, cordialísimo, cordialísima, cordialísimos, cordialísimos, cordialmente y cordialísimamente*. Lo de menos es la frecuencia de unas u otras, aunque podemos decir que las más frecuentes son *cordial* y *cordialidad*. Más importante es comprobar dos cosas: 1.^a) En qué contextos emplea Azorín esos términos, y 2.^a) Con qué tipos de formas las acompaña.

En cuanto a la primera cuestión, observamos que es principalmente en contextos de relaciones sociales: conversaciones («El tren corría y la conversación se hizo cada vez más cordial»),⁴¹² entrevistas («La entrevista fue cordialísima»),⁴¹³ relaciones («Con Volodia, con Nadia y con la anciana entré en relaciones cordialísimas»),⁴¹⁴ acogidas («El doctor le ha acogido cordialmente con un estrecho abrazo»),⁴¹⁵ etc. Respecto a la segunda cuestión se advierte un predominio casi total de formas que poseen el sema “euforia”.

- * amabilidad: «Matilde era una mujer excelente, afable, cordial»;⁴¹⁶
- * atractivo: «Fray Luis es todo efusión y simpatía cordial»;⁴¹⁷
- * aprecio: «Mi afecto cordialísimo está contigo»;⁴¹⁸
- * franqueza: «La voluptuosidad se la producía, no el vinete, sino mis palabras sinceras y cordiales»;⁴¹⁹

⁴¹² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 442.

⁴¹³ *Cada cosa en su sitio*, p. 189.

⁴¹⁴ *Dicho y hecho*, p. 163.

⁴¹⁵ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 678.

⁴¹⁶ *Cada cosa en su sitio*, p. 122.

⁴¹⁷ *Los dos Luises y otros ensayos*, OC, IV, p. 150.

⁴¹⁸ *Espanoles en París*, OC, V, p. 803.

⁴¹⁹ *En torno a José Hernández*, OC, V, p. 871.

* liberación: «La cordialidad ha de salvarnos en este correr del tiempo»;⁴²⁰

* cariño: «[...] lo esencial es que la obra sea tomada como un acto de cordialidad, de amor, de efusión».⁴²¹

La expresión de la cordialidad no la establecía Azorín en un ámbito siempre idílico, sino que convivía con problemas personales («En un salón, a pesar de la cordialidad, por encima del aire sereno de las palabras, creemos advertir la presencia de la angustia»)⁴²² o interpersonales («Siendo tan cordial, a veces rompía en gestos duros»)⁴²³. Pero en buena parte de las expresiones que contienen los vocablos de referencia sirven para resolver conflictos de relación.

Hay dos pasajes que recogen nítidamente cómo concibe Azorín la práctica y la teoría de la cordialidad. En la práctica, el gesto que concreta lo que es la cordialidad lo dibuja así: «Al verme entrar, allá en el fondo se levanta un caballero que avanza hacia mí, sonriendo. Nos estrechamos cordialmente la mano».⁴²⁴ Acercamiento, contacto físico, actitud de benevolencia: así ve Azorín la realización de la cordialidad. ¿Y la teoría? «Cordialidad es cosa del corazón; no se puede tener buen corazón sin cordialidad. [...] Si hay algo que salve las fronteras, es la cordialidad».⁴²⁵ Las fronteras que, según Azorín, hay que salvar son las que se instalan entre personas o grupos. Con cordialidad se liman diferencias de diferente índole.

* por causas territoriales: «¿Cómo podemos intentar nosotros, con respecto a los escritores catalanes, una acción de paz, de simpatía, de cohesión espiritual, de cordialidad?»;⁴²⁶

* políticas: «después de una empeñadísima discusión en el salón de sesiones, los antagonistas salen a los pasillos y allí departen cordialmente, y allí se dan mutuas e íntimas explicaciones»;⁴²⁷

* familiares: «¿Has denigrado, en la intimidad con los familiares, a un compañero, y luego le has tendido cordialmente los brazos?»;⁴²⁸

* particulares: «Unas palabras cordiales, un simple apretón de manos disiparían en el enfurruñado su encono».⁴²⁹

La veneración que Azorín siente por Cervantes le lleva a mencionarlo en relación con la cordialidad: hasta en nueve ocasiones, al menos, entre nuestras citas anotadas. Veamos solo tres ejemplos:

*«Nada más fino, más cordial, que la pintura que hace Cervantes de un pueblecito»;⁴³⁰

⁴²⁰ *Angelita*, OC, v, p. 504.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 507.

⁴²² *París*, OC, VII, p. 1038.

⁴²³ *María Fontán*, OC, VII, p. 560.

⁴²⁴ *Ultramarinos*, p. 93.

⁴²⁵ *Historia y vida*, pp. 216-217.

⁴²⁶ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 1024.

⁴²⁷ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 825.

⁴²⁸ *El escritor*, OC, VI, p. 372.

⁴²⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 429.

⁴³⁰ *Los recuadros*, p. 79.

*«Cervantes necesita, como el aire, como el agua, como la luz, ese ambiente de simpatía y de cordialidad que mitigue sus penas»;⁴³¹

*«lo que deseáramos sería, para Cervantes, no una exaltación desapoderada y fanática, sino una admiración cordial, afectuosa y razonadora».⁴³²

Hay unas palabras de Azorín que manifiestan el meollo del concepto de cordialidad, y lo hacen con tres notas de exquisito valor: con profundidad, con belleza y con sencillez. La cordialidad consiste en engullir lo discordante y lo agrio para convertirlo en concorde y grato. Estas son sus palabras: «Nos cuenta Brantome que Felipe II atendía *muy magníficamente* a su mujer. La muerte de Isabel fue llorada por Cervantes, entonces mozo, en versos de admirable fluidez, sus primeros versos. Dice en ellos que Isabel “concordó lo diferente”, don supremo femenino: lo dispar y acerbo lo redujo a cordialidad».⁴³³ Si ya la expresión cervantina (concordar lo diferente) es una suprema síntesis, la interpretación de Azorín (superar lo desigual y amargo) la convierten en insuperable programa de convivencia. Los versos a los que alude Azorín corresponden a este soneto de Cervantes:⁴³⁴

«Soneto de Mig[uel] de Cervantes a la reina Doña Isabel»

Epitafio

Aquí el valor de la española tierra
 aquí la flor de la francesa gente,
 aquí quien concordó lo diferente,
 de oliva coronando aquella guerra;
 aquí en pequeño espacio veis se encierra
 nuestro claro lucero de occidente;
 aquí yace enterrada la excelente
 causa que nuestro bien todo destierra.
 Mirad quién es el mundo y su pujanza,
 y cómo, de la más alegre vida,
 la muerte lleva siempre la victoria;
 también mirad la bienaventuranza
 que goza nuestra reina esclarecida
 en el eterno reino de la gloria.

En una nota que Ángel Cruz Rueda añade al final de *Gabriel Miró*,⁴³⁵ leemos el siguiente testimonio que le comunicó el mismo Gabriel Miró: «Pasé tres días en su casa natal. No parecíamos escritores ni nada [...]. Un encanto de cordialidad». Bien captó Alfonso Reyes la actitud cordial de Azorín: «Y “Azorín” sabe que lo que más importa es predicar la cordialidad. No sólo la cordialidad entre los pueblos —cosa vaga, entes abstractos con quienes nunca nos confrontamos de hecho, por lo cual esta cuestión no su-

⁴³¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1101.

⁴³² *Entre España y Francia*, OC, III, p. 974.

⁴³³ *Historia y vida*, p. 127.

⁴³⁴ Miguel de Cervantes: *Poesías sueltas*.

⁴³⁵ *Gabriel Miró*, OC, VI, p. 1025.

pone un problema de la conducta—, sino la cordialidad entre los hombres, la de todos los días. No quiere esto decir que haya que pasarse la vida entre abrazos efusivos».⁴³⁶

2.6 LA MANO EN LA MEJILLA

2.6.1 RECURSO DESCRIPTIVO

Uno de los varios recursos que emplea Azorín para expresar emotividades es el que se conoce como el de «la mano en la mejilla». Es un recurso escénico: incluye paralenguaje y lenguaje. El paralenguaje se especifica en la kinésica, el gesto; el lenguaje, en dos sememas principalmente: “meditación” y “dolor”. En los textos anotados hay variedades y aproximaciones periféricas, como iremos viendo. ¿En qué consiste concretamente? Azorín nos lo dice *expressis verbis* en varios textos: «En pie ya para transponer el umbral del cuarto, se detuvo un momento; creyó que debía sentarse antes un poco, y se sentó ante la mesita; sentado ya, adoptó la actitud clásica del meditativo: hincó el codo en el tablero, puso la mejilla en la mano y en esta guisa permaneció largo tiempo»;⁴³⁷ «Ponemos la mano en la mejilla -que es la actitud clásica- y meditamos»;⁴³⁸ «Muchas veces he contemplado yo este espectáculo, puesto el codo en el pupitre y la mano, clásicamente, en la mejilla».⁴³⁹

Si esta es la descripción teórica («clásica», asevera Azorín) del gesto, hay una descripción práctica que es nítida y deliciosa. A lo largo del capítulo «Una ciudad y un balcón» nos presenta el modelo espléndido, personalizado, de la «actitud clásica».⁴⁴⁰

a) «En el primer balcón de la izquierda se ve sentado en un sillón un hombre; su cara está pálida, exangüe, y remata en una barbita afilada y gris. Los ojos de este caballero están velados por una profunda tristeza; el codo lo tiene el caballero puesto en el brazo del sillón y su cabeza descansa en la palma de la mano...».

b) Muchos años después: «El caballero se halla sentado en un sillón; tiene el codo puesto en uno de los brazos del asiento y su cabeza reposa en la palma de la mano. Los ojos del caballero están velados por una profunda, indefinible tristeza...».

c) Transcurrieron muchos años y esta era la estampa:

En el primer balcón de la izquierda, allá en la casa de piedra que está en la plaza, hay un hombre sentado. Parece abstraído en una profunda meditación. Tiene un fino bigote de puntas levantadas. Está el caballero, sentado, con el codo puesto en uno de los brazos del sillón y la cara apoyada en la mano. Una honda tristeza empaña sus ojos...

¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una

⁴³⁶ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 434.

⁴³⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 484.

⁴³⁸ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1087.

⁴³⁹ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1164.

⁴⁴⁰ *Castilla*, OC, II, pp. 692-696.

ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir.

Este es el ejemplo textual prototípico del gesto que estamos comentando. Hay otros ejemplos personalizados que nos suministra Azorín. El primero es el del Arcipreste de Hita: «Juan Ruiz, jovial, es el primer poeta -creo que es el primero- que pone “mano en mejilla”, además de meditación, de tristeza. [...] un poeta, en su prisión, medita con la mejilla puesta en mano, y después escribe un canto magnífico a la Virgen María». ⁴⁴¹ Los versos del Arcipreste de Hita, que sustentan la opinión (al menos en lo que se refiere a que usó esta imagen, no en lo que tenga que ver con su primacía cronológica) son estos: ⁴⁴²

Redréme de la dueña e creí la fablilla
que diz: “Por lo perdido no estés mano en mexilla”.

El Arcipreste se enamoró, pero luego se apartó de ese amor y para no caer en la aflicción permanente, decidió mentalizarse teniendo en cuenta un dicho popular: «Por el bien perdido no te pongas la mano en la mejilla», o sea, no te preocupes.

Está por comprobar si esa «fablilla» de la que habla Juan Ruiz (¿circa 1343?) está relacionada con estos versos de Gonzalo de Berceo (¿circa 1236?): ⁴⁴³

El huésped de Honorio que fue mal segudado,
sedié man a majiella plañiendo so mal fado:
dicié que de vergüenza non istrié a poblado,
de Millán el soberbio si non fuese vengado.

La expresión «sedié man a majiella» equivalía a decir hoy «se ponía la mano en la mejilla»; ⁴⁴⁴ y añade Berceo que en situación de llanto. Todo ello apunta a que la expresión que estamos analizando -con su sentido concomitante de disgusto- nació en los albores de nuestra lengua y que el Arcipreste de Hita no fue el primero en utilizarla.

El origen y la evolución de esta expresión no son de interés directo para nuestro trabajo, pero sí para destacar la intensidad con la que Azorín buceaba en la historia literaria para proveerse de material emotivo. Tras el hallazgo de los versos de Juan Ruiz, Azorín ejemplifica el gesto de la mano en la mejilla con personajes a quienes admira. Alude a Cervantes a propósito de una frase de Cánovas del Castillo («Que vuestro patriotismo sea... melancólico... implacable»): «Frase en que vemos -¿por qué?- a Miguel de Cervantes con el codo sobre la mesa y apoyada la mano en la mejilla». ⁴⁴⁵ En otra ocasión nombra a Cervantes, asociado a Fernando de Rojas y a él mismo: «Con la mano en la mejilla -como Fernando de Rojas y como Cervantes-, meditamos tristemente». ⁴⁴⁶ Incluso a personajes coetáneos: «La impresión de cuidado, de conciencia, la impresión

⁴⁴¹ *El pasado*, pp. 14-15.

⁴⁴² Arcipreste de Hita, Juan Ruiz (1974), I, vv. 179 c y 179 d., p.73.

⁴⁴³ Gonzalo de Berceo (1967), «El secundo libro», estrofa 209.

⁴⁴⁴ Información del profesor Puche Lorenzo.

⁴⁴⁵ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 138.

⁴⁴⁶ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1298.

del hombre con la mano en la mejilla, sólo la ha dado Cánovas, y después, Maura y La Cierva».⁴⁴⁷

He aquí dos citas de Cervantes sobre el gesto del que nos estamos ocupando y que seguro tuvo en cuenta Azorín. «Muchas veces toma la pluma para escribilla [la «prefación», es decir, el prólogo], y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría...»; «y fué adonde su escudero estaba, de pechos sobre su asno, con la mano en la mejilla, en guisa de hombre pensativo además».⁴⁴⁸

Antonio Machado, en una de sus canciones escribe, en referencia a Kant y a su potencia filosófica, este poemita:⁴⁴⁹

¡Tartarín en Koenigsberg!
Con el puño en la mejilla,
todo lo llegó a saber.

Vemos aquí una apreciación encomiástica del gesto que tratamos, con alguna variante.

De las manifestaciones de Juan Ruiz y de Miguel de Cervantes deducimos que ponerse la mano en la mejilla -en ese tipo de contextos- es indicio de preocupación, de cavilación. Nos atrevemos a afirmar que en el casi centenar de veces en que Azorín se refiere a *la mano en la mejilla*, realiza una *autoetopeya*; traemos algunas de sus autoreferencias más elocuentes, sobre todo la que recuerda sus años de colegio.

*«Y hay aquí, en esta llanura grata, frente por frente de las ventanas del estudio, una casa pequeña cuyas paredes blancas asoman por lo alto de una floresta cerrada por una verja de madera. Desde mi pupitre, con la cabeza apoyada en la palma de la mano, ocho años he estado empapándome de esta verdura fresca y suavísima, y contemplando esta casa misteriosa, siempre en silencio, escondida entre el bosque».⁴⁵⁰

*«En este instante, el autor de estas líneas, con el codo en la mesa, reclina la cabeza en la mano y cierra los ojos».⁴⁵¹

*«[...] muchas de las congojas que he sufrido en París las he sufrido, silenciosamente, apoyado el codo en la mesa y puesta la mejilla en la palma de la mano».⁴⁵²

*«[...] solo en su aposento, por una ventana que da al jardín, medita en lo que ya no volverá, reclinada la cabeza en la mano».⁴⁵³

*«A solas conmigo mismo, puesto el codo en la mesa y la mano en la mejilla, dejaba yo transcurrir el tiempo insensiblemente. El pensamiento estaba lejos. [...] donde en esos momentos se encontraban mis cogitaciones».⁴⁵⁴

⁴⁴⁷ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 155.

⁴⁴⁸ Cervantes, Miguel de (1967-1975), Parte Primera, Prólogo, p. 10; Parte Primera, capítulo XVIII, p. 94.

⁴⁴⁹ A. Machado (2005), *Nuevas canciones*, «Proverbios y cantares», LXXVII, p. 302.

⁴⁵⁰ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, III, p. 49.

⁴⁵¹ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 711.

⁴⁵² *Pasos quedos*, p. 180.

⁴⁵³ *Pensando en España*, OC, V, p. 968.

*«El viajero, caviloso, pensador, se encamina a Santa Gadea del Cid. [...] Va el viajero devanando sus pensamientos; poco antes de llegar se apea y se sienta en el campo: hincan los codos en los muslos y pone la cabeza entre las manos».⁴⁵⁵

La calificación que Azorín propone para la expresión de Juan Ruiz («ademán de meditación, de tristeza») es válida para sus propios textos. En estas pocas citas Azorín condensa una actitud de “emoción negativa”, que se concreta en la “soledad melancólica”, que es el marco personal en el que reflexiona y sufre. Tal conclusión es obvia si tenemos en cuenta dos aspectos: el léxico denotativo y la connotación que los hablantes asocian a esas palabras: «a solas conmigo mismo», «a través de los cristales», «cierra los ojos», «congojas que he sufrido en París», «contemplando esta casa misteriosa», «el pensamiento estaba lejos», «empapándome», «escondida entre el bosque», «lejana casita oculta», «me siento cansado», «siempre en silencio», «silenciosamente», «solo en su aposento», «una ventana que da al jardín». No podía faltar en esta epifanía nostálgica la angustia por el tiempo que se va: «dejaba yo transcurrir el tiempo insensiblemente», «medita en lo que ya no volverá».

2.6.2 RASGOS SEMÁNTICOS

Los rasgos semánticos incluidos en este gesto son tres: “meditación”, “tristeza” y “tiempo”. Hemos seleccionado varios testimonios representativos de cada uno de estos tres rasgos. No nos importa tanto que el protagonista de esta actitud sea, fuera del texto, Azorín u otro; en todo caso, quien esto escribe es él.

2.6.2.1 Meditación

La familia de lemas preferida -no la única- aquí es la del rótulo: *medita, meditando, meditativo, meditación y meditar*. Podrían haber sido cualesquiera otros (*pensar, cavilar, reflexionar...*), pero la base *medit-* la considera más apropiada quizá porque él la siente más desligada de toda acción: con la mano en la mejilla se olvida uno de todo y medita;⁴⁵⁶ incluso a veces se «cierran los ojos» para concentrarse más: «El gran soldado, con la cabeza apoyada en la mano, cierra un momento los ojos».⁴⁵⁷

*«Ha dejado de escribir, ha inclinado la cabeza y pone la mejilla en la mano. Piensa, medita».⁴⁵⁸

*«[...] y puesto el codo en la mesa y la cabeza reclinada en la mano, estuvo meditando un momento».⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 1016.

⁴⁵⁵ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 895.

⁴⁵⁶ Actualmente se está expandiendo este tipo de meditación abstraída de todo, vacía de contenidos concretos: es la denominada *meditación trascendental*.

⁴⁵⁷ *Cuentos*, p. 179.

⁴⁵⁸ *España clara*, p. 17.

⁴⁵⁹ *Pasos quedos*, p. 76.

*«En pie ya para transponer el umbral del cuarto, se detuvo un momento; creyó que debía sentarse antes un poco, y se sentó ante la mesita; sentado ya, adoptó la actitud clásica del meditativo: hincó el codo en el tablero, puso la mejilla en la mano y en esta guisa permaneció largo tiempo».⁴⁶⁰

*«Con los codos en los brazos del sillón, puesta la cara entre las manos, este hombre está sumido en meditación dolorosa».⁴⁶¹

*«Sentado el viajero en rota columna, inclinado el busto, la mano en la mejilla, podría meditar sobre la vanidad de lo terreno».⁴⁶²

2.6.2.2 Dolor

El gesto de la mano en la mejilla está conectado con la tristeza, llámese lágrimas, melancolía, sufrimiento...:

*«Lentamente se fue al estribo, se sentó, puso los codos en los muslos, escondió la cara entre las manos y rompió a llorar como un niño».⁴⁶³

*«[...] se sentó en la maleta, puso los codos en los muslos, apoyó la cabeza en las manos y comenzó a llorar».⁴⁶⁴

*«Ha apoyado el codo en el brazo del sillón y ha reclinado en la mano la cabeza. La faz del caballero es pálida. Blancas son sus barbas. Y en los ojos -claros ojos azules- se muestra una profunda melancolía».⁴⁶⁵

Tan unido está este gesto con el dolor que, al menos en dos casos, Azorín lo vincula con la muerte de quien hace tal gesto:

*«Ya en la mesa, puso el codo sobre el mármol, apoyó la cabeza en la palma de la mano y cerró los ojos [para siempre]».⁴⁶⁶

*«No puede hablar más el buen caballero. Ha apoyado el codo en el brazo del sillón y ha reclinado la cabeza en la mano. Respiraba penosamente. [...] Y la cabeza se ha inclinado pesadamente a un lado, con gesto de quien está dormido. Dormido en la Eternidad».⁴⁶⁷

2.6.2.3 Tiempo

El tiempo, aliado con la emoción en toda la producción azoriniana, también lo es en este gesto; serán los años que transcurren, los minutos que pasan, el reloj que se para, las nubes que se van...

*«Así, con el codo hincado en la mesa y la mejilla reclinada en la mano habrá usted estado muchas veces. Y si he querido yo ponerme del mismo modo, es porque yo

⁴⁶⁰ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 484.

⁴⁶¹ *Dicho y hecho*, p. 226.

⁴⁶² *Valencia*, OC, VI, p. 29.

⁴⁶³ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 448.

⁴⁶⁴ *Don Juan*, OC, IV, 251.

⁴⁶⁵ *Una hora de España*, OC, IV, p. 494.

⁴⁶⁶ *Los pueblos*, OC, II, pp. 182-183.

⁴⁶⁷ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 718.

también estuve cuarenta años en un cuartito como este y pasaba muchas horas meditando con la mejilla recostada en la mano. Y tal vez usted, dentro de otros cuarenta años, entrará en un cuarto idéntico con objeto de felicitar a un escritor joven que ha publicado una novela que no se ha vendido. Y acaso le pedirá a usted que le deje apoyar el codo en la mesa y colocarse como antiguamente, cuando vivía en un cuartito análogo». ⁴⁶⁸

*«Calixto está en el solejar, sentado junto a uno de los balcones. Tiene el codo puesto en el brazo del sillón, y la mejilla reclinada en la mano. [...] No tiene Calixto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y, sin embargo, Calixto, puesta la mano en la mejilla, mira pasar a lo lejos sobre el cielo azul las nubes». ⁴⁶⁹

*«Mi amigo se ha dejado caer en una silla. Tenía los codos sobre las rodillas y la cabeza entre las manos. El péndulo del viejo reloj se había parado». ⁴⁷⁰

*«Serenamente, con el codo hincado en el tablero, con la mejilla apoyada en la mano, Sogorb dejaba correr el tiempo... y la bolita de marfil». ⁴⁷¹

*«[...] estoy ante la mesa en que escribo, con un codo puesto en el tablero y con la cabeza reclinada en la mano. Así pasan los minutos, las horas». ⁴⁷²

2.7 MISTERIO

2.7.1 MISTERIO Y MISTERIOS

Para Azorín hay misterio y misterios, y no todos los misterios son iguales. El misterio es lo desconocido. La primera bifurcación del misterio la establece Azorín entre lo más inmediato y lo más lejano: «Hay misterio y misterio: misterio transitorio, disipable, y misterio eternal, impenetrable». ⁴⁷³ El primero es el que nos sale al encuentro (en la casa, en la calle; en los libros...; es el misterio personal. El misterio personal es lo ignoto que albergamos en nuestro interior, en nuestro inconsciente. «Andamos por la vida, pensamos; hablamos, escribimos... Y todo, sin que nos demos nosotros cuenta, está inspirado, regido, ordenado por lo subconsciente. No conocemos nosotros esa fuerza, ese explosivo formidable que en nuestra persona llevamos. Y un día, con motivo de una desgracia, de una honda aflicción, de una conmoción profunda, se hace en nuestro cerebro como una hendidura, y por ella se escapa, con palabras desordenadas, incoherentes, pero de una verdad profunda, todo nuestro ser interior». ⁴⁷⁴ El segundo misterio es el del más allá... El misterio íntimo es episódico, el eternal está en el meollo de la preocupación por el problema del tiempo; al misterio íntimo y al eternal no los conecta Azorín con el arte.

⁴⁶⁸ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 825.

⁴⁶⁹ *Castilla*, OC, II, p. 708.

⁴⁷⁰ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 780.

⁴⁷¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 382.

⁴⁷² *Pasos quedos*, p. 168.

⁴⁷³ *El efímero cine*, p. 35.

⁴⁷⁴ *Cervantes, o la casa encantada*, OC, IV, p. 1140.

Pero Azorín incluye en el arca de lo misterioso, de lo desconocido, otros dos tipos de misterio cuya cercanía -o lejanía- no barruntamos: se trata del misterio literario y del misterio tangible.

El misterio literario es el de las influencias; es un designio fatal; un autor influye en otro se quiera o no se quiera; hay que resignarse: «Entramos en el terreno misterioso, insondable, de las influencias; nunca nadie resolverá este problema literario. Cuando decimos que no nos dejaremos influir por tal autor, ya estamos por él influidos. Cuando decimos que no puede acusarse en nuestro libro la influencia de otro libro, puesto que no lo hemos leído, ese libro está ya patente en el nuestro; en el ambiente estaba esparcido el efluvio de ese libro o de una escuela estética: [...] Y ese efluvio misterioso, ineluctable, es el que se ha posado, sin que lo queramos, en las páginas de nuestro libro. [...] Resignémonos a sufrir las influencias. Y a sufrirlas de los libros que rechazamos y... de las cosas».⁴⁷⁵

En cambio, el misterio tangible le hace gozar y le impulsa a recorrer los caminos del arte, así en la tierra como en el cielo, así en los pueblos como en las nubes. «Hay un placer íntimo, profundo, en ir recorriendo un pueblo desconocido entre las sombras; las puertas, los balcones, los esquinazos, los ábsides de las iglesias, las torres, las ventanas iluminadas, los ruidos de los pasos lejanos, los ladridos plañideros de los perros, las lamparillas de los retablos... todo nos va sugestionando poco a poco, enervándonos, desatando nuestra fantasía, haciéndonos correr por las regiones del ensueño...».⁴⁷⁶ «[...] por un cielo azul, un cielo de Castilla, un cielo alto y reverberante, caminaban unas nubes blancas. [...] Aquí tenía yo, frente a lo circunscrito, lo indeterminado. Algo que, en arte, me era desconocido, se me revelaba en estos momentos. Sí, con el vocablo *indeterminación* podía yo expresar esta sensación grata, agridulce, mejor dicho, que en tales momentos me conmovía. [...] La tradición era lo circunscrito, y esto era lo indeterminado: lo indeterminado con el misterio y con el profundo sentido de la vida que lo indeterminado impone».⁴⁷⁷

Este misterio tangible e invisible (lo toco pero no lo veo) es el que emociona a Azorín, le marcó su infancia y -acaso- su vida toda, personal y literaria: «lo misterioso es, en efecto, un elemento muy importante en sus creaciones».⁴⁷⁸ Leamos estos tres testimonios.

*«Acaso de estas largas estadas en la penumbra, en los anocheceres de invierno, proceda la propensión de X a meditar, a solas consigo mismo. De todas suertes, tal vez lo más saliente en los recuerdos infantiles de X sean estas esperas junto a la mesa, en que lucía vigilante, como es vigilante la inteligencia del hombre perspicuo, la lucecita de la capuchina».⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 580-581.

⁴⁷⁶ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 296.

⁴⁷⁷ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 145.

⁴⁷⁸ M. Granell (1949), p. 86.

⁴⁷⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 379.

*«Abajo, en el piso principal, estaban la sala de estudio, la capilla, los gabinetes de Historia Natural y de Física y dos o tres grandes salones, vacíos, con pavimento de madera, por donde, al andar, las pisadas hacen un ruido sonoro, sobre todo de noche, en la soledad, cuando sólo un quinqué colgado a lo lejos ilumina débilmente el ancho ámbito...». ⁴⁸⁰

*«El paso del moderno edificio al antiguo estaba vedado; alguna vez *X* se aventuró a la exploración. El misterio le atraía. El misterio estaba en las escaleritas penumbrosas, en las cámaras solitarias y en un patizuelo, con un pozo en el centro y con ventanas que daban a los claustros. [...] El recorrer, como furtivamente, con atentados pasos, estas dependencias vedadas, era para *X* conmovedor. Allí estaba el misterio. Y el misterio es elemento de arte. No lo veía él entonces; lo ha podido ver luego. A la paciente observación que requiere la entomología, asocia *X* el misterio inexcusable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores. Y como uno y otro han entrado en su ser cuando era niño, necesariamente, haga lo que haga *X*, el misterio y la observación, es decir, ciencia e incognoscible, son la base de su sentir». ⁴⁸¹

La penumbra de sus noches infantiles, el quinqué, «la lucecita de la capuchina», reviven sesenta años después en un relato con atmósfera tétrica. ⁴⁸² Empieza situándonos en ambiente nocturno: «La noche ha llegado». A lo largo del capítulo subtítulo *Los quinqués* Azorín “descarga” en los *quinqués* (los menciona diez veces) la mayor densidad de “penumbra misteriosa”:

vetustos **quinqués** de petróleo, [...] acaso estos **quinqués** hayan hecho surgir en nosotros los días pasados en los claustros, [...] un **quinqué** vigilante, viejo **quinqué**, **quinqué** cansado, esparce, pendiente del techo, un vago círculo de claridad discreta y deja sumidos en la sombra los largos corredores... [...] Y descendemos a la planta baja: otro **quinqué**, igualmente venerable, igualmente discreto, forma en su rededor también un nimbo tenue de luz opaca. [...] otros cuatro **quinqués**, graves, impasibles, solemnes, derraman la misma claror melancólica y turbia. [...] Ya el **quinqué** fugitivo del fantástico salón árabe por donde habéis hecho vuestra entrada ha sido apagado, y en la hondonada percibís una hórrida negrura. [...] el **quinqué** viejo, simpático, del piso primero; después veis el otro **quinqué**, igualmente vetusto, sugestivo, del piso segundo.

El clamor del misterio lo amplifica con expresiones como estas: «Pero unas densas tinieblas y un profundo silencio me sobrecogen; mis pasos retumban roncamente sobre las tablas; veo en lontananza una luz mortecina, como un faro remoto, y oigo un confuso ruido de platos... Y sigo caminando, caminando casi a tientas por el ancho y temeroso ámbito. [...] Y de pronto, [...] se abre una puerta blandamente y una señora aparece silenciosa, sonriente, vestida de negro». ⁴⁸³ Y rubrica el efecto misterioso con la vuelta a la infancia: «¿No he hablado yo en otra parte de estos salones anchos, silenciosos, desiertos, del colegio? [...] ¿Es la luz difusa, mortecina, arcaica, de estos vetustos quinqués de petróleo, que no habíamos visto desde nuestra infancia de colegial, y que

⁴⁸⁰ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 45-46.

⁴⁸¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 355.

⁴⁸² *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 344-347.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 345.

ahora volvemos a contemplar aquí en Ontaneda? Sí, acaso estos quinqués hayan hecho surgir en nosotros los días pasados en los claustros, el ruido de los pasos sobre las tablas, las penumbras, el sonsonero de una campana, las paredes blancas, el silencio profundo...». ⁴⁸⁴

2.7.2 EL MISTERIO Y LA NOCHE

La conexión entre la noche contemplada y el misterio nos la muestra Azorín así: «nuestra sensación de inquietud llega, en esta hora de la noche y sin saber nosotros por qué, a los límites de una angustia íntima, honda y desgarradora». ⁴⁸⁵ «Y con profunda emoción, en estos momentos primeros de la noche, frente al mar entenebrecido, pensábamos en la paz espiritual». ⁴⁸⁶ Las experiencias de la noche las vive Azorín al modo romántico: ¿qué otra cosa nos puede evocar el léxico que emplea para contagiarnos sus emociones nocturnas? Expresiones como «titileo brillante, misterioso, de las perennales luminarias sidéreas», ⁴⁸⁷ «titilaciones misteriosas», ⁴⁸⁸ «bajo el fulgir de las estrellas, en la noche callada y serena», ⁴⁸⁹ «Desde una ventanita contemplo las estrellas», ⁴⁹⁰ «la inmensidad negra y augusta de la noche serena», ⁴⁹¹ ¿qué son sino una marcha hacia un no-lugar que trasciende lo cercano, lo diario, lo doméstico? ¿Qué vivencias experimenta Azorín en esas noches?

* Vibra al unísono del latir de la naturaleza: «La impresión que tengo de la noche profunda y estrellada en el campo es de una inmensa palpitación de la Naturaleza». ⁴⁹²

* Ansía fundirse en lo infinito: «talismán en que vaya condensado todo este ambiente de misterio, de poesía, de anhelo, hacia lo infinito, que respiramos en las claras, radiantes noches de luna. En las noches en que, despiertos por acaso, vemos cómo un suave acariciador, sedoso, rayo de luna, cautelosamente, ha entrado por la ventana que se ha quedado abierta, e ilumina la estancia y envuelve los cendales de los muebles». ⁴⁹³

* Se siente eterno: «si en la noche intempesta, noche profunda, abrimos el balcón, contemplaremos las eternas lumbres que, en estas alturas de aire puro, fulgen vivísimamente y nos causan con sus destellos misteriosos una sensación indecible de eternidad». ⁴⁹⁴

* Viaja al más allá: «[...] en la noche serena, en tanto que las luces del mundo fulgen a lo lejos, bajo las luces del firmamento, trasunto de eternas luces». ⁴⁹⁵

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 346.

⁴⁸⁵ *España*, OC, II, p. 484.

⁴⁸⁶ *Una hora de España*, OC, IV, p. 577.

⁴⁸⁷ *Blanco en azul*, OC, V, p. 259.

⁴⁸⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 168.

⁴⁸⁹ *Blanco en azul*, OC, V, p. 262.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 337.

⁴⁹¹ *Pueblo*, OC, V, p. 524.

⁴⁹² *Clásicos cernidos*, OC, VI, p. 1073.

⁴⁹³ *El libro de Levante*, OC, V, p. 433.

⁴⁹⁴ *A voleo*, OC, IX, p. 1323.

⁴⁹⁵ *El libro de Levante*, OC, V, p. 429.

* Se sumerge en el misterio: «¡Qué horas tan profundas, tan henchidas de misterio, estas en que, sentados en la eminencia, contemplaban en el azul traslúcido del cielo el fulgor de las estrellas, con destellos que parecían palpitaciones de lo infinito!».⁴⁹⁶

* Vive como poeta y como amante bajo la protección de la diosa luna: «¿Y la luna? ¿Es que conocemos las influencias selenitas? Los labriegos les conceden gran importancia. Acaso tengan razón. ¿Y es que una noche clara de luna, en el ambiente templado, en la soledad del campo, en horas de silencio majestuoso, no hace afluir la inspiración a nuestra pluma si somos poetas? ¡Y cuánto deben los amantes a la luna!».⁴⁹⁷

* Y, más que nada, se baña en el silencio: «Ya ves que el silencio es profundo. No imagines un grito, un grito desgarrador en la noche [...]. Basta con este fragmento de ambiente que satura ahora toda tu sensibilidad». ⁴⁹⁸

En la siguiente descripción de la noche Azorín funde varios componentes románticos: la oscuridad, el mar bravío, lugares desconocidos, el paso de los siglos...⁴⁹⁹

En la negrura del firmamento brillan luceros. Pasarán siglos, pasarán centenares de siglos: estas estrellas enviarán sus parpadeos de luz a la tierra; estas aguas mugidoras chocarán espumajeadas en las rocas: la noche pondrá su oscuridad en el mar, en el cielo, en la tierra. Y otro hombre, en la sucesión perenne del tiempo, escuchará absorto, como nosotros ahora, el rumor de las olas y contemplará las luminarias eternas de los cielos. En la noche, junto al mar, es también visión profunda, henchida de emoción, la de los faros: faros que se levantan en la costa sobre una colina; faros construidos sobre un acantilado; faros que surgen, mar adentro, por encima de las aguas, asentados en un arrecife batido por las olas. En la noche, los faros nos muestran su ojo luminoso, ya permanente, ya con intermitencias de luz y obscuración. ¿Qué ojos verán desde la inmensidad negra esos parpadeos? ¿Qué sensaciones despertarán en quienes caminan de la tierra nativa hacia lejanos países?

2.7.3 LÉXICO DE LA NOCHE ROMÁNTICA

En las varias decenas de descripciones de la noche romántica que Azorín nos ofrece hay que destacar el cruce de varias familias léxicas que denotan su cuidado por que resalte la emotividad cósmica: “can”, “ladrar”, “inaccesibilidad” y “tristeza”. Todo ello crea, indudablemente, una atmósfera de emoción romántica. Azorín siempre las enmarca en descripciones de entes extraterrestres: las estrellas, la luna, etc. Las envuelve un hálito misterioso, intangible pero presente, lo oigo y lo toco, pero no lo veo.

a) En la mayor parte (el 70 % aproximadamente) de tales descripciones interviene “can”: *perro, can, chacal*.

b) Los perros comunican: *ladran, aúllan*.

c) Nos envuelve lo inaccesible: *lejana, lejos, lejanía, remota, infinito, inmensa, misteriosa...*

⁴⁹⁶ *Españoles en París*, OC, v, p. 765.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 832.

⁴⁹⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 168.

⁴⁹⁹ *Castilla*, OC, II, p. 704.

d) Y, sobre todo, hay tristeza: *alarido, angustia, conmovido, consternados, conturbado, desasosegado, doloroso, furiosos, grito, inquietos, insomnio, latidos, lúgubres, melancolía, triste, plañidero...*

Los perros sienten y gimen: quien lo (com)probó lo sabe. Seleccionamos unos cuantos ejemplos; en algunos aparece los lemas *misterio/misterioso*, pero en todos se palpa el aliento de lo desconocido.

*«[...] no hemos sentido, quizá, una emoción tan intensa como la que ahora experimentamos. [...] no acertamos a expresar la serenidad de la noche, ni el silencio, ni el brillo misterioso de las estrellas, ni el concierto íntimo y espiritual que forman el ritmo perenne del reloj, el astro brillante de que no podemos apartar la vista, y la melancolía de este can lejano que aúlla».⁵⁰⁰

*«Y si dejo la mesa y salgo un momento al balcón, siento como un aguzamiento doloroso de la sensibilidad cuando oigo en la lejanía el aullido plañidero y persistente de un perro, cuando contemplo el titileo misterioso de una estrella en la inmensidad infinita».⁵⁰¹

*«Especialmente conturbado se siente cuando se juntan elementos que invitan a la melancolía: «Contemplo, en la foscuro de la noche -de la noche inmensa sobre la llanura inmensa-, una estrella brillantísima que parpadea. La noche, tan en silencio, tan recogida, parece palpitar misteriosa. De tarde en tarde, viene de la lejanía el ladrido de un can. ¡Y cómo me siento conmovido en estos instantes!».⁵⁰²

*«[...] noches, en fin, de callado y profundo recogimiento, en que se siente el fatigoso anhelo del misterio, y parpadean en lo alto las *eternas luminarias*, y canta la menuda fauna en coro inmenso, mientras en lejano caserío un perro aúlla con ladrido largo y plañidero, y de los últimos confines de la campiña llega y retumba en todo el valle el formidable y sordo rumor de un tren que pasa...».⁵⁰³

*«La noche ya ha llegado. Sobre el cielo fuliginoso se recortan, a lo lejos, confusamente, las siluetas de las montañas; aúlla un perro con plañidero aullido; las estrellas, parpadean misteriosas; una lucecilla fulgura, acá y allá, en la campiña ensombrecida... Y el tren aminora su marcha, se detiene en una estación diminuta».⁵⁰⁴

*«Una honda tristeza hay en el latir de esos perros, lejanos, muy lejanos, que en las horas de la noche, en las horas densas y herméticas de la madrugada atraviesan por nuestro insomnio calenturiento, desasosegado, de enfermos; en esos ladridos casi imperceptibles, tenues, que los seres queridos que nos rodean en esos momentos de angustia escuchan inquietos, íntimamente consternados, sin explicarse por qué. Nuestro hidalgo escucha en la noche este latir lejano del can, siempre despierto. Cuando la aurora comienza a blanquear, un momentáneo reposo sosiega sus nervios».⁵⁰⁵

⁵⁰⁰ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 192.

⁵⁰¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 38.

⁵⁰² *Pensando en España*, OC, V, p. 977.

⁵⁰³ *El alma castellana*, OC, I, p. 612.

⁵⁰⁴ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 344.

⁵⁰⁵ *Castilla*, OC, II, p. 714.

*«[...] las estrellas -no eternas- fulgen [...] A lo lejos ladra repetidamente, con latir plañidero, un perro».⁵⁰⁶

*«No duerme; a veces, en la noche, a altas horas, en esas horas densas de la madrugada, el ladrido de un perro -un ladrido lejano, casi imperceptible- le produce una angustia inexpresable».⁵⁰⁷

*«Ha caído la noche, desde las estrellas, ciega y fría. [...] En los hatos, los perros ladran, y sus latidos semejan desde lejos plañidos lúgubres».⁵⁰⁸

*«[...] en esta noche estiva [...] en que el reloj, depositario del tiempo, acaba de lanzar su hora, el tránsito decisivo de lo terreno a lo puramente inmaterial está a punto de cumplirse. [...] A lo lejos ladra repetidamente, con latir plañidero, un perro».⁵⁰⁹

*«A lo lejos, cual todas las noches, se oye el latir de los perros, con aullidos plañideros, y de cuando en cuando una especie de maullido largo y agudo, que es el grito de un chacal. [...] profundamente silenciosa la madrugada, mientras ladran a lo lejos los perros, he sentido vértigo. El vértigo del espacio y del tiempo abolidos. El vértigo de lo que es idéntico siendo diferente».⁵¹⁰

*«Y de pronto, en el silencio de la noche, oigo aullar perros».⁵¹¹

2.8 ATARAXIA

2.8.1 LA ACTITUD

Azorín fue de temperamento moderado y, casi siempre, conforme, resignado; «el tema de la resignación es frecuente en los textos de Azorín».⁵¹² En boca del padre Lasalde puso lo siguiente: «Lo que los estoicos llamaban *ataraxia*, nosotros lo llamamos *resignación*... Ellos podrían llegar a una tranquilidad más o menos sincera; nosotros sabemos alcanzar un sosiego, una beatitud, una conformidad con el dolor que ellos jamás lograron».⁵¹³ Él intentaba comportarse con «ataraxia espiritual», que aplicaba principalmente a la aceptación de la «crítica literaria sincera».⁵¹⁴

La ataraxia es la vida en paz: «[...] todos vuestros continuos ajetreos no pueden hacer que encontréis ese algo que llamamos un poco vulgarmente *felicidad*; ese algo -sosiego, ponderación, ecuanimidad- que los filósofos helenos llamaban *ataraxia*».⁵¹⁵ Y

⁵⁰⁶ *Cuentos*, p. 103.

⁵⁰⁷ *Castilla*, OC, II, p. 713.

⁵⁰⁸ *Una hora de España*, OC, IV, p. 516.

⁵⁰⁹ *Capricho*, OC, VI, p. 891.

⁵¹⁰ *Pasos quedos*, pp. 24-26.

⁵¹¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 124.

⁵¹² M. Á. Lozano Marco (1996-a), p. 109.

⁵¹³ *La voluntad*, OC, I, p. 890.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 932. El término *ataraxia*, de los estoicos, ha hecho más fortuna que el término *eudaimonía*, (*εὐδαιμονία*) de Aristóteles, quizá porque los conceptos correspondientes, aun siendo similares, no son iguales. El vocablo aristotélico significa felicidad; el estoico incluye un sentido de la vida más amplio, que abarca tanto los momentos “deliciosos” de la vida, como los “fastidiosos” vividos con placer porque están animados por un objetivo superior; es un concepto más parecido a lo que actualmente se estudia en un programa de la Universidad de Harvard denominado *floreCIMIENTO* (*flourishing*).

⁵¹⁵ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 198.

la vida en soledad: «A lo lejos aparece una isla misteriosa; tal vez en ella podrá lograrse la ataraxia».⁵¹⁶ «-¡La verdad que el cargo de autoridad es descansado en la dichosa isla Ataraxia! [...] El azar se presentó en la forma de un ataraxiano genial. [...] No podían quejarse los ataraxianos».⁵¹⁷ Estos pensamientos de Azorín consueñan con testimonios de Montaigne: «¿De qué habla Sócrates más ampliamente que de sí mismo? [...] Mi oficio y mi arte es vivir».⁵¹⁸ «Mucho me agradecería tener un conocimiento más perfecto de las cosas, mas no quiero comprarlo a cualquier precio. Mi proyecto es pasar dulcemente, que no laboriosamente, lo que me resta de vida. Nada hay por lo que quiera romperme la cabeza, ni siquiera por el saber, cualquiera que sea su valor».⁵¹⁹ «Conténtome con disfrutar del mundo sin agobiarme, con vivir únicamente una vida pasable, y que no me pese a mí, ni a los demás».⁵²⁰

La ataraxia significa imperturbabilidad, calma. Tal y como la presenta Azorín, es de carácter espiritual. «Nada más confortador sobre esta bola de tierra en que vivimos, que la serenidad espiritual nunca alterada».⁵²¹ Azorín dedica un capítulo a fray Julián Benda, escritor francés, que, tras una intensa vida intelectual, ingresó en la cartuja de Miraflores, en Burgos; en su libro *La trahison des clercs* -que se puede traducir como *La traición de los intelectuales*- sostiene que los intelectuales no deben comprometerse directamente en la acción política. Tal compromiso actual no es una moda, la responsabilidad no es individual. Y que es el Estado moderno el que no ha mantenido que los intelectuales se hayan quedado al margen de las cuestiones “prácticas” de la sociedad.⁵²²

También se remite Azorín al planteamiento de Epicuro: «Y el pensamiento de Epicuro es la serenidad espiritual, el sosiego, la ecuanimidad; él mismo previene a los discípulos sobre el peligro de que su doctrina sea mal interpretada. El placer de que habla, es el placer y el contentamiento, no de los sentidos, sino del alma».⁵²³ Según el filósofo griego, «[...] cuando afirmamos que el gozo es el fin primordial, no nos referimos al gozo de los viciosos y al que se basa en el placer, como creen algunos que des-

⁵¹⁶ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 44.

⁵¹⁷ *Cuentos*, pp. 27, 32 y 34.

⁵¹⁸ M. de Montaigne (2006), II, VI, p. 393. M. de Montaigne (1965, II, VI, pp. 69-70): «De quoi traite Socrate plus largement que de soi? [...] Mon métier et mon art, c'est vivre».

⁵¹⁹ M. de Montaigne (2006), II, X, p. 419. M. de Montaigne (1965, II, X, p. 106): «Je souhaiterais bien avoir plus parfaire intelligence des choses, mais je ne la veux acheter si cher qu'elle coûte. Mon dessein est de passer doucement, et non laborieusement, ce qui me reste de vite. Il n'est rien pourquoi je me veuille rompre la tête, non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit».

⁵²⁰ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 916. M. de Montaigne (1965, III, IX, pp. 219-220): «Je me contente de jouir le monde sans m'en empresser, de vivre une vie seulement excusable, et qui seulement ne pèse ni à moi, ni à autrui».

⁵²¹ *La amada España*, p. 263.

⁵²² J. Benda (2003, p. 237): «Si j'en cherche les causes, j'en aperçois de profondes et qui m'interdisent de voir dans ce mouvement une mode, à laquelle pourrait succéder demain le mouvement contraire». *Ibidem*, pp. 238-239: «Ce sera une des grandes responsabilités de l'État moderne de n'avoir pas maintenu (mais le pouvait-il?) une classe d'hommes exempts des devoirs civiques, et dont l'unique fonction eût été d'entretenir le foyer des valeurs non pratiques».

⁵²³ *Historia y vida*, p. 87.

conocen o que no comparten nuestros mismos puntos de vista o que nos interpretan mal, sino al no sufrir en el cuerpo ni estar perturbados en el alma». ⁵²⁴

Prieto de Paula distingue en Azorín entre ataraxia y abulia: «la ataraxia oscila, sobre una base conceptual única, entre el significado positivo [...] y el negativo: pasividad de quien deja la vida correr por falta de energía para actuar o por la evidencia de la inutilidad de todo esfuerzo personal. En tal sentido, habría que diferenciar la verdadera ataraxia (*ἀταραξία*) de la abulia (*ἀβουλία*). [...] un estado de abulia, ese modo de muerte compatible con la vida». ⁵²⁵

La serenidad es un poder interior que resiste a la fuerza del tiempo y de las cosas mismas.

*«Y este hombre discreto, silencioso, contempla ya pasar las cosas con la indiferencia y la bondad de un verdadero sabio». ⁵²⁶

*«Gravitando sobre su persona el tiempo, él no da importancia al tiempo. Ocurra lo que ocurra en el mundo, su ecuanimidad no se altera. Puede este español más que el tiempo y más que las cosas». ⁵²⁷

*«La fruición del tiempo, hora tras hora, minuto por minuto, todo en deliciosa ataraxia, había acabado para él». ⁵²⁸

Tal poder espiritual se exterioriza en el respeto al sentimiento de los demás.

*«[...] no seamos hoscos, ni intratables, ni tristes; no esparzamos la melancolía, la duda y la desesperanza entre nuestros semejantes». ⁵²⁹

*«Sufriría en secreto las más crueles necesidades y en público se mostraría digno y sereno». ⁵³⁰

*«Ante el público debemos mostrar siempre un semblante sereno; en la intimidad de nuestro hogar debemos refrenar también nuestra tristeza. Los seres queridos que nos rodean son nuestros compañeros en la vida; participan de nuestros dolores y de nuestras alegrías. Si estamos tristes, si la aflicción y la desesperanza nos atormentan, ellos lo sienten tanto como nosotros». ⁵³¹

*«Procurad siempre ocultar vuestros dolores, vuestras adversidades, vuestras angustias. [...] Seamos, pues, fuertes; sonriamos; hagámonos la ilusión de que estamos satisfechos, sanos y alegres. [...] nuestra pesadumbre será más honda, si en vez de entregarnos a pensamientos claros, nos sumimos en reflexiones tétricas. La sugestión lo es todo». ⁵³²

⁵²⁴ Epicuro (2012).

⁵²⁵ Á. L. Prieto de Paula (1993), p. 16.

⁵²⁶ *Historia y vida*, p. 74.

⁵²⁷ *El pasado*, p. 24.

⁵²⁸ *Pensando en España*, OC, v, p. 974.

⁵²⁹ *En lontananza*, p. 255.

⁵³⁰ *Cavilar y contar*, OC, vi, p. 419.

⁵³¹ *El político*, OC, ii, p. 417.

⁵³² *En lontananza*, p. 198.

Se inspira (también en este respeto al sentimiento de los demás) en santa Teresa y en Montaigne. «Sabed sufrir un poquito por amor de Dios, sin que lo sepan todos». ⁵³³ «Evito cada día juiciosamente ese sentir pueril e inhumano y pueril que nos hace desear el excitar con nuestros males la compasión y el duelo de nuestros amigos. Damos a nuestras desgracias más importancia de la que tienen para provocar sus lágrimas». ⁵³⁴

¿Huyó Azorín de la emoción apasionada, en sus escritos, para evitarse sufrimientos? ¿Interiorizó Azorín la frase «El vivir sin pena, bien vale la pena de vivir sin placer»? ⁵³⁵ Vivió con placer y murió con pena, según confesó él mismo. En sus últimos minutos de vida Azorín tuvo la lucidez necesaria para distinguir entre “molestia” y “pena”, entre el dolor físico y el sentimiento. También en su auténtica «última voluntad» nos testó que era una “pena” no seguir viviendo: «Estos son mis últimos momentos”. La enfermera, al ver que ‘Azorín’ se llevaba una mano al costado, le preguntó: “¿Es muy molesto el dolor?”. La respuesta fue: “Molesto, no. Es penoso”. Más adelante exclamó, cogiendo la mano a un familiar: “¡Cuánto tarda la muerte en llegar!”». ⁵³⁶

2.8.2 ¿AZORÍN FILÓSOFO ESTOICO?

El hecho de que sepamos que «en estas fiebres filosóficas [las de la época], entre las que habría que incluir, desde luego, la provocada por Nietzsche, hubo más de epidemia intelectual que de influencias debidas a la lectura de los textos», ⁵³⁷ no ha de ser óbice para que Azorín sea calificado de filósofo. «Azorín debe figurar, sin duda, con pleno derecho entre los filósofos españoles del siglo XX. Pero tengo que precisar un tanto mi afirmación. Azorín no es exactamente un filósofo sistemático o de escuela, no montó cátedra de filosofía en ninguna universidad ni centro de estudios filosóficos; su cátedra estuvo abierta, eso sí, durante tres cuartos de siglo, desde las páginas entrañables y cargadas de dramático lirismo de sus obras y especialmente de sus novelas». ⁵³⁸

No seremos nosotros quienes o asintamos a la opinión de que Azorín es un filósofo o disintamos de ella. Naturalmente, no argumentaremos nada con base en el título de una de sus obras. Apuntaremos su planteamiento. Azorín es consciente de que no tiene ningún sistema: «no tenemos sistema; no tenemos *tendencia*; no tenemos *filosofía*». ⁵³⁹ Tampoco se lo reconoce a Unamuno: «en el mero hecho de formar un sistema falseábamos ya el pensamiento del señor Unamuno». ⁵⁴⁰ Lo cual lo considera una ventaja: «No es posible [...] concertar lo inconexo en la obra de Unamuno. Y acaso esa inco-

⁵³³ Santa Teresa de Jesús (1902), I, *Camino de perfección*. cap. XI, p. 501.

⁵³⁴ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 939. M. de Montaigne (1965, III, IX, p. 251): «Je me déffais tous les jours par discours, de cette humeur puerile et inhumaine, qui fait que nous désirons d’emouvoir par nos maux, la compassion et le deuil en nos amis. Nous faisons valoir nos inconveniens outre leur mesure, pour attirer leurs larmes».

⁵³⁵ Con esa frase como epílogo termina la novela *Sitilla*, de E. Gutiérrez-Gamero (1897), p. 345.

⁵³⁶ *ABC*, 3 de marzo de 1967, p. 35 (la redacción).

⁵³⁷ Á. L. Prieto de Paula (2006), pp. 28-29.

⁵³⁸ J. F. Ortega (1973), p. 33.

⁵³⁹ *Posdata*, p. 163.

⁵⁴⁰ *Escritores*, p. 36.

nexión sea el estimulante más eficaz para la lectura». ⁵⁴¹ Coincide en esta idea con el propio filósofo vasco: «Mi empeño ha sido, es y será que los que me lean, piensen y mediten en las cosas fundamentales, y no ha sido nunca el de darles pensamientos hechos». ⁵⁴²

La filosofía es, ante todo, una actitud: «Si la filosofía es una actitud del espíritu, es decir, la actitud de un contemplador, buen filósofo, con sutilidad y elegancia, es el poeta», ⁵⁴³ dice refiriéndose a Ramón de Campoamor. La filosofía «es un jugo precioso, que se desliza por todas partes; [...] La filosofía está en todas partes: un pintor, un escultor, un músico, un poeta, pueden tener su filosofía peculiarísima». ⁵⁴⁴

Actitud, sí, pero ¿de qué? «Se es filósofo cuando, mansamente, sonriente, se sabe soportar la adversidad». ⁵⁴⁵ «La filosofía es la resignación y la jovialidad». ⁵⁴⁶ Dulcedumbre que él identifica con el estoicismo; de un coetáneo dice que «era estoico -como buen español-». ⁵⁴⁷ Es un rasgo que extiende a todos los buenos españoles: «¡Buenos españoles; españoles que han sabido vivir; que han sabido hacer pasadera su dorada mediocridad con una fuerte dosis de gratísima serenidad espiritual, de agrado para con el prójimo; de dulce y resignado estoicismo!». ⁵⁴⁸ Experimentó por voluntad propia o por las circunstancias el ideal estoico: «Abstine et sustine», domina y resiste. Azorín no es un filósofo estoico, sino un hombre que tiene asimilado uno de los principios prácticos del estoicismo: la calma. ⁵⁴⁹

El estoicismo que pregonaba Azorín está repleto de congoja: «En el umbral de la fonda hay, inmóvil, un viejo caballero. La prestancia es de caballero y el arreo es de mendigo. Lo estoy contemplando y diríase que este hombre es el imán de melancolía que ha infundido en mí la tristeza. No estoy lejos de creer en estos fenómenos de telepatía. De este hombre ha emanado el sentimiento que a mí me sobrecoge. El caballero exhala profundo abatimiento. Su traje es variado muestrario de lampones y remiendos. Intensas y revueltas barba y cabellera, le hacen parecer un filósofo estoico. Digo, yo imagino que el supremo estoicismo debía de estar en tal guisa aparejado. Y barrunto que los ojos de tal personaje están enrojecidos de llorar». ⁵⁵⁰

También en esta actitud de filosofar sin sistema y de tender a la aflicción se acuerda de su maestro Montaigne: «Dice Cicerón que filosofar no es sino prepararse a

⁵⁴¹ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 235.

⁵⁴² M. de Unamuno (1978), p. 14.

⁵⁴³ *Crítica de años cercanos*, pp. 104-105.

⁵⁴⁴ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 196.

⁵⁴⁵ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 42.

⁵⁴⁶ *En lontananza*, p. 255.

⁵⁴⁷ *Los médicos*, p. 117.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁵⁴⁹ El estoicismo nació en Atenas, en el siglo III a. n. e.; la palabra deriva de *στοῖα*, que significa pórtico, porque las ideas se exponían en lugares públicos

⁵⁵⁰ *El buen Sancho*, p. 39.

morir; y esto es porque el estudio y la contemplación separan algo nuestra alma de nosotros y ocúpala aparte del cuerpo, lo que supone cierto aprendizaje y parecido con la muerte; o bien, porque toda la sabiduría y el discernimiento del mundo se reduce al fin a este punto, a enseñarnos a no temer el morir». ⁵⁵¹ «Y es el caso que entre las principales ventajas de la virtud está el desprecio a la muerte, lo cual proporciona a nuestra vida una dulce tranquilidad, dándonos el gusto puro y amable de ella, sin el cual cualquier otra voluptuosidad se extingue». ⁵⁵²

3 DIRECCIONES DEL SENTIR

El segundo grado de los sentimientos de fondo (véase la Introducción de este capítulo) para nosotros son las **direcciones del sentir**, es decir, la expresión visible de las actitudes emotivas: la mujer, misticismo, sonrisa, vejez; en este grupo miramos a las situaciones y al destino de lo emotivo.

3.1 LA MUJER

Con el título de *La mujer* queremos manifestar que nos ceñimos a “lo femenino” y que no tenemos en cuenta otros aspectos del tratamiento de la mujer que hallamos diseminados por la obra azoriniana. Sería un error grave ocuparnos del “amor”; conven-gamos en que se trata, al menos, de actitud hacia el sexo femenino.

Entre los ocho y los quince años Pepe está entre frailes. ⁵⁵³ En esa edad se empieza a razonar y se deja de ser niño: «Durante la transición de la primera infancia a la adolescencia [...] el niño se transforma en un *Homo melancholicus*, una persona consciente de las pérdidas, la soledad y la transitoriedad de la vida». ⁵⁵⁴ La persona melancólica sufre pavor ante la muerte, pero el amor le sirve de apoyo: «Gracias al amor, el hombre se libera por un momento de la tiranía de la muerte, no porque el amor se eleve por encima de ella, sino porque debido a su efecto de “olvido de uno mismo” nos aproxima mucho a la supresión del ego». ⁵⁵⁵ La carencia de amor humano -entendido en su sentido habitual- se labra en la adolescencia: tal carencia que viviría Azorín ¿fue tal vez una concausa de la propensión de Azorín a la melancolía?

⁵⁵¹ M. de Montaigne (2006), I, XX, p. 122. M. de Montaigne (1965, I, XX, p. 142): «Cicéron dit que philosophe ce n'est autre chose que s'appreter à la mort, C'est d'autant que l'étude et la contemplation retirent aucunement notre âme hors de nous, et l'embesognent à part de corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort ; ou bien, c'est que toute la sagesse et discours du monde se résout afin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir».

⁵⁵² M. de Montaigne (2006), I, XX, p. 123. M. de Montaigne (1965, I, XX, p. 143): «Or, des principaux bienfaits de la vertu est le mépris de la mort, moyen qui fournit notre vie d'une molle tranquillité, nous en donne le goût pur et aimable, sans qui toute autre volupté est éteinte?».

⁵⁵³ Permítasenos esta expresión tan simple para recoger “su” situación real: de niño en casa le llamaban Pepe, y “ese” niño “vivió”, y no solo “residió”, entre los frailes escolapios.

⁵⁵⁴ J. J. Hermsen (2019), pp. 50-51.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, pp. 53-54.

3.1.1 QUÉ DICEN DE ÉL

3.1.1.1 Tibieza

La calificación que merece, para la mayoría de los estudiosos, el amor heterosexual que Azorín expresaba es la de templado, mesurado, comedido. Tal tibieza cada uno de ellos la enfoca desde una perspectiva diferente y la declara con vocablos distintos, incluso intercambiables.

López Estrada y Marguerite Rand la sitúan en el ámbito social. El primero destaca la perspectiva de la convivencia y lo califica de pudoroso y de casto: «Azorín es un escritor recatado que limita las referencias a las manifestaciones del amor, valiéndose, sin embargo, de este resorte humano donde convenga en cuanto al relato que escribe».⁵⁵⁶ «[...] madre y esposa, parecen salvaguardar la prosa de Azorín de cualquier implicación erótica que la pudiese perturbar en su limpieza».⁵⁵⁷ M. Rand acentúa el aspecto de la consideración pública y lo cree convencional: las relaciones entre el hombre y la mujer «en las obras de Azorín son por regla general convencionales: el amor del noviazgo y del matrimonio», pero en la primera época de su obra «Son más bien, “el mediodía de la pasión” y no “el crepúsculo de la emoción”. Tampoco están libres de “baja sensualidad”».⁵⁵⁸

Otros colocan la tibieza en el ámbito interior. Fox se fija en la característica de la idealidad y lo tilda de sentimentaloides: «Poco dado a la pasión amorosa, Martínez Ruiz sueña mucho -y con mucha sensiblería- [...] con el ideal femenino».⁵⁵⁹ Para Mulertt, es de subrayar la peculiaridad del efecto en el ánimo de Azorín y lo caracteriza como conformista: «En sus escritos jamás se encuentran tratados de cerca los problemas eróticos; el amor desempeña en ellos un papel de orden secundario; si bien es frecuente advertir hacia las mujeres un cierto deseo resignado y melancólico».⁵⁶⁰ Según Riopérez, que señala el rasgo de la consistencia, la heterosexualidad de Azorín la considera diluida: «En casi todas las estampas azorinianas en que aparece una mujer, se opta más que por la *realidad* de esa mujer, por el *ensueño* de esa mujer: lo concreto se evapora, se difumina, se espiritualiza».⁵⁶¹

Sequeros, por su parte, hace hincapié en la índole moral y lo estima como decente e inclusivo: la convicción íntima que Azorín tiene de la mujer española es una «concepción ética y sentimental».⁵⁶² «En esta selección de figuras femeninas no ha guiado al maestro de Monóvar un espíritu clasista. Lo mismo ha puesto su atención en la dama de alta

⁵⁵⁶ F. López Estrada (1993-a), p. 131.

⁵⁵⁷ F. López Estrada (1993-b), p. 7.

⁵⁵⁸ M. Rand (1963), p. 218.

⁵⁵⁹ E. Inman Fox (1968), p. 32.

⁵⁶⁰ W. Mulertt (1930), p. 43.

⁵⁶¹ S. Riopérez (1979), p. 569.

⁵⁶² A. Sequeros (1967), p. 136.

alcurnia, que en la mujer representativa de nuestra simpática clase media, que en la rústica campesina, que en la humilde moza de servicio».⁵⁶³

Para César Barja, que resalta el carácter de la intensidad, el atractivo femenino que siente Azorín es parvo y moderado: «el amor, eso que suele llamarse el amor -amor de sexos- ocupa muy escaso lugar en la obra de *Azorín*. Esta ausencia del motivo amoroso parecerá tanto más extraña cuanto que [...] es la de *Azorín*, ante todo, una naturaleza emotiva».⁵⁶⁴ «[Se da] ausencia del motivo amoroso y, en general, del motivo pasional en la literatura de Azorín. Ni grandes amores ni grandes odios encontramos en ella, ni exaltados entusiasmos ni trágicas depresiones. Encontramos, no el mediodía de la pasión, sino el crepúsculo de la emoción».⁵⁶⁵

3.1.1.2 Misoginia

Con mayor o menor imparcialidad personal, otros autores insinúan o declaran que Azorín albergaba (nos referimos a sus escritos) una leve hostilidad hacia las mujeres. «El amor en los libros de “Azorín” es como una sutil fragancia de azucenas».⁵⁶⁶ Las aseveraciones de Serrano Poncela son diáfanas: «Sin embargo, este Eros puede llegar a producir literariamente tipos femeninos cargados de valor artístico con la emoción del “sfumatto”. Azorín es maestro en difuminar las féminas; especie de mujeres-sombras cargadas de vivencias poéticas; escorzos desprovistos de densidad, de carne y de turgencias incitantes al tacto. [...] son dibujos a pluma sobre fondos grises y asépticos. Más borrosas aunque más bellas son las descripciones femeninas innominadas, de especie».⁵⁶⁷ Amor desvaído, que es igual a falso: «[...] un sentimiento amoroso examinado desde fuera, objetivado y por consiguiente falsificado».⁵⁶⁸ Para arropar su aseveración, Serrano Poncela extiende esta actitud de Azorín hacia la mujer va toda la generación: «Su erótica [la del 98] es, en cierto sentido, una erótica de misóginos, sin integrar a la mujer dentro de la vida sentimental. [...] Cabría preguntarse si se trata de una reacción contra el excesivo cargamento erótico que los románticos dejaron en todos los puertos literarios durante el siglo XIX».⁵⁶⁹

Una postura que mezcla datos reales y *mica salis* en esta cuestión es la que mantiene Malcolm van Biervliet. Según él, la vida amorosa de Azorín se desenvuelve entre contradicciones. Atribuye la decepción que sintió del anarquismo a una decepción amorosa: «no es imposible que la amargura creciente del desengañado anarquista» tuviera su

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁶⁴ C. Barja (1964), p. 272.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, pp. 273-274. Las expresiones «el mediodía de la pasión» y «el crepúsculo de la emoción» las menciona también M. Rand (1963), aunque entrecorridas, como hemos escrito en un párrafo anterior.

⁵⁶⁶ J. Casares (1964), p. 147.

⁵⁶⁷ S. Serrano Poncela (1959), pp. 163-164.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pp. 139-140.

raíz «también en un fracaso sentimental».⁵⁷⁰ Cree que Azorín mentía cuando arremetía contra la obscenidad: «el joven José Martínez Ruiz no era tan puritano como dan a entender los muchos artículos que publicó contra las obras que consideraba obscenas».⁵⁷¹ Igualmente estima que Azorín juega a dos barajas en la valoración de la mujer, pues, por un lado, se pone de parte de misóginos, y, por otro, disfruta con las cartas de amor de dos enamorados.

Cuando Malcolm van Biervliet escribe que Azorín «se deleita en citar opiniones de varios misóginos»,⁵⁷² se refiere al siguiente episodio que recoge Azorín.⁵⁷³ Un reputado monje deseaba apartar a un joven de los peligros del mundo, para lo que se lo llevó al desierto con él para que no tuviera trato con mujeres. Un día tuvieron que ir a una fiesta; y el santo varón, para que el joven interiorizara miedo a las hembras, le dijo, señalando a las mujeres: “Eso que ves son los demonios”. Cuando regresaron al monasterio, el monje preguntó al joven qué le había gustado más de la fiesta, a lo que el joven contestó que los demonios. Lo que M. van Biervliet considera misoginia, nosotros creemos que es simplemente una ironía. Dicha anécdota está narrada así en el original: «en una hermita vio vnas mugeres bien ataviadas y hermosas que auian venido en rome-ria: y como nunca otra vez vuieffe visto mugeres, pregunto al viejo que animales era aquellos? respondiolo, que eran demonios: despues de muchos dias preguntando le el viejo a cafo que cofa de las que auia visto en el mundo caufaua mayor recreacion en sus penfamientos? respondiolo; aquellos demonios que topamos en aquella hermita el otro dia».⁵⁷⁴

En contradicción con este elogio de la misoginia, aduce el placer de que goza Azorín⁵⁷⁵ con las cartas de amor que Mirabeau dirige a su esposa: «se muestra fascinado por las cartas eróticas (desde luego, encantadoras) que Mirabeau enviaba a su amada».⁵⁷⁶ Aportamos nosotros algunos fragmentos de estas cartas: «En rentrant sous mon humble chaume, je trouverois la tranquillité et la tendresse; je couvrirois de caresses mon épouse adorée, et l'enfant qu'elle porteroit à son sein», «Conserve-toi, ô mon épouse; ô ma vie !», «vous êtes, après l'amour, l'idole de mon coeur!».⁵⁷⁷

No se le ocurrió a Malcolm van Biervliet leer todo (o parte de) lo que Azorín escribió sobre la necesidad social -además de las necesidades personales- de que exista realmente igualdad de derechos entre mujeres y hombres. Por ejemplo, en lo relativo al feminismo, la estudiosa Roberta Johnson afirma que en sus artículos de prensa Azorín «contienen opiniones sutilmente elaboradas y su acercamiento al tema concuerda con su postura política por lo general progresista y liberal» y que el interés de Azorín por la situa-

⁵⁷⁰ M. van Biervliet (1979), p. 656.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 653.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *Soledades*, OC, I, p. 346.

⁵⁷⁴ Chriftoval de Fonfeca (1592), Capítulo quadragesimo. Del amor de las mugeres, p. 637.

⁵⁷⁵ *Soledades*, OC, I, p. 350.

⁵⁷⁶ M. van Biervliet (1979), p. 653.

⁵⁷⁷ Conte de Mirabeau (1792), pp. 57, 133 y 152.

ción de la mujer española no desapareció en la última fase de su carrera». ⁵⁷⁸ Escribió varios trabajos sobre esta cuestión. «El concepto de fuerza [masculina] se ha apoyado en la idea de peso, de ímpetu, de resistencia, de impulsividad... [...] Pero la civilización va modificando, transformando las nociones milenarias; a la idea de fuerza apoyada en la materia va sucediendo la idea de fuerza apoyada en la inteligencia. [...] En ese porvenir, la mujer será tan fuerte como el hombre, y la atracción, ahora desigual, será equilibrada y pareja». ⁵⁷⁹

3.1.1.3 Complejo de Edipo

Algunos estudiosos han creído ver en Azorín una incapacidad para el amor sexual. En todos los tipos de mujer que describe, ve a su madre. «En la descripción del alma femenina siempre pone la nota de su tristeza, de su melancolía indefinida». ⁵⁸⁰ Describe su contorno físico; se conforma con una descripción superficial, externa, prescindiendo por completo de su mundo interior. Es preferible la muerte «antes de que empiecen a sufrir los inconvenientes de un matrimonio “para siempre”. Es la imagen de su madre que lleva esculpida en su propia alma quien determina esa aversión». ⁵⁸¹ Un compañero de estudios declaraba: «Azorín era frío, desdeñoso con las damas, a pesar de haberse casado después y de que en sus libros dedica elegantes y pulidos párrafos a nuestras bellas amigas. El “eterno femenino” no le preocupa». ⁵⁸² «Su característica es la frigidez, la timidez melancólica, una constante inhibición ante la fémica de carne y hueso, y en cuanto al sentimiento amoroso, una irrefrenable tendencia a intelectualizarle, deshuesado de toda apetencia y contacto carnal». ⁵⁸³

Un asomo de noviazgo monoverense acabó en nada. Una mujer de Monóvar confesó a un biógrafo de Azorín (50 años después del episodio) lo siguiente. «La única novia que Azorín ha tenido en Monóvar he sido yo; quizá él no llegó a enterarse. [...] Mi amor propio de mujer se satisfizo de verdad cuando mis amigas comenzaron a murmurar de nosotros dos en este aspecto amatorio. [...] Nada me había dicho, nada concretaba de sus sentimientos; pero al despedirnos en el jardín del casino una hermosa noche de luna, con motivo de su regreso a Madrid, prometó escribirme». Pero Azorín no le escribió. «No poseo ninguna carta; se le olvidó escribirme. Sufrí un gran desengaño». Tampoco contestó a ninguna de las tres cartas que ella le remitió. «Yo tenía formado un alto concepto de la gravedad, cortesía, esmerada educación de Azorín». Cuando Azorín fue a Monóvar meses después y ella le afeó su comportamiento, Azorín «se ruborizó y me dijo: [...] «as guardé para leerlas despacio, y se me olvidó hacerlo». Esta señora termina su relato así: «Yo perdoné. Nuestro incipiente noviazgo quedó roto para siem-

⁵⁷⁸ R. Johnson (2010), p. 91.

⁵⁷⁹ *Andando y pensando*, OC, v, p. 138.

⁵⁸⁰ J. Rico (1973), p. 90.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁸² Luis S. Granjel (1958), p. 40.

⁵⁸³ S. Serrano Poncela (1959), pp. 159-160.

pre». ⁵⁸⁴ Este episodio parece congruente con la actitud general de Azorín para con las mujeres: cariño, ¿miedo?, amor, ¿erotismo?, complacencia. No sabemos si este episodio sentimental (u otro análogo) le dio pie para lamentar que la forma verbal *amara* pasara de ser un pasado próximo a ser un inapelable futuro imperfecto!». ⁵⁸⁵

Calero va más lejos en la interpretación de la atonía amorosa de Azorín. Según él, Marcel Proust y Azorín se asemejan en este aspecto. «Entre los varios y significativos puntos de contacto que aproximan a ambos escritores, en uno sólo vamos a centrarnos en el presente artículo, porque quizás él sea la base donde se fundamenta gran parte de los demás: la influencia materna; esto es, *el complejo de Edipo*». ⁵⁸⁶ Desde Freud se sabe -dice Calero- que el puesto que un hijo ocupa en la escala de sus hermanos tiene mucho que ver con su biografía. ⁵⁸⁷ En particular, el mayor de los hermanos siente «desmoronarse, año tras año, los privilegios de la primogenitura». ⁵⁸⁸ No menciona Calero una diferencia no pequeña: Azorín era el mayor de ocho hermanos, mientras que Marcel Proust tenía solo un hermano. Tal vez el primogénito sufra otra consecuencia, no en el terreno erótico, sino en el disciplinar; al primer hijo alguno de los progenitores -el que más fuerza familiar posea- le exigirá más que a los que vienen detrás. Para debilitar la fuerza argumentativa del puesto que ocupa un hijo en la escala familiar, admitamos que en el individuo confluyen, además de los factores filiales, otros como su temperamento particular y las influencias familiares variadas y recíprocas.

Calero descifra las palabras de Azorín con el prejuicio del complejo de Edipo. Los elogios que dirige Azorín a Cruz Rueda («Cruz Rueda es el perfecto biógrafo [...] Escrupuloso y circunspecto. [...] Limpio, atildado, correcto siempre»), ⁵⁸⁹ Calero los glosa como consecuencia de que no le pregunta por su enamoramiento materno. ⁵⁹⁰ Si juega a “la lunita” con su vecino, ⁵⁹¹ Calero afirma que lo hace por la rivalidad fraternal -respecto a la madre- que le tortura. ⁵⁹² En Azorín y en Proust, «la fijación de la “imago materna” es la clave inicial y básica para introducimos en sus personalidades y obras». ⁵⁹³ Es decir que, según Calero, tanto en Azorín como en Proust, la sombra de la madre determinó en gran medida el desarrollo de su personalidad posterior; esta influencia es, en ambos, contradictoria: beneficiosa y perjudicial a la vez; y ellos lo percibían. Azorín describe un amable paisaje natural: «Es un paisaje verde y suave; la fresca y clara alfombra se extiende hacia las ligeras colinas de los cerros rojizos que cierran el horizonte», ⁵⁹⁴ Calero, considera esta descripción como una «sublimación de la “madre buena”, de una madre real pero ausente, con la que no es posible su primario anhelo

⁵⁸⁴ A. Montoro (1953), pp. 125-126.

⁵⁸⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 1059.

⁵⁸⁶ J. Calero (1974-a), p. 564.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 566.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 576.

⁵⁸⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 468.

⁵⁹⁰ J. Calero (1974-a), p. 567.

⁵⁹¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 40-41.

⁵⁹² J. Calero (1974-a), pp. 576-577.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 577.

⁵⁹⁴ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 49-50.

de identificación». ⁵⁹⁵ Por otra parte, hay quien opina que la relación de Marcel Proust con su madre era «mucho más exagerada, más “secretista” y patológica» que la de Azorín con la suya. ⁵⁹⁶

Es verdad que Azorín tenía en su madre una fijación emotiva, pero de ahí a atribuirle el complejo de Edipo hay un gran trecho. Nos faltan argumentos de psicología para afirmarlo -y para negarlo-. Durante su infancia su madre fue su consuelo, y conforme Azorín iba creciendo, ella le ayudaba en sus dificultades materiales, incluso morales. Azorín hace muchos quiebros en sus confesiones. No expresa en sus obras todo lo que piensa: era -lo leemos en una carta que escribió a su madre- recatado, introvertido. No hay por qué excluir las cuestiones amorosas, pero tampoco hay que limitar a ellas su natural tendencia a la reserva expresiva. Un íntimo amigo suyo asevera que no era bullicioso, no era audaz, no sabía alternar en las reuniones juveniles. «Pepe Martínez siente una pasión súbita por una de las hijas del Registrador [de Monóvar], la morenita gentil y vivaracha. Nada le dice de palabra, pero un día le escribe una carta de “declaración amorosa” al punto de terminar sus vacaciones estudiantiles». La chica no sabe qué hacer y decide esperar alguna señal de confirmación. Señal que no llega, pues Pepe Martínez se marcha a Valencia a continuar sus estudios. La chica, que «fue con el tiempo una dama muy respetable, [...] me refirió todos estos pormenores al saber mi admiración por el maestro». ⁵⁹⁷ Ya decía una expresión latina «Dicere quae puduit, scribere iussit amor» («Lo que me dio vergüenza decir me lo ha mandado poner por escrito Amor»). ⁵⁹⁸ Azorín era vergonzoso.

Azorín ensalza la necesidad de mantener la amistad: ¿lo hace con una finalidad vicaria, sea o no intencionada?: «No debemos nunca poner a prueba una amistad. He tenido amigos que han llegado a lo sumo; otros, lastimosamente, sin culpa suya han venido a menos. [...] No nos arriesguemos nunca a ponerle patente al amigo sus faltas. Su semblante, si lo hacemos, no variará; pero, por muy dulcemente que procedamos, siempre, en su fondo, quedará un sedimento que nos será contrario». ⁵⁹⁹ Constituiría una temeridad afirmar que Azorín prefiere la amistad por miedo al amor. Desde la perspectiva lingüística no podemos hacer esa aserción. Nada impide, por otra parte, que conociera la sentencia de Séneca: «Qui amicus est, amat: qui amat, non utique amicus est. Itaque amicitia semper prodest, amor aliquando etiam nocet» (= «Quien es amigo, ama; pero quien ama no siempre es amigo. La amistad es siempre provechosa; el amor a veces hiera»). ⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ J. Calero (1974-a), p. 572.

⁵⁹⁶ J. M. de la Rosa (1974), pp. 35-36 (texto y nota 7).

⁵⁹⁷ J. Alfonso (1973), pp. 41-43.

⁵⁹⁸ Ovidio (1986), IV, 10, p. [22].

⁵⁹⁹ *Posdata*, pp. 73-75.

⁶⁰⁰ L. A. Séneca (1979), xxxv, 1, p. 242.

Un pasaje que se presta a interpretaciones varias es el siguiente:⁶⁰¹
 ¡Ah el castillo! Eso es lo doloroso; el castillo lo tengo en el corazón. No me apesadumbra el no haber ascendido hasta la cima de la alta peña [la Peña del Cid] que señorea el valle; me causa íntima y profunda tristeza el no haber, de muchacho, subido al castillo. [...] Digo a los amigos, con profunda tristeza, que no he subido nunca al castillo y que me voy a morir sin haber subido, y los amigos sonríen. No puedo subir ahora, porque la subida es peligrosa; aunque se tomaran todas las precauciones, siempre resultaría que, con mis achaques, sería una temeridad la ascensión. Como no me doy por vencido, trato de recordar si, en efecto, no he subido al castillo, o si, olvidado de haber subido, no me es posible la recordanza. Y en estas dudas, paso noches crueles. Lo digo como lo siento: verdaderamente crueles. Condensó en este sentimiento toda una vida que he dedicado a los libros, y no a la realidad. Y esta vida inaprovechada, se me va acabando ya. Se me acaba sin haber subido yo al castillo. No es el castillo propiamente, repito, sino el símbolo. Pienso en este momento que lo que el doctor observara en mí, allá en Madrid, sería una hipertrofia de la sensibilidad, si no era cosa más grave. Como los amigos me ven tan caviloso, tratan de persuadirme de que yo una vez estuve en el castillo. Corroboran este aserto, diciendo que uno de estos piadosos compañeros de niñez estuvo conmigo el día que subí al castillo; él subió conmigo, y los dos atalayamos desde lo alto todo el valle que se abría al pie de la colina. ¿Y qué he de hacer yo? ¿Creo o no creo? Por otra parte, tengo mis dudas: este amigo me parece que dice la verdad; creo recordar que el día citado por mi camarada subimos efectivamente a la atalaya.

En este fragmento hay varias incógnitas a las que conviene aludir dentro del contexto emotivo de Azorín. En primer lugar, ¿quién es ese amigo?, ¿el del juego de “la lunita”? Aquel juego de las noches de verano era una orgía inocente, «un oasis»⁶⁰² en su vida; ¿era, además, el descubrimiento velado del erotismo adulto? En segundo lugar, Azorín muestra aflicción por no haber podido subir al castillo, al castillo como símbolo. ¿De qué es símbolo el castillo? ¿De una experiencia erótica? Tal pesadumbre Calero la interpreta como el símbolo de la amargura que soporta porque no ha logrado alcanzar la plenitud del amor.⁶⁰³ En tercer lugar, ¿qué es eso de que el doctor observara en él «hipertrofia de la sensibilidad»? Sabemos que «En 1913, año en que Azorín cumple los cuarenta años de su edad cronológica, realiza una visita al Laboratorio de Medicina Legal de la Facultad de Medicina de Madrid». ¿Con qué objetivo? Llegar al conocimiento de su personalidad biológica, al *bios* de su *vida biológica*. Azorín se decidió a buscar informes sobre su personalidad biológica en dicho laboratorio porque lo dirigía Tomás Maestre, paisano y amigo suyo, médico-legista y antropólogo. (El estudio quedó registrado y archivado en la Escuela de Medicina Legal).⁶⁰⁴

Calero opina que Azorín está reprimido sexualmente: «Por qué escribe Azorín? ¿Por profesión? ¿Por vocación? ¿Por el placer de crear? Quizás, pero más que nada escribe para autodestruirse a fuerza de palabras, ya que nunca se aceptó a sí mismo». «Martínez Ruiz se suicidó con “Azorín” y utilizó la literatura, que fue su vocación, como parapeto tras el que esconder sus debilidades y frustraciones». ⁶⁰⁵ Estas consideracio-

⁶⁰¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 515-516.

⁶⁰² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 40.

⁶⁰³ J. Calero (1974-a), p. 567.

⁶⁰⁴ Blas Aznar (1973), p. 22.

⁶⁰⁵ J. Calero (1974-b), pp. 27 y 30.

nes de Calero nos parecen muy atrevidas; en primer lugar, por razones epistemológicas: ¿diagnosticar sobre una base exclusiva de palabras escritas?; en segundo lugar, por razones metodológicas: ¿juzgamos al hombre o al escritor?

3.1.2 QUÉ LE EMOCIONA

3.1.2.1 La belleza

Hay palabras de Azorín sobre las mujeres que no contienen emociones, sino reconocimientos que, aun incluyendo apelaciones a la belleza femenina, están dominados por piropos, todo lo sinceros que se quiera. Tales son, por ejemplo, las alabanzas a las mujeres de Murcia, Sevilla, Granada, Valencia, Mallorca, Alicante y de España, en general.⁶⁰⁶ Incluso a las de Francia: «¡Divina Francia! En mi corazón está [...] la sonrisa maravillosa de tus mujeres».⁶⁰⁷ Mezcla su querencia por Francia con una admiración por las mujeres francesas. Es lo que Sequeros ha llamado «Geografía poética y sentimental».⁶⁰⁸ Sequeros pone de manifiesto «el variado repertorio de nombres, edades, regiones, ciudades, clase social, estado, ocupación habitual, amén de su riqueza fisiognómica»⁶⁰⁹ del elenco de mujeres que menciona Azorín. Estimulado por las películas que ve con tanta frecuencia, Azorín osa exponer una clasificación de las mujeres: «En el cine, como en la vida, existen tres clases de beldades: mujeres hermosas e inteligentes; mujeres que, sin ser de soberana hermosura, sino simplemente agraciadas, son también inteligentes; mujeres que, siendo bellísimas, no son inteligentes».⁶¹⁰

Las mujeres en que Azorín se complace son bonitas, de formas proporcionadas: «tienen una hermosura manifiesta, una proporción de formas y una gracia y gentileza innatas que las hace sobresalir sin proponérselo»,⁶¹¹ «sus heroínas más conocidas son más bien representativas del tipo mediterráneo: piel morena o ambarina, cabello y ojos negros». Menos conocidas son las mujeres de «raza nórdica: rubia, con ojos azules y piel blanca». Pero tanto en las mediterráneas como en las nórdicas, «La belleza de rostro y de cuerpo es el básico denominador común que las hermana a todas [y] «Todas comparten bondad, sosiego, meditación con tendencia a la melancolía y son amantes de la soledad».⁶¹²

No tomamos por asomo de autobiografía la afirmación de que «ese trance del casamiento es uno de los más graves en la vida».⁶¹³ El contexto de esta aseveración de Azorín debilita la verosimilitud de que se trate de una afirmación exenta de circunstan-

⁶⁰⁶ Véase en *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, páginas -respectivamente- 1194, 1213, 1217, 1233, 1234, 1260 y 1267.

⁶⁰⁷ *París bombardeado*, OC, III, p. 1063.

⁶⁰⁸ A. Sequeros (1967), pp. 49-66.

⁶⁰⁹ A. Sequeros (1975), p. 41.

⁶¹⁰ *El efímero cine*, p. 90.

⁶¹¹ M. López Castejón (1992), p. 708.

⁶¹² *Ibidem*, pp. 744-745.

⁶¹³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 298.

cias. Azorín está comentando el episodio del *Quijote* en que Claudia mata («le debí de encerrar más de dos balas en el cuerpo») a su novio, don Vicente, porque Claudia se iba «amontonando» -dice Azorín- con los chismorreos que le hacían llegar a ella sobre la infidelidad de don Vicente.⁶¹⁴ En “tales” circunstancias Azorín concluye con las palabras citadas.

En sentido contrario, Azorín hace otra afirmación que se justifica y se atenúa por el contexto. Visitando en el Museo del Prado un busto de santa Teresa pintado por Alonso Cano, Azorín se enfervoriza, se extasía ante «la divina Mujer de Ávila. Yo amo a esta atormentada mujer con amor apasionado y mórbido. ¿Qué artista no la amaría? Teresa de Jesús es nuestra. Representa la fe omnipoderosa, el desprendimiento profundamente artístico de las terrenas cosas».⁶¹⁵ La pasión y la morbidez que siente Azorín por santa Teresa integran el estético misticismo laico de nuestro autor. Con la excepción de estas expresiones relativas a santa Teresa, la mayor parte de los enunciados que Azorín emite sobre la mujer está en la atmósfera de la atracción sexual nostálgica.

A Azorín le atrae el sexo femenino en dos esferas: en la percepción estética y en la percepción sensitiva. Queda arrobado por la belleza del cuerpo femenino. Abundan las expresiones en que manifiesta su fijación en las facciones en general, en los cabellos, en las curvas, en el talle, en cualquier parte del cuerpo: «La mayoría de los amores nacen por alguna circunstancia de la persona amada: ya es la mano, ya el pie, ya la mirada, ya la voz»;⁶¹⁶ «¿Quién, si lo miramos bien, no experimenta esta atracción por los ojos claros y parladores, por las turgencias sedosas y tibias, por las risas vibrantes e ingenuas, por los cabellos largos y suaves, por las actitudes elásticas y rápidas?».⁶¹⁷

Sin pizca de erotismo, pero muy subyugado, es como se queda Azorín ante la mujer; de ella se desprende una fuerza irresistible, que desconoce, que lo magnetiza, que lo hechiza, que lo embruja; de los muchos testimonios de este “no sé qué”, ofrecemos unos pocos:

*«Existe una belleza serena, discreta, casi clandestina. En el tren, en un *restaurant*, en un teatro, nos sentamos al lado de una mujer; no nos llama la atención; sus facciones no ofrecen atractivo repentino; la luz de sus ojos es suave, indiferente. Y poco a poco -como atraídos por una fuerza magnética-, vamos reparando en la fisonomía de esta desconocida. Poco a poco va surgiendo en estas facciones un encanto, un hechizo que no habíamos podido ver en el primer momento».⁶¹⁸

⁶¹⁴ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte segunda, tomo VIII, capítulo LX, especialmente pp. 107-108.

⁶¹⁵ *Diario de un enfermo*, OC, I, pp. 719-720.

⁶¹⁶ *María Fontán*, OC, VII, p. 554.

⁶¹⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 63.

⁶¹⁸ *Crítica de años cercanos*, p. 71.

*«Acaso en un balcón, una muchacha, que cose silenciosa, levanta la cabeza y fija los ojos en nosotros. ¿Se llamará Constanza, Blanca, Lucinda o Leonor? Nos detenemos un momento, atraídos por una fuerza desconocida».⁶¹⁹

*«No era hermosa, no, esta mujer. No se podía decir que sus ojos, o su boca, o sus mejillas, o sus cabellos, fuesen extraordinarios. Y, sin embargo, la vista se recreaba contemplándola. ¿De dónde y de qué provenía este hechizo?».⁶²⁰

*«Luisa es lánguida, es lenta en sus ademanes; a veces se está pensando un rato sin hablar, en silencio inefable, mientras sus miradas se pierden a lo lejos, en ensueños remotos. Su tez es un poco pálida; y cuando estas miradas vagas caen sobre vosotros, diríase que un mundo desconocido se abre en un momento».⁶²¹

*«He pensado que esta inefable melancolía de esta lindísima, de esta encantadora española, era la nota más saliente del día».⁶²²

3.1.2.2 Los ojos

Sobre todas las bellezas corporales destacan los ojos; inerte se halla ante los ojos femeninos. «De todos los rasgos de su faz, lo que más atraía eran los ojos: no se sabía de qué color eran; grandes, con largas pestañas, semejaban a veces glaucos, otras, de azul claro, y otras, de verde tenue. Cuando se hablaba con ella, se sentía al instante el imán de los ojos. Si el interlocutor se ponía a mirarlos fijamente, entonces ella, que conocía su hechizo, se ponía colorada, abría y cerraba los ojos presurosamente y los dejaba al cabo a medio cerrar, cual adormilados. Quien los estaba contemplando quedaba con ello más hechizado».⁶²³ La confesión de Azorín «Cuando mi madre ha tomado en sus manos blancas esta mantilla, yo he visto que se quedaba un momento pensativa: esta mantilla es la de su boda. Y yo he sentido que una vaga tristeza [...] velaba sus hermosos ojos anchos y azules».⁶²⁴ La percepción de Azorín no andaba lejos de esta exclamación de Baudelaire:⁶²⁵

Mon enfant a des Zeus obscurs, profonds et vastes,
Comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi!

«Dieciocho primaveras ha visto ya Jeannette. Las ha visto con unos ojos anchos y negros. Anchos y negros en una faz de un ambarino casi imperceptible, formada en óvalo suave, picarescamente agudo en el mentón. [...] su mirada va de una parte a otra, vagamente; en sus ojos brilla la luz que luce en los ojuelos de una fierecilla sorprendida».⁶²⁶

Transmite Azorín que los ojos de la mujer lo rodean por sus dimensiones, lo deslumbran con sus colores y los hieren con su ardor. Son ojos «anchos», «grandes», «negros», «azules», «grises», «claros»...; son ojos que brillan como centellas, que que-

⁶¹⁹ *España*, OC, II, p. 460.

⁶²⁰ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 317.

⁶²¹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 368.

⁶²² *Crónicas del vieja regio*, OC, III, p. 870.

⁶²³ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1073.

⁶²⁴ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 89.

⁶²⁵ Ch. Baudelaire (1975), *Les Épaves, Galanteries*, IX, «Les yeux de Berthe», p. 161.

⁶²⁶ *Don Juan*, OC, IV, p. 258.

man como «brasas», que le hablan («parladores»). «No era una mujer de pueblo, ni se-
mejaba una dama. Su talle aparecía esbelto, grácil, de una tez de un moreno ambarino,
fulgían unos ojos negros, centelleantes, con centellas de pasión y de melancolía»;⁶²⁷
«ojos femeninos, como brasas lucidoras, que perforan la noche».⁶²⁸ Azorín, tan dueño de
sus palabras, tan escrutador del léxico, acaba por entregarse al misterio, por extasiarse
ante la inefabilidad: «en sus ojos hay una profundidad, un misterio, una luz inefa-
bles».⁶²⁹

3.1.2.3 La sensualidad

También la place la percepción sensual. Hay que admitir que Azorín exterioriza
arranques de pasión -no solo amorosa- y revela lamentaciones por su situación de anaco-
reta de la vida juvenil habitual. Le gustaría que le gustara, pero, ante todo, él es un este-
ta. ¿Le daba miedo el amor? Pero se casó; y entonces había (como los hay hoy) varones
solteros... Los días 3, 10, 11 y 12 de diciembre de 1898 tuvo uno de esos arranques.⁶³⁰

Desde aquí oigo el tintineo de un piano de manubrio que tocan ahí enfrente. Han orga-
nizado un baile popular en una carpintería. He estado hace un momento en la puerta.
Casi a oscuras, alumbradas por un humoso quinqué, pasaban y repasaban voluptuosa-
mente las parejas, juntos, apretados el bailar y la bailadora, el brazo de *él*, ceñido al
talle de *ella*; la cabeza de *ella*, yacente en el hombro de *él*; jadeantes ambos, los ojos
resplandecientes, los cuerpos lacios... Y yo aquí leyendo filosofías. ¿Soy un imbécil?
[...] Quiero vivir la vida en la vida misma; quiero luchar, amar, crear. Siento a ratos re-
vivir en mí, y surgir poderosa del fondo de mi personalidad, impulsos de ira, de codi-
cia, de generosidad, de amor. ¡De amor! Yo no he vivido el amor. Todos mis amores
han sido fugaces, momentáneos, desabridos. [...] No más libros; no más hojas impre-
sas, muertas hojas, desoladoras hojas. Seamos libres, espontáneos, sinceros. Vivamos.

Una causa de esa necesidad sensual no satisfecha Azorín la atribuye a los libros:
«Y un día, cuando queremos romper este ambiente y esta marcha de nuestra vida; cuan-
do queremos lanzarnos a gozar de otros aspectos del mundo, de otros distintos sabores
de las cosas, vemos que no podemos».⁶³¹ Azorín daba la sensación de que “pensaba” la
vida más de lo que la “vivía”; es una de sus tretas de ironía y de no exhibición personal.

3.1.2.4 Las mujeres maduras

Quizá no deviene en morbo, pero sí es claro apetito lo que Azorín siente hacia
las mujeres que ya no son jóvenes, pero que están «de buen ver»; él las ve en el otoño.
En la primavera se destaca la negrura de los ojos, el carmín en los labios...: «Una pince-
ladita de vivo carmín marca los labios. Una negrura intensa del pelo aviva lo rojo de la
boca».⁶³² En el otoño las atracciones no son menores; se están despidiendo de la juven-

⁶²⁷ Tomás Rueda, OC, III, p. 308.

⁶²⁸ *Critica de años cercanos*, p. 14.

⁶²⁹ *En lontananza*, p. 159.

⁶³⁰ *Diario de un enfermo*, OC, I, pp. 694-697.

⁶³¹ *Un pueblecito*, OC, III, p. 593.

⁶³² *Don Juan*, OC, IV, p. 258.

tud, pero no de la belleza: «La edad -se halla en el inicio otoñal- la ha embarnecido apertitosamente».⁶³³ Azorín conocería una obra de un autor francés sobre el amor, en la que asegura que es imposible que todos piensen lo mismo sobre el amor, que los movimientos amorosos varían: «Par-tout et toujours il sera difficile de bien juger, et presque impossible de penser unanimement en amour. Il est dans la nature de l'homme que les opinions varient davantage sur les mouvemens de cette affection indépendante, que sur les autres questions morales».⁶³⁴

Estas mujeres que empiezan a declinar le gustan a Azorín porque transmiten vibración y sosiego a la vez: «En Salvadora, a los treinta y dos años, se han iniciado ya, con suavidad, las mórbidas turgencias; se halla en ese punto en que, sin comenzar ostensiblemente la declinación, se advierte la despedida a la juventud. Hay acaso más atractivo en esta nueva modalidad que en la antigua; un a modo de cansancio casi imperceptible forma en torno a la persona un ambiente de simpatía y de sedante sosiego».⁶³⁵

La fascinación que le produce la edad otoñal de la mujer proviene no solo de las sugerencias físicas que hacen soñar, sino también de las añoranzas que sus ojos dejan traslucir: «Doña Cristina [la esposa del Caballero del Verde Gabán del Quijote] se encuentra en esa edad en que las mujeres hacen soñar a los muchachos que están en los colegios; [...] acaso en sus ojos hay esa vaga melancolía, esa dulzura, esa añoranza que tenéis vosotras, buenas amigas, cuando estáis a punto de despediros de la edad loca».⁶³⁶

No se puede dejar de recordar dos episodios con sendas mujeres otoñales: el de «una mujercita» y el de una «mujer única, extraordinaria»⁶³⁷. En Yecla, cerca del colegio vivía «una mujercita que nos traía sugestionados a todos: era el espíritu del pecado. [...] esta pecadora que vivía sola, independiente, a orillas de la carretera, allí, bajo nuestras ventanas, esta mujercita era algo portentoso e inquietante. Y como nos atraía tanto, al fin caímos; es decir, yo no fui, yo era entonces uno de *los pequeños*, y quien fue figuraba entre *los mayores*. Se llamaba Cánovas: su nombre quiero que pase a la posteridad. [...] Cánovas saltó las tapias; yo no me hallaba presente cuando partió; pero le vi regresar por lo alto de una pared, pálido, emocionado y sin chaleco. [...] Desde aquel día, tanto entre los pequeños como entre los mayores, Cánovas fue un héroe querido y respetado». Ante la atracción de esta mujer, el adolescente Azorín se distanciaba: «al fin caímos; es decir, yo no fui».

En Monóvar, Azorín jugaba con un amigo, tan taciturno como él, «por la noche, después de cenar. [...] una criada de la vecindad, que era la mujer más estupenda que he conocido, salía vestida bizarramente con una larga levita, con un viejo sombrero de copa

⁶³³ *Dicho y hecho*, p. 185.

⁶³⁴ E. de Senancour (1806), p. 217.

⁶³⁵ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 594.

⁶³⁶ *Lecturas españolas*, OC, II, p.563.

⁶³⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, capítulo XXI, pp. 62-63, y capítulo IV, pp. 40-41, respectivamente.

y con una escoba al hombro. [...] Y luego, cuando nos llevaba a una de las eras próximas, y nos revolcábamos, bañados por la luz de la luna, en estas noches serenas de Levante, sobre la blanda y cálida paja, a nuestra admiración se juntaba una intensa ternura hacia esta mujer única, extraordinaria, que nos regalaba la alegría...». Ante la atracción de esta mujer, el adolescente Azorín se rendía: «y nos revolcábamos, bañados por la luz de la luna».

A ambas mujeres Azorín las admiraba. En el primer caso, la admiración -conceptual y sensual- era despectiva; en el segundo caso, la admiración -conceptual y sensual también- era lúdica. La primera encarnaba «el espíritu del pecado»; la segunda era «la mujer más estupenda» que él había conocido. La primera «vivía sola, independiente»; con la segunda, «a nuestra admiración se juntaba una intensa ternura». La mujercita era «inquietante»; la mujer única «nos regalaba la alegría». El recuerdo de la mujercita le originaba a Azorín una emoción de curiosidad; el de la mujer extraordinaria, un anticipo limpio de erotismo deseado y desconocido.

3.1.3 CÓMO SE EMOCIONA

3.1.3.1 Estética

¿Cómo, si no es al modo azoriniano, puede emocionarle a Azorín una mujer? Queda por dilucidar cuál es ese modo. Para Azorín la mujer es «una proyección de su sentimiento vital en otro yo». ⁶³⁸ Rasgos delicados como si se tratara de una obra de arte pictórico son los que le atraen: *fina, blanca, transparente, tenue, venillas, ligeramente...*: «Justina es una moza fina y blanca. A través de su epidermis transparente, resalta la tenue red de las venillas azuladas. Cercan sus ojos llameantes anchas ojeras. Y sus rizados bucles rubios asoman por la negrura del manto, que se contrae ligeramente al cuello y cae luego sobre la espalda en amplia oleada». ⁶³⁹

En el *homo æstheticus* que es Azorín, ⁶⁴⁰ «El factor estético se evidencia con el más acusado relieve en la forma de las *relaciones sociales*. [...] el cuerpo es considerado aquí como el símbolo adecuado de una índole psíquica valiosa. La erótica puede tener carácter mutuo, pero no es esto en ella esencial. En fases más elevadas el factor físico puede quedar eliminado y el acto amoroso orientarse directamente en el sentido de la forma íntima del alma ajena. [...] La relación espiritual entre ambos sexos, mientras la sexualidad no interviene con su avidez, es, pues, originariamente estética. [...] El estético puro infunde demasiada fantasía a sus relaciones sociales». ⁶⁴¹

⁶³⁸ H. Jeschke (1954), pp. 109-110.

⁶³⁹ *La voluntad*, OC, I, p. 810.

⁶⁴⁰ Véase lo expuesto en *Introducción*.

⁶⁴¹ E. Spranger (1935), pp. 194-195.

3.1.3.2 Añoranza

Azorín vive la emoción ante la mujer no solo como poeta: «la poesía viva de la hermosura femenina»;⁶⁴² «Paco se sentó enfrente de la viajera y se puso, como poeta y novelista, a contemplarla».⁶⁴³ Tanto es así que los romances -con su «impulso interrumpido», con su «vuelo detenido»- tienen «el encanto inquietante y misterioso de una de esas mujeres que, no siendo hermosas, durante unas horas de viaje comenzamos a encontrarles una belleza apacible, *callada*, que ya durante tiempo, desaparecida esa mujer en el remolino de la vida, ha de quedar en nuestra alma como un reguero luminoso...».⁶⁴⁴ La raíz de la atracción por la mujer está bañada por el indefectible hálito estético, con tres concomitancias: el tiempo, una pizca de ironía y mucha melancolía.

Entre las consecuencias del vértigo temporal está la añoranza de la fuerza y del optimismo juveniles. Un Azorín joven (30 años) se asimila a un Montaigne viejo. En los personajes femeninos de algunos capítulos ha querido poner Azorín «un poco de simpatía, un poco de emoción, algo como un afecto en que hubiera a la vez sensualidad e idealidad hacia estas lindas muchachas -Lolita, Juana o Carmen-, hacia estas muchachas de las cuales el amado maestro Montaigne, ya viejo, decía dolorosamente, hablando de sí mismo, que sólo ellas podrían dar la alegría “a este pobre hombre que se precipita velozmente hacia la ruina”».⁶⁴⁵

3.1.3.3 Nostalgia

La belleza que le atrae tiene una concomitancia sustancial: la nostalgia, la melancolía.⁶⁴⁶

María Rosario, tú tenías entonces quince años; llevabas un traje negro y un delantal blanco; tus zapatos eran pequeñitos y nuevos. María Rosario, tú te ponías a coser en el patio, en un patio con un toldo y grandes evónimos en cubas pintadas de verde; el piso era de ladrillos rojos muy limpios. Y aquí, en este patio, tú te sentabas delante de la máquina; a tu lado estaba tu tía con su traje negro y su cara pálida; más lejos, en un ángulo, estaba Teresica. Y había un ancho fayanco atestado de ropa blanca y de telas a medio cortar, y tú revolvías con tus manos delicadas estas telas blancas y ponías una sobre la máquina. Tus pies pequeñitos movían los pedales de hierro, y entonces la máquina marchaba, marchaba en el sosiego del patio con un ruido ligero y rítmico.

María Rosario, yo pienso a ratos, después de tanto tiempo, en tus manos blancas, en tus pies pequeños, en tu busto suavemente henchido; yo quisiera volver a aquellos años y oír el ruido de la máquina en ese patio, y ver tus ojos claros, y tocar con las dos manos muy blandamente tus cabellos largos.

⁶⁴² *Castilla*, OC, II, p. 721.

⁶⁴³ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 592.

⁶⁴⁴ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 183-184.

⁶⁴⁵ *Los pueblos*, OC, II, p. 239. M. de Montaigne (1965, III, v, p. 151): «Ce que l'avarice, l'ambition, les querelles, les procès font à l'endroit des autres qui, comme moi, n'ont point de vacation assignée, l'amour le ferait plus commodément: [...] soutiendrait le menton et allongerait un peu les nerfs et la vigueur et allégresse de l'âme à ce pauvre homme qui s'en va le grand train vers sa ruine».

⁶⁴⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 87-88. Esta cita es el texto íntegro del capítulo «XLII «MARÍA ROSARIO»».

Y esto no puede ser, María Rosario; tú vivirás en una casa oscura; te habrás casado con un hombre que redacte terribles escritos para el juzgado; acaso te hayas puesto gruesa, como todas las muchachas de pueblo cuando se casan; tal vez encima de la mesa del comedor haya unos pañales... Y yo siento una secreta angustia cuando evoco este momento único de nuestra vida, que ya no volverá, María Rosario, en que estábamos los dos frente a frente, mirándonos de hito en hito sin decir nada.

Azorín descansa en el dolorido sentir de las «niñas tristes que tocan en el piano cosas tristes»,⁶⁴⁷ de esa «mujer a quien hemos amado y que ha desaparecido hace tiempo para siempre»,⁶⁴⁸ del martirio de aquel instante dulce que «no se borrará nunca de nuestro espíritu»,⁶⁴⁹ de aquellos ojos tan seductores «tristes, con una tristeza profunda y desgarradora». ⁶⁵⁰ ¿Cómo no vivir la congoja de tantos recuerdos tan maravillosos que ya no existen para él? «Y cuando el azar me hace tropezar -como esta tarde- con uno de estos grupos joviales, locos, yo voy siguiéndolos durante un gran trecho con una íntima, con una profunda tristeza, oyendo sus diálogos alegres, frívolos». ⁶⁵¹ Para Azorín la nostalgia es una rememoración del pasado, no una fosilización de lo pretérito; vuelve a vivir lo otrora vivido, por eso, manifiesta dolor, porque le aflige la ausencia de lo que ahora tiene solamente en el corazón.

La nostalgia está tan próxima a la melancolía que casi se confunden; la melancolía está más cerca del pesimismo. Tanto en la nostalgia, como en la melancolía y en la tristeza el sujeto afectado puede hallar placer, incluso fuerza para actuar. ⁶⁵²

3.1.3.4 Ironía

No está libre de ironía este fragmento. ¿Ironía del amor mismo? Una ironía que no oculta: «me pregunta un poco irónica», «una sonrisa irónica»; es más, una ironía que deja transparentar con preguntas y afirmaciones estériles (“tontas”). Preguntar primeramente si ya ha venido cuando lo está viendo no era lo más perentorio; y describir cómo tiene el pelo, o reprocharle que no le ha escrito, o arreglarle la corbata, o contestar él, *tontamente*, con las mismas palabras de las interrogaciones, etc., no son las cosas (palabras o acciones) más propias de enamorados que se encuentran después de haber estado mucho tiempo sin verse; es verdad que antes ella se había puesto *roja* y él, *pálido*; pero este contraste forma parte del juego irónico. ⁶⁵³

Iluminada me mira fijamente a los ojos y me pregunta un poco irónica:

-¿Ya has venido, Antonio?

-Sí, sí -contesto yo como un perfecto idiota-; ya estoy aquí.

Iluminada observa mi traje negro, la ancha cinta negra del monóculo, mi negra corbata 1830, que da vueltas y vueltas al alto cuello y en la que una esmeralda reluce vivamente. Luego me pone sosegadamente la mano en la cabeza y dice:

⁶⁴⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 148.

⁶⁴⁸ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 182.

⁶⁴⁹ *España*, OC, II, p. 463.

⁶⁵⁰ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1260.

⁶⁵¹ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 218.

⁶⁵² Véase lo que dejamos dicho sobre el pesimismo activo en este mismo capítulo.

⁶⁵³ *La voluntad*, OC, I, pp. 979-980.

-Tienes el pelo muy largo.

-Sí, sí -contesto yo-; tengo el pelo muy largo.

Y callamos un instante. Un instante durante el cual ella continúa repasando mi indumentaria genial, mientras en sus labios se dibuja una sonrisa irónica.

-No me has escrito, Antonio -dice ella frotando con la yema del dedo índice la esmeralda de mi corbata.

-Es verdad -digo yo tontamente-, no te he escrito.

Entonces ella me pone las manos sobre los hombros y me hace sentar en el banco con un vigoroso impulso, mientras grita:

-¡Eres un majadero, Antonio!

Y ríe jovialmente en una estrepitosa carcajada.

3.1.3.5 Ella

Puede llamar la atención -o no tanto- el hecho de que a Azorín le plazca la dulce nostalgia de un amor desaparecido; se identifica con Montaigne: «su ideal [el de Montaigne] es un amor discreto, galante, agridulce, que nos proporcione gratas y penumbrosas emociones, que no nos deje en el alma, en caso de ruptura, sino una momentánea estela de vaga melancolía».⁶⁵⁴ En las palabras mismas del filósofo francés: «Es también para mí sociedad muy amena la de las bellas y honestas mujeres. [...] Locura es dedicarle todos los pensamientos y comprometerse con una pasión furiosa e imprudente».⁶⁵⁵ «Pláceme su trato algo privado. Lo público carece de favor y de sabor. En las despedidas, arde nuestro afecto por la cosas que dejamos, más de lo ordinario».⁶⁵⁶

¿Cuál es la razón? Azorín lo deja dicho de una manera meridiana: «Yo he querido también poner en ellas -y con esto termino- un poco de simpatía, un poco de emoción, algo como un afecto en que hubiera a la vez sensualidad e idealidad hacia estas lindas muchachas»;⁶⁵⁷ «esas mujeres con venas azules en la tez transparente, y con un supremo encanto de espiritualidad y de sensualidad a la par».⁶⁵⁸ Esta es la síntesis de la atracción que Azorín siente por la mujer: un cariño, una fascinación que conjugue el cuerpo y la mente, que le reporte una delicia moral y física, a la vez. La dificultad de alcanzar esa junción le produce esa melancolía complaciente.

También aquí mira a Montaigne: «Mas ya comprendo que es un bien harto difícil de recuperar; por debilidad y larga experiencia se ha hecho nuestro gusto más tierno y exquisito; pedimos más cuando menos ofrecemos; queremos elegir más cuando menos merecemos ser aceptados, sabiéndonos así, somos menos osados y más desconfiados;

⁶⁵⁴ *Tiempos y cosas*, OC, v, p. 232.

⁶⁵⁵ M. de Montaigne (2006), III, III, p. 803. M. de Montaigne (1965, III, III, pp. 67-68): «C'est aussi pour moi un doux commerce que celui des belles et honnêtes femmes. [...] C'est folie d'y attacher ses pensées et s'y engager d'une affection furieuse et indiscrete».

⁶⁵⁶ M. de Montaigne (2006), III, v, p. 823. M. de Montaigne (1965, III, v, p. 94): «J'aime leur commerce un peu privé. Le public est sans faveur et saveur. Aux adieux, nous échauffons outre l'ordinaire l'affection envers les choses que nous abandonnons».

⁶⁵⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 239.

⁶⁵⁸ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1233.

nada puede asegurarnos de ser amados, conociendo nuestra condición y la suya. Avergüenzome de esta verde y ardorosa juventud». ⁶⁵⁹

Pero no desmaya y echa de menos tales emociones. Con ocasión de una visita a la biblioteca del Ateneo madrileño, a lo largo de cinco páginas Azorín va desgranando en 21 interrogantes una atmósfera alrededor de “ella” que refleja una fina y matizada actitud de decisión y duda en su acercamiento a la mujer, de insinuaciones y contundencias, alejamientos y proximidades. ⁶⁶⁰

En la mesa inmediata, allá en un extremo, en la semioscuridad grata de la sala, he visto un busto femenino, inclinado sobre una blanca hoja. Yo experimento un pequeño sobresalto... ¿Será esto *todo lo bueno del mundo* que yo iba buscando? Una mujer es siempre digna de que la miremos detenidamente. [...] ¿Me sentaré en la mesa inmediata -pienso- o en la misma en que ella lee? ¿Será una estupidez [...]? [...] Pero si me siento cerca, ¿ella va acaso a sonreír de mi ingenuidad con una de esas sonrisas abrumadoras y desconcertadoras que tienen las mujeres! [...] ¿Por qué está impaciente esta bella desconocida? [...] ¿cómo vas a registrar *todo lo bueno del mundo*, si no te has atrevido a seguir a esta mujer, que ha podido ser tuya?

No olvida a Gracián: «*Saber repartir su vida a lo discreto*, no como se vienen las ocasiones, sino por providencia y delecto. Es penosa sin descansos, como jornada larga sin mesones. Házela dichosa la variedad erudita. Gástese la primera estancia del bello vivir en hablar con los muertos. Nacemos para saber y sabemos, y los libros con fidelidad nos hacen personas. La segunda jornada se emplee con los vivos: ver y registrar todo lo bueno del mundo. No todas las cosas se hallan en una tierra; repartió los dotes el Padre universal, y a veces enriqueció más la fea. La tercera jornada sea toda para sí: última felicidad, el filosofar». ⁶⁶¹ Tampoco olvida, por supuesto a Montaigne: «La mayoría de las mentes necesitan de materia ajena para desentumecerse y ejercitarse; la mía la necesita para sentarse y relajarse. [...] Al primer pensamiento que le viene, agítase dando pruebas de su vigor en todos sentidos, ejerce su actividad ora hacia la fuerza, ora hacia el orden y la gracia, se regula, se modera, se fortalece». ⁶⁶²

En *Diario de un enfermo*, habla de *ella* en las notas que consignó entre el 11 de diciembre de 1898 y el 21 de marzo de 1900. A lo largo de más de treinta páginas y más de quince meses, Azorín delinea con plasticidad su encuentro artístico con la mujer. Empieza con una anagnórisis (ἀναγνώρισις) eviterna y acaba con la muerte de ella. «Es-

⁶⁵⁹ M. de Montaigne (2006), III, v, p. 866. M. de Montaigne (1965, III, v, p. 151): «Mais j’entends bien que c’est une commodité fort malaisée à recouvrer; par faiblesse et longue expérience, notre goût est devenu plus tendre et plus exquis; nous demandons plus, lors que nous apportons moins: nous voulons le plus choisir, lorsque nous méritons le moins d’être acceptés; nous connaissant tels, nous sommes moins hardis et plus défiants; rien ne nous peut assurer d’être aimés, sachant notre condition et la leur. J’ai honte de me trouver parmi cette verte et bouillante jeunesse».

⁶⁶⁰ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 146-147.

⁶⁶¹ B. Gracián (1647), p. 229.

⁶⁶² M. de Montaigne (2006), III, III, p. 798. M. de Montaigne (1965, III, III, pp. 60-61): «La plupart des esprits ont besoin de matière étrangère pour se dégourdir et exercer, le mien en a besoin pour se rasseoir plutôt et séjourner. [...] Aux premières pensées qui lui viennent, il s’agite et fait preuve de sa vigueur à tout sens, exerce son maniement tantôt vers la force, tantôt vers l’ordre et la grâce, se range, modère et fortifie».

ta mañana, al cruzar la Puerta del Sol, he encontrado... mejor diría *la* he encontrado. ¿A quién? No sé; esbelta, rubia, toda de negro, con severo traje negro; luminosos los ojos, triste y aleteante la mirada; no la he visto nunca y la he visto siempre» «Diríase que habíamos vivido juntos eternidades en otros mundos. ¿Por qué no he ido yo a *ella* y *ella* no ha venido a mí?». «Hoy, en la Castellana, *la* he visto. [...] Parece que se trata de un *reconocimiento*, de afectuosa renovación de viejas amistades». «Me marcho de Madrid. Al salir del Carmen, *la* he visto esta mañana, triste, fatigada, pensadores los luminosos ojos... [...] Llego a Castillejo. En la estación, a lo lejos, veo la silueta de una mujer. “¿Irà ella mañana al Carmen?”, pienso». «Esta noche *la* he visto otra vez. La he seguido». «Quiero apasionadamente, brutalmente, a esta mujer pàlida». «Nos casamos». «Esta madrugada se ha celebrado la boda en la iglesia vieja, antiquísima iglesia mudéjar». «Ella ha sonreído: yo he cogido con mis labios su divina sonrisa». «Débil, extenuada, no puede andar casi». «Se muere, se muere sin remedio». «Ella me llamaba. Me he arrojado precipitadamente de la cama. He ido a su habitación. Al verme, me ha tendido en ansiosa despedida los brazos. Y una bocanada de sangre ha manchado, con negruzca mancha, la pechera de mi camisa. [...] Azulada llama subía rauda al cielo. [...] Se la han llevado».⁶⁶³

Ha vivido obsesionado con *ella*. No tiene nombre. Tiene, eso sí, unos ojos hermosos tan negros como su vestido. Y una mirada tan triste como sus almas, las almas de los dos amantes tan conocidos de antes y tan desconocidos. Y él la quiere: es el eterno femenino... azoriniano.

3.1.3.6 El flechazo

Azorín prefiere el flechazo a un disfrute calmado y duradero; hablamos (no se olvide) de “Azorín”, no de José Martínez Ruiz. ¿Por qué? Porque tal vez sea la primera y “única” vez que ve a “esa” que le ha encandilado. Ese encuentro le engendra melancolía porque es inesperado, apasionado, fugaz, íntimo, espiritual, mutuo, indomable...: «este goce largo y tranquilo de una amistad o de un amor no os proporcionará este placer profundo, esta expansión de todo vuestro ser que experimentáis en estos momentos rapidísimos, al sentir que vuestro espíritu se pone en contacto súbito con el alma de una mujer que os es desconocida, que tal vez no vais a volver a ver; pero en la cual se ha producido también, de pronto, el mismo fenómeno que en vosotros, y con la cual, durante ese minuto supremo, os sentís invenciblemente compenetrados...».⁶⁶⁴

Manuel Granell⁶⁶⁵ ve similitudes entre este pasaje de Azorín y un soneto de Baudelaire. Las palabras de Azorín son estas: «¿No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido?

⁶⁶³ Para evitar incomodidades al lector, indicamos todas juntas las páginas (por orden sucesivo) en las que se encuentran las palabras de Azorín que he aducido: *Diario de un enfermo*, OC, I, pp. 696, 697, 699, 702, 705, 711, 722, 724, 725, 728, 729, 731.

⁶⁶⁴ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 228.

⁶⁶⁵ M. Granell (1949), pp. 88-89.

Estas mujeres son como estrellas que pasan rápidas en las noches sosegadas del estío. Habréis encontrado una vez, en un balneario, en una estación, en una tienda, en un tranvía, una de esas mujeres cuya vista es como una revelación, como una floración repentina y potente que surge desde el fondo de vuestra alma. Tal vez esta mujer no es hermosa; las que dejan más honda huella en nuestro espíritu no son las que nos deslumbran desde el primer momento...». ⁶⁶⁶ Y este es el soneto de Baudelaire:

«À UNE PASSANTE» ⁶⁶⁷

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passe, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
[...]
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Posiblemente no haya un texto que resuma mejor que el siguiente el conjunto de los sentimientos de Azorín sobre el atractivo de la mujer: encantamiento por su hermosura, esporádico recuerdo sosegado y luminoso, nostalgia angustiosa sin contornos precisos... ⁶⁶⁸

¿No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido? Estas mujeres son como estrellas que pasan rápidas en las noches sosegadas del estío. Habréis encontrado una vez, en un balneario, en una estación, en una tienda, en un tranvía, una de esas mujeres cuya vista es como una revelación, como una floración repentina y potente que surge desde el fondo de vuestra alma. [...] Examinadla bien: posad los ojos en su pelo, en su busto, en su boca, en su barbilla redondeada y fina. Y ved cómo vais descubriendo en ella secretas perfecciones, cómo va brotando en vosotros una simpatía recia e indestructible hacia esta desconocida que se ha aparecido momentáneamente en vuestra vida. Y será sólo un minuto; esta mujer se marchará; quedará en vuestra alma como un tenue reguero de luz y de bondad; sentiréis como una indefinible angustia cuando la veáis alejarse para siempre. [...] al marcharse se ha llevado algo que nos pertenece y que no volveremos a encontrar jamás. Yo he sentido muchas veces estas tristezas indefinibles».

3.2 MISTICISMO

3.2.1 PLANTEAMIENTOS

¿Cómo son la mística, el misticismo... que aparecen en los escritos de Azorín? ¿Es él un místico? ¿Es religiosa su mística? ¿Qué papel reserva a Dios en su mística? Azorín ni se considera místico, ni ha estudiado a los místicos, ni ha pretendido conocer la mística. Por eso no le podemos pedir ni que nos desvele el meollo teórico de la mística ni que mencione a los principales místicos, incluso “castellanos”. En ningún momento pretende hacer un tratado de misticismo o de ascetismo. Se puede decir que Azorín

⁶⁶⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 85.

⁶⁶⁷ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, XCIII, pp. 92-93.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, pp. 85-86.

tiene una concepción indefinida de mística, o, mejor, una idea *sui generis*, muy particular, de mística, como le sucede a cada místico, que vive el misticismo a su manera. Las diferencias en la mística se perfilan tanto en el plano empírico, vivencial, como en el epistémico, conceptual. «La mística como modelo es única, aunque se exprese según nuestra propia psicología», que puede ser la introversión de san Agustín o la extraversión de Leonardo da Vinci.⁶⁶⁹ Todas las concepciones de la mística, incluso entre los considerados místicos, incluyen discrepancias: «la disposición y la interpretación místicas son tantas cuantos son los favorecidos por la Gracia».⁶⁷⁰ Esto ocurre en el sector que es tenido por el más clásico del misticismo, o sea, el cristiano católico ortodoxo; una actitud no igual, pero sí análoga, es posible esperar que exista en el conjunto del misticismo.

Azorín no era una isla mística. Hay que entender que en la primera época de Azorín había un clima generalizado de espiritualismo (¿?), que es descrito por Clarín como «lo que se ha llamado espíritu nuevo, y también de reacción idealista, y hasta el neocristianismo y el neomisticismo, como si todos estos términos no significaran cosas diferentes».⁶⁷¹ No solo en España: toda la obra de William James (Azorín lo leyó y lo siguió) «se halla impregnada de este misticismo vago en que fluctúan las inteligencias más elevadas y sutiles de los modernos tiempos».⁶⁷² González Blanco hispaniza el misticismo y lo enraíza en la tradición: «Martínez Ruiz, como la mayoría de los literatos españoles contemporáneos, es católico por el corazón; por el cerebro, indiferente. Diré más, sin temor á engañarme: Martínez Ruiz es místico; su alma está agitada por una racha ardiente de ese misticismo nostálgico que en nuestras áridas tierras castellanas ha sido siempre como el esfuerzo supremo por desprenderse de la envoltura carnal».⁶⁷³

Más contundente se muestra Pardo Bazán; refiriéndose a los nuevos narradores españoles -entre los cuales estaba Azorín-, afirma lo siguiente: «Por mi parte diría que los nuevos escritores no son inferiores á los antiguos ni en talento ni en sensibilidad. Acaso tienen hasta percepción más fina de las relaciones y significación de cuanto les rodea. [...] Los libros de los jóvenes son, en general, cortos de resuello; revelan fatiga, y proclaman á cada página lo inútil del esfuerzo y la vanidad de todo. Muéstrase esta generación imbuída de pesimismo, con ráfagas de misticismo católico á la moderna (sin fe ni prácticas), y propende á un neoromanticismo que transparenta las influencias mentales del Norte -Nietzsche, Schopenhauer, Maeterlinck- autores que aquí circulan traducidos».⁶⁷⁴ Que la autora del artículo pensara especialmente en Azorín no es descabellado suponerlo por dos razones: por las menciones de misticismo y de influencias foráneas, así como por las circunstancias temporales; Azorín era 22 años menor que Emilia Pardo

⁶⁶⁹ L. Sánchez Francisco (1995), p. 44.

⁶⁷⁰ L. Santullano (1934), p. 26.

⁶⁷¹ L. Alas, *Clarín* (2007), p. 5.

⁶⁷² C. M. Soldevila (1904), p. 4.

⁶⁷³ A. González Blanco (1905), pp. 70-71.

⁶⁷⁴ E. Pardo Bazán (1904), p. 258.

Bazán, y, además, cuatro años antes de la aparición de este artículo de Pardo Bazán, Azorín había publicado *Alma castellana*, uno de cuyos capítulos lo dedica a la mística.

3.2.2 VIVENCIAS

Aunque elogia y admira la actitud enérgica de las almas que moran en los conventos, con un misticismo batallador, él se siente sin fuerza: «Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma é intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva ¡Y no puedo, no puedo! Dejo la pluma, no tengo fuerzas, ¡Y me dan ganas de llorar, de no ser nada, de disgregarme en la materia, de ser el agua que corre, el viento que pasa, el humo que se pierde en el azul!».⁶⁷⁵ Ninguna alusión al auxilio de Dios, a la fortaleza que la divinidad pudiera otorgarle. “Él” quiere escribir y no puede. Azorín caracteriza el misticismo español como incansable, trabajador, activo, provitalista, enérgico..., pero él se siente impotente y abatido, y no se le ocurre pedir socorro al altísimo porque no está en contacto con él.

De su tío Miguel Amat se le contagia un hado de hundimiento psicológico, la indicada actitud antimística; «nada distinto le ocurre a su sobrino: Azorín, desde su salida de El País en febrero de 1897, arrastra un pesimismo nihilista que le abate y le lleva a un estado pseudomístico de contemplación y marcha a refugiarse en el Convento de Santa Ana del Monte de Jumilla en un intento de creer». ⁶⁷⁶ Si esto es así, hay que concluir que Azorín no es nada místico pues «la mística es la contrapartida del nihilismo»,⁶⁷⁷ como, por otra parte, el mismo Azorín asevera cuando alaba la actividad incesante de los místicos enclaustrados. La mística es una “salida activa” de sí mismo hacia una entidad más elevada que el individuo solitario y aislado. En la mística «Se trata de salir de la cárcel del ego, y volcarse en algo que a uno le importe más que sí mismo». ⁶⁷⁸ La meditación ensimismada que tanto satisface a Azorín lo coloca más fuera que dentro de la mística. La impresión que produce Azorín a sus compañeros que escribían en la revista *Helios* (Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra...) es de retraimiento: «en Martínez Ruiz se muestra ya [1903] el Azorín severo y reconcentrado». ⁶⁷⁹

En la emotividad de Azorín también cabe la mística: en la conformidad con el destino, en el elogio de la bondad o de la afabilidad.

⁶⁷⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 976.

⁶⁷⁶ J. Rico (1973), p. 20.

⁶⁷⁷ L. Sánchez Francisco (1995), p. 30.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁷⁹ M. Pérez Ferrero (1973), p. 69. La revista *Helios* la fundaron, entre otros, Gregorio Martínez Sierra, empresario teatral, y su por entonces esposa María de la O Lejárraga. Ella fue la autora verdadera de las obras de teatro que se publicaron con el nombre de Gregorio Martínez Sierra. También fue ella quien colaboró con los músicos Manuel de Falla y Joaquín Turina, aunque como colaborador figurara su esposo.

*«Y a este estado de candor infantil, de ingenuo contento, de fortaleza y apacibilidad en el sufrimiento -características del misticismo- ha llegado ya el capitán de antaño, el santo padre de ahora ».⁶⁸⁰

*«[...] el místico se desentiende de todo lo que supone sensualidad, grosería, crueldad, concupiscencia, servidumbre bestial a los sentidos. El místico [...] sonríe bondadosamente; [...] y si sonríe bondadoso y humano al mundo, él pone una distancia discreta, invisible, espiritual [...] entre la turba frívola y alocada y su persona; y él será respetuoso con las jerarquías y dignidades [...]. Pero una vez dentro de su celdita o de su estudio, a solas consigo mismo, frente a la eternidad, en comunicación con lo Absoluto, él [...] se creará más grande, más humano, más hombre que todos los reyes, príncipes y señores [...] este desdén silencioso, afable, hacia las vanidades y ostentaciones de un poder caduco y frágil, es la alta e imperecedera lección que nos ofrecen los grandes místicos».⁶⁸¹

Azorín conecta frecuentemente la mística con la experiencia romántica de las noches estrelladas: «Cuando en estas llanuras, por las noches, se contemplen las estrellas, con su parpadear infinito, ¿no estará aquí el alma ardorosa y dúctil de nuestros místicos?».⁶⁸² Azorín vive un sosiego íntimo conmovedor cuando, contemplando en las noches el infinito, se siente muy a gusto consigo mismo. «Suelo yo en una de esas noches estrelladas, sin luna, tenderme boca arriba en la hierba, contemplando, sin respirar apenas, ese polvo luminoso esparcido en la infinita bóveda, oyendo al mismo tiempo todos los misteriosos ruidos de la noche; [...] todo ese conjunto, en fin, de ruidos y sonidos, que parece el respirar grandioso de la Naturaleza que duerme. Entonces, aislado del hombre, mirando extasiado esos millares de millones de mundos brillantes que parpadan en la inmensidad, se piensa sin querer en la pequeñez microscópica de este mísero planeta y en nuestra ridícula insignificancia».⁶⁸³ «En la noche callada, en las horas de la alta noche, muchas veces, de niño, de adolescente, me he levantado yo, en el campo, y he abierto el balcón. La majestad de la noche imponía. Todo callaba y fulgían los astros».⁶⁸⁴ Misterio y misticismo unidos; al fin y al cabo, son mellizos: *μυστήριον* (= misterio, arcano).

La mística es una vivencia emotiva del alma, en cualquiera de las facetas en las que se desarrolle, por ejemplo el erotismo: «La casi universal adopción de un lenguaje simbólico tomado de la pasión sexual, que hacen los místicos de todos los tiempos y lugares, parece indicar una relación verdadera entre el temperamento místico y el erótico».⁶⁸⁵ No descartamos una relación entre el misticismo de Azorín y su amor puro a la mujer; a ese tipo de misticismo algo contribuyó la admiración literaria que sentía por santa Teresa.

⁶⁸⁰ *El alma castellana*, OC, I, pp. 644-645.

⁶⁸¹ *De Granada a Castelar*, OC, IV, pp. 385-388.

⁶⁸² *España*, OC, II, p. 485.

⁶⁸³ *Buscapiés*, OC, I, pp. 101-102.

⁶⁸⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 455.

⁶⁸⁵ A. E. Taylor (1961), p. 39.

3.2.3 EFECTOS PROVECHOSOS DEL MISTICISMO

Además del ámbito en que sitúa “lo místico”, Azorín pone de manifiesto algunos provechosos que son efectos del misticismo; beneficios que se pueden concretar en cuatro: serenidad laica, energía social, arte literario y piedad religiosa.

a) Para Azorín el místico mantiene en el sufrimiento la paciencia y el ánimo. La narración de un hidalgo batallador y arrepentido le da pie a Azorín para elogiarle: «No se disculpa siquiera si por acaso le corrigen; no se justifica si es condenado injustamente».⁶⁸⁶ Serenidad es apacibilidad, energía es fortaleza. Los libros de los místicos «Recomiendan la serenidad, la templanza, la mansedumbre, la conformidad con los trabajos».⁶⁸⁷ La serenidad laica se vive colectivamente también. La imperturbabilidad de que puede presumir el agricultor levantino actual es fruto de una paciencia secular inoculada siglos atrás por la sociedad musulmana. «¿Crees tú que descende de Roma este labriego alicantino que con su mulita a horcate va labrando, allá en lo alto de una pina ladera, replanada en paratas, de tierra pedregosa, donde él siembra unos celemines de cebada? [...] pues si una desgracia cae subitánea y terrible, contéplale cómo se repliega sobre sí mismo, impasible por fuera, silencioso, vacando siempre a sus quehaceres. Esa serenidad bella e inalterable es nuestra serenidad. Esa serenidad procede del sentimiento de lo Fatal. Y lo Fatal es todo el Islam».⁶⁸⁸

b) Por otro lado, la mística -al menos la mística española interpretada por Azorín- produce energía. Veamos el canto entusiasta que proclama la energía del misticismo español. «Las almas más enérgicas, más grandes, más españolas de los siglos pasados están en los conventos. Lecciones provechosas, fecundas lecciones de fe y entusiasmo puede tomar el artista en las vidas de Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Juan de Avila, Alvaro de Córdoba, Luis de Granada. Todo el genio de la raza está aquí. No es inactivo, silencioso y absorto en los grandes claustros solitarios el misticismo español; es religión batalladora, inquieta, andariega, proselitista; peregrina en largos viajes, predica en campos y ciudades, funda monasterios, reforma Ordenes, combate la herejía, mantiene perpetua batalla contra las pompas y lacerias del mundo».⁶⁸⁹ «[El Greco] expresa el dolor, la fe ardiente, la ingenuidad, la audacia, la fuerza avasalladora de un pueblo de aventureros locos y locos místicos».⁶⁹⁰ «Mas donde hay que estudiar la energía española, donde hay que observar todo el estupendo temple del alma nuestra es en los escritores místicos».⁶⁹¹ También Pío Baroja valora el temple de los místicos; nuestros místicos -dice- miran a lo lejos, pero no se olvidan de las batallas terrenales provechosas.⁶⁹²

⁶⁸⁶ *El alma castellana*, OC, I, p. 644.

⁶⁸⁷ *Ni sí, ni no*, p. 206.

⁶⁸⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 72.

⁶⁸⁹ *El alma castellana*, OC, I, pp. 636-637.

⁶⁹⁰ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 721.

⁶⁹¹ «La energía española», *Revista Nueva*, vol. II, Agosto à Diciembre, 1899, p. 176. Esta idea la repitió 62 años después.

⁶⁹² Pío Baroja, «Prólogo», en *La fuerza del amor*, OC, I, p. 739.

c) No es menor el resultado beneficioso que los escritos de los místicos españoles han aportado a la literatura española:

*«[...] los místicos, con sus agudos análisis de psicología [...] han dado al idioma una precisión y una exactitud admirables».⁶⁹³

*«Todos los matices y tornasoles del idioma están en los escritores místicos y ascéticos».⁶⁹⁴

*«La mística española ha producido obras de un valor extraordinario. Por el pensamiento y por el estilo, los escritores místicos españoles están entre los primeros escritores clásicos de España. [...] Hay en todos estos grandes místicos españoles un fondo de humanidad y de bondad bien distinto de la leyenda de dureza y de intolerancia que se ha formado en torno a la España de los pasados siglos».⁶⁹⁵

d) La piedad religiosa es colectiva, contagiosa, muy emotiva, como todo lo lúgubre. El libro *La amarga Pasión de Cristo*, de la Beata Ana Catalina Emmerich, le impresionó vivamente: «he principiado a leerlo, y poco a poco he ido experimentando una de las más intensas, de las más enormes sensaciones estéticas de mi vida de lector. [...] es un libro de una extraordinaria fuerza emotiva, de una sugestión avasalladora»; además de un libro de Flaubert y de otro de Leopardi, no recuerda otro que le «haya producido esta impresión».⁶⁹⁶ Este libro es una versión sentimental del relato evangélico de la pasión de Jesucristo. Las escenas que describe Ana Catalina Emmerich las vivió Azorín personalmente; unos ritos católicos tétricos, trágicos, un cristo cadavérico: lo que el libro de Ana Catalina Emmerich narra como ocurrido a otros, Azorín lo vive él mismo ahora.

«Noche de Jueves Santo. Á las diez Azorín ha ido con Justina á visitar los monumentos. Hace un tiempo templado de Marzo; clarea la luna en las anchas calles; la ciudad está en reposo. Y es una sensación extraña, indefinible, dolorosa casi, esta peregrinación de iglesia en iglesia, en este día solemne, en esta noche tranquila de esta vetusta ciudad sombría. Azorín siente algo como una intensa voluptuosidad estética ante el espectáculo de un catolicismo trágico, practicado por una multitud austera, en un pueblo tétrico...».⁶⁹⁷ «Y un cristo exangüe, amaratado, yace en el suelo, sobre un roído paño negro, entre cuatro blandones. Algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío; algo como el alma de nuestros místicos inflexibles; algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso, se respira en este ámbito pobre, ante este Cristo que reposa sencillamente en tierra, sin luminarias y sin flores».⁶⁹⁸ Y un poco más adelante, Azorín trae a colación de nuevo los místicos inquebrantables: «En los días grises del otoño, o en Marzo, cuando el invierno finaliza, se siente en esta planada silenciosa el espíritu austero de la España clásica, de los místicos inflexibles, de los capitanes tétricos

⁶⁹³ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1147.

⁶⁹⁴ *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p.1012.

⁶⁹⁵ *De Granada a Castelar*, OC, IV, pp. 284-285.

⁶⁹⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 966.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 865.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 866.

-como Alba-; de los pintores tormentarios -como Theotocópuli-; de las almas tumultuosas y desasosegadas -como Palafox, Teresa de Jesús, Larra...-».⁶⁹⁹

No queremos decir que estas prácticas religiosas tengan el marchamo de místicas, pero sí que el “quietismo” que las caracteriza también es un componente de la mística. Aquí Azorín funde estética, misticismo, emoción, tragedia católica...: «Y Azorín ha sentido un momento, emocionado, silencioso, toda la tremenda belleza de esta religión de hombres sencillos y duros».⁷⁰⁰ Azorín es consciente de que su misticismo es libresco: lo ha aprendido en la Santa de Ávila, en fray Luis de León...: «Azorín ha oído hablar a un labriego de Sonseca. ¡Era un viejo místico castellano! Con grave y sonora voz, con ademanes sobrios y elegantes, este anciano de complexión robusta, iba discurriendo sencillamente sobre la resignación cristiana, sobre el dolor, sobre lo falaz y transitorio de la vida... “por primera vez -pensaba Azorín- encuentro un místico en la vida, no en los libros, un místico que es un pobre labrador castellano”».⁷⁰¹ Obsérvese que son las mismas “ideas” que dice el padre Lasalde, pero estas mismas ideas en boca de un labriego le impactan más, al menos literariamente.

Leyendo los dos fragmentos de las visiones que tuvo Ana Catalina Emmerich que transcribimos, comprendemos que al sensitivo Azorín le impresionaran tanto: «Finalmente, iba Nuestro Señor, con los pies desnudos y ensangrentados, abrumado bajo el peso de la cruz, temblando, y lleno de llagas y heridas, sin haber comido, ni bebido, ni dormido desde la cena de la víspera, debilitado por la pérdida de sangre; devorado por la fiebre y la sed, y asaetado por dolores infinitos; con la mano derecha sostenía la cruz sobre su hombro derecho; con la mano izquierda, exhausta, hacía de cuando en cuando el esfuerzo de levantarse su larga túnica, con la que tropezaban sus pies heridos».⁷⁰² «A continuación, tumbaron a Jesús sobre la cruz y extendiendo su brazo derecho sobre el madero derecho de la cruz, lo ataron fuertemente; uno de ellos puso la rodilla sobre el pecho sagrado, otro le abrió la mano, un tercero apoyó sobre la carne un clavo grueso y largo y lo clavó con un martillo de hierro».⁷⁰³

3.2.4 LOS MÍSTICOS

La pretensión de describir el alma de Castilla está explícita en el título de uno de sus libros, *Alma castellana*; de los 12 capítulos de que consta la parte que trata del siglo XVII español, uno lo dedica a los conventos y otro al misticismo, junto a otros temas frecuentemente calificados como “propios” de aquella época: la picaresca, la Inquisición, las costumbres domésticas, etc. Había que hacer honor a la tradición total, uno de

⁶⁹⁹ *Ibidem*, pp. 892-893.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 866.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 921.

⁷⁰² A. C. Emmerich (2004), p. 87. Ana Catalina Emmerich vivió entre 1774 y 1824. El poeta alemán Clemente Brentano la visitó diariamente durante el último año que estuvo postrada en la cama; transcribió las visiones de la Pasión de Jesucristo que Emmerich tuvo entre el 18 de febrero y el 6 de abril de 1823. El 3 de octubre de 2004 fue declarada *Beata*.

⁷⁰³ A. C. Emmerich (2004), p. 97.

cuyos elementos era la mística, aunque sin alusiones a su dimensión propiamente religiosa. «Menester sería un grueso volumen para exponer en forma emocional y artística este aspecto trascendentalísimo y fecundo del alma española; para analizar por menuda la intensa y sólida mística de España, “mística de piedra de sillería”, según la pintoresca frase de uno de los aprobantes de la obra de Zapata...».⁷⁰⁴ Es significativo que Azorín califique de “pintoresca” la frase «mística de piedra de sillería»: ¿por la solidez de ese tipo de piedra?, ¿por ser un elemento de construcción, de la construcción metafórica del alma castellana? Azorín ve la «mística enraizada en la base y el sentir de un pueblo», de Castilla. Y en su bregar autobiográfico literario, en esa dinámica entre autor y obra, se va a encontrar con «lo constante del espíritu hispánico: su mística, su trascendencia».⁷⁰⁵

Azorín menciona muchas veces los místicos, la mística, el misticismo, etc. Lo hace en contextos dispares, a propósito de personas, de historias, de conventos, de España, de política... Aprecia y habla mucho de los escritos de santa Teresa de Jesús, fray Luis de Granada y fray Luis de León. No tiene en cuenta los nombres de Ramón Llull, Pedro Malón de Chaide, Francisco de Aldana, fray Francisco de Osuna, fray Alonso de Madrid, fray Juan de los Ángeles, San Buenaventura, Santa Catalina de Siena, etc. No alude a los poemas místicos, sin vinculación con ninguna confesión religiosa, y que él conocería; son los casos de Lope de Vega («Pastor, que con tus silbos amorosos»), Machado («Anoche cuando dormía»), Juan Ramón Jiménez («Lo que Vos queráis, Señor»). Un ejemplo de esta poesía mística es *La oración del ateo*, de Unamuno:⁷⁰⁶

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,
y en tu nada recoge estas mis quejas,
Tú que a los pobres hombres nunca dejas
sin consuelo de engaño. No resistes
a nuestro ruego y nuestro anhelo vistas.
Cuando Tú de mi mente más te alejas,
más recuerdo las plácidas consejas
con que mi alma endulzóme noches tristes.
¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande
que no eres sino Idea; es muy angosta
la realidad por mucho que se expande
para abarcarte. Sufro yo a tu costa,
Dios no existente, pues si Tú existieras
existiría yo también de veras.

⁷⁰⁴ *El alma castellana*, OC, I, p. 646. La obra a la que se refiere Azorín es la de Pedro Zapata y Cornel, *Manual mystico para confesores, que gobiernan almas, que caminan a la perfección, huyendo de los tropiezos, y errores de los Quietistas, en que han peligrado muchos*. Madrid, 1747. Los aprobantes referidos eran instituciones, tanto eclesiásticas como civiles -podrían llegar a ser diez-, cuya censura era necesario pasar para obtener la licencia de impresión.

⁷⁰⁵ L. Sánchez Francisco (1995), pp. 44 y 46.

⁷⁰⁶ Miguel de Santiago (ed.) (1998), p. 160.

Conoce algunas obras de mística, de forma que las puede citar. Recoge consejos y doctrina de escritores de mística, como cuando cita la estructura de las fases místicas que hace Pedro Zapata y Coronel,⁷⁰⁷ quien expone y define el camino para llegar hasta Dios: *unión, herida de amor, arrobamiento, arrebatamiento, vuelo e ímpetu*. Pero no se adentra en territorios ni teóricos ni históricos ni, mucho menos, prácticos.

Azorín se detiene en la dimensión humana del grupo que podríamos llamar *místicos y asociados*, tales como conventos y tratadistas de mística (Arbiol, Zapata, Andrés de Mendoza...). Todos ellos le vienen bien para expandir sus preocupaciones. En los conventos, por ejemplo, no tiene que darse *per se* la mística: ni todos sus moradores son místicos ni la mística se origina o se desarrolla exclusivamente entre sus muros. Los estima porque sintonizan con lo que él considera que son sus planteamientos: actitudes ante la vida, tradición castellana. Los nombra con ocasión de diversos momentos espirituales suyos, no para aclarar conceptos ni explicar comportamientos.

En varios lugares cita Azorín pasajes de fray Antonio Arbiol; de su obra *Desengaños místicos* reproduce estas palabras: «A Dios se ha de amar con todo el entendimiento, sin engaño; con toda la voluntad, sin dolo; con toda la mente, sin olvido; con todas las fuerzas, sin remisión, sin tibieza, sin negligencia».⁷⁰⁸ ¿De dónde le viene a Azorín el interés por este fraile? Su tío Miguel Amat Maestre, funda «una revista dedicada a propagar las doctrinas pedagógicas católicas», *La Educación Católica*. [...] Don Isidro [padre de Azorín] insinúa al Sr. Amat la posibilidad de que colabore en ella su hijo Pepe, a lo que se aviene el Sr. Amat con la condición de que los artículos traten de temas educacionales o católicos. [...] Martínez Ruiz se encarga, ya desde el principio, de la sección bibliográfica». Entre otras reseñas, hace una de la obra de fray Antonio Arbiol.⁷⁰⁹ En un artículo primerizo (tenía 19 años), titulado «El padre Arbiol. (Notas ligeras)», escribe: «Cuán dulce, cuán consoladora aparece la filosofía de los místicos, y qué inmensa la distancia que existe entre ella y las tétricas negruras de Hartman y Schopenhauer!»;⁷¹⁰ firmó como *Fray José*.

Azorín no alude a la *teofonía*, en el sentido de «escuchar en todo la música de la divina palabra»,⁷¹¹ sobre todo en la naturaleza. Ello es extraño dado que sus dos místicos preferidos sí expresaron sus vivencias teofónicas. Esto dice santa Teresa: «Creo he de tener menos embarazos, y tengo una ermita, que se ve el río [Tormes] y también á donde duermo, que estando en la cama puedo gozar de él, que es harta recreacion para mí».⁷¹² Y esto dice fray Luis de León: «Algunos ay a quien la vista del campo los enmu-

⁷⁰⁷ *El alma castellana*, OC, I, p. 645.

⁷⁰⁸ Fray Antonio Arbiol (1784), I, V, p. 44. Azorín recoge estas palabras en *El alma castellana*, OC, I, pp. 641-642.

⁷⁰⁹ J. Rico (1973), p. 124.

⁷¹⁰ «El padre Arbiol. (Notas ligeras)», *La Educación Católica*, año I, n.º 4, 30 de octubre de 1892, p. 12.

⁷¹¹ L. Santullano (1934), p. 17.

⁷¹² Santa Teresa de Jesús (1893), «Carta XXIII. A la madre Ana de la Encarnación, priora de Salamanca – Desde Alba de Tormes», p. 39.

dece, y deve ser condición de espíritus de entendimiento profundo; mas yo, como los páxaros, en viendo lo verde, desseo o cantar o hablar». ⁷¹³

Por no hablar de san Juan de la Cruz: ⁷¹⁴

¡ Oh, bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh, prado de verduras,
de flores esmaltado!,
decid si por vosotros ha pasado.
[...]
Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos

La mística de otras religiones (la musulmana, por ejemplo) no las menciona, pero si alude a místicos no religiosos o, al menos no católicos, como, por ejemplo, Benedikt Baruch Spinoza (siglo XVII): Este filósofo, por un lado, afirma que el hombre, por el *amor Dei intellectualis*, vive la vida divina y «se comporta como un místico»; ⁷¹⁵ pero, por otro lado, «plantea un panteísmo, en la que la determinación de Dios o la sustancia como una Naturaleza que es vida o que es ley natural, conduce directamente a un ateísmo radical». ⁷¹⁶ A Spinoza se le atribuye la frase «Sentimus experimurque nos aeternos esse». ⁷¹⁷

Spinoza se sirve de categorías religiosas, pero ello es mera apariencia, pues «su mística -si es que existe tal cosa- está tan alejada de de Santa Teresa o de San Juan de la Cruz como de la cabalística». Con su misticismo categorial Spinoza en realidad pretende «la captación y comprensión de las leyes sobre las que se asienta el cosmos»; aún más, ataca los tabúes socio-políticos de la época, «entra a saco en ellos, poniendo en entredicho el entramado de creencias judeo-cristianas y el sistema de castigos y recompensas que apuntalaba a los regímenes políticos de la época». ⁷¹⁸ «Los católicos lo aborrecían, los protestantes lo vituperaban y los miembros de su comunidad judía, que abandonó por hastío, lo odiaban». ⁷¹⁹ Azorín dice que para su bisabuelo (el autor de *El contestador*, apología del catolicismo), «El gran adversario es Benito Espinosa», «la preocupación latente, constante, es el pensamiento de Espinosa». ⁷²⁰ Era lo más lógico en un católico tan tradicional.

⁷¹³ Fray Luis de León (1966), p. 22.

⁷¹⁴ San Juan de la Cruz (1993). *Cántico espiritual*, 4 [CA-4], p. 609, y 14-15 [CA-13-14], p. 645.

⁷¹⁵ F. Amerio (1954), p. 290.

⁷¹⁶ J. Ezcurdia (2010), p. 159.

⁷¹⁷ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

⁷¹⁸ M.^a J. Villaverde (2010), pp. XII-XV.

⁷¹⁹ R. Andrés (2020), p. 2.

⁷²⁰ *Varios hombres y alguna mujer*, pp. 39 y 40.

Un místico de la devoción de Azorín fue el positivista francés Augusto Comte: «era un católico, y sin disputa, un místico».⁷²¹ Augusto Comte era un místico, pero no un católico. La divisa de su positivismo se la proporcionó «le plus sublime des mystiques», Tomás de Kempis: «Amem te plus quam me, nec me nisi propter te (Imitation de Jesus-Christ, livre III, chap. V)».⁷²² Los místicos del siglo XV, en particular el autor de la *Imitación de Cristo*, fueron los últimos, antes del positivismo, que tuvieron en cuenta el conjunto de la vida humana,⁷²³ es decir, atender a la racionalidad, en lugar de prestar una atención exclusiva a los sentimientos.⁷²⁴ Su positivismo satisfacía el culto religioso mejor que el catolicismo pues sobrepasaba las peticiones, demasiado materiales, del culto teológico; para él la oración era el ideal de la vida ya que consistía, a la vez, en amar, pensar y actuar.⁷²⁵

3.2.5 SANTA TERESA

Por lo que se refiere a la santa de Ávila en particular, Azorín le dedica varios artículos y capítulos en distintos libros (en *El pasado* le dedica cinco capítulos⁷²⁶ y en *El cinematógrafo*, tres), amén de centenares de alusiones. Lo que Azorín destaca en ella es su dimensión emotiva, su empuje vitalista: «La obra teresiana no es posible sin suponer en esta mujer, enferma y sin recursos, una cualidad suprema: simpatía, o sea, imperio afectuoso, don de gentes en medida extraordinaria».⁷²⁷ «[...] la gloriosa mujer de Ávila. [...] es el más alto ejemplo de lo que podríamos llamar la *vitalidad española*. [...] con Santa Teresa es la vida misma, espontánea y bullidora, la que se percibe brotar y exteriorizarse *directamente* por encima del estilo. [...] Nótese el punto de vista *vitalista*, en contraposición al *intelectualista*, en que se coloca la santa al oponer el *amor* al *pensamiento*».⁷²⁸

⁷²¹ *La voluntad*, OC, I, p. 937.

⁷²² A. Comte (1852), p. 18.

⁷²³ A. Comte (1852, p. 76): «Aussi les mystiques du quinzième siècle, et surtout l'admirable auteur de *l'Imitation*, sont-ils les derniers penseurs chez lesquels, avant le positivisme, on puisse vraiment saisir l'ensemble de la nature humaine».

⁷²⁴ A. Comte (1852, p. 88): «prévenir ou corriger la dégénération mystique à laquelle expose toujours une attention trop exclusive envers les sentiments, en disposant à négliger, ou même oublier, les actes qu'ils doivent régir».

⁷²⁵ A. Comte (1852, p. 95): «l'exercice régulier de la prière, privée ou publique, constitue la principale condition d'un culte quelconque. Loin d'y manquer, le positivisme y satisfait mieux que le catholicisme: car il épure cette institution en même temps qu'il la développe. Votre méprise, à cet égard, résulte de la notion grossière qu'on se forme encore de la prière, quand on la fait surtout consister en demandes, trop souvent matérielles, suivant la nature profondément égoïste de tout culte théologique. Pour nous, au contraire, la prière devient l'idéal de la vie. Car prier, c'est à la fois aimer, penser, et même agir; puisque l'expression constitue toujours une véritable action. jamais les trois aspects de l'existence humaine ne peuvent être aussi profondément unis que dans ces admirables épanchements de reconnaissance et d'amour envers notre grande déesse ou ses dignes représentants et organes. Aucun motif intéressé ne vient plus souiller la pureté de nos effusions».

⁷²⁶ *El pasado*, caps. 5, 6, 7, 8 y 10.

⁷²⁷ *A voleo*, OC, IX, p. 1378.

⁷²⁸ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, pp. 695-697.

Azorín relaciona la capacidad de sufrimiento que recomendaba santa Teresa con la robustez de ánimo que poseía el hidalgo del *Lazarillo*; este pasaba hambre, pero hacía todo lo posible para que no lo notaran los demás, ni siquiera su compañero de fatigas (y de hambres): «Esta es la grandeza española: la simplicidad, la fortaleza, el sufrimiento largo y silencioso bajo serenas apariencias; ésta es una de las raíces de la patria que ya se van secando». ⁷²⁹ Y la santa de Ávila encomiaba el comportamiento de una hermana de claustro: «le dijo una vez una hermana, que parecía de unas personas, que hay muy honradas, que aunque mueran de hambre, lo quieren mas, que no que lo sientan los de fuera, porque no podían creer que ella dejaba de sentir algunas cosas, aunque tampoco se le parecía». ⁷³⁰

Uno de los artículos primeros que publicó Azorín sobre ella apareció en una fecha tan temprana como 1898, que empieza así: «...Tenía el temple de alma de los grandes artistas, la voluntad de los guerreros legendarios, la fé de los primitivos cristianos», y que termina así: «Era alta, esbelta, blanca y carnosa de cara; obscuro el cabello, los ojos negros, expresivos; de imponente severidad cuando graves, de alegría infantil cuando risueños...». ⁷³¹ Entre sus menciones figuran alusiones al desamparo social: «Ni ella ni sus compañeras contaban con medios de fortuna ni tenían valiosas influencias»; ⁷³² o a las penalidades interiores y exteriores: «el informe de unos médicos psiquiatras; la pobreza; la soledad; los trances íntimos de su espíritu. [...] los dolores del cuerpo», ⁷³³ o al recuerdo exultante ante una escultura bella de la Virgen María: «Mientras caía la tarde, entre las últimas claridades del crepúsculo que bajaban por las altas ventanas góticas, yo he sentido palpitante el espíritu de Teresa de Jesús en este maravilloso busto de Alonso Cano». ⁷³⁴

Santa Teresa es también «núcleo de una novela de Azorín; problema estético, psicológico en la mente de Félix Vargas, protagonista de *El caballero inactual*». ⁷³⁵ A Jorge Campos le confiesa: «No se puede pasar por los místicos sin provecho. Se pasa por los místicos, cuando en la adolescencia se los lee perseverantemente. En mis años verdes los leí yo. [...] Los místicos nos enseñan dos cosas: el sentido del idioma y la “libertad espiritual”, de que habla Santa Teresa». ⁷³⁶ Azorín denomina *condensación de tiempo* al fenómeno que consiste en sentir que “el tiempo vuela”: «Cuando se hace algo

⁷²⁹ *Los pueblos*, OC, II, p. 180.

⁷³⁰ Santa Teresa de Jesús (1861), XII, p. 200.

⁷³¹ «Una mujer. (Silueta)», *Madrid Cómico*, 22 de enero, 1898, p. 6. No hemos hallado la referencia que hace S. Riopérez (1963-b. 9): «Uno de los primeros artículos que publica Azorín en Madrid, recién llegado de Valencia, en 1896, aparecía en “Madrid Cómico”, y tiene un título revelador en cuanto a esta preferencia que acabamos de aludir: *Sobre los itinerarios de Santa Teresa*». En esa revista no hemos hallado ningún artículo de Azorín ni en 1896 ni en 1897. En el artículo «Una mujer. (Silueta)» no menciona los itinerarios en el título del artículo, aunque si los detalla en el texto: ¡hasta 26 veces!

⁷³² *El alma castellana*, OC, I, p. 637.

⁷³³ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 49.

⁷³⁴ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 720.

⁷³⁵ S. Riopérez (1963-b), p. 411.

⁷³⁶ J. Campos (1964), p. 187.

con fervor se condensa el tiempo. Los minutos se reducen a segundos. [...] La vida de Santa Teresa es para mí una resplandeciente sucesión de condensaciones de tiempo».⁷³⁷

Las dimensiones que le entusiasman son no religiosas. No comenta aspectos místicos ortodoxos, como, por ejemplo, estos que expone santa Teresa: «Otra manera de arrobamientos hay, o vuelo del espíritu le llamo yo, que aunque todo es uno en la sustancia, en el interior se siente muy diferente; porque muy de presto algunas veces se siente un movimiento tan acelerado del alma, que parece es arrebatado el espíritu con una velocidad que pone harto temor».⁷³⁸ «Y así, aunque dure poco, deja el cuerpo muy descoyuntado, y en aquella sazón los pulsos tienen tan abiertos como si el alma quisiera ya dar a Dios, que no es menos; porque el calor natural falta y le abrasa de manera que con otro poquito más hubiera cumplídole Dios sus deseos».⁷³⁹ Nada dice tampoco de expresiones como: «cuando suspende Dios el alma en la oración con arrobamiento o éxtasis o raptó»,⁷⁴⁰ «quedarse así embebidas»,⁷⁴¹ que «da arrobamientos, que la saca de sus sentidos».⁷⁴² Estas manifestaciones serían las equivalentes en el ámbito personal laico a las que Azorín siente ante, por ejemplo, una noche estrellada.

Es la faceta humana de la mística santa Teresa lo que resalta Azorín. «Ya está hecha la película de Santa Teresa; no se ha estrenado todavía»; «En la vida de Santa Teresa hay dos partes: una, la parte de la fundadora, y otra, la parte ajena a las fundaciones. No podemos prescindir de esta parte; en ella está comprendida, sí, la parte juvenil y profana, pero también las enfermedades de la santa, enfermedades verdaderamente terribles».⁷⁴³ En un temprano artículo dedicado al pasado de personajes españoles con energía, dice: «¡Qué portentoso libro el de las *Fundaciones*, de Teresa de Jesús! Acaso no haya producido nunca España tan enérgico é indomable espíritu como el de la santa de Avila. Pasma la obra por ella realizada. Pobre, desvalida, enferma y sin más que una ó dos compañeras, recorrió España entera. [...] Ni ella ni sus compañeras contaban con medios de fortuna ni tenían valiosas influencias. [...] Una madrugada, en Medina del Campo, estuvieron á punto de sor topadas de unos toros que entraban para correr; á pique estuvieron de anegarse en un río, al vadearlo, cerca de Burgos; [...] Manifiesta en otra carta al Padre Gracián que *hanla comenzado á tomar miedo*».⁷⁴⁴ Son muy significativos dos hechos: 1.º) que el mismo Azorín cite su artículo de 1899 y no cite otro suyo de 1898, también sobre la santa y con muchas palabras idénticas; 2.º) que, cuando repite palabras escritas por él 63 años antes, no se mencione como autor de ellas, sino como «alguien decía» y como «nos dice el mismo autor».⁷⁴⁵ ¿Por modestia? ¿Por no dejar en un segundo plano -cinematográfico- a santa Teresa? ¿Por irónico solapamiento?

⁷³⁷ «Condensaciones de tiempo», *ABC*, 4 de febrero de 1965, p. 3.

⁷³⁸ Santa Teresa de Jesús (2009), *Moradas del castillo interior*, Morada 6.^a, cap. 5, 1, p. 577.

⁷³⁹ *Ibidem*, cap. 11, 4, p. 612.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, cap. 4, título, p. 570.

⁷⁴¹ *Ibidem*, cap. 4, 9, p. 573.

⁷⁴² *Ibidem*, cap. 4, 2, p. 570.

⁷⁴³ *Los recuadros*, pp. 146-147.

⁷⁴⁴ «La energía española», *Revista Nueva*, vol. II, Agosto à Diciembre, 1899, pp. 176-177.

⁷⁴⁵ *Los recuadros*, pp. 151 y 152.

Cuando interpreta palabras de la santa, las trae al tráfago humano. El concepto “espanto”, que algunas veces tiene en santa Teresa un sentido de “unión divina”, Azorín lo aplica a las dificultades del trasiego de las fundaciones de conventos. Dice ella: «y casi todas las veces que Dios hace esta merced al alma, se queda en arrobamiento, que no puede su bajeza sufrir tan espantosa vista. [...] es su presencia de tan grandísima majestad, que hace gran espanto al alma».⁷⁴⁶ La glosa de espanto que hace Azorín es una traducción al nivel de las actividades humanas: «Espantada, admirada, maravillada, se ve Teresa, al vencer las dificultades -por inspiración divina, por auxilio divino- que parecían invencibles».⁷⁴⁷

Le atrae la santa de Ávila porque es la más “terrestre” de los místicos. En una ocasión, hablando de las fases de la vía unitiva (arrobamiento, suspensión, arrebatamiento, vuelo, ímpetu, herida...), escribió que le llamaba «abobamiento, que no es otra cosa más de estar perdiendo el tiempo allí y gastando su salud», en referencia al consejo que les daba a las monjas de que la oración y la penitencia no las debilitaran. Y en otra ocasión «el diálogo con la Divinidad se produce en los términos más familiares: “¡Bueno anda Nuestro Señor!” “¡Señor, agua os pedimos, pero no tanta!”».⁷⁴⁸

La mística como fenómeno religioso en santa Teresa a Azorín no le interesa, ni la entiende; lo que le atrae de ella es, sobre todo, su lenguaje: «el lenguaje en la Santa es “inimitable”», «el lenguaje en las Cartas, es el más profundamente español que conozco: Castilla pura».⁷⁴⁹ Y también su carácter: «El secreto de Teresa -del triunfo de Teresa- está en su carácter: animoso, entero, jovial, afable». Sin apenas dinero tenía que ir fundando conventos (alquilando casas, comprando muebles...), mal alimentada («sólo unos higos secos»), enferma («con recia calentura»), caminando «por tierras inundadas». Su compañero Julián de Ávila la admiraba, pues «Con no haber entonces más de veinte años, tenía a todo el mundo debajo de sus pies».⁷⁵⁰

A Azorín le interesa, en síntesis, el alma no mística de santa Teresa, es decir, su soltura literaria y su espíritu de cordialidad, de acercamiento a las personas, de compasión: «[Los escritores místicos] Dejan, abandonan las cosas, el teatro humano, las pompas del mundo, y al propio tiempo envuelven todas las cosas, todos los hombres, con un cendal de piedad y humanidad. [...] Sonriente, [...] Sonríe siempre Santa Teresa».⁷⁵¹

⁷⁴⁶ Santa Teresa de Jesús (2009), *Moradas del castillo interior*, Morada 6.^a, cap. 9, 4, p. 601.

⁷⁴⁷ «Ventana a Santa Teresa», *Revista de espiritualidad*, abril-diciembre, 1963, 22, n.ºs 087-089, p. 403.

⁷⁴⁸ L. Santullano (1934), pp. 23-24 y 16.

⁷⁴⁹ «Ventana a Santa Teresa», *Revista de espiritualidad*, abril-diciembre, 1963, 22, n.ºs 087-089, pp. 404 y 407.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, pp. 402-403.

⁷⁵¹ *Crítica de años cercanos*, pp. 187-188.

3.2.6 DIMENSIONES

3.2.6.1 La religión

No asocia su mística en ningún momento ni a Jesucristo, ni al Evangelio, ni a los Santos Padres, ni al amor cristiano, como sí hacían los místicos clásicos... No trata de exponer en qué consiste la mística. Que sea «la aspiración suprema del alma dulcemente aquejada de amor divino»,⁷⁵² o la «búsqueda de la unidad del yo con la divinidad (matrimonio)»,⁷⁵³ o que, «además de la alta disposición amorosa, el místico ha de poseer la capacidad de inteligencia que le consienta establecer el diálogo supremo y gozoso con la divinidad»,⁷⁵⁴ no es su deseo dilucidarlo. Como tampoco tiene interés en discriminar si el sentido del ascetismo es el de la búsqueda de un camino que le lleve a la anhelada disposición mística.⁷⁵⁵

Tampoco distingue entre mística y ascetismo. Pone en boca de los racionalistas -se supone que denomina así a “personas decentes cultas no místicas”- lo siguiente: «hay algo en el ideal de los místicos que no podemos aceptar. La tolerancia la aceptamos, desde luego pero el último resultado del ideal de los místicos es la renunciación a todo: al mundo, a la ciencia, al arte... y eso es inadmisibile». Sí están de acuerdo los racionalistas en que el místico «se desentiende de todo lo que supone sensualidad, grosería, crueldad, concupiscencia, servidumbre bestial a los sentidos» y en que «pone una distancia discreta, invisible, espiritual -pero firme e infranqueable- entre estos bestiales y atolondrados gozadores del mundo, entre la turba frívola y alocada y su persona». No es verdad que el místico renuncia al mundo, la ciencia, el arte...: eso es lo que pretende el asceta; el místico está más arriba: «piensa en el destino humano; medita en la eternidad».⁷⁵⁶

Azorín no es ateo (sustantivo), pero sí se declara un místico (sustantivo) ateo (adjetivo): «Azorín torna a quedarse ensimismado. [...] Su misticismo ateo encuentra en estas metafísicas un gran venero de especulaciones misteriosas».⁷⁵⁷ Ese ateísmo místico no es una atribución personal, individual; es también social: la -inexistente- bondad innata del hombre causaría un «anarquismo dogmático, que es un misticismo ateo».⁷⁵⁸ Como «místico ateo» caracteriza también Juan Valera a Leopardi.⁷⁵⁹ Un “ateísmo místico” no es una *contradictio in terminis*; algunos místicos, en cuanto profetas, han sido perseguidos por los dirigentes de sus instituciones. En la actualidad, algunos profetas de la Teología de la Liberación (por ejemplo, Leonardo Boff) que simultáneamente son místicos, han sufrido represalias eclesiales. Pero, aunque la mística de Azorín no sea

⁷⁵² L. Santullano (1934), p. 22.

⁷⁵³ A. Hernández Villalba (2011), p. 10.

⁷⁵⁴ L. Santullano (1934), p. 12.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

⁷⁵⁶ *De Granada a Castelar*, OC, IV, p. 385.

⁷⁵⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 934.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 950.

⁷⁵⁹ J. Valera (2003), p. 180.

“ateísta”, tampoco es teísta: no es religiosa, no es cristiana, no es católica. Él «se crea una moral y una mística naturales»,⁷⁶⁰ sin necesidad de seguir las directrices de ninguna Iglesia. Al no ser religiosa la mística de Azorín, tampoco es teísta. La mística es una propiedad genuina del hombre, no de una institución.

También en la dimensión racional se expande la mística de Azorín. La fe va conectada a la religión, la fidelidad lo va a la Humanidad. Azorín mantiene fidelidad a unos valores: el trabajo, la honradez, la sensibilidad... «La fe es una creencia; la fidelidad [...] un compromiso y un reconocimiento. La fe se refiere a uno o varios dioses; la fidelidad, a valores, a una historia y a una comunidad. Aquella concierne a lo imaginario o a la gracia; esta, a la memoria y a la voluntad».⁷⁶¹ De una manera más o menos intuitiva Azorín ensalza a los místicos -conocidos o desconocidos- por su labor transformadora del mundo. «La mística, en su sentido lato está presente siempre [...] como paradigma definidor del hombre».⁷⁶²

3.2.6.2 La estética

Azorín toma de los místicos clásicos lo que le convenía para su estética literaria. A Azorín lo que le interesa es la aureola de misterio de “lo místico”; «los términos *místico* y *misticismo* siempre serán asimilados en general por ese ambiente de encierro interior o exterior, esa extraña búsqueda del silencio y de engeguencimiento».⁷⁶³ Tanto la palabra *misterioso* como la palabra *místico* proceden de la raíz griega μύω, que significa “cerrarse”, “estar cerrado”; μυστικός era “lo relativo a los misterios religiosos”; la palabra *miope* procede de esa misma raíz más la raíz ὄπ (= vista), o sea, que tiene problemas de visión.

La mística de Azorín es, ante todo, una actitud literaria, estética: como *homo æstheticus* es «partidario de una religión de la belleza».⁷⁶⁴ Pone tanto fervor en el dibujo de las cosas que parece vivirlas personalmente; nosotros no negaremos esa posibilidad, pero creemos que, en todo caso, lo estético se sobrepone. Azorín lamenta que se inaugure «una nueva crítica que atropelle las obras de arte puro, que desconozca los místicos, que se ría de la lírica».⁷⁶⁵ Las ideas sobre mística proceden casi únicamente de sus sentimientos estéticos: «para Azorín el conflicto entre las exigencias de la realidad y la aspiración mística a lo ultrarreal no es esencial ni primordialmente filosófico ni religioso, sino pura y simplemente un problema estético».⁷⁶⁶ Según Garagorri,⁷⁶⁷ ante el enigma de la vida caben tres actitudes: religión, ciencia y arte; Azorín «ha optado por la salvación estética, por el misterio tangible pero inexacto que ofrece la belleza».

⁷⁶⁰ J. Rico (1973), p. 73.

⁷⁶¹ A. Comte-Sponville (2014), p. 39.

⁷⁶² L. Sánchez Francisco (1995), p. 28.

⁷⁶³ A. Hernández Villalba (2011), p.13.

⁷⁶⁴ E. Spranger (1935), p. 198.

⁷⁶⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 896.

⁷⁶⁶ L. Livingstone (1970), p. 84.

⁷⁶⁷ P. Garagorri (1963), p. 82.

Comentando Livingstone la obra *Diario de un enfermo*, dice que «El fuego de la inspiración que se extingue en las cenizas del agotamiento creador puede evidentemente parangonarse con la alternación entre el éxtasis y el período de *sequedad* del místico, y existe, por cierto, una fuerte sugerencia del camino de perfección místico en la evolución de las novelas de Azorín, con su cubileteo de los mundos de la materia y del espíritu y su continua evolución hacia una obra de arte purificada que es la destilación de la sensibilidad estética». ⁷⁶⁸ Esta ambivalencia entre lo íntimo y lo literario, entre los momentos inefables, extáticos y la ficción la destaca Sánchez Francisco, para quien los relatos autobiográficos de Azorín aclaran, especifican y explicitan su experiencia mística. ⁷⁶⁹

3.2.6.3 La melancolía

La mística de Azorín es un sentimiento que está preñado de nostalgias, añoranzas, inefabilidades, afectos, sueños, evocaciones..., pero no de amor fraterno. Ignora la sentencia del más místico de los discípulos de Jesús, san Juan: «quien no ama a su hermano, al que ve, no puede amar a Dios, al que no ve». ⁷⁷⁰ «Martínez Ruiz es místico; su alma está agitada por una racha ardiente de ese misticismo nostálgico que, en nuestras áridas tierras castellanas, ha sido siempre como el esfuerzo supremo por desprenderse de la envoltura carnal. Misticismo maleado por la corriente impetuosa del pensamiento que va desde los Enciclopedistas hasta Nietzsche; [...] Además de esto, Martínez Ruiz, como su maestro Montaigne, es el tipo del escéptico bautizable», ⁷⁷¹ esto es, una buena persona, no creyente, que, llegado el caso, no tendría inconveniente en ser bautizado. «En M. Ruiz las lecturas piadosas han producido especie de ascetismo secularizado». ⁷⁷²

En la mística de Azorín se aprecia un deje melancólico. Dice Machado: «Tiene Azorín una tendencia al éxtasis [...]. Sentiréis en Azorín un algo de mística resignación, de renunciación aristocrática, de piadoso desdén». ⁷⁷³ Este hábito de pesimismo es concomitante, al menos, de toda experiencia mística. Hay esperanza, hay alegría, hay tesón, pero la quietud conlleva «una *inesperanza*: el grado cero de la esperanza y el temor». ⁷⁷⁴

La cercanía que Azorín sentía por Leopardi bien pudo haberle contagiado este pesimismo: «El tedio en su forma más intensa fue considerado por Leopardi el más sublime de los sentimientos humanos, una forma de éxtasis místico». ⁷⁷⁵ No se recató Azorín de reconocer a Leopardi como la personificación del pesimismo: «Y por eso los

⁷⁶⁸ L. Livingstone (1970), p. 73.

⁷⁶⁹ L. Sánchez Francisco (1995), pp. 43, 7 y 8.

⁷⁷⁰ *Novi Testamenti Biblia Graeca et latina* (1943), «Epistola Beati Ioannis Apostoli Prima», 4, 20, p. 708: «Qui enim non diligit fratrem suum quem videt, Deum, quem non videt, quomodo potest diligere?», «ὁ γὰρ μὴ ἀγαπᾷ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ ὃν ἑώρακεν, τὸν Θεὸν ὃν οὐχ ἑώρακεν οὐ δύναται ἀγαπᾷ».

⁷⁷¹ A. González Blanco (1906), p. 26.

⁷⁷² U. González Serrano (1899-b), p. 91.

⁷⁷³ A. Machado (1912-d).

⁷⁷⁴ A. Comte-Sponville (2014), p. 182.

⁷⁷⁵ A. Krause (1955), p. 145.

dioses, acaso un poco celosos, tal vez un tanto egoístas, sólo permiten que el amor puro, generoso, intenso, desinteresado, baje de tarde en tarde, como cosa rarísima y excepcional, sobre la Humanidad entristecida y desesperada... Lector: Esta es en pocas palabras, la *Historia del género humano* que ha trazado Leopardi; las obras en prosa del gran poeta acaban de ser publicadas por primera vez en castellano. [...] Leopardi, lector, no es un pesimista; es el Pesimismo hecho hombre».⁷⁷⁶

Es muy improbable que Azorín no conociera este poema de Leopardi.⁷⁷⁷

«A SE STESSO»

Or poserai per sempre,
 stanco mio cor. Però l'inganno estremo,
 ch'eterno io me credei. Perí. Ben sento,
 in noi di cari inganni,
 non che la speme, il desiderio è spento.
 Posa per sempre. Assai
 palpitasti. Non val cosa nessuna
 i moti tuoi, né di sospiri è degna
 la terra. Amaro e noia
 la vita, altro mai nulla; e fango è il
 mondo.
 T'acqueta omai. Dispera
 l'ultima volta. Al gener nostro el fato
 non donò che il morire. Omai disprezza
 te, la natura, il brutto
 poter che, ascoso, a comun danno impera,
 e l'infinita vanità del tutto.

«A SÍ MISMO»

Reposarás por siempre,
 cansado corazón. Murió el engaño extre-
 mo,
 que eterno yo creí. Murió. Bien siento,
 de los caros engaños,
 no la esperanza, hasta el deseo ha muer-
 to.
 Reposo ahora por siempre.
 Bastante ya latiste. Nada vale
 tu palpitar, ni es digna de un suspiro
 la tierra. Hiel y tedio
 la vida, nada más; y fango el mundo.
 Para ya. Desespera
 la última vez. A nuestra especie el hado
 no dio sino el morir. Deprecio siente
 por natura y por ti, por el horrendo
 poder que, oculto, en común daño impera,
 y la infinita vanidad del todo.

La mística azoriniana se expande en la dimensión sensitiva y en la racional. La mística es «una experiencia, una sensación, un silencio. [...] la experiencia del misterio, más allá de la engañosa transparencia de las explicaciones».⁷⁷⁸ «La experiencia mística [...] se caracteriza por un cierto número de suspensiones o puestas entre paréntesis».⁷⁷⁹ ¿Y no se queda Azorín mil veces arrobado por tantas cosas nimias y por tantas otras grandes, infinitas...? La mística se vive en el silencio. «Silencio de la sensación. Silencio de la atención. [...] Silencio de la contemplación. Silencio de lo real».⁷⁸⁰

¿Es un místico Azorín? La mística es “inexpresabilidad” y es sentimiento. ¡Cuántas veces no se auxilia Azorín de lo inefable, de un no sé qué...! ¡Y cuántas veces

⁷⁷⁶ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 103-104.

⁷⁷⁷ G. Leopardi (1998), Canto XXVIII, «A se stesso», pp. [402] y [403].

⁷⁷⁸ A. Comte-Sponville (2014), pp. 150-151.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 169.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 151.

no pregonan, diluidos o sólidos, sus sentimientos...! Las expresiones místicas de Azorín son una muestra más de su literatura emocional.

3.3 SONRISA

3.3.1 CONCEPTOS PRELIMINARES

3.3.1.1 Distinciones

En la sonrisa, como en la mujer, en la mística y en la vejez se vierten sentimientos de fondo. Procede hacer cuatro distinciones. Por un lado, hay que distinguir entre “sonrisa” y *sonrisa*. “Sonrisa” es el concepto de sonrisa, mientras que *sonrisa* es la misma palabra. En el primer caso considero el fenómeno sonrisa como gesto, como elemento de comunicación no verbal; en el segundo caso considero el valor de la palabra *sonrisa* en el entramado textual. En el primer caso, el término *sonrisa* neutraliza sus diferentes formas morfológicas; en el segundo caso, el término *sonrisa* funciona como lema transversal, es decir, que funciona no solo en el interior de su categoría gramatical de sustantivo (*sonrisa* y *sonrisas*), sino también dentro de la categoría adjetival (*sonriente* y *sonrientes*) y de la categoría verbal (todas las formas: *sonreía*, *sonriendo*, *sonreímos*...).

Por otro lado, en la sonrisa como gesto hay que distinguir entre el uso kinésico (la sonrisa como gesto) y el uso metakinésico (la sonrisa que va más allá del gesto) que hace Azorín. En la mayor parte de los textos es el concepto lo que existe, esto es, Azorín menciona el gesto, en sus diversas manifestaciones; en otros casos Azorín califica la sonrisa. Una tercera distinción que ofrece Azorín es la que diferencia la *risa* de la *sonrisa*.

Finalmente, una distinción necesaria para analizar la sonrisa es la que existe entre contexto, cotexto y subtexto. Los dos primeros son muy conocidos; no obstante, los recordamos. Entiendo por *contexto* el conjunto de circunstancias no lingüísticas entre las que se enmarca el texto y que lo condicionan: el entorno, el momento en el que se desarrolla la historia, la relación entre el emisor y el receptor, etc.; entiendo por *cotexto* el grupo de signos lingüísticos que mantienen una interrelación sintáctica o textual con una determinada expresión. Menos conocido es el término de *subtexto*. El subtexto es aquello (idea, emoción...) que se encuentra implícito dentro del texto, que subyace a él. Según Julius Fast, «El subtexto es una especie de lenguaje oculto, que puede añadirse al texto hablado, subrayándolo o reforzándolo. O puede, también, contradecir al texto, eliminando promesas o acuerdos». «Cada modo de expresarse nos comunica un subtexto distinto».⁷⁸¹ Para Carmen Bobes el subtexto es algo «que percibe el lector, pero que en

⁷⁸¹ J. Fast (1994), pp.13 y 15. El título original de J. Fast (1994) es *Subtext. Making body language work in the workplace*.

ningún momento introduce el lector ni como tema ni como recurso». ⁷⁸² El término *subtexto* no es privativo de los planteamientos lingüísticos, como no lo ha sido nunca el concepto “subtexto”; en una crónica periodística reciente leemos: «En apariencia todo fueron buenas palabras entre [XXX] y [ZZZ]. Pero en el subtexto de los discursos de ambos se colaron mensajes velados»; ⁷⁸³ en textos domésticos esto se suele denominar «decir entre líneas».

3.3.1.2 La sonrisa como gesto

Lógicamente, no vamos a analizar ni la palabra *sonrisa* ni el gesto *sonrisa*; pero sí vamos a justificar el fenómeno de la sonrisa en la medida en que nos provea de ideas que legitimen nuestra intención de abordar la sonrisa en Azorín. (En adelante no destacaremos la palabra *sonrisa* dado que se podrá sobreentender, en cada contexto, el sentido que tiene).

Está difundida la idea de que una diferencia entre los humanos y los animales es la de la sonrisa: estos no sonríen, quizá porque les falte la inteligencia que se presupone en la sonrisa. No parece que pensara así Darwin; hablando del mono capuchino (*Cebus azarae*, *Cebus albifrons hypoleucus*), dice lo siguiente: «O sea, que podía percibirse en este animal una notoria expresión de satisfacción de la misma índole que una incipiente sonrisa, muy parecida a aquella que se observa en el rostro humano. El *Cebus azarae*, cuando se alegra de volver a ver a una persona a la que quiere, emite el sonido peculiar de una sonrisa entre dientes (*Kichernden*). Expresa también las sensaciones agradables dirigiendo hacia atrás los ángulos de la boca sin producir sonido alguno. Rengger denomina risa a este movimiento, pero sería más adecuado llamarlo sonrisa». ⁷⁸⁴

Desde la neurociencia actual se reconoce la conexión entre la sonrisa y el cerebro humano: «Lo más importante para el cerebro, aquello a lo que dedica más recursos neuronales, es la cara y las manos. El resto es secundario. Dentro de la cara, lo más importante es la lengua y la musculatura que rodea la boca. De ahí la importancia de sonreír». ⁷⁸⁵

Es lógico pensar -sobre todo, entre los no expertos- que, como Darwin dijo eso hace muchos años, ya está superado, que tal idea ha cambiado... Ponen en duda esta objeción las siguientes palabras, que se refieren a un estudio de Suzanne Chevalier-Skolnikoff: «Después de 100 años la obra de Darwin sigue siendo, a su juicio [el de

⁷⁸² C. Bobes (1992), p. 107.

⁷⁸³ Diario *EL PAÍS*, n.º 16 309, miércoles 16 de marzo de 2022, p. 19.

⁷⁸⁴ Ch. Darwin (1984), pp. 155-156. Ch. Darwin (1872, pp. 133-134): «thus an expression of satisfaction, partaking of the nature of an incipient smile, and resembling that often seen on the face of man, could be plainly perceived in this animal. The *Cebus azarae*, when rejoiced at again seeing a beloved person, utters a peculiar tittering (*kichernden*) sound. It also expresses agreeable sensations, by drawing back the corners of its mouth, without producing any sound. Rengger calls this movement laughter, but it would be more appropriately called a smile».

⁷⁸⁵ N. Castellanos (2022), pp. 60-61.

Chevalier-Skolnikoff] la más completa. [...] La descripción de las expresiones básicas, su continuidad desde el resto de los primates al hombre, el punto de vista funcional-adaptativo, etc., se abordan hoy casi en los mismos términos a como lo hizo Darwin». ⁷⁸⁶

El proceso de toda actividad kinésica consiste, dicho primariamente, en la realización de determinados movimientos con el propio cuerpo relacionados estrechamente con el acto de habla. En dichos movimientos intervienen unas partes del cuerpo que parten de determinadas posiciones y tienden hacia otras siguiendo y/o manteniendo unas u otras situaciones. Se dan, por tanto, tres grupos de realidades en este proceso: órganos que participan, actividad que realizan y calificación de tal actividad. Los rasgos kinésicos aplicados a la sonrisa son cuatro: activador kinésico (K1): labios y ojos; orientación (K2): los semas de centralidad, cercanía y horizontalidad; cualificación (K3): los semas de lentitud, relajación y suavidad; proceso (K4) el sema de complejión atélica. ⁷⁸⁷ Si tuviéramos que adscribir la sonrisa a alguna categoría kinésica diríamos que es un *emblema*, que, en opinión de Poyatos, «must be defined mainly as: a gesture unambiguous-ly represented by a verbal equivalent». ⁷⁸⁸

Al estar tan estrechamente unidos en su existencia real la sonrisa y el acto de habla, o sea, el texto realizado, es necesario disponer de un concepto que los unifique en su misión conjunta de comunicación: tal concepto es el de subtexto. Aportamos unas citas sobre la relación entre sonrisa y subtexto: «la mayoría de las personas que aconsejan sobre subtextos abogan por la sonrisa»; «La sonrisa constituye la forma más sencilla de enmascarar la desdicha, el enfado o la decepción. Emite un subtexto agradable. Un aspecto triste puede enmascarar la alegría o la exaltación; un ceño fruncido puede encubrir la dicha»; «los diferentes tipos de sonrisa [...] probablemente sean las expresiones faciales más ignoradas, y que poseen una complejidad mucho mayor de lo que generalmente se cree». ⁷⁸⁹ Según Paul Ekman (gran especialista en la sonrisa), la sonrisa es un disfraz: «The smile is the most common cover or mask». ⁷⁹⁰ Para el mismo autor, la sonrisa es una de las expresiones menos valoradas y más complicadas de lo que en general se cree: «Smiles are probably the most underrated facial expressions, much more complicated than most people realize. There are dozens of smiles, each differing in appearance and in the message expressed». ⁷⁹¹

Nos permitimos exponer las 18 clases de sonrisa que propone Ekman para argumentar el valor subtextual irónico de la sonrisa. A la vista de los sentidos disimuladores de la sonrisa, es fácil considerar la sonrisa como un recurso de la ironía: ⁷⁹²

⁷⁸⁶ Ch. Darwin (1984), p. 154, nota. El estudio de Suzanne Chevalier-Skolnikoff se titula «Facial Expression of the Emotions in Nonhuman Primates» y apareció en las pp. 11-89 de la obra editada por Paul Ekman, en 1972, *Darwin and facial Expresión*, New York, Academia Press.

⁷⁸⁷ R. Almela (1998-b).

⁷⁸⁸ F. Poyatos (2002), p. 288.

⁷⁸⁹ J. Fast (1994), pp. 27, 30 y 150.

⁷⁹⁰ P. Ekman (1985), p. 131.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 150.

⁷⁹² *Ibidem*, pp. 150-161. La traducción es de Marta Montero Piqueras.

- 1-*Felt smile* = sincera.
- 2-*Fear smile* = temerosa.
- 3-*Contempt smile* = desdeñosa.
- 4-*Dampened smile* = amortiguada.
- 5-*Miserable smile* = triste.
- 6-*Enjoyable-anger smile* = cruel.
- 7-*Enjoyable-contempt smile* = sincera-desdeñosa; sonrisa sincera con las comisuras de los labios apretadas.
- 8-*Enjoyable-sadness smile* = sincera-triste; con las comisuras de los labios hacia abajo se disfruta la tristeza.
- 9-*Enjoyable-fear smile* = de horror; sonrisa sincera con los labios estirados horizontalmente; se disfruta el temor.
- 10-*Enjoyable-excitement smile* = entusiasmada; sonrisa sincera y párpado superior elevado.
- 11-*Enjoyable-surprise smile* = sorprendida; sonrisa sincera con la frente y los párpados superiores elevados y la mandíbula baja.
- 12-*Flirtatious smile* = insinuante, coqueta; sonrisa sincera, mirando y apartando la mirada de la persona a la que se dirige.
- 13-*Embarrassment smile* = avergonzada; con la mirada baja o hacia un lado para no dirigirla a la otra persona. A veces puede ser una sonrisa sincera en la que se eleva el músculo entre el labio inferior y la barbilla, o una sonrisa amortiguada apartando la mirada.
- 14-*De Chaplin* = burlona, distante.
- 15-*Qualifier smile* = postiza.
- 16-*Compliance smile* = dócil; indica que va a pasarse un mal trago sin protestar. No demuestra felicidad, sino aceptación. Parecida a la sonrisa postiza, pero sin la misma posición de la cabeza. Puede que la persona eleve las cejas, suspire o se encoja de hombros.
- 17-*Coordination smile* = de conformidad; educada y cooperativa, para mostrar acuerdo, comprensión, intención de actuar o reconocimiento de los actos de otra persona. Sonrisa leve y asimétrica, sin movimiento de los músculos que rodean los ojos. Un tipo específico de este tipo es la siguiente: *Listener response smile* = de respuesta; sonrisa de conformidad específica para demostrar que se entiende lo que dice otra persona al hablar y que no es necesario repetir. A menudo va acompañada de asentimiento con la cabeza. No demuestra felicidad, sino que anima a la persona que habla a continuar.
- 18-*False smile* = falsa.

3.3.2 LA SONRISA EN AZORÍN

No tratamos del gesto de sonreír en José Martínez Ruiz, aunque bien valdría la pena. No nos ocupamos de José Martínez Ruiz, sino de las apariciones del lema transversal “sonrisa” en los escritos de Azorín.

3.3.2.1 Recursos morfológicos

Según Tomás de Erfurt, el verbo «significa por un modo de ser distante de la sustancia», el modo de significar del verbo es «activo», es decir, «de lo que fluye y de la sucesión, que se opone a la propiedad del ente, que es hábito y permanencia».⁷⁹³ En opinión de Brøndal, el rasgo característico del verbo es que, además de servir de relacionador, describe y califica, y que se distancia de los objetos.⁷⁹⁴ El verbo presenta la realidad como devenir, es decir, que el verbo significa devenir, proceso.

El sustantivo puede “designar” cualquier clase de realidad: objetos, fenómenos, acciones, estados, relaciones, cualidades, procesos, etc.; sin embargo, el sustantivo solo “significa” una cosa: sustancia; obviamente, entiendo esta “sustancia” no en sentido filosófico, sino en sentido lingüístico. La sustancia lingüística es cualquier aspecto de la realidad representado como objeto, considerado en sí mismo, visto como concepto independiente. Según Tomás de Erfurt, «El nombre es una parte de la oración que significa en cuanto ente».⁷⁹⁵ El sustantivo no es el nombre de una sustancia, sino el de cualquier cosa o idea considerada en sí misma; ni el de un objeto que posee existencia propia, sino el de cualquier clase de objeto que se considera con existencia propia. El sentido etimológico de sustancia, tanto en griego como en latín, es “lo que está debajo”; el término *sustancia* deriva del verbo latino *substare* (= estar debajo) que es un calco del sustantivo griego *hipóstasis* (ὑπόστασις).

El adjetivo representa la realidad como concepto dependiente, es decir, referido a uno independiente, que es el sustantivo. El adjetivo se refiere siempre a la significación del sustantivo. Así como el sustantivo piensa la realidad como sustancia, el adjetivo la piensa como cualidad. «Modo de lo adyacente» llamó Tomás de Erfurt al adjetivo;⁷⁹⁶ el adjetivo necesita pensar su objeto como adherido a otro. Así como el sustantivo tiene incidencia interna, centrípeta, inmanente, la del adjetivo es externa, centrífuga, trascendente; y así como la concepción significadora del verbo es procesual, la del adjetivo es cualificadora.

El lema transversal *sonrisa* se actualiza en tres categorías morfológicas en los textos de Azorín: sustantivo, adjetivo y verbo. La categoría más frecuente en el conjunto de tales textos es el verbo (con un 60 % aproximado), le siguen el sustantivo (un 30 % aproximado) y el adjetivo (un 10 % aproximado). Relacionando estos conceptos lingüísticos con estos datos, se deduce la preferencia destacada de Azorín por entender el lema transversal *sonrisa* como un proceso, como una acción, como un ente dinámico.

Seleccionamos, entre los varios centenares de citas, solamente cinco citas de cada una de estas categorías. Nos abstenemos de hacer comentarios dado que las ideas

⁷⁹³ T. de Erfurt (1947), pp. 95 y 92.

⁷⁹⁴ V. Brøndal (1948), p. 110.

⁷⁹⁵ T. de Erfurt (1947), p. 52.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 57.

atingentes a esta cuestión han quedado expuestas más arriba y solo es relevante la veracidad de los testimonios. (La inutilidad vacía, sobre no ser elocuente, resulta tediosa).

a) Del verbo

*«La dama sonríe con una sonrisa de bondad y de tristeza. [...] La dama torna a sonreír con bondad y tristeza. [...] La dama sonríe tristemente, suspira [...] El caballero ha lanzado otra bocanada de humo y ha sonreído. [...] La dama ha sonreído».⁷⁹⁷

*«Sonríe, sonríe, siempre afablemente. [...] Ha sonreído. [...] Ha sonreído con su sonrisa amable. [...] sencillamente todo, sonriendo».⁷⁹⁸

*«[el rey] le sonríe [al secretario] con la misma amable sonrisa. [...] El secretario sonríe discretamente. [...] le pregunta el monarca, sonriendo. El presidente sonríe también. [...] El presidente sonríe. [...] El presidente vuelve a sonreír. [...] El joven soñador miraba al rey, con sus ojos azules, y sonreía beatíficamente».⁷⁹⁹

*«El hermano sonríe [...] Sonríe, bondadosamente, como un niño. [...] El hermano Román tiene una sonrisa de inefable dulzura para todos. [...] Cuando él, sonriendo, pone su mano sobre el hombro del iracundo, la cólera desaparece. [...] El hermano Román sonríe siempre. Sonríe siempre con una sonrisa de inefable bondad».⁸⁰⁰

*«He leído la narración de nuestro redactor jefe y he sonreído. [...] No sé lo que dirá mi compañero el crítico teatral. También su relato me ha hecho sonreír».⁸⁰¹

b) Del sustantivo

*«La sonrisa estaba constantemente en los labios de Enrique Llop».⁸⁰²

*«Y con la sonrisa en los labios, me apresuré a saludarla».⁸⁰³

*«[...] le presentan, con graciosa sonrisa, un pintado y oloroso pomo de rosas, claveles y lilas».⁸⁰⁴

*«El antiguo palacio se ha desmoronado; pero aquí al lado de las ruinas, como una sonrisa en la eternidad, está este grupo de finos chopos que tiemblan levemente en sus hojas al soplo de la tarde expirante».⁸⁰⁵

*«-Cuando se ha caminado por la vida y se ha llegado a la senectud, lo único que nos atrae es la sonrisa de un niño».⁸⁰⁶

c) Del adjetivo

*«[...] otro cultor, que se acerca a ellos con faz risueña. [...] el jardinero [...] resuelve en un instante, sin abandonar la sonrisa, el arduo problema. [...] Siempre que sea preciso, sonriente, bondadoso, el cultor ignorado estará aquí».⁸⁰⁷

⁷⁹⁷ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, pp. 723-727.

⁷⁹⁸ *Los norteamericanos*, OC, III, pp. 1090-1091.

⁷⁹⁹ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, pp. 702-704.

⁸⁰⁰ *Una hora de España*, OC, IV, p. 560.

⁸⁰¹ *Capricho*, OC, VI, pp. 956-957.

⁸⁰² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 422.

⁸⁰³ *El escritor*, OC, VI, p. 343.

⁸⁰⁴ *Valencia*, OC, VI, p. 178.

⁸⁰⁵ *Una hora de España*, OC, IV, p. 569.

⁸⁰⁶ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 479.

⁸⁰⁷ *Dicho y hecho*, p. 117.

*«[...] sonriente, nos va estrechando la mano a todos».⁸⁰⁸

*«-Si razona usted -replica Noguerras, sonriente-, es que ha perdido usted el juicio. [...] -Pues entonces voy a desvariar -prosigue Salgado, risueño también-».⁸⁰⁹

*«[...] tendimos nuestros brazos y nos estrechamos, sonrientes, sonriente Marta, las manos».⁸¹⁰

*«Esos hombres excepcionales, únicos, han caminado ingenuos y sonrientes por la vida».⁸¹¹

3.3.2.2 Sentidos lexémicos: sonrisa vs. risa

3.3.2.2.1 No se identifican

La risa no es sonrisa, que quede claro -parece advertirnos Azorín-: «Al leer estas líneas cualquier médico o farmacéutico moderno se reiría. Yo no me río, sino que sonrío».⁸¹² La instauración de dos polos, en cualquier caso, está clara: «Reímos o sonreímos. ¿Preferimos la sonrisa a la risa? Después de tanto ver, de tanto andar, de tanto leer, ¿es natural en nuestra boca una carcajada? ¿Y qué matices, si nos limitamos a sonreír, pondremos en nuestra sonrisa?».⁸¹³

Azorín ahonda más en la índole estética de la diferencia entre sonreír y reír cuando trata a ambos con equivocidad, cuando juega con risas y sonrisas: «Y [el viejecito] ha sonreído con un gesto de resignación y de bondad. -Pero usted se va a reír cuando yo le diga una cosa -ha añadido-. Yo también me río. [...] Yo no me río -y al mismo tiempo sonreía-. Yo no me río. Hemos vuelto a reír. -No, no -protesto sonriendo-»;⁸¹⁴ «habla con ellas, discretea, ríe, sonrío, cuenta sus aventuras [...] ellas sonrían bajo sus mantos».⁸¹⁵

3.3.2.2.2 Carácter gradativo

3.3.2.2.2.1 Posiciones disfóricas/eufóricas

Azorín ofrece una diáfana oposición entre dos grupos de líneas que parten de la sonrisa; la línea disfórica conduce hacia un polo y la línea eufórica conduce hacia el polo contrapuesto.

⁸⁰⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 509.

⁸⁰⁹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 679.

⁸¹⁰ *El escritor*, OC, VI, p. 361.

⁸¹¹ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 477.

⁸¹² *Cada cosa en su sitio*, p. 120.

⁸¹³ *El cine y el momento*, p. 138.

⁸¹⁴ *Escena y sala*, OC, VIII, pp. 872-873.

⁸¹⁵ *Los pueblos*, OC, II, p. 178.

a) En la línea disfórica Azorín sitúa tres posiciones: 1) la “ausencia de sonrisa” («Plácida ya no sonreía»⁸¹⁶), 2) el “poner mala cara” («Le veo yo también; pero yo sonrío en tanto que tú frunces el ceño»⁸¹⁷), y 3) la “gravedad” («Plácida se ha estremecido»⁸¹⁸).

b) En la línea eufórica Azorín sitúa otras tres posiciones: 1) la misma sonrisa, que es eufórica, 2) la “risa” y 3) la “carcajada”: «Baroja ha sonreído [...] Baroja ha sonreído [...] Baroja ríe [...] Baroja sigue riendo [...] Baroja ríe a carcajadas».⁸¹⁹

3.3.2.2.2 Polaridad

Tales polos y las líneas que a ellos nos llevan son dinámicos, movibles, con variantes, gradativos; por eso se pregunta por el tipo de sonrisa cuando varios poetas sonríen: «Sonríe el poeta, y de pronto se lleva la mano al pecho, sobre el corazón. [...] Los demás poetas sonríen al pensar en él, y él se pone la mano en el corazón, [...] y sonríe también. ¿Con qué sonrisa?».⁸²⁰ Y por eso mismo, puesto a graduar, Azorín declara en algún momento que existe la “casi sonrisa”: «Casi van a sonreír»;⁸²¹ o que “casi no” es una sonrisa: «No ríe nunca francamente. Se contiene en una sonrisa preliminar y equívoca».⁸²² Sabedor Azorín de todas estas «sonrisas imperceptibles»,⁸²³ concluye que «es difícil, digan lo que digan los novelistas, distinguir unas sonrisas de otras».⁸²⁴

a) Mayor o menor energía. La gradación entre sonrisa y carcajada lleva aparejada la transformación de menos brío en más brío: «Jeannette entra en un salón, en una tienda, en el teatro: sonríe con leve sonrisa equívoca [...] La mirada quiere demostrar confianza y dice recelo; quiere mostrar inocencia y descubre malicia... Ha pasado un minuto. La mirada de la fierecilla ha cambiado. Jeannette está ya segura de sí misma. Domina ya a su interlocutor. Ahora la risa es francamente sarcástica. [...] Hace un mohín de fingido espanto y suelta una carcajada».⁸²⁵

b) Poder y sumisión. Otras veces lleva aparejada la diferencia entre indulgencia y poderío: «añade el subsecretario sonriendo [...] dice, también riendo el presidente [...] dice, riendo, el gobernador [...] El candidato vocifera colérico ante el ministro. El ministro sonríe [...] interrumpe el subsecretario riendo [...] replica, riendo también, el presidente».⁸²⁶

⁸¹⁶ *Doña Inés*, OC, IV, p. 779.

⁸¹⁷ *Capricho*, OC, VI, p. 966.

⁸¹⁸ *Doña Inés*, OC, IV, p. 793.

⁸¹⁹ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, pp. 681-684.

⁸²⁰ *Capricho*, OC, VI, p. 962.

⁸²¹ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 677.

⁸²² *Madrid*, OC, VI, p. 263.

⁸²³ *En lontananza*, p. 28.

⁸²⁴ *Cada cosa en su sitio*, pp. 71-72.

⁸²⁵ *Don Juan*, OC, IV, pp. 258-259.

⁸²⁶ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, pp. 401-406.

c) Ancianidad y no ancianidad: «Sonríe la anciana y ríen todos. [...] Todos ríen a carcajadas. [...] -¿Qué os parece? -pregunta, sonriendo, la anciana».⁸²⁷ El alboroto no es intrínseco a la risa, no siempre lo lleva consigo, sino que es uno de sus rasgos concomitantes en la práctica; cuando la risa es suave, cuando los años atenúan el vigor, risa y sonrisa se aproximan: «Siempre que se habla de los árboles, don Leonardo sonríe como un niño. Tiene el buen anciano la risa franca [...]; ha llegado a la suma vejez con el candor inalterable de los seis años».⁸²⁸

d) Elegancia y vulgaridad. Otras veces sonrisa y risa se oponen como la finura frente a la incuria, la serenidad frente al ruido: «Vemos a Asunción, y no sabemos con fijeza todavía nada de ella; pero la vemos sonreír, apacible, con una sonrisita amable y jovial. Su jovialidad no es ruidosa; no ríe siempre; no es una mujer vulgar. Lo que la caracteriza profundamente es una serenidad inalterable. Pase lo que pase, ocurra lo que ocurra, Asunción no pierde su sonrisita tenue, fina. [...] Parece que descansa uno mirando los ojos, ya verdes, ya azules, de Asunción. Y cuando, sin vernos ella, la estamos mirando un rato, y de pronto ella se fija en nuestra mirada, lo que hace Asunción es acentuar un poquito más su sonrisa y apartar en seguida la vista con un pudor sincero, encantador».⁸²⁹ En más de una ocasión, no se ríe alguien, sin más, sino que se ríe generando estruendo: «María se echó a reír estrepitosamente»;⁸³⁰ «Sonrió María [...] María rompió en una ruidosa carcajada»;⁸³¹ «-Si usted se ríe tan desatadamente, no podremos hacer el retrato; una leve sonrisa basta».⁸³²

e) Lo problemático frente a la relajación. En otros casos, se enfrentan como lo molesto frente a lo risible: «La asamblea, que está convencida de que el orador domina la situación, sonríe al escucharle; el orador tiene en este punto algunas palabras de sarcasmo fino, elegante, que hacen que las sonrisas del auditorio se truequen en franca carcajada; don Antonio se limita a sonreír y prosigue en su oración. La risa franca ha puesto en la Cámara una nota de placidez; pero al momento vamos a tornar a lo grave, a lo trágico».⁸³³

f) En ocasiones, la gradación es neutra, genérica, aunque siempre con los detalles previstos por Azorín. Como cuando risas y lágrimas de emoción devienen en sonrisa lánguida: «contestaba riendo la madre [...] la madre, que había comenzado riendo, para encubrir su emoción, acababa llorando. [...] en tanto que una sonrisa melancólica afloraba a sus labios».⁸³⁴ O, a la inversa, como cuando la sonrisa se convierte en risa: «Sonreíd [...] Sonreíd [...] Sonreíd [...] Sonreíd, reíd de todo eso».⁸³⁵

⁸²⁷ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 761-763.

⁸²⁸ *Don Juan*, IV, p. 247.

⁸²⁹ *Gabriel Miró*, OC, VI, pp. 1021-1022.

⁸³⁰ *María Fontán*, OC, VII, p. 508.

⁸³¹ *Ibidem*, OC, VII, p. 510.

⁸³² *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 611.

⁸³³ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 421.

⁸³⁴ *Pasos quedos*, pp. 111-112.

⁸³⁵ *Entre España y Francia*, OC, III, p. 1027.

3.3.2.3 Valores subtextuales

Se ha de tener en cuenta al iniciar este apartado -recordando la propuesta de Julius Fast que ya expusimos- que cada manera de escribir implica un modo distinto de subtexto. En los escritos de Azorín predominan, por un lado, la precisión del léxico -si no de conceptos, sí de perspectiva sensitiva- y, por otro lado, los quiebres de desarrollo. Los valores subtextuales que aparecen repetidamente en las menciones del lema transversal *sonrisa* son, principalmente, estos tres: disforia, euforia e ironía. (Los términos disforia y euforia se entienden en un sentido similar a pesimista vs. optimista, desagradable vs. agradable, etc.).

3.3.2.3.1 Disforia

En sintonía con toda su literatura, Azorín también a la sonrisa incorpora la tristeza. Los matices de congoja van desde la melancolía hasta el supremo lance, pasando por la hondura de la tristeza o por los sufrimientos que causan sonrisas.

*«[...] en sus labios aparecía una sonrisa melancólica».⁸³⁶

*«Deja, querido amigo, que sonría. Sonríe tristemente».⁸³⁷

*«[...] tras de haber tenido para todos una sonrisa amable, fruncen los labios y en ellos se dibuja otra sonrisa: una sonrisa de profunda tristeza».⁸³⁸

*«Cedía Víctor a Enriqueta, y sufría con ello; cedía Enriqueta a Víctor, y sufría también. Naturalmente que tales sufrimientos hacían sonreír a uno y a otro».⁸³⁹

*«[...] predestinado a la tragedia [...] al tiempo que sonreía con su privativa sonrisa triste».⁸⁴⁰

*«La dama sonrío [...] torna a preguntar sonriente [...] Y sonrío, sonrío con una sonrisa terrible [...] La dama de la guadañita de oro ha sonreído. Y ahora, tristemente, con violencia».⁸⁴¹

*«[...] con la sonrisa en los labios, nuestros marinos que van a una muerte cierta».⁸⁴²

*«En un salón, a pesar de la cordialidad, por encima del aire sereno de las palabras, creemos advertir la presencia de la angustia. Los dueños de la casa, cuando se quedan a solas, después de chancar en la tertulia, tras de haber tenido para todos una sonrisa amable, fruncen los labios y en ellos se dibuja otra sonrisa: una sonrisa de profunda tristeza».⁸⁴³

⁸³⁶ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1062.

⁸³⁷ *Capricho*, OC, VI, p. 978.

⁸³⁸ *París*, OC, VII, p. 1038.

⁸³⁹ *El enfermo*, OC, VI, p. 818.

⁸⁴⁰ *Valencia*, OC, VI, pp. 91-92.

⁸⁴¹ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 498-499.

⁸⁴² *Valencia*, OC, VI, p. 154.

⁸⁴³ *París*, OC, VII, p. 1038.

3.3.2.3.2 Euforia

Al rasgo “euforia” que conlleva el lexema sonrisa, Azorín añade en muchos textos lexemas eufóricos, tales como bondadosa, afable, benévola, amable, dulce... Cuando quiere intensificar el sentido positivo de la sonrisa, acude a términos de una escala superior.

*«[...] sonriente, afable, se inclina ante una hermosa dama. [...] Y, en tanto, sonrío y habla. Su palabra es insinuante y discreta».⁸⁴⁴

*«[...] contestaba, sonriendo, el poeta [...] Sonreía el poeta dulcemente [...] El dramaturgo sonreía ahora también; [...] tornaba a decir, siempre risueño, el poeta. [...] Y el poeta, sonriendo ahora más dulcemente que antes».⁸⁴⁵

*«Sonríe con una sonrisa de bondad. [...] ella sonrío con dulzura infinita, inefable».⁸⁴⁶

*«[...] sonrisa maravillosa, sonrisa suprema, una sonrisa divina».⁸⁴⁷

*«[...] siempre con su sonrisa de bondad y de optimismo. [...] Siempre ante nosotros, por las noches, con su sonrisa bondadosa, platicando como un cordial camarada. [...] Su sonrisa no le abandona. Sonrisa de hombre afable que tiene para todos una palabra halagadora».⁸⁴⁸

O, con discreción azoriniana, se vale de un gesto de cariño y benevolencia: «Ha levantado la cabeza, ha dejado la mesa y ha venido hacia mí sonriendo, y sonriendo me ha puesto blandamente la mano sobre el hombro»; «El niño ha corrido hacia el anciano y se ha subido en sus rodillas. La dama sonreía».⁸⁴⁹

Cuando decide piropear a alguna mujer, se justifica interponiendo entre él y la piropeada una figura mitológica: «Sonríe Filomena y pregunta a Valdecebro: -¿Está cansado el señor? -Filomena, sirvienta de Salvadora, eres en este momento, con tu sonrisa amable, lo que tu nombre indica: un ruiseñor que canta dulcemente para mí».⁸⁵⁰

Y como «No hay rosa sin espinas», en muchos textos de sonrisas Azorín entrevera euforia y disforia, con vocablos tales como *resignación*, *bondad*, *dolor*, *melancolía*, *ternura*, *piedad*, etc.

*«[...] sonrío, sonrío, con una de esas sonrisas inconfundibles, llenas de bondad, llenas de luz, llenas de una vida interna, intensa, tal vez de resignación, tal vez de hondo dolor».⁸⁵¹

⁸⁴⁴ *Una hora de España*, OC, IV, p. 490.

⁸⁴⁵ *La isla sin aurora*, OC, VII, pp. 79-82.

⁸⁴⁶ *Critica de años cercanos*, pp. 72-73.

⁸⁴⁷ *En lontananza*, p. 284.

⁸⁴⁸ *Los recuadros*, pp. 182-183.

⁸⁴⁹ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, pp. 474 y 479.

⁸⁵⁰ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, pp. 605-606. Filomena (en griego: φιλομήλα, que significa amante de la música) es un personaje mitológico que, tras episodios trágico-amorosos, fue transformado en ruiseñor.

⁸⁵¹ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 280.

*«[...] el maestro sonrió con dulzura y con melancolía. [...] Y el maestro volvió a sonreír con dulzura y con tristeza».⁸⁵²

*«En su despedida pone una sonrisa de cansancio, de languidez y de ternura».⁸⁵³

*«Solo el que ha sufrido en medio de los que sufren puede tener para el dolor ajeno -para los niños, para las mujeres, para los ancianos, para los enfermos, para los pobres- una sonrisa inagotable de bondad y de piedad».⁸⁵⁴

En una de las frases autobiográficas Azorín fusiona sonrisa, memoria, euforia y disforia: «El padre Carlos Lasalde, cuando me vio en la Rectoral, me cogió de la mano y me atrajo hacia sí; luego me pasó la mano por la cabeza, y yo no sé lo que me diría, pero yo le veo inclinarse sobre mí sonriendo y mirarme con sus ojos claros y melancólicos».⁸⁵⁵

Al evocar la sonrisa de santa Teresa de Jesús, Azorín mantiene una sonrisa igualmente de una euforia sobrehumana: «En silencio y sonriente. [...] ha vuelto a sonreír. La sonrisa -una sonrisa moderada- no se aparta nunca de sus labios. [...] durante estos días crueles, una sonrisa, una sonrisa de esperanza, de infinita bondad, ha florecido siempre en sus labios. [...] Teresa sonríe. [...] y una sonrisa -la perdurable sonrisa- florece, divina, en sus labios».⁸⁵⁶

3.3.2.3.3 Ironía

El tema de la ironía en su relación con la sonrisa ha sido objeto de **mención** por parte de Azorín, como hemos visto en páginas anteriores; en las próximas nos vamos a detener en el **uso** irónico que hace Azorín de la sonrisa. En los textos de un autor que hace tan amplia utilización de la ironía (véase el capítulo *La ironía*), no podía faltar la trabazón entre ironía y sonrisa. En las citas extraídas de sus escritos detectamos cuatro variedades de la ironía: sorna, intriga, condescendencia y compasión disimulada.⁸⁵⁷

3.3.2.3.3.1 Sorna

La cara más transparente de la ironía es la broma. Tras escuchar a Vázquez de Mella durante media hora -antes había dicho que iba a decir “una cosa”-, «Comenge le dijo sonriendo: “¡Pero don Juan, que venga un taquígrafo que recoja esto que va usted diciendo, y el discurso está hecho!”».⁸⁵⁸ Cuando Paco Ardales le anuncia a María Rodríguez que le va a exponer su situación, esta no se lo cree y le replica: «Vas a decir

⁸⁵² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 488.

⁸⁵³ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 721.

⁸⁵⁴ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 475.

⁸⁵⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 50.

⁸⁵⁶ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, pp. 48-51.

⁸⁵⁷ Desgajamos estos párrafos del valor irónico de la sonrisa del capítulo dedicado a la ironía en general porque estos epígrafes tienen un contenido específico.

⁸⁵⁸ *Los recuadros*, pp. 18-19.

que me explicarás tu caso; yo sonrío». ⁸⁵⁹ Ante los naturales de una isla que pretendían que la vida solitaria era mejor que la de las ciudades, el interlocutor reacciona: «Cuando pienso en vuestros desvaríos a este respecto, sonrío yo también. Sonrío, naturalmente, con mi sonrisa de fauno viejo». ⁸⁶⁰

3.3.2.3.2 Intriga

Aneja a la ironía va la sensación de suspense. Conversando Víctor con don Laureano, «Víctor le miraba fijamente y sonreía. –Sonría usted, querido Albert; pero yo estoy en su interior; yo sé lo que usted no sabe de sí mismo». ⁸⁶¹ En boca de Alonso Quijano pone Azorín estas palabras: «Ahora te veo sonreír; no me extraña; mis palabras son un tanto enigmáticas. Ya llegará el día en que las comprendas». ⁸⁶² Cada vez que Parmentier organizaba una comida, los invitados eran renuentes a asistir por las extravagancias del anfitrión: «Cuando alguno de los invitados decía a sus amigos que él asistiría a la comida, todos los que le escuchaban sonreían enigmáticamente. Le escuchaban como a un bravo y aplaudían con ironía su temeridad». ⁸⁶³ En otros casos emplea alguna expresión con la que quiere llamar la atención sobre el valor no puramente denotativo del lema *sonrisa*; en esta cita es la palabra *significativamente*, que es más enigmática que *enigmáticamente*, más indefinida: «Pepa y Sunsioneta han sonreído. [...] Ha sonreído Pepa significativamente. [...] Pepa y Sunsioneta sonríen». ⁸⁶⁴

La intriga como desconcierto, como consecuencia de la mezcla de amabilidad, afabilidad, confianza, sátira, espiritualidad, comprensión... queda patente en esta tertulia que don Silverio, don Diego, don Vicente... celebran en El Toboso sobre el lugar de nacimiento del abuelo de Cervantes: «Él charla con vosotros cortés y amable. Y cuando ya ha ganado una poca de vuestra confianza, entonces el rancio caballero saca del bolsillo interior de su chaqueta un recio y grasiento manojito de papeles y os lee un alambicado soneto a Dulcinea. Y si la confianza es mucho mayor, entonces os lee también, sonriendo con ironía, una sátira terriblemente antifrailesca [...] Don Diego tiene unos ojos hundidos, una frente ancha y una larga barba cobriza; es meditativo; es soñador; es silencioso; sonríe de tarde en tarde, sin decir nada, con una vaga sonrisa de espiritualidad y de comprensión honda. [...] -No lo dude usted -añade doña Pilar sonriendo afablemente-; don Silverio tiene razón». ⁸⁶⁵

⁸⁵⁹ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 602.

⁸⁶⁰ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 115.

⁸⁶¹ *El enfermo*, OC, VI, pp. 877-878.

⁸⁶² *Capricho*, OC, VI, p. 974.

⁸⁶³ *Dicho y hecho*, p. 231.

⁸⁶⁴ *Leyendo a los poetas*, OC, VIII, pp. 709-711.

⁸⁶⁵ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 310.

3.3.2.3.3.3 Condescendencia

Como otra variedad de la ironía puede tomarse lo que podríamos denominar condescendencia. Se trata de la capacidad para salir airoso de una situación en la que hay que elegir entre dar la razón contra la opinión propia o «salirse por la tangente» con una sonrisa. Se puede tratar de una conversación: «ágil, enjuto, sonriente, siempre con sus treinta años. [...] cuando alguien le interrogaba sobre cosas ajenas a su competencia, salía del paso con algunas palabras amables y una sonrisa»;⁸⁶⁶ «Cuando todos los demás sonríen, ante una frase de ingenio, él, desdeñoso del fácil ingenio, no sonríe. Y cuando todos están serios ante la palabra grave de un varón docto, él sonríe levemente».⁸⁶⁷ A uno de los personajes, Fabia Linde, de uno de sus cuentos la describe así: «¿Era la sonrisa [la de Fabia Linde], una sonrisa en que había bondad, ironía, burla ligera?».⁸⁶⁸

O puede tratarse de un modo de actuar que no se comparte: «Anatole France y Remy de Gourmont sonreían de los rabelesistas inmoderados; sonriamos también acá en España de sus congéneres los cervantistas sin freno. Sonriamos benévolamente»;⁸⁶⁹ «Al fin, sonriendo bondadosamente, como quien condesciende con un capricho pueril».⁸⁷⁰

3.3.2.3.3.4 Compasión

Iluminada, de *La voluntad*, con una actitud de indisimulada compasión hacia Antonio Azorín, lo observa: «Un instante durante el cual ella continúa repasando mi indumentaria genial, mientras en sus labios se dibuja una sonrisa irónica».⁸⁷¹ La cara más compasiva -por tierna y lastimosa a la vez- nos la muestra el episodio en que el hidalgo de *La vida de Lazarillo Tormes* le dice -con sonrisa- a Lázaro que, viendo que no venía a comer, ha tenido que ponerse a comer él solo. «Lázaro, ¿cómo no has venido a comer? -le dice, sonriendo, a su criado-. Yo te he estado esperando y, viendo que no venías, he comido». No es verdad. Lázaro se pone a comer unos mendrugos y uña de vaca; al hidalgo se le van los ojos detrás de los alimentos que está comiendo Lázaro. Y... «al fin come».⁸⁷² El autor del *Lazarillo* no dice “sonriendo”, dice “buena cara”, de alegría, de satisfacción, de la esperanza de comer; es Azorín quien carga las palabras de una sonrisa de autocompasión: «podrían creer que pides para mí...». Criado y señor dicen: «Mostrele el pan y las tripas, que en vn cabo de la halda suya traya, a la qual él mostró buen semblante y dixo: “Pues, esperado te he a comer y, de que vi que no veniste, comí [...]”».⁸⁷³

⁸⁶⁶ *París*, OC, VIII, pp. 1046-1047.

⁸⁶⁷ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 45.

⁸⁶⁸ *Blanco en azul*, OC, V, p. 230.

⁸⁶⁹ *Entre España y Francia*, OC, III, p. 976.

⁸⁷⁰ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 466.

⁸⁷¹ *La voluntad*, OC, I, pp. 979-980.

⁸⁷² *Los pueblos*, OC, II, p. 179.

⁸⁷³ Anónimo (1969): *La vida de Lazarillo de Tormes*, tratado tercero, p. 169.

3.3.2.4 Marco textual

En cualquier pasaje, descriptivo o narrativo, el autor se sirve de apoyos diversos y, además, se vale de una estructura general. Azorín emplea la sonrisa unas veces como sostén de sus narraciones, y, otras veces, convierte la sonrisa en el soporte general.

3.3.2.4.1 La sonrisa como apoyo narrativo

En un episodio narrativo se hace un autorretrato sonriente: «Pero *X* siempre, con la sonrisa en los labios, se me escabullía. [...] Al enunciar tales juicios, *X* volvía a sonreír. Y yo le acompañaba en su sonrisa. [...] Decía yo todo esto a *X*. Y él tornaba a su sempiterna sonrisa».⁸⁷⁴

En diversas escenas dramáticas con las palabras o/y los gestos del diálogo hace apelación continuamente a la sonrisa: «-Estoy a la disposición de ustedes, señores -ha dicho luego, sonriendo amablemente. [...] El gobernador, que se frotaba las manos sonriendo, ha cambiado súbitamente de gesto. [...] Y luego, sonriendo otra vez, sonriendo festiva e irónicamente [...] Y después de una pausa, sonriendo también, frotándose suavemente las manos [...] -¿Ven ustedes? -ha dicho, sonriendo después. [...] Y luego, sonriendo otra vez [...] Y continuaba sonriendo, amablemente, mientras se frotaba las manos».⁸⁷⁵

Frecuentemente, el diálogo se apoya en el gesto de la sonrisa como objeto de la conversación.

«Mi amigo ha sonreído y ha sacado un librito del bolsillo. [...] Mi amigo ha sonreído. Parecía dudar.

-¿Sonríe usted? ¿Lo duda? -he preguntado yo.

-Sí, sí; sonrío levemente, y lo dudo, también levemente».⁸⁷⁶

3.3.2.4.2 La sonrisa como estructura narrativa

Azorín tenía a su disposición varios refranes para dibujar una sonrisa, o su ausencia, que sustituyeran a las palabras: «Bienes y males, a la cara salen», «En los ojos y en la frente, se lee el corazón», «Por la catadura se conoce a la criatura», etc. En los siguientes diálogos las palabras quedan reemplazadas por una gradación de gestos.

a) Plácida⁸⁷⁷

-Di, Plácida: ¿qué haces tú para estar siempre tan joven?

Plácida sonríe. [...]

⁸⁷⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 351-353.

⁸⁷⁵ *Don Juan*, OC, IV, pp. 245-246.

⁸⁷⁶ *Historia y vida*, pp. 45-47.

⁸⁷⁷ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 777-779 y 793.

-¿También tú tienes tu condesijo? -ha dicho doña Inés.
Y luego, en tanto sonreía Plácida [...] Plácida sonreía.
-¿Te ha cortejado a ti nunca nadie? -ha preguntado doña Inés. ¿Tienes tú algún chichisbeo? Plácida ya no sonreía.

Plácida sonreía mientras recibía un elogio de doña Inés; dejó de sonreír cuando le pregunta si la han cortejado. Más adelante, en otro capítulo, leemos este otro diálogo, continuación del anterior:

-¿Hay hidalgos en Garcillán, Plácida? ¿Te ha festejado a ti alguno?
Plácida levanta la cabeza de la labor y sonríe. Y doña Inés, de nuevo, deteniéndose ante la moza:
-¿Has conocido tú a Diego el poeta en Garcillán? ¿Ha sido amigo tuyo en el pueblo?
Y Plácida se ha estremecido toda.

Tras haberse interesado doña Inés por un hombre en particular que fuera el amor de Plácida, esta no es que dejara de sonreír, es que se estremeció.

b) Peralta

Un capítulo, titulado «El señor Peralta sonríe», está sustentado en la sonrisa de los dos interlocutores, que dialogan sobre el viaje que ambos comparten.⁸⁷⁸

El señor Peralta sonríe.
-¿Este viaje es sentimental?
Yo sonrío.
-Este viaje es sentimental.
El señor Peralta sonríe.
-¿No puede haber duda de que es sentimental este viaje?
Yo sonrío.
-No puede haber duda de que es sentimental este viaje. [...]
El señor Peralta sonríe.
-¿Quiere usted venir a Briviesca, señor Azorín?
Yo sonrío.
-No quiero ir a Briviesca, señor Peralta.
El señor Peralta sonríe.
-¿Teme usted aburrirse en Briviesca, señor Azorín?
Yo sonrío.
-Temo aburrirme en Briviesca, señor Peralta. [...]
El señor Peralta sonríe.
-¿No nos volveremos a ver más, señor Azorín?
Yo sonrío.
-No nos volveremos a ver más, señor Peralta. [...]
El señor Peralta sonríe.
-¿Está usted triste, señor Azorín?
Yo sonrío.
-Estoy triste, señor Peralta.

c) El viaje regio

Aún más: el libro *Crónicas del viaje regio* -todo el libro y no solo el capítulo inicial titulado «La sonrisa del rey»- está esmaltado de las sonrisas de Alfonso XIII en su

⁸⁷⁸ *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 290-294.

viaje a París y Londres:⁸⁷⁹ «sonriendo a las señoras [...] volviendo la cabeza a un lado y a otro, sonriendo [...] sonriente, afable, ligero [...] ingenuidad risueña y amable [...] El rey saluda sonriendo afablemente [...] sonrío, sonrío afable [...] las parisienses, que estaban encantadas con la sonrisa en alto grado bondadosa e ingenua de nuestro rey [...] hablar con ella sonriendo [...] El rey se inclina y sonrío [...] El rey se yergue en pie, esbelto; cesa de sonreír y escucha el himno español con profundo respeto [...] de cuando en cuando sonrío [...] le envía una afectuosa sonrisa [...] El rey sonrío [...] aparece el monarca sentado en un landó, sonriendo, saludando [...] El monarca se ha inclinado, ha sonreído, y las carreras han dado comienzo [...] nuestro rey, mundano y sonriente [...] ha hablado con él sonriente [...] sonriendo».

d) El buen juez

El episodio de «El buen juez» quizá sea el prototipo del valor estructurador de la sonrisa como marco narrativo. Temores, conjeturas, deseos, decisiones, etc., están mantenidas durante horas y horas, en el interior de una familia, a base de sonrisas:⁸⁸⁰

Don Alonso [...] mira cariñosamente a las tres mujeres y sonrío. Esta sonrisa de don Alonso es maravillosa; es una sonrisa henchida de una luz desconocida, magnética; es una de esas sonrisas históricas [...] Y cuando don Alonso ha acabado de sonreír, se ha metido en la boca la suculenta torrija que durante un momento ha estado suspensa en el aire. Mas ni doña María, ni Lola, ni Carmencita quedan satisfechas con la sonrisa de don Alonso; ellas no han visto la trascendencia incalculable de esta sonrisa [...] -No os preocupéis -les dice, sonriendo de nuevo-, no os preocupéis; no me sucede nada... [...] y éste es el motivo de aquella sonrisa estupenda que ni doña María, ni Lola, ni Carmencita han comprendido. [...] El buen caballero ha dejado que hablasen todos; él sonreía afable y satisfecho; [...] -Papá -ha exclamado Carmencita-, papá, no nos tengas así. Y don Alonso ha sonreído y ha dicho [...] Doña María, Lola y Carmencita han tratado de sonreír; pero algo quedaba allá dentro. [...] Y don Alonso ha sonreído, por última vez, con esa sonrisa extraordinaria, inmensa, que sólo le es dable contemplar a la Humanidad cada dos o tres siglos...

El episodio de «El buen juez» está enmarcado, como hemos visto, por la “sonrisa”; pero es muy significativo que Azorín haya introducido a un «señor desconocido» que ha visto en el escaparate de una librería de Ciudad Real un libro; este señor cuando vio ese libro pensó comprarlo para regalárselo a don Alonso en la tertulia del casino del pueblo, e inmediatamente sonrió: «Después que ha pensado tal cosa el señor grueso, sonrío con una sonrisa especial, única, y luego traspone los umbrales de la librería. [...] Porque este señor va a comprar el libro, y porque este libro ha de ir a parar al despacho de don Alonso, y porque don Alonso, leyendo las páginas de este libro, ha de sentir abrirse ante él un mundo desconocido».⁸⁸¹ La expresión «sonrío con una sonrisa especial» sugiere anticipadamente lo que luego se convertirá en un marco narrativo.

⁸⁷⁹ *Crónicas del viaje regio*, OC, III, pp. 854-871.

⁸⁸⁰ *Los pueblos*, OC, II, pp. 140-145.

⁸⁸¹ *Ibidem*, OC, II, p. 137.

Otras dos señales de que Azorín enmarca la narración en la sonrisa son las siguientes. La primera es la gradación del comportamiento de Doña María, Lola y Carmencita en lo relativo a la sonrisa; en un primer grado, la sonrisa de don Alonso no les satisface; en un segundo grado, le ven un sentido que les intriga, pero no la comprenden; en un tercer grado, tratan ya de sonreír, pero no lo consiguen, y es que esa sonrisa estaba reservada para quien está convencido de que hay que ser justos realmente. La segunda señal es la gradación que también exhibe la sonrisa de don Alonso; después de calificarla Azorín como «maravillosa», «magnética», «histórica», «estupenda», culmina las alabanzas con esta conclusión: «Y don Alonso ha sonreído, por última vez, con esa sonrisa extraordinaria, inmensa, que sólo le es dable contemplar a la Humanidad cada dos o tres siglos...». Advirtamos, nos viene a decir Azorín, que la última vez que se sonrió don Alonso, en este episodio, lo hizo con «esa sonrisa»; ¿cuál?: la que los hombres pueden gozar solamente cada varios cientos de años.

3.4 VEJEZ

Desde que “no era viejo” y hasta que lo fue, Azorín manejó con singular interés y con detallada emoción los términos incluidos dentro del campo léxico “vejez”. De las distintas perspectivas que se podrían adoptar en esta cuestión, elegiremos dos: paradigmática y sintagmática. Llama la atención el léxico afectivo con que Azorín lleva a cabo la representación de la vejez. Lo mostraremos con los siguientes argumentos: el uso de los términos discontinuos correspondientes al semema continuo /vejez/, la índole meliorativa de los diminutivos y la asignación diferenciada de unos u otros matices al concepto “vejez” cuando se aplica a “varón” y a “mujer”.

3.4.1 TÉRMINOS DISCONTINUOS CORRESPONDIENTES AL SEMEMA CONTINUO /VEJEZ/

Los vocablos *anciano* y *viejecito* poseen, en general, en Azorín (también en el sentir más frecuente del hablante) un sentido benevolente. Este cariño se descubre en varios datos. En primer lugar, en la variedad de lexemas. Además de los habituales *anciano* y *viejo*, nos ofrece *proyecto*, *senecto*, *grandevo*, *machucho*, y variantes como *avejentado*, *aviejado*, *decrépito*, *envejecido*, *ochentón* y *setentón*. No le resulta válido cualquier término; así, aceptaría aplicar a personas los vocablos *avejentado*, *aviejado*, *decrépito*, *envejecido*, pero no *revejido*, que «se dice, más que de las personas, de las cosas, sobre todo de los alimentos».⁸⁸² En segundo lugar, las apariciones de las palabras de sesgo más “benevolente” abundan más que las otras: *anciano* y *viejecito* copan un 70 % de los vocablos anotados, frente a *viejo* (en los tres casos, con sus alomorfos de género y número).

Hay muchas más apariciones de *viejecito* y *viejecita* que de *viejo* y *vieja*, pero no hay ni una sola aparición de *ancianito*; y es que el lexema *anciano* no necesita el aprecio que aporta la forma diminutiva, que sí necesitan, en cambio, *viejo* y *vieja*. Para no equi-

⁸⁸² *Los médicos*, p. 167.

parar del todo a las personas con los animales y las cosas, y para dignificar al humano, Azorín -el hablante, en general- acude a *anciano*, *viejecito*, *viejecita*. Los vocablos de consideración referidos a personas no son *viejo*, sino *viejecito* y *anciano*; ni de los animales, ni de las cosas, ni de los tiempos se dice *anciano* ni *viejecito*. De los distintos lexemas con el sema definidor de “viejo”, *anciano* es el que se aplica casi en exclusiva a personas: es el único término marcado con el sema “persona humana”, no compartido con los entes no humanos. Azorín insinúa una distinción que no carece de fundamento: se trata del sentido del término *antiguo*. Es verdad que esta palabra no designa animales, puede designar personas («eres muy antiguo») -para referirse no a su edad, sino a sus ideas o a sus costumbres-, y es habitual su referencia a cosas («muebles antiguos»); las unidades de tiempo se califican como antiguas («edad antigua»), nunca como ancianas, y si se emplea viejas («viejos tiempos») adquiere un sentido de “caducado”. Por ello advierte Azorín lo siguiente: «Digamos sencillamente, cuando hablemos de estas cosas, lo viejo, y no los viejos; lo viejo también, y no lo antiguo, puesto que en lo antiguo, entre lo que vivió en un determinado momento histórico, hay cosas que continúan viviendo, que son actuales siempre».⁸⁸³

Otro aspecto que Azorín tiene en consideración para establecer límites de venerabilidad es el de la cantidad de años. Desde los 70 años los varones -¡nada dice de las mujeres!- entran en una edad (muy) proveya, con sus pros («El setentón no es hoy un viejo, y menos un hombre decrepito») y sus contras («Un setentón, un ochentón, ven desaparecer esas cosas con tristeza»)⁸⁸⁴ Azorín escribe «setentón» y «ochentón», no *septuagenario* ni *octogenario*. El límite de los “viejecitos” lo coloca en los 90 años; se es «nonagenario», no *noventón*: «Pedro Serrano es un viejecito nonagenario: viste de negro, con pulcritud».⁸⁸⁵

En cuanto al tratamiento léxico de los géneros, se advierte que Azorín “tiende” a utilizar más benignidad a las formas del género masculino que a las formas del género femenino.

a) Por una parte, los **lemas** *anciano* y *viejecito* son más frecuentes en una proporción de 8 a 2 que el lema *viejo*, mientras que los lemas *anciana* y *viejecita* son más frecuentes en una proporción de 7 a 3 que el lema *vieja*.

b) Por otra, la misma diferencia cuantitativa se da en la **calificación** de los géneros si observamos los adjetivos. Atendiendo a la escala euforia/disforia, en los lemas del género masculino la adjetivación eufórica aventaja -con una diferencia de 8 a 2- a la adjetivación disfórica, mientras que en los lemas del género femenino es la adjetivación disfórica la que aventaja -con una diferencia de 7 a 3- a la adjetivación eufórica. Ejemplos.

⁸⁸³ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 901.

⁸⁸⁴ *Los recuadros*, pp. 40 y 117.

⁸⁸⁵ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 107.

*«Y veis unas viejas negras, cenceñas, acartonadas, inmóviles, silenciosas, delante de los negros retablos».⁸⁸⁶

*«[...] las cuatro ancianas negras y pajizas van avanzando lentamente».⁸⁸⁷

*«Una viejecita arrugada y con el pelo blanco va caminando pasito por las calles de la ciudad».⁸⁸⁸

*«¿Se puede comer aquí? -Sí, aquí comer, sí... -os contesta esta buena vieja a quien vosotros habéis preguntado».⁸⁸⁹

*«[...] este hombre de quien hablamos era un anciano respetado y querido por todos».⁸⁹⁰

*«Este bondadoso viejo se atrevió a decirlo en voz alta».⁸⁹¹

*«[...] ya viejecito y cascarrabias, querías venir a Madrid».⁸⁹²

*«Cuando el rosario termina, todos estos viejecitos encorvados se marchan arrastrando los pies».⁸⁹³

Ello no es obstáculo para que Azorín muestre un «tántico»⁸⁹⁴ de galantería, como se refleja en esta cita: «DOÑA MARÍA. -Me ha llamado usted viejecita, caballero; no se ha atrevido a llamarme sencillamente vieja. VÍCTOR. -Yo no me atrevo nunca, señora, a cometer una descortesía con una dama».⁸⁹⁵ ¡Claro que con una “dama”, no, pero con una mujercita de exiguo valor social...! Azorín emplea conscientemente unos y otros términos: «No podrá una actriz proveceta, aunque genial, hacer de jovencita. Ni un gran actor, ya viejo, podría volver, en la pantalla, a sus verdes años».⁸⁹⁶ Pone en contraste *proveceta* y *viejo*; ella no es vieja, sino proveceta; él sí que es viejo; no explicita la cantidad de años: solo está interesado Azorín en expresar su actitud, no el dato cronológico.

3.4.2 ÍNDOLE MELIORATIVA DE LOS DIMINUTIVOS

En español los diminutivos no son tales, sino “meliorativos”. ¿En qué nos basamos para hacer esta aseveración? La irregularidad es una de las características que distinguen a la morfología derivativa. Esta irregularidad hace que solo podamos «establecer tendencias de formación, pero poco más: cuando la agentividad se encuentre un nombre, tendremos efectos figurativos en *-ista* (*pianista, electricista*), cuando se encuentre un verbo, los tendremos en *-dor* (*corredor, especulador*)».⁸⁹⁷ El método tradicional de hacer agrupaciones (más o menos rígidas) de sufijos tiene que ponerse en entredicho.

⁸⁸⁶ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 342.

⁸⁸⁷ *Doña Inés*, OC, IV, p. 818.

⁸⁸⁸ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 317.

⁸⁸⁹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 310.

⁸⁹⁰ *Pasos quedos*, p. 66.

⁸⁹¹ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 457.

⁸⁹² *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1293.

⁸⁹³ *España*, OC, II, p. 528.

⁸⁹⁴ La palabra *tántico* la emplea Azorín frecuentemente; el sentido que le da es el de “algo”, “al menos un poco”...

⁸⁹⁵ *Cervantes o la casa encantada*, OC, IV, p. 1087.

⁸⁹⁶ *El efímero cine*, p. 16.

⁸⁹⁷ Á. López García (2002), p. 83.

Hay centenares de ejemplos que se podrían aducir sobre la intercambiabilidad de los sentidos sufijales: *-dor* es sufijo de agente (*manipulador, director...*), pero no lo es en *comedor* ni en *cenador* ni en *tenedor*; *-ería* es sufijo de lugar (*peluquería, librería, ferretería...*), pero no lo es en *minería*, ni en *monería*, ni en *socarronería*...

Esta tendencia al deslizamiento de sentidos afecta de manera especial a los apreciativos. Veamos un caso. El sufijo *-azo* origina un valor peyorativo en *berrinchazo* porque *berrinche* nos evoca malas situaciones, y un valor meliorativo en *exitazo* porque la palabra *éxito* designa estados gratos, pero *-azo* no es ni meliorativo, ni peyorativo; lo mismo se puede decir de *-ote* (aumentativo) en *feote* y en *guapote*, de *-ito* (diminutivo) en *asquito* y en *dinerito*, de *-ejo* (peyorativo) en *articulejo* y en *tipejo*; en esta última palabra la variación del diminutivo es de intensidad: resulta doblemente peyorativo merced a la evocación negativa, en el habla cotidiana, de *tipo*. Esta variabilidad la subraya Varela hablando de la sufijación apreciativa: «la carga apreciativa o afectiva que puedan aportar está en función de la base léxica a la que se adjuntan e, incluso, de la ocasión en que se producen y de la intención del hablante».⁸⁹⁸ Los sentidos que los apreciativos pueden aportar en los casos concretos de uso son muchísimos y pueden denominarse de diversas formas.⁸⁹⁹

Las teorías tradicionales de los apreciativos están afectadas por tres errores:

1) Asimetría onomasiológica. Se habla ordinariamente de diminutivos, aumentativos y peyorativos. Pero si se aplica una regla de tres simple onomasiológica se advierte enseguida que hay una incógnita: si a diminutivos se opone aumentativos, ¿qué se opone a peyorativos? Y, también rápidamente, tal incógnita se despeja con facilidad: a peyorativos se opone meliorativos. Falta, pues, en nuestra tradición, la parte que contraste con peyorativos.

2) Carencias semasiológicas. Abundan las descripciones de los rasgos formales de los apreciativos, sobre todo, de los diminutivos, pero apenas hay explicaciones del significado de este tipo de sufijos.⁹⁰⁰

3) Desvío taxonómico. Se delinea una taxonomía desequilibrada. Muy explícita es al respecto Elena Bajo: «Los afijos derivativos pueden ser aspectuales o potestativos. [...] los afijos aspectuales, sean prefijos, infijos o sufijos, forman parte del lexema de la palabra [...]. [Son afijos potestativos o no aspectuales] los sufijos aumentativos, diminutivos y despectivos, siempre que no estén lexicalizados».⁹⁰¹ Más o menos, con estas u

⁸⁹⁸ S. Varela (2005), p. 47.

⁸⁹⁹ Ver, por ejemplo, lo que W. U. Dressler y L. Merlini Barbaresi (1989) dicen sobre el “diminutivo social”, el “diminutivo modesto”... Para una visión de las tendencias universales en la semántica del diminutivo ver Jurafsky (1996).

⁹⁰⁰ Entre tales aportaciones destacan las de A. Alonso (1967), pp. 161-189, y E. Coseriu (1978), pp. 241 y 248-249. Véase también M. Hummel (1997). En la balanza metalingüística de los diminutivos el platillo semasiológico soporta poco peso, a pesar de los estímulos que proporcionó a ello el gran teórico del estudio de los diminutivos, Amado Alonso. Véase también R. Almela (2007).

⁹⁰¹ E. Bajo (1997), pp. 11, 12 y 36.

otras palabras ese mismo pensamiento subyace a casi todas las propuestas tradicionales. Con más o menos explicitud se coloca a un lado los apreciativos y a otro lado todos los demás, como si existiera una gran diferencia entre ellos y los locativos, temporales..., cuando en realidad no hay tanta diferencia, puesto que el criterio utilizado en las clasificaciones en todos los casos es idéntico: el “concepto”, no los rasgos lingüísticos.

Nos proponemos, a propósito de las formas *viejecito*, *viejecitos*, *viejecita* y *viejecitas* empleadas por Azorín, restablecer la simetría onomasiológica de los apreciativos, reconocerles su valor semasiológico y corregir su desvío taxonómico. Con la proposición que presentamos se consigue superar los rutinarios y no científicos planteamientos tradicionales. Se ha olvidado, o acaso no es muy conocido, que fue Charles Bally quien en 1932 introdujo la denominación de *sufijos apreciativos* como agrupación de diminutivos, aumentativos, laudativos y peyorativos.⁹⁰² Aplaudimos la elección de la denominación, pero no el criterio de que en el interior de los sufijos forman serie junto a otros grupos nocionales.

Una y otra vez se omiten los laudativos de Bally. En esta omisión, tan simple como obvia, intervienen el desconocimiento de la propuesta de Bally y una falta de atención a la índole (onomasiológica) de la partición. Preferimos *meliorativos* y no *laudativos* -como propone Bally-; la razón es la coherencia lexémica: a lo “peor” se opone lo “mejor”; en cambio, el nombre “laudativos” de Bally se opone a “despectivos”. La no presencia de los meliorativos es una señal de falta de atención. Si se parte de los conceptos para fundamentar una taxonomía lingüística, hagámoslo bien; y los meliorativos “faltan” en ese punto de partida. Pero no pretendo completar esa base onomasiológica, sino negar su validez como punto de partida y no por faltarle el concepto de meliorativo. Es el hecho de asumir el concepto de apreciación como constitutivo de (parte de) la clasificación de estos sufijos lo que no considero aceptable.

No trato de negar la existencia de un conjunto de formas lingüísticas que funcionan de una manera determinada y que gozan de unos determinados sentidos, sino de afirmar que no se las ha tratado desde una perspectiva lingüística adecuada. El criterio fundante ha de ser lingüístico. Solo nos vale la caracterización lingüística. No otorgamos a los apreciativos el rango de grupo propio como tales apreciativos, lo cual no obsta para que los sufijos tradicionalmente considerados apreciativos gocen de una agrupación particular, pero no basada en el “concepto” de apreciación, sino en su “comportamiento” lingüístico. En una línea investigadora que comparten Togeby, Holt, Alarcos, Martin, Faitelson-Weiser y Varela -entre otros- se halla la idea básica que me sirve para proponer la ubicación idónea de las formas “apreciativas”.⁹⁰³

⁹⁰² Bally (1932), pp. 248ss.

⁹⁰³ Según González Ollé (1962), p.270, Togeby toma de Holt las denominaciones *derivación homogénea* y *derivación heterogénea*. Ver también Alarcos (1974), p. 78; R. Martin (1970), pp. 164-166; Faitelson-Weiser (1981), pp. 32ss.; S. Varela (1990), pp. 80-81.

Todos los sufijos son lexicalizadores, incluidos los apreciativos: *buenazo* es un lexema distinto de *bueno*, como *sillón* lo es de *silla*, etc. Entre los dos miembros de esas parejas hay diferencias sémicas más o menos amplias, y es precisamente la diversidad sémica la que origina lexemas diversos; además tienen, obviamente, formas diferentes. La sola diferencia de referente no puede ser criterio legítimo de discriminación. En esta cuestión hay que dejar a un lado argumentos referidos a conceptos y centrarse en argumentos morfosintácticos y lexémicos. Puesto que los sufijos no se distinguen por la presencia o ausencia del rasgo “lexicalizador”, hay que acudir a otros criterios, como son el cambio de categoría y la alteración lexémica. El cambio de categoría es claramente delimitable: o se da o no se da. La alteración lexémica puede darse parcial o totalmente; en el primer caso, del derivante al derivado se produce un cambio de semas, y en el segundo se produce un cambio de semema.

Sintetizando la crítica –favorable y desfavorable– que nos merecen las clasificaciones conocidas, y simplificando la nuestra, diremos que existen los siguientes tipos de sufijos:⁹⁰⁴

- 1) Endocéntricos. Alteran solamente semas del derivante (parte del semema): *ventana* > *ventanica*, *perro* > *perrazo*, *niño* > *niñato*.
- 2) Exocéntricos homogéneos. Alteran el semema del derivante, pero no su categoría gramatical: *cocina* > *cocinero*.
- 3) Exocéntricos heterogéneos. Alteran el semema y la categoría gramatical del derivante: *campo* > *campal*.

Los sufijos *-ito* e *-ita*, de *viejecito* y *viejecita* –que emplea Azorín–, no son diminutivos, sino sufijos endocéntricos. En la secular práctica cotidiana del hablar los hablantes han corregido esta asimetría. ¿Cómo? Han hecho que “lo diminutivo” absorba a “lo meliorativo”. Según Bally,⁹⁰⁵ a los diminutivos se les asocia con una impresión agradable, y a los aumentativos, con una impresión desagradable. ¡Y los lingüistas sin enterarse ni del sentir de los hablantes, ni de lo que Bally explicó hace cerca de un siglo...!

3.4.3 SEMA “VARÓN VIEJO”

De los variados contextos que evidencian las tendencias léxicas de Azorín en lo tocante al semema /vejez/ elegimos los que consideramos más representativos: los términos discontinuos correspondientes al sema “varón viejo” y al sema “mujer vieja”, así como los relacionados con el sema “edad”.

Cuando un varón de propecta edad es desconocido o no bien visto, Azorín lo trata de *viejo*. Caminaban Azorín y un amigo por unas callejuelas de una ciudad española. Se detienen ante la puerta de una casa y entran. «Un viejo, con unas recias gafas

⁹⁰⁴ Véase R. Almela (1999-b).

⁹⁰⁵ Bally (1932), p. 48.

hace mover la lanzadera; está pálido y delgado. Un chico da vueltas a un torno. “¡Buenos días!”, le decimos al viejo. “¡Buenos días!”, contesta él levantando la cabeza». A partir de ahí, Azorín se acerca emotivamente a este hombre *viejecito*: «¿Qué vida es la de este viejecito? ¿No es el representante supremo, último, de una tradición, de una historia [...], cuyos nombres, como el de este viejecito, dentro de poco, nadie sabe ya?». Tras esta incursión en el “legado” que representa este hombre, Azorín se despide de este “individuo” *viejo*: «“¡Adiós!”, hemos gritado al cabo de un rato. “¡Adiós!”, ha dicho el viejo». ⁹⁰⁶

Cuando se trata de un provector del teatro, lo califica de *anciano*, de *viejecito* o de *viejo*, pero si se trata de un “profesor” puede ser *viejo*, pues lo menos estimado se compensa con lo más apreciado: «un caballero anciano [...] el anciano [...] el viejecito [...] el anciano [...] el anciano [...] el viejecito [...] el anciano [...] el viejecito [...] el anciano profesor [...] el viejecito [...] el anciano [...] el anciano [...] este viejecito [...] el anciano [...] el anciano [...] el viejo profesor [...] el viejecito filósofo [...] el viejecito [...] el viejecito [...] el viejecito [...] el anciano [...] el viejecito cartesiano». ⁹⁰⁷

A un astrólogo, profesión excelente, no lo califica ni como viejo ni como viejecito, sino como anciano respetado, venerable..., incluso como santo varón y con el cariñoso apelativo *nuestro*: «pero este hombre de quien hablamos era un anciano respetado y querido por todos [...] un anciano venerable [...] tenía este varón también doce, quince o veinte hijos [...] La casa en que vivía este anciano [...] acompañaban al anciano. El mismo respeto que circuía al santo varón en las calles [...] La vida del anciano era sencilla [...]. El anciano estaba versado en cosas del firmamento [...] este selecto varón era un astrólogo [...] astrólogo real y positivo [...] con quienes hablaba el astrólogo [...] los sabios avisos del astrólogo [...] este astrólogo tan venerable [...] ni tenía telescopio nuestro anciano [...] el astrólogo [...] por respeto al anciano [...] esa noche el astrólogo [...] al ver al anciano [...] había llegado, por fin, la rehabilitación del astrólogo. Y el astrólogo, el astrólogo dormido los miraba a todos con cara de asombro y de incredulidad». ⁹⁰⁸

Muy significativa es la descripción que hace de un inquisidor; lo nombra en doce ocasiones, pero con diferentes denominaciones. ⁹⁰⁹

a) Es el *viejo inquisidor* cuando está ocupado en la preparación de las tareas propias de su oficio.

*«El viejo inquisidor se halla -un poco inquieto- en su cámara».

*«El viejo inquisidor pasea por su cámara».

*«Y el viejo inquisidor deja blandamente el papel en el escritorio y torna a sus paseos».

*«El viejo inquisidor ha vivido mucho y ha leído muchos libros».

⁹⁰⁶ *Verano en Mallorca*, pp. 4-5.

⁹⁰⁷ *Escena y sala*, OC, VIII, pp. 871-875.

⁹⁰⁸ *Pasos quedos*, pp. 66-68.

⁹⁰⁹ *Una hora de España*, OC, IV, pp. 526-531.

*«El viejo inquisidor medita en las palabras que ha de decir para condenar la proposición vitanda. ¿La condenará él? Es preciso, sí, condenarla».

*«El viejo inquisidor está sentado en su cámara. Tiene delante una mesa. Sobre la mesa se ve un montón de libros. Hay entre estos libros [uno] que lleva el título de *Imagen del Anticristo*».

*«El viejo inquisidor vive en esta casa desde hace mucho tiempo».

*«El viejo inquisidor permanece inmóvil, con la cabeza entre las manos».

b) Es el *anciano inquisidor* cuando contempla a su mujer amada: «Y el anciano inquisidor mira a la mujer amada y pone después la vista en los libros que están sobre la mesa».

c) No es **ni viejo ni anciano inquisidor** en otros menesteres.

* Es viejo *consejero* cuando actúa en una sesión de un tribunal: «Dentro de dos o tres días volverá a celebrarse consejo; en ella ha de informar el viejo consejero».

* Es viejo *comisario* cuando tiembla por unos pasos desconocidos: «Ya se escuchan pasos en el corredor. El viejo comisario se estremece. No son éstos los pasos del hijo».

* Es viejo *caballero*, cuando se acerca su hijo: «Y éstos, sí, éstos son los [pasos] del hijo. Los pasos se oyen más cerca. El viejo caballero, instintivamente, sintiendo una dolorosa opresión en el pecho, se levanta».

3.4.4 SEMA “MUJER VIEJA”

Cuando Azorín describe, en un capítulo, cómo es «La mujer española»,⁹¹⁰ predomina el vocablo *anciana* y no aparece *vieja*, sino *viejecita*, *señora* o *vieja señora*. Y cuando describe las mujeres viejas, distingue entre qué “son” y qué “hacen”. El concepto de “vieja” lo plantea explícitamente: «¿Quiénes son estas viejas? ¿Cómo son estas viejas? Son negras, son cenceñas, son encorvadas, son silenciosas, son anónimas: son unas *viejas*»⁹¹¹ [...] Y veis unas viejas negras, cenceñas, acartonadas, inmóviles, silenciosas, delante de los negros retablos. [...] Y estas viejas negras, cenceñas, silenciosas, anónimas, son las mismas viejas de hace ciento, doscientos años, trescientos años; unas viejas eternas, que oran del mismo modo, que piden las mismas cosas, puesto el pensamiento en el mismo mar tempestuoso que se columbra desde la puerta».⁹¹² Podría ser el prototipo de la vieja española tradicional, puesto que es así desde hace cientos de años. Estas viejas encarnan el *modus essendi* quintaesenciado de costumbres españolas. A Azorín le parece que todos entienden que con decir «son unas viejas», síntesis suprema, se sobreentiende que tienen todas estas características.

⁹¹⁰ *Ibidem*, pp. 573-576.

⁹¹¹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 339.

⁹¹² *Ibidem*, p. 342.

Y cuando describe su *modus operandi*, concreta las operaciones propias de estas mujeres tan oscuras y oscurecidas, casi un desecho social, olvidadas, ignoradas: «Cuando el tintineo de la campanilla se alejaba, se ha abierto un poco la puerta de la calle y ha asomado una vieja, vestida de negro, con la cara arrugada y pajiza. Esta vieja lleva una cesta debajo del brazo, y se ha puesto a rezar, en un tono de habla lento y agudo, por todos los difuntos de la casa; luego, cuando ha concluido, ha gritado: “¡Señora, una limosnica, por el amor de Dios!” Y como se hiciese una gran pausa y no saliese nadie, la vieja ha exclamado: “¡Ay, Señor!” [...] La vieja, después, ha tornado a preguntar: “Señora, ¿una limosnica por el amor de Dios?” Otra vez ha transcurrido un largo rato; la vieja ha vuelto a suspirar: “¡Ay, Señor!”». ⁹¹³ Hacen siempre lo mismo: fealdad, pobreza, rezos.

En el tratamiento de la “mujer mayor”, Azorín tiene en cuenta la posición social. De camino hacia Zaldívar, por los pueblecitos vascos, se observan casas, iglesias, etc. «Y he visto también en los umbrales de estas casas, mujeres viejas, mujeres que os miran con sus ojuelos chiquitos, mujeres que cuando las habláis en una lengua que ellas sólo entienden a medias, os contestan, en una amena y pintoresca jerga, riendo, haciendo gestos de asentimiento con la cabeza». ⁹¹⁴ Sin embargo, ya en el balneario de Zaldívar, «Un balneario aristocrático», estas mujeres viejas, de pueblo, se convierten en provecetas y alternan, en un tráfigo divertido, con jóvenes de la nobleza: «Dejan sus labores las señoras provecetas; las lindas condesitas suben bajan las escaleras desaparecen, tornan a aparecer con otros trajes. ¿Adónde vamos? ¿Cuál va a ser nuestra meta en la excursión de esta tarde?» ⁹¹⁵

Azorín transforma la *vieja* en *viejecita* mediante la pócima de la bondad o del cariño. No todas las viejas son *viejas*. No; habrá muchas, constituirán un tipo reconocible; hay excepciones. «La viuda de los cuchillitos» es vieja, es vieja de pueblo, pero no es deleznable: «Yo recuerdo haber visto una vez tan sólo, durante mi infancia, a esta pequeña vieja. [...] Yo he visto tan sólo una vez a esta vieja; era pequeñita arrugada, vestida de negro, como todas estas viejas de pueblo. [...] Años atrás murió el único pariente que tenía en el mundo: era una niña rubia, pálida delgada. [...] un día la vieja pequeñita cogió de la mano a la niña pálida y se la llevó a Madrid, a Barcelona y a París. [...] de regreso de París, la buena vieja vió con dolor profundo que su niña se le moría. [...] Desde entonces, la buena vieja no volvió a salir». ⁹¹⁶ Para mantener el sentido de “vieja”-pues era “vieja de pueblo”- y resaltar los rasgos positivos, no propios de esas viejas, Azorín no elige *viejecita*, sino *pequeña vieja*, *buena vieja* y *vieja pequeñita*.

Con su imperceptibilidad léxica propia, Azorín caracteriza con pequeñeces cómo es una vieja y como es una *viejecita*: «Castilla: el cuartito en que murió Quevedo, allá en Villanueva de los Infantes; una vieja, vestida de negro, nos lo enseña y suspira. Pensa-

⁹¹³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 75.

⁹¹⁴ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 310.

⁹¹⁵ *Ibidem*, pp. 315-316.

⁹¹⁶ *En lontananza*, pp. 43-45.

mos si suspira *todavía*. Todavía, porque ésta es la misma viejecita que tenía piadosamente una vela en tanto que a don Francisco [Quevedo] le estaban poniendo en pies y manos los sagrados aceites».⁹¹⁷ Es *vieja* cuando va vestida de negro y suspira, y es *viejecita* cuando asiste en una extremaunción.

La cordialidad cómplice es también un salvoconducto para que una *vieja* pase a ser *viejecita* o *anciana*. «Cuatro viejecitas andorreras salen de sus cobijos en cuatro puntos opuestos de Segovia. [...] De las cuatro viejas, una se ha detenido junto al fuste de una columna, bajo un arco románico. [...] Otra vieja, de las otras tres, se ha parado en un portal. [...] Otra vieja, de las dos que restan, ha hecho una pausa junto a una pared [...] Y la cuarta vieja ha descansado brevemente en el pórtico de una iglesia. [...] las cuatro ancianas negras y pajizas van avanzando lentamente su paso a paso». Hasta aquí las cuatro son viejas. Pero hete aquí que, esas *ancianas* se van aproximando a una casa, en la que se unen a “otra” *anciana*: «Poco a poco, sus caminos van convergiendo; las cuatro rutas conducen a una casa de la ciudad. [...] En la sala de la casa, puestas en corro, tienen en medio de ellas a otra anciana». Entre las cuatro viejas -que ya no son viejas, sino *ancianas*- y la *anciana* a la que visitan se establece un diálogo. El juntarse -aun habiendo salido desde lugares opuestos- y el hablar las ha hecho cómplices, y las ha trocado en *viejecitas* o en *ancianas*; ya no son *viejas*, incluso tampoco son ya brujas «las cuatro viejecitas salen por el portal -no por la chimenea- a la calle. [...] Poco a poco se van apartando las rutas que siguen las cuatro ancianas».⁹¹⁸

3.4.5 SEMA “EDAD”

3.4.5.1 Términos

Azorín afina no solo los términos, sino también los conceptos anejos a ellos. Sin la amplitud y el detalle de una aserción antropológica, pero con diáfana agudeza, sentencia: «No es lo mismo viejo que anciano. No es igual vejez o vejedad que ancianidad o ancianía. La vejez envuelve una idea material; la ancianidad, una idea moral. Atañe la vejez a la persona física; corresponde la ancianidad a la persona espiritual».⁹¹⁹ En las conversaciones domésticas, incluso en la consultas de especialistas, se suele decir que «ser viejo es una actitud», que «lo importante no es ser viejo, sino no sentirse viejo», etc. A tal modo de plantearse el tema Azorín lo denomina «idea moral» o «persona espiritual». Para intensificar la transparencia de la distinción entre los términos, Azorín acude a sinónimos poco frecuentes: los sinónimos *vejez* o *vejedad* se oponen a los sinónimos *ancianidad* o *ancianía*; las parejas de sinónimos no son antónimos entre sí, pero sí claramente diferentes. La vejez la asocia a un estado (¿solo?) físico, a la ancianidad la acompaña un estado (¿solo?) espiritual. De momento, es eso; después veremos que Azorín agrega otro componente a cada uno de estos emparejamientos. Aunque un “an-

⁹¹⁷ *España clara*, pp. 133-134.

⁹¹⁸ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 817-819.

⁹¹⁹ *Los médicos*, p.23.

ciano” de 75 años tenga la misma edad que un “viejo” de los mismos años, ser “viejo” es peor -en algún sentido- que ser “anciano”. Ser viejo es un estigma que se quiere evitar a toda costa, incluso faltando a la verdad cronológica; la autoestima, que no se toque: «No soy muy viejo -los viejos decimos siempre que no somos muy viejos-». ⁹²⁰

Azorín conocería aquel pensamiento de Montesquieu: «les uns [auteurs moraux] regardent plus l’homme comme un esprit; les autres [médecins] plus comme la machine d’un artisan. Mais l’homme est également composé des deux substances, qui, chacune, comme par un flux et reflux, exercent et souffrent l’empire». ⁹²¹ Las dos sustancias del hombre, la persona física y la persona espiritual de Azorín, se influyen recíprocamente en un flujo y reflujo continuos. Igualmente conocería, al menos, el título del libro de L-B. Castel sobre la oposición entre el hombre moral y el hombre físico. ⁹²²

Azorín dedica un capítulo entero a «Ser viejo». Detalla los matices para “salvar” el sentido favorable del término *viejo*. «Ser viejo no es lo mismo que estar viejo; hay una leve diferencia. He consultado a B., paradójico, lunático, viejo, no envejecido, no avejentado, no aviejado, no revejido. (Revejido se dice, más que de las personas, de las cosas, sobre todo de los alimentos; [...]). [...] El que está envejecido tiene menos edad de lo que parece; B., sin embargo, prefiere, a estar envejecido, estar viejo. Dos consideraciones fundamentales enuncia B.: no existe la vejez, no se sabe cuándo comienza la vejez». ⁹²³ Se empeña Azorín, una y otra vez, en despojar a la palabra *viejo* incluso de su anexa decadencia física; uno podrá ser viejo, sí, pero una cosa es ser viejo, y otra muy distinta es ser «envejecido», «avejentado», «aviejado». Ni por asomo puede ser uno «revejido» pues ese calificativo se aplica a los alimentos. Lo mejor -acaso lo único- que se puede hacer para convertir en apetecible lo molesto de ser tildado de “viejo” es proclamar lo que proclama B.: la vejez no existe, o, al menos, no sabemos cuándo comienza; así que tenga yo los años que tenga, ¿quién puede asegurar con verdad que yo soy viejo?

3.4.5.2 Vejez vs. juventud

El problema que le acucia a Azorín no es logomáquico, sino vital. «El gran problema de la vejez es éste. ¿Se pierden con la vejez facultades? ¿Disminuye nuestra inteligencia? [...] unas facultades se subrogan a otras. Nos quita la Naturaleza por un lado y nos añade por otro. Tenemos más locura y más cordura. Nos retiramos de lo superfluo y nos atenemos a lo esencial». ⁹²⁴ Ya lo afirmó La Rochefoucauld en una de sus máximas: «En vieillissant on devient plus fou et plus sage». ⁹²⁵ Cuando envejecemos nos volvemos

⁹²⁰ *Cada cosa en su sitio*, p. 125.

⁹²¹ Montesquieu (1899), p.98.

⁹²² Castel, Louis-Bertrand (1756): *L’homme moral opposé à l’homme physique de M. R***, lettres philosophiques, où l’on réfute le Déisme du jour*, Toulouse. [Fecha de puesta en línea: 15/10/2007].

⁹²³ *Los médicos*, p. 167.

⁹²⁴ *Ibidem*, pp. 168-169.

⁹²⁵ F. de La Rochefoucauld (1815), 215, p. 107.

más locos y más sensatos. «Todo lo que nos puede ocurrir [en la vejez], aun lo más absurdo, lo más inverosímil, lo tenemos ya descontado».⁹²⁶

Azorín, en la difuminada línea que separa “juventud” y “vejez”, distingue lo si-sociológico de lo intelectual. Ve normal que jóvenes y viejos se enfrenten: él mismo lo vivió de joven y lo acepta de viejo. «Ley fatal es que los jóvenes combatan a los viejos. Y que los viejos opongan resistencia a los jóvenes. [...] Los jóvenes llegan, a su vez, a ser viejos y se ven tratados como ellos trataron antes».⁹²⁷ Es comprensible que a alabanzas desmesuradas se responda con críticas severas: «Los ataques de los jóvenes de ahora son la reacción natural de los elogios excesivos que los viejos se han fabricado durante veinte años».⁹²⁸ por otra parte, el deseo de darse a conocer lleva consigo que el joven, a diferencia del viejo, quiera poner de relieve su personalidad; compara lo que le pasó a él mismo antes con lo que le pasa ahora: «En su juventud quiso singularizarse y en su vejez quiso pasar inadvertido».⁹²⁹ «En dos vocablos puedo compendiar la vida actual del personaje: recepto y receso; [...] Recepto es refugio; y receso, apartamiento. [...] Entre sus libros, apartado de todos, receso en su recepto, va pasando la vida este caballero».⁹³⁰ Como individuo -«Quien tuvo retuvo y guardó para la vejez», dice nuestro refrán-, no se cambia en la manera de ser ordinariamente: «Si una persona no era perspicua en su juventud, ¿cómo queremos que lo sea en su vejez? De un modo se es de joven y del mismo de viejo».⁹³¹

Azorín opina que la conformidad de la vejez es efecto de la inteligencia y que «Juventud, divino tesoro» no lo es tanto y, sobre todo, no lo es sin contrapartida: «La juventud es fuerza, no siempre acompañada de inteligencia. La vejez es disminución de fuerza, a veces acompañada de más clarividencia».⁹³² La claridad de ideas es fruto, entre otras causas, de la experiencia, que hace más fructíferas la lectura («El joven lo lee todo y de todo aprovecha poco. El anciano lee poco y de lo poco lo aprovecha todo»⁹³³) y la vida («los viejos han visto las cosas, y los jóvenes las han leído»⁹³⁴). La gran ventaja del viejo es que apenas le sorprende nada, pues de lo que ha vivido ha aprendido que todo es posible: «Para el viejo no hay sorpresas ni desengaños».⁹³⁵

No está de acuerdo con Fray Antonio de Guevara cuando este dice que «Es privilegio de viejos ser cortos de vista, y tener en los ojos lagañas, y muchas veces no hay nubes en los cielos, y tiénelas ellos en los ojos, y sola una candela les parece ser dos

⁹²⁶ *Los médicos*, p. 169.

⁹²⁷ *Madrid*, OC, VI, p. 260.

⁹²⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1080.

⁹²⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 361.

⁹³⁰ *Ibidem*, pp. 603-605.

⁹³¹ *París*, OC, VII, p. 1022.

⁹³² *Los recuadros*, p. 165.

⁹³³ *Estética y política literarias*, OC, IX, pp. 1163-1164.

⁹³⁴ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 649.

⁹³⁵ *Los médicos*, p. 186.

candelas, y aun otras veces desconocen al amigo y hablan por él al extraño».⁹³⁶ Dice Azorín que «En sus retratitos de los viejos Guevara entremezcla vejez extremada y decrepitud»,⁹³⁷ y que «Guevara confunde a veces vejez con decrepitud. No todos los viejos, por muy viejos que sean, son decrepitos. [...] El setentón no es hoy un viejo, y menos un hombre decrepito».⁹³⁸ Más aún, se vuelven las tornas: la decrepitud consiste en la carencia de energía interior, y esa deficiencia no es paralela con ninguna franja de años, pues «Jóvenes hay que son decrepitos; viejos hay que pueden dar lecciones de entusiasmo y de optimismo»,⁹³⁹ incluso, si el ánimo decae, puede resurgir, aunque se tenga “cierta edad”: «lo que usted tiene es una falta de voluntad; está usted todavía en situación de escribir mucho; escribirá usted; pero la falta a usted voluntad. [...] Tuve, pues, para llegar, volver a llegar, a la elegancia, que desplegar una fuerza de voluntad que antes desconocía. [...] Con todo esto, con tanto ir y venir, con tal esfuerzo, mi voluntad había renacido».⁹⁴⁰

Tampoco está de acuerdo con la opinión extendida de que el viejo es menos inteligente por ser viejo, pues con ello «se hace que lo moral camine a par de lo físico. Este error»⁹⁴¹ lo combaten pensadores como, por ejemplo, Eduardo Benot, en, al menos, estas dos aseveraciones: «¿Quién como Cervantes? Pues el Manco inmortal había ya cumplido cincuenta y ocho años cuando publicó la primera parte de *El Quijote*, y sesenta y ocho cuando la segunda. Y ¿ha habido autor alguno que sepa hacer reír como aquel viejo inmortal?». «En algunos casos podrán coexistir el crecimiento de las facultades físicas con la perfección de las intelectuales; pero, en los más, cuando el cuerpo empieza a declinar, todavía sigue aumentando el vigor psíquico, y en muchos, la precocidad ha sido una alborada luminosísima del Genio».⁹⁴²

3.4.6 SU VEJEZ

Azorín asocia en sus escritos su propia vejez con una situación penosa: indigencia, angustia, falta de esperanza... A los achaques físicos él añadió pocas expectativas de longevidad: «Los quisiéramos nosotros vivir; no tenemos esperanzas, empero, de llegar a esa meta»;⁹⁴³ con 68 años Azorín no confiaba en alcanzar la meta de los 84 años, pero llegó a los 94. Se consideraba al final de un largo y arriesgado recorrido: «Y ahora, separado del tráfico mundano desesperanzado de todo, con una íntima angustia -no revelada a nadie-, muros y puertas tenían más hechizo que nunca. Regresaba al seno de sí mismo después de un largo y azaroso viaje».⁹⁴⁴ El verse tan lejos de su niñez, sien-

⁹³⁶ A. de Guevara (1539-1542, II, p. 36): «Letra para don Alonso Espinel, corregidor de Oviedo, el cual era viejo muy polido y requebrado, a cuya causa toca el auctor en cómo los antiguos honraban mucho a los viejos. De Valencia, a XII del mes de hebrero. Año MDXXIII».

⁹³⁷ *Los recuadros*, p. 164.

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 40.

⁹³⁹ *A voleo*, OC, IX, p. 1180.

⁹⁴⁰ *Cada cosa en su sitio*, pp. 101-103.

⁹⁴¹ *Sin perder los estribos*, p. 50.

⁹⁴² E. Benot (1884), pp. 41 y 49.

⁹⁴³ *Sin perder los estribos*, p. 57.

⁹⁴⁴ *A voleo*, OC, IX, p. 1421.

do el mismo -mueca triste y ojitos indagadores, entonces como ahora-, lo deprimía: «Días atrás, un periódico publicaba un retrato de don Pascual cuando era niño. Don Pascual volvió a ver en su carita de antaño -¡cuántos años hace!- su mohín de tristeza y sus ojitos escrutadores. Y ahora, al contemplar a este niño, ha visto en su carita la misma mueca y los mismos ojitos curiosos. Don Pascual ha tenido que ponerse prestamente la mano en el corazón. Sentía una angustia terrible».⁹⁴⁵

«Carpe diem» al modo azoriniano, es decir, no fiándose de que el no gustar de las cosas cause menos dolor que el haberlas disfrutado: «es necesario que los sentidos se llenen ahora de sensaciones. Si no hicieras esto, cuando llegara tu edad propecta, una gran amargura llenaría tu espíritu. [...] cuando seas viejo, tanto dolor como el no haber gustado las satisfacciones del mundo, te causará el haberlas gustado».⁹⁴⁶ Sin relacionar esta idea con su vejez, la ha dejado bien claro en general: «poned un *substratum* de melancolía, de añoranza, de algo que no se ha conocido, de perpetuo anhelo por cosas que si se consiguieran no añadirían satisfacción ninguna a nuestro espíritu, pero que se desean por el deseo mismo».⁹⁴⁷ El «Carpe diem» azoriniano es moderado, ha de contenerse para mirar a la vejez y reservarle placeres: «¡Gozar durante la juventud! Ese es el gran engaño. Hemos ido, simplemente, preparándonos una vejez terrible. Dejemos, Laurita, alguna ilusión para la vejez. [...] Necesitamos engañarnos a nosotros mismos».⁹⁴⁸

No es engaño, sino argumento para compensar emotivamente la aceptación de la realidad del daño físico que lleva consigo la vejez, la siguiente confesión: «Cuando envejecemos nos volvemos más cuerdos y más locos. Hay muy pocas personas que sepan ser viejas. La vejez, en un escritor, es sólo falta de curiosidad. Yo, en este sentido, soy joven. No he perdido el deseo de aprender y de entender».⁹⁴⁹

Y siempre el recuerdo de la pobreza que sufrió en varias etapas de su vida anterior: «los artistas [...] cuando fallan las fuerzas, con la vejez, nos vemos reducidos a la indigencia. [...] No soy pesimista; no hago más que registrar uno de los fenómenos ineluctables de la vida».⁹⁵⁰ Una pesadilla de hambre que le atenazaba como amenaza. Comentando la falta de libertad y la falta de pan por las que pasó Cervantes, escribía: «La exteriorización del prístino pensamiento puede acarrear también la pérdida o el enfriamiento de las relaciones sociales que nos son necesarias. Y eso es más terrible que lo otro. Porque eso trae consigo la privación del pan cotidiano en estos días de vejez, de pobreza y de enfermedades, en que no podemos ganarlo por nosotros».⁹⁵¹ La expresión «estos días de vejez» contrastan con este verso que había escrito Antonio Machado ocho

⁹⁴⁵ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 485.

⁹⁴⁶ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 310.

⁹⁴⁷ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1173.

⁹⁴⁸ *Brandy, mucho brandy*, OC, IV, p. 966.

⁹⁴⁹ *Albacete, siempre*, p. 110.

⁹⁵⁰ *Pintar como querer*, p. 192.

⁹⁵¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1103. Esto lo escribió cuando tenía 74 años; todavía vivió 20 años más.

años antes: «Estos días azules y este sol de la infancia».⁹⁵² O con la frase de Camus: «El espléndido calor que reinó sobre mi infancia me ha privado de todo resentimiento».⁹⁵³ Diferentes circunstancias, similar eco melancólico.

Por su estado físico -sobre todo- y síquico, Azorín se atenía a una rutina diaria y a unos cuidados personales que observaba con constancia; no se abandonaba. Como plan general, evita «la repleción, el frío y la fatiga».⁹⁵⁴ En particular, en lo tocante a su alimentación, cuida los detalles con esmero. Sabe que «Quien no se conoce en lo tocante a nutrimento no podrá vivir mucho»,⁹⁵⁵ En el capítulo sobre «El arte de vivir» dedica a la alimentación la mayor parte de sus reflexiones: «En la vida moderna, el capítulo de la alimentación es considerable. Los antiguos pensaban un poco más que nosotros lo que habían de comer. [...] Se come, además, mucho. No se come; se engulle. Para vivir con fortaleza y sanidad basta una tenue porción. [...] Lo que da realmente fortaleza no es sólo la sobriedad, sino la alimentación vegetal. Verduras y frutas hacen que el hombre viva sano».⁹⁵⁶ Él sigue su propia regla: «No como nunca más que verduras y frutas; como siempre también al mediodía y por la noche invariablemente a las ocho; por nada del mundo alteraría esas horas. Ingiero siempre la misma cantidad de alimentos; si traspaso esa cantidad me siento desazonado».⁹⁵⁷ En *La isla sin aurora*, «escribe Silvano Arbóreo a una Driada moradora de una isla vecina» lo siguiente: «¡Matar un pobre animal para manducarlo! Y ¿qué necesidad hay de ello, cuando la tierra y los árboles nos brindan tan opimos y gustosos frutos?».⁹⁵⁸ ¡Vegano en los años de la II Guerra Mundial!

Hay dos detalles que denotan que se preocupa por la nutrición. Un refrán referido a la cantidad de lo que se suele ingerir Azorín lo adapta a su criterio, no sin fundamento: «"Come poco, cena más y luengos años vivirás", dice el refrán. Cena más poco, se sobreentiende. Y esta cabalmente es la filosofía del morador de la vivienda».⁹⁵⁹ El segundo detalle es que prefiere el pan integral al pan blanco: «El pan moreno, pan integral, que voy comiendo, es verdaderamente delicioso. No comprendo el ansia por comer pan candeal».⁹⁶⁰

Igual de cuidadoso es en lo referente al descanso. «Y no es sólo el capítulo de la alimentación el que debe preocuparnos. El dormir es cosa esencial».⁹⁶¹ En una ocasión

⁹⁵² A. Machado (2005), *Poesías de guerra*, XCII, p. 466. «Es el último verso escrito por Machado poco antes de morir» (nota 151 del editor). Este verso, escrito en un pedazo de papel arrugado, metido en un bolsillo de un abrigo gastado, es probablemente lo último que escribió don Antonio Machado. Lo encontró su hermano José unos días después de la muerte del poeta en Collioure, Francia, cuando recogía sus cosas de la pensión. Era el año 1939.

⁹⁵³ Albert Camus (1984), p. 11.

⁹⁵⁴ *Cada cosa en su sitio*, p. 95.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 128.

⁹⁵⁶ *Trasuntos de España*, OC, v, pp. 730-732.

⁹⁵⁷ *El buen Sancho*, p. 49.

⁹⁵⁸ *La isla sin aurora*, OC, VII, pp. 104-105.

⁹⁵⁹ *Sintiendo a España*, VI, p. 725.

⁹⁶⁰ *A voleo*, OC, IX, p. 1424.

⁹⁶¹ *Trasuntos de España*, OC, v, p. 732.

le dijo a un periodista que quería visitarlo: «-Bueno, puede usted venir ahora. Ya sabe que ceno pronto y que me acuesto pronto».⁹⁶² En sus últimos años es estrictamente fiel a su horario de descanso: «Procura el personaje acostarse en estado sereno, para dormir a pierna suelta. Se acuesta a las ocho y media -después de leve colación- y se levanta a maitines; quiero decir, a las dos de la madrugada».⁹⁶³

Tras haber sido rechazada la candidatura de su amigo Gabriel Miró a la Academia -propugnada en 1927 por Azorín, Palacio Valdés y Ricardo León- se fue despegando de la Real Academia hasta que, por razones del cuidado personal de su salud, dejó de asistir a las sesiones semanales. No asiste a las sesiones de la Real Academia porque se celebran a las ocho de la tarde «y esa hora es cuando yo hago mi postrera refacción. No la tomo a otra hora por nada del mundo. Media hora después, estoy metido entre sábanas, Y al comienzo de la madrugada principio a trabajar. La asistencia a la Academia trastorna, por tanto, mi vida cotidiana», cosa que no va a hacer.⁹⁶⁴ A un periodista le dice que «no acude a ninguna reunión [de la Academia] desde hace muchos años».⁹⁶⁵ «Amica Academia, sed magis amica cœna», pensaría.

En definitiva, quizá conocería (pero es seguro que la ponía en práctica) la propuesta de Séneca, para quien lo principal no es simplemente vivir, sino vivir bien: «Non enim vivere bonum est, sed bene vivere. Itaque sapiens vivit, quantum debet, non quantum potest. Videbit ubi victurus sit, cum quibus, quomodo, quid acturus. Cogitat semper, qualis vita, non quanta sit».⁹⁶⁶ El poeta Marcial dijo algo similar: «Non est uiuere, sed ualere uita est» («La vida no es estar vivo, sino vivir sano»)⁹⁶⁷ Para el filósofo Giordano Bruno es digno de honores no solo quien ha conseguido una medalla, sino quien ha participado bien aunque no haya vencido: «Non solo é degno di onore quell'uno ch'ha meritato il palio: ma ancor quello, et quell'altro, ch'ha sí ben corso, ch'é giudicato anco degno, et sufficiente de l'aver meritato, ben che non l'abbia vinto».⁹⁶⁸

TERCERA PARTE: CONCOMITANCIAS ORIGINANTES

Puestos a buscar alguna raíz de la tendencia de Azorín a expresar emociones en sus escritos, nos podemos dirigir hacia un ámbito exógeno o hacia un ámbito endógeno. En el ámbito exógeno estudiaríamos qué factores externos la pudieron haber causado; en el ámbito endógeno examinaríamos las situaciones personales que pudieron haberla originado. Tenemos descartadas las causas externas; no es que neguemos los hechos biográficos, sino que consideramos que, como tales hechos, no son generadores de la emo-

⁹⁶² M. Gómez Santos (1958), p. 47.

⁹⁶³ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 604.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p.418.

⁹⁶⁵ «Azorín desea pasar inadvertido», *Juventud*, 18 de julio de 1944, p. 11. Entrevistado por José M. Zugazaga.

⁹⁶⁶ Seneca (1970), LXX, p. 58.

⁹⁶⁷ M. V. Marcial (2004), tomo I, libro VI, 70, v. 15, pp. 221 y 222.

⁹⁶⁸ G. Bruno (1955), p. 40.

cionalidad de sus textos. Nos dirigimos, por el contrario, a una etiología interna. Y, aun dentro de la esfera interna, podríamos bucear en su yo como persona o en su yo como escritor. Por razones de (in)competencia profesional no escudriñamos el sujeto José Martínez Ruiz (su personalidad), sino el sujeto cuyo *syngranónimo*⁹⁶⁹ es *Azorín*. Si nos situamos en el lado del escritor, advertimos dos rasgos prominentes: un intenso subjetivismo y una querencia memorialista. José Martínez Ruiz “entra” dentro de sí, incluso cuando “sale” de sí mismo como tema.

¿Qué papel juega Montaigne en esta tendencia emotiva como escritor? No es, ciertamente, Montaigne el responsable de los escritos emotivos de Azorín. El pensador francés y él son almas gemelas. La lectura de los *Essais* confirmó su tendencia a escribir de su vida interior. Azorín habló de sí mismo no por egoísmo, sino por la convicción -como la que tenía Montaigne- de que el individuo es la síntesis de todos los individuos.

La vigencia del pensamiento de Montaigne se pone de manifiesto en las citas -incluso en la prensa actual- que de él se suelen aducir. Antes no era menor su prestigio que el de ahora. Es un referente para generaciones posteriores (Shakespeare, Quevedo, Voltaire, Kant, Goethe, Nietzsche, Proust...), pues por algo su obra es «el libro de los libros después de la Biblia».⁹⁷⁰ La editorial francesa Presses Universitaires de France dispone de una popularísima colección, *Que sais-je?*; esta denominación fue precisamente la divisa que Montaigne había hecho inscribir en la torre de la casa donde vivía,⁹⁷¹ y fue también el lema que había hecho estampar en una medalla junto a una balanza con dos platos en equilibrio. El término *ensayo* procede del latino *exagium*, acto de pesar algo: tales son el empeño y el esmero de Montaigne por urdir y exhibir sus pensamientos con actitud de medida.

No en vano escribe Marichal que Azorín es «el *montaignista* español contemporáneo más importante».⁹⁷² No solo era Azorín un seguidor intelectual de Montaigne, sino, además, un fervoroso admirador: «Y yo amo á este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida».⁹⁷³

1 SUBJETIVISMO

Azorín buscaba entenderse a sí mismo para entender a todos. La ya actitud propia de Azorín del subjetivismo se vio robustecida por las lecturas de Montaigne. «Tanto el autorretrato impresionista de las Memorias y novelas de Azorín, como la autobiografía

⁹⁶⁹ Véase en el capítulo 10 el sentido que otorgamos al término *syngranónimo*. Por otro lado, poco nos importa -a los efectos de este análisis- el hecho de que antes de firmar como *Azorín*, utilizara otros *syngranónimos*.

⁹⁷⁰ M. Escarpín (2008), p. 2.

⁹⁷¹ M. de Montaigne (1965, I, XXIII, p. 176): «Je loge chez moi en une tour».

⁹⁷² J. Marichal (1953), p. 271.

⁹⁷³ «Los buenos maestros. Montaigne», *Helios*, año II, n.º XII, enero de 1904, pp. 6-7.

ía sin entramado de los *Essais* de Montaigne suponen un intento de conocerse a través de la escritura». ⁹⁷⁴ Elegimos algunos de los abundantes testimonios del pensador francés. «Las cosas en sí mismas puede que tengan en sí mismas puede que tengan su peso, su medida y su forma, mas internamente, en nosotros, ella [el alma] las mide según su entender». ⁹⁷⁵ «Lo más grande del mundo es saber pertenecerse». ⁹⁷⁶ «Estúdiome más que cualquier otro tema. Es mi metafísica y mi física». ⁹⁷⁷ «Hace varios años que soy yo el único objetivo de mis pensamientos, que no analizo ni estudio sino mi propia persona; y si estudio otra cosa es para aplicarla al pronto sobre mí, o mejor dicho, aplicármela a mí». ⁹⁷⁸

El caballero José Martínez Ruiz va pasando la vida en perpetua introspección. Retirado en un lugar seguro: su intimidad. Azorín separaba drásticamente su interior y las manifestaciones que de él hiciera: «La vida que llevo es una para el público y otra para mí; de las dos imágenes, la falsa es la que contempla el público y la verdadera es la mía». ⁹⁷⁹ Aunque él mismo reconoce que no le cuesta trabajo no hablar: «No tengo yo que hacer grandes esfuerzos para ser parco en el hablar». ⁹⁸⁰ ¿Se vería reflejado en su maestro Montaigne?: «¿qué nos cuenta en realidad Montaigne de su vida íntima, de sus hijos, de su mujer, de los criados de su casa, de las costumbres domésticas? Nada, nada en absoluto». ⁹⁸¹ Cuenta M. Granell que, en una visita que le hizo a Azorín en su casa, este le comentó: «-También Montaigne hablaba mucho de sí mismo, de sus cosas y aficiones, de sus achaques y defectos; pero Montaigne tampoco confesó jamás lo verdaderamente íntimo». ⁹⁸² Decía Séneca que «Ha llegado a la perfección quien sabe de qué gozar, quien no ha dejado su felicidad al arbitrio ajeno». ⁹⁸³ Azorín «siente indudable placer en el paladeo de sus propias intuiciones, en la exhumación de sus impresiones añejas, a las que dota de una trascendencia delgada, emocionada, cada vez que vuelve a modelarlas en presente». ⁹⁸⁴

El ímpetu de su subjetivismo le hace sentirse distante de la literatura “oficial”: «Inmóvil yo en el umbral de la puerta, considero el contraste flagrante que ofrece a mi

⁹⁷⁴ M. Escartín (2008), p. 5.

⁹⁷⁵ M. de Montaigne (2006), I, L, p. 323. M. de Montaigne (1965, I, L, p. 420): «Les choses, à part elles, ont peut-être leurs poids et mesures et conditions; mais au-dedans, en nous, elle [l'âme] les leur taille comme elle l'entend».

⁹⁷⁶ M. de Montaigne (2006), I, XXXIX, p. 268. M. de Montaigne (1965, I, XXXIX, p. 350): «La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi».

⁹⁷⁷ M. de Montaigne (2006), III, XIII, p. 1019. M. de Montaigne (1965, III, XIII, p. 350): «Je m'étudie plus qu'autre sujet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique».

⁹⁷⁸ M. de Montaigne (2006), II, VI, p. 392. M. de Montaigne (1965, II, VI, p. 69): «Il y a plusieurs années que je n'ai que moi pour visée à mes pensées, que je ne contrôle et étudie que moi; et, si j'étudie autre chose, c'est pour soudain le coucher sur moi, ou en moi, pour mieux dire».

⁹⁷⁹ *Capricho*, OC, VI, p. 975.

⁹⁸⁰ *París*, OC, VII, p. 968.

⁹⁸¹ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 723.

⁹⁸² M. Granell (1949), p. 22.

⁹⁸³ Séneca (1986), Libro III, Epístola 23, p. 191. Seneca (1979, XXIII, p. 158): «Ad summa pervenit, qui scit, quo gaudeat, qui felicitatem suam in aliena potestate non posuit».

⁹⁸⁴ A. Zamora Vicente (1966), p. 132.

ánimo la pugna entre las líneas bronceínas del dintel [Universidad literaria] y mi personalidad psíquica. Arriba está lo oficial, inflexible, y abajo lo particular, irreductible. A lo largo de toda mi vida ha de manifestarse tal discrepancia. [...] La oposición -mi oposición- entre el letrero del dintel y la literatura creadora era manifiesta. De esa pugna anulada, nunca aplacada, había de nacer en mí toda una estética».⁹⁸⁵ Para que a nadie le quepa ni duda ni incertidumbre: «[Escribo] Para nadie y para mí mismo. Para nadie y por el placer de escribir, sin preocupación ninguna»,⁹⁸⁶ porque «¿Qué asunto puede haber más interesante para un escritor que su misma persona?»,⁹⁸⁷ pregunta retórica, obviamente. Lo siguiente no es una interrogación, sino una aseveración: «En arte, “realismo” no significa nada»,⁹⁸⁸ pues «Lo poético vale más que lo real».⁹⁸⁹ El realismo es relativo en cualquier arte.⁹⁹⁰ Buscaba principalmente la verdad de su psique, no de la “res”.⁹⁹¹ ¿Qué le importaba escribir un disparate de realidad si le venía bien a su objetivo-descriptor? El agua no tiene color, pero él le asignó un color blanco: «gruta de donde surte un blanco y cristalino hilo de agua».⁹⁹²

Ni a Montaigne ni a Azorín se les puede calificar de egoístas: «Si hay una palabra que defina bien al autor [Montaigne] es *egotista*», no la de «egoísta», que fue como lo calificó Pascal.⁹⁹³ Azorín buscaba su interior, sí, pero ello no dejaba de ser un procedimiento literario, como lo fue para Montaigne.⁹⁹⁴ «Todas las novelas de Azorín tienen el aire de autobiografías (se han calificado de *egopeyas*) por la condición de los personajes, puras variaciones de la etopeya del autor. Aunque se afirma que Martínez Ruiz es uno de los autores más autobiográficos, por incluir siempre materiales personales en sus escritos, en ellos no muestra al hombre con sus sentimientos, sino al novelista».⁹⁹⁵

Para Inman Fox, Azorín interpreta el arte *sub specie emotionis*, «con los ojos de su condición de hombre solitario, contemplativo y melancólico; es decir, subjetivamente».⁹⁹⁶ Tal subjetividad le lleva a cambiar, a evolucionar. Es frecuente una acusación lanzada contra los cambios que experimentó Azorín. Juan Ferragut, días antes de tomar posesión Azorín de su sillón en la Academia, escribía lo siguiente: «¡Qué estúpidos reproches los que con insistencia de tópicos han brotado de muchas plumas! ¡Que Azorín ha evolucionado! ¡Pues naturalmente! Un bruto no evoluciona; un ignorante es terco; un

⁹⁸⁵ *Valencia*, OC, VI, pp. 45-46.

⁹⁸⁶ *El enfermo*, OC, VI, p. 827.

⁹⁸⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 101.

⁹⁸⁸ *El cine y el momento*, p. 61.

⁹⁸⁹ «Prólogo», en S. Martín Cerezo (1946), pp. 21-22.

⁹⁹⁰ E. Ducay (1953).

⁹⁹¹ Guillermo de Torre (1969), p. 122.

⁹⁹² *Los pueblos*, OC, II, p. 170.

⁹⁹³ M. Escartín (2008), p. 2. Pascal descalificó a Montaigne de muchas maneras, como, por ejemplo, afirmando que sus palabras son sucias y deshonestas: «Les défauts de Montaigne sont grands. Ils est plein de mots sales et déshonnêtes». B. Pascal (1671).

⁹⁹⁴ M. Escartín (2008, p. 3): «De todas las técnicas [de Montaigne], sus mejores hallazgos son la subjetividad, el tono testimonial y el descubrimiento literario de la función del yo».

⁹⁹⁵ M. Escartín (2008), p. 4.

⁹⁹⁶ E. Inman Fox (1967), p. 11.

fanático es contumaz». ⁹⁹⁷ Sus contingencias no proceden de la abulia, sino de la pasión: «Su veleidad no es la veleidad de los que no aman nada porque con nada se encariñan, sino con la veleidad de los que aman todo lo nuevo, porque con todo temen encariñarse». ⁹⁹⁸

Otros dos grandes conocedores de Azorín insisten asimismo en la predominancia del sujeto en sus escritos. Para Alfonso Reyes, «Es posible que el señor Martínez Ruiz sea tímido; pero ese pequeño filósofo que él ha inventado, ese “Azorín” que de hijo suyo ha pasado, poco a poco y por un eclipse psicológico, a confundirse con él y a servirle de vestidura externa, ése ha dicho sobre la vida y el arte españoles, si no las cosas más audaces, las más personales». ⁹⁹⁹ En opinión de Díez de Revenga, «la perspectiva del subjetivismo [...] se revela como fundamental para comprender su capacidad de renovación»; ¹⁰⁰⁰ y, por su parte, no duda «de que Azorín escribía de sí mismo y sobre sí mismo, porque deseaba o necesitaba mostrar a su lector algo que sobre sí sentía, en un momento concreto de su existencia, en un escenario preciso». ¹⁰⁰¹

Desde una mirada superficial podría calificarse la actitud de Azorín de contradictoria; pero, si ahondamos, en ella descubrimos coherencia. Es un artista cuyo temperamento personal es introvertido; como introvertido, todo lo externo lo interioriza y lo rumia: es «*Personal*, personalísimo en cuanto piensa y escribe». ¹⁰⁰² Como artista, da a conocer la obra que va concibiendo: «Bonum est diffusivum sui». Azorín «no ha querido aspirar a más que á lo que debe aspirar todo artista: á presentarnos el mundo que él ve, tal como sus sentimientos y sus ideas se lo reflejan». ¹⁰⁰³ Tan impregnado estaba de la convicción de la individualización del artista que afirmó que «El misterio del escritor no lo penetrará jamás nadie. El misterio de la obra literaria no será jamás por nadie enteramente esclarecido». ¹⁰⁰⁴

Abundan los testimonios de autores coetáneos y posteriores acerca del carácter reservado de Azorín, «hombre insignificamente misterioso». ¹⁰⁰⁵ Es verdad que «No gusta de nuestras ágoras habituales, las tertulias de cafés, casino y ateneos, donde las audacias de opinión y de lenguaje reclaman una aptitud polémica de que él carece», ¹⁰⁰⁶ que «es huido ante lo más íntimo e intransferible de su existencia», ¹⁰⁰⁷ que es «ensimismado y retraído del trato social». ¹⁰⁰⁸ A Azorín no le gusta hablar en público; por conversar tampoco se desvive, salvo si se trata de literatura: «Azorín -literato cabal- sólo

⁹⁹⁷ J. L. Lindo (2013), p. 155.

⁹⁹⁸ A. González Blanco (1906), pp. 3-4.

⁹⁹⁹ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», p. 242.

¹⁰⁰⁰ F. J. Díez de Revenga (2021), p. 277.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁰² U. González Serrano (1899-b), p. 90.

¹⁰⁰³ A. González Blanco (1906), p. 3.

¹⁰⁰⁴ *El escritor*, OC, VI, p. 364.

¹⁰⁰⁵ C. Marrero (1973), p. 143.

¹⁰⁰⁶ L. Araquistain (1926), p. 37.

¹⁰⁰⁷ Guillermo de Torre (1969), p. 130.

¹⁰⁰⁸ U. González Serrano (1899-b), p. 88.

gusta hablar de literatura [...], y visiblemente se inhibe en las charlas de otra índole donde se tocan temas generales o que nada de común tienen con las letras. Entonces Azorín enmudece: tiene su propio mundo mental y para nada necesita del epidérmico. Los rumores del mundo le llegan cada vez más lejanos. [...] [Orlado] simplemente por cierta distante señorial melancolía».¹⁰⁰⁹

La consecuencia de ese modo de ser no es la que deduce González Serrano: «Solitario y asceta, [...] reflexivo y artista, M. Ruiz quizás declina en *misántropo*».¹⁰¹⁰ Azorín no es huraño ni insociable. Vive, sí, «una fuga constante de la sociedad en torno y, como compensación, un refugiarse continuo en la literatura y en la naturaleza, allí donde puede escuchar los monólogos del pasado y tejer sus propios monólogos, sin que tenga que replicar al momento ni ser replicado. Y, sin embargo, no puede decirse que Azorín sea un hombre antisocial. Todo lo contrario».¹⁰¹¹

Azorín es insobornablemente subjetivo, está convencido de sus sensaciones; diría, sí, «Nihil mea interest quid de me homines imperiti loquantur», pero no era narcisista, no está enclaustrado en sí mismo; él pone su atención fuera de él, en las cosas, y estas le producen emoción; tal sensación la vivía también Antonio Machado:¹⁰¹²

Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
y se me olvida todo lo demás;
muchas son las lagunas de mi memoria

2 MEMORIAS

En el prefacio «Al lector» de los *Essais*, antes del primer capítulo, Azorín leyó estas palabras de Montaigne: «Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro».¹⁰¹³ Azorín dice sobre *X*, su *alter ego*: «Le manifesté yo algunas veces que el subjetivismo de sus primeros años de escritor -el uso del yo que tanto se le reprochaba- era cosa encimera y que lo más recóndito y personal continuaba escondido».¹⁰¹⁴ Escartín ve en Montaigne como en Azorín la personalidad «oculta tras el velo sutil del autobiografismo».¹⁰¹⁵ «No sé cómo conocí a *X*; fue hace unos cincuenta años. Y en estas cuartillas -no publicables- me propongo escribir de los gestos y dichos de *X*».¹⁰¹⁶

¿Escribe Azorín “de” sí mismo? Él dice que escribe “para” sí mismo; hay quienes añaden que escribe “sobre” sí mismo; nosotros pensamos que lo seguro es que escribe “desde” sí mismo. El carácter autobiográfico es otra cuestión. En sus primeros

¹⁰⁰⁹ Guillermo de Torre (1969), pp. 137-138.

¹⁰¹⁰ U. González Serrano (1899-b), p. 89.

¹⁰¹¹ L. Araquistain (1926), p. 38.

¹⁰¹² A. Machado (2005), LIV S, p. 429.

¹⁰¹³ M. de Montaigne (2006), I, p. 47. M. de Montaigne (1965, I, p. 49): «Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre».

¹⁰¹⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 348-349.

¹⁰¹⁵ M. Escartín (2008), p. 4.

¹⁰¹⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 341.

años (1897-1899), cuando veía en lontananza su futuro de escritor, pero era ya un consumado lector, expresaba más que nada sus gustos y sus deseos: «Entre todos los géneros literarios me agradan los epistolarios y las memorias»,¹⁰¹⁷ «conociendo el individuo conoceremos las analogías de su vida con la de sus creaciones».¹⁰¹⁸

Por una parte, parece que escribe para no ver la realidad: «Y esta es la paradoja que se me ofrece al hablar de París: lo pasado es lo actual. Del presente escapo para ir al pasado. El arte no es juego, sino evasión de la realidad».¹⁰¹⁹ Y ve que hay pocas semejanzas entre la escritura y la vida personal de un autor: «Cada vez huyo más de hablar de mi persona. Detesto, por otra parte, las anécdotas. No dicen nada las anécdotas. Hay una muy lejana relación -tal creemos- entre las condiciones personales del autor y su manera de escribir».¹⁰²⁰

Pero, por otra parte, están las incontestables declaraciones autobiográficas, aunque no son todas de la misma índole. Hay declaraciones que podríamos llamar inapelables. En *Las confesiones*, libro que supuso casi un «Borrón y cuenta nueva» en la vida de José Martínez Ruiz, leemos en la primera página este plan: «Quiero evocar mi vida».¹⁰²¹ Y en la última, esta aseveración del plan cumplido: «Así, llevando esta vida, en la pequeña y clara ciudad levantina, ha escrito mi inseparable amigo *Las confesiones de un pequeño filósofo*; se trata de una autobiografía».¹⁰²² Y en las conversaciones personales con Jorge Campos detalla datos de lo que describe. En el capítulo titulado *Autobiografía* dice: «Situó en Petrel la acción de mi novela *El enfermo*, y parte de *Antonio Azorín*. El Pascual Verdú de esta novela es Miguel Amat y Maestre, tío de mi madre».¹⁰²³ No cejó en su pretensión (no satisfecha) de contar con detenimiento su vida: «Desearía, al escribir largamente mi autobiografía, describir el campo que he frecuentado y las casas en que moré. [...] mi padre edificó luego una mansión clara, blanca, con su aljibe dentro, con corral y cuadra. Me sentaba yo en la puerta y meditaba. La casa no llegó a ser amueblada; me tocó a mí la finca en la herencia, y yo hube de venderla, con harto dolor».¹⁰²⁴ Igualmente nítidas son estas palabras del prólogo de *Memorias inmemoriales*: «van incorporados relatos que reflejan, en una u otra forma, estados espirituales del autor; son, por tanto, para el autor, perfectamente “memorables”, es decir, autobiográficos».¹⁰²⁵

A falta de la extensa autobiografía como tal que no llegó, Azorín nos legó declaraciones claras aunque menos contundentes: «En unas Memorias, he de decir la verdad»,¹⁰²⁶ afirma en el relato sobre su estancia en París entre 1936 y 1939. «He de decir

¹⁰¹⁷ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 96.

¹⁰¹⁸ *Evolución de la crítica*, OC, I, p. 429.

¹⁰¹⁹ *París*, OC, VII, p. 926.

¹⁰²⁰ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, pp. 1193-1194.

¹⁰²¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 37.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 101.

¹⁰²³ J. Campos, p. 119.

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 124.

¹⁰²⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 337.

¹⁰²⁶ *París*, OC, VII, p. 968.

la verdad», no lo dudamos, pero ¿qué verdad?: ¿los datos externos?, ¿las actitudes íntimas?, ¿las relaciones personales?, ¿las vicisitudes profesionales?... Además, ¿se hace siempre lo que se afirma que se “debe” hacer? Él es escritor, pero también es crítico, y en condición de tal se permite apuntar que no es de extrañar que en sus escritos se autobiografie: «suelen los críticos, repetimos, expansionarse en las propias obras imaginativas y poner en ellas mucho de autobiográfico».¹⁰²⁷

¿Con qué carta nos quedamos? Como siempre, con la carta de la ironía. No está hecho el escritor para sus memorias, sino estas para el escritor; en el capítulo titulado precisamente “Concepto de las memorias”, escribe: «Siendo lo más subjetivo las Memorias, no podrían sujetarse a un canon preestablecido; habrán de adaptarse al artista que las escribe».¹⁰²⁸ En la manipulación de los personajes la influencia es recíproca: el autor lo crea a su aire, pero luego el personaje trasvasa su propia personalidad al autor: «-Usted me crea, y luego, en vez de parecerme yo a usted, es usted el que intenta parecerse a mí. -Cosa rara; rarita, rarita... -Sin sorna; eso es lo que les pasa a todos los autores que crean un personaje. Que lo crean con su sangre, con sus sentimientos, con sus alegrías, con sus tristezas».¹⁰²⁹ Para restar importancia a la cuestión de lo autobiográfico, se la quita al autobiografiado: «Azorín es un hombre vulgar, aunque *La Correspondencia* haya dicho que “tiene no poco de filósofo”. No le sucede nada de extraordinario, tal como un adulterio o un simple desafío; ni piensa tampoco cosas hondas, de esas que conmueven a los sociólogos. Y si él y no yo, que soy su cronista, tuviera que llevar la cuenta de su vida, bien pudiera repetir la frase de nuestro común maestro Montaigne: *Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions; fortune les met trop bas: je le tiens par mes fantasies*».¹⁰³⁰

Hay quien cree que sus apuntes están más cerca de lo ficticio que de lo real: «Creo que casi nada de lo sucedido a ese “yo” azoriniano era verdad, pero todo podía perfectamente haberlo sido».¹⁰³¹ La mayoría de los estudiosos de Azorín optan por el equilibrismo azoriniano. Según Lozano Marco, «los libros de memorias atraviesan los últimos años del escritor, desde la inmediata posguerra».¹⁰³² Con él coincide Inman Fox; a partir de su vuelta del exilio se intensifica su inclinación autobiográfica: «Se dedica a contemplar su personalidad íntima, a escribir memorias [...] novelas y relatos en que el autobiografismo vuelve a crecer. [...] el juego entre la literatura y vida es característico de gran parte de la obra de Azorín».¹⁰³³

¹⁰²⁷ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 218.

¹⁰²⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 408.

¹⁰²⁹ *El libro de Levante*, OC, V, p. 377.

¹⁰³⁰ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1001. Esta frase se encuentra en M. de Montaigne (1965), II, IX, p. 211. M. de Montaigne (2006, III, IX, p. 910): «No puedo contar mi vida por mis actos: la fortuna los pone demasiado abajo; cuéntola por mis pensamientos».

¹⁰³¹ Ildelfonso-Manuel Gil (1975), p. 128.

¹⁰³² M. Á. Lozano Marco (2002-a), p. 48.

¹⁰³³ E. Inman Fox (1993), p. 1.

También coinciden ambos investigadores en que la impronta literaria, novelística, es la que impera por encima de la histórica, de la autobiográfica. En todos sus libros, pero, sobre todo «en sus textos líricos y ensayísticos», «es el “yo actual” el que siempre se manifiesta en el presente de la escritura: son sus sentimientos, emociones, ideas, consuelos, inquietudes, gozos..., los que toman cuerpo».¹⁰³⁴ Inman Fox nos previene: «no debemos caer en la trampa de confundir autobiografía con novela. [...] Lo que hace el autor es volver sobre su vida para buscar elementos autobiográficos que puedan explicar su condición de ahora, y así cambia los hechos, los trata artísticamente, elevándolos, en este caso, a un nivel simbólico».¹⁰³⁵

López Estrada se inclina igualmente por mantener el equilibrio entre historia y novela: «Otro rasgo que conviene destacar es que Azorín fue poco propicio a entremezclar su propia vida con la creación literaria. En un autor que rompió tantos moldes genéricos e hizo de la apreciación subjetiva de la realidad uno de sus propósitos, son pocas las veces que testimonia su propia experiencia sentimental en las obras; y estas son conocidas suficientemente. Entre tantas miles de páginas, sólo en unas pocas ocurre esto. La relación entre obra literaria y biografía debe hacerse con cautela, pero conviene aventurarse por este camino».¹⁰³⁶

Nos inclinamos por una veracidad sincera, pero condicionada. También en esta cuestión José Martínez Ruiz es irónico: «Sí pero no», «Al parecer...», «Amaga pero no da»... Azorín confía a sus heterónimos (y a otros significantes que ni siquiera lo son) la misión de contar cosas de su vida. Una vez será Pedro Sandoz quien nos susurra que Azorín se nos descubre en sus novelas: «Y cuando Pedro Sandoz, en una novela, describe las ansias de su amigo ante el lienzo, ¿quién podrá decir que no describe sus propias ansias?».¹⁰³⁷ Otra vez será Joaquín Mascarat el encargado de narrar las peripecias de su otro yo, el juvenil, en Valencia y en Madrid: «¿Y qué he venido a hacer yo aquí? Pues a escribir mis memorias. Las memorias de un hombre que, sea lo que sea, buen escritor o mal escritor, ha leído mucho, ha escrito copiosamente y ha conocido a muchos coetáneos. El primer tomo lo titulo “Valencia”, y el segundo llevará el título de “Madrid”. La Valencia de hace cincuenta años -cuando yo era estudiante de Derecho- y el Madrid de hace cuarenta, cuando yo principié a meter ruido».¹⁰³⁸

¿Le inspiró algo Anatole France? (Azorín no quiere hablar ni oír hablar de “influencias”). «Hablamos de la nueva obra de Anatole France, *Le petit Pierre*. El novelista francés ha dedicado ya dos volúmenes a narrar sus recuerdos de infancia y adolescencia [...]; lo que hace France es ir amontonando elementos autobiográficos, impresiones auténticas, en torno a una figura ficticia».¹⁰³⁹ Así queda mejor. Azorín no se escondió:

¹⁰³⁴ M. Á. Lozano Marco (2002-a), p. 48.

¹⁰³⁵ E. Inman Fox (1968), pp. 31-32.

¹⁰³⁶ F. López Estrada (1993-a), p. 132.

¹⁰³⁷ *Pasos quedos*, p. 120.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰³⁹ *Escritores*, pp. 83-84.

todos saben que X es él, como lo son el pequeño filósofo, como Pedro Sandoz, como Joaquín Mascarat, Gaspar Salgado, Máximo Braña, Víctor Albert, etc. La realidad que pinta es la que quiere pintar y que tenderá a ser o verdadera o verosímil. Y el protagonista es José Martínez Ruiz gracias a Azorín.

En opinión de Alfonso Reyes -citando las palabras de un escritor cuyo nombre no desvela-, Azorín, «al crear a su doble “Azorín”, ha realizado a través del doble lo que directamente no se atrevía a proponer».¹⁰⁴⁰ La causa que él ve es la siguiente:¹⁰⁴¹ Azorín no crea hombres. (Recuérdese a Galdós). Crea nombres; mejor: recuerda nombres (Calisto, Melibea, Tomás Rueda, la Ilustre Fregona, etc.); y, con pretexto de tales nombres, nos describe una sola alma: la suya. Y no directamente, ni por medio de la pasión o la acción, sino de la contemplación: el rasgo del paisaje, el estado de ánimo. [...] Las páginas más intensas -las de la infancia- corresponden a la época en que el hombre espía el mundo, como un animal inteligente: todo es contemplación. Su Tomás Rueda se nos confunde con el dialoguista de *La voluntad* y con el viajero de *Los pueblos*, y al fin nos descubre lo que es: tenue velo tras el cual se esconde “Azorín”. Es una figura autobiográfica en cierto modo. Pero no para que el autor obre por ella o se pinte en ella, sino para que por ella contemple el mundo, melancólicamente.

¿Por qué cosa está condicionada la sinceridad? Por el arte y por el artista. El arte manda y, sobre todo, impera lo que en cada ocasión al artista le venga bien escribir. De quien conocemos muchas cosas es de Azorín; de José Martínez Ruiz sabemos lo que aquel nos ha dejado entrever y lo que nosotros seamos capaces de interpretar. Así lo sintetiza Ferrater Mora: «Los elementos del mundo de Azorín se hallan integrados en las formas como el autor discurre sobre ellos. [...] Pero como aquí no se trata del mundo real, sea “externo” o “interno”, de Azorín, sino de su mundo artístico, que consiste en palabras -y en palabras dispuestas según ciertos órdenes y patrones-, no me preocupa que Azorín como individuo concreto, de carne y hueso, haya tenido o no tales o cuales preferencias “reales”; sólo ocurre que a veces es más expedito hablar de preferencias reales que de preferencias lingüísticas».¹⁰⁴² Sean cuales sean los términos que empleemos para hablar de lo que Azorín trata («Azorín dice», «Azorín es», «Azorín opina», etc.), son asimilables a unos usos lingüísticos elegidos y seleccionados.

Nosotros opinamos que prevalece el escritor sobre una base del hombre, nos inclinamos por la verosimilitud, o sea, por aproximarnos a la “semiautobiografía”: «gusta mostrarse a la incierta luz de la ficción verosímil; siempre en una constante mezcla de realidad y atuendo imaginativo».¹⁰⁴³ Guillermo de Torre califica los conocidos como libros autobiográficos de «“Memorias indirectas”. [...] Azorín se escuda tras una X, sin que ésta logre disfrazarle enteramente».¹⁰⁴⁴ Crea un yo imaginario en el que vuelca su persona real: «¿No se evadía más bien de todo lo concreto e intransferiblemente autobiográfico inventando un yo ficticio, a partir del momento en que abandona su nombre

¹⁰⁴⁰ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», pp. 254-255.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, p. 246.

¹⁰⁴² J. Ferrater (1983), p. 102.

¹⁰⁴³ M. Granell (1949), p. 28.

¹⁰⁴⁴ Guillermo de Torre (1969), p. 129.

propio? Es cuando a la par se encuentra a sí mismo: al forjar un personaje que se llama Azorín». ¹⁰⁴⁵ Los más partidarios del acercamiento a la veracidad real, consideran que, en todo caso, son trazos autobiográficos deslavazados: «Innecesario es decir que no se trata de una biografía orgánica, seguida; antes bien, deliberadamente fragmentaria y discontinua. Es la misma técnica de todos sus libros. Azorín rehuye el desarrollo, cualquier alargamiento o digresión. Gusta de lo breve y ceñido». ¹⁰⁴⁶ En definitiva, prevalece “Azorín” sobre “José Martínez Ruiz”: «pese a la apariencia de constante confesión, a su material autobiográfico, tras esas páginas está el escritor, no el hombre», ¹⁰⁴⁷ «en Azorín se confiesa no el hombre, sino el escritor -al cabo el único que nos importa, el diferente». ¹⁰⁴⁸ En palabras de Pascal: «Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi, car on s’attendait de voir un auteur, et on trouve un homme. Au lieu que ceux qui ont le goût bon et qui en voyant un livre croient trouver un homme, sont tout surpris de trouver un auteur: *Plus poetice quam humane locutus est*». ¹⁰⁴⁹ Evidencia, una más, de la ironía de Azorín.

3 SIMILITUDES CON MONTAIGNE

3.1 LECTURAS

3.1.1 LOS LIBROS

El gran lector que fue Azorín no se quedó atrás en la lectura de los libros de Montaigne: «Ahora abro el libro y voy buscando, por entre las múltiples señales hechas con lápices de colores, los pasajes en que el maestro escribe sobre este trance terrible de que hablan los rótulos de los claustros». ¹⁰⁵⁰ «Y aquí en la maleta va colocando unas camisas de finísimo hilo, unos calzoncillos, unos calcetines, unos pañuelos -cuatro tomitos impresos por Didot, limpiamente, en el año 1802-. Azorín los pasa, los repasa, los acaricia, los abre al azar». ¹⁰⁵¹ Efectivamente, entre los 20 volúmenes que hemos podido consultar de su biblioteca particular figuran esos cuatro tomitos; en ellos hemos constatado las anotaciones que Azorín hizo. Disponía también Azorín de otras ediciones posteriores (más voluminosas), pero la que a él le gustaba más era la que menciona: volúmenes pequeños («tomitos»), sólidamente encuadernados («impresos [...] limpiamente»). De los numerosos pasajes que destaca (casi siempre en forma de subrayado) Azorín de los libros de Montaigne, espigamos algunos.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹⁰⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.

¹⁰⁴⁷ M. Granell (1949), p. 21.

¹⁰⁴⁸ Guillermo de Torre (1969), p. 130.

¹⁰⁴⁹ B. Pascal (1904), Section I, 29, p. 38.

¹⁰⁵⁰ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 70.

¹⁰⁵¹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1107.

3.1.2 ACERCAMIENTO AFECTIVO

En la primera hoja en blanco, antes de la portada, del libro *L' esprit de Montaigne* (Berlin, Et se vend à Paris, M. DCC. LXVII), Azorín escribió a mano lo siguiente: «Soy de Azorín; me compró en París, en junio de 1905, en los baratillos del pretil del Sena.». Tenía recién estrenado su syngranónimo. Esta anotación (sobre todo «“Soy” de Azorín») revela dos cosas: lo próximo que Azorín se “sentía” de Montaigne y su temprana voluntad de que su “nuevo nombre literario” perviviera. Además, en ese mismo libro anota hasta 24 temas que le interesaron de tal libro: la razón, vivir, muerte, sabios de lo presente, personalidad múltiple, sutilizar, eruditos, mirarse...

El detalle de interesarse por situaciones ajenas a la obra escrita de Montaigne se evidencia en el hecho de que entre las últimas hojas del libro *Essais de Montaigne. Édition épurée* (París, Périsse Frères y Lyon, Libraires.Éditeurs, 1847), Azorín adhirió una hoja que recoge una postal de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Burdeos, ciudad de la que Montaigne fue alcalde.

En su biblioteca Azorín disponía de un ejemplar de la obra *Montaigne. Textes choisis et commentés par Pierre Villey*, Paris, Librairie Plon, 1912 (Azorín anotó erróneamente el año 1913). Azorín hizo las gestiones pertinentes ante el editor Saturnino Calleja para publicar ese libro -conocido por él- sobre textos escogidos de Montaigne (lo tradujo Enrique Díez Canedo) con el título de *Páginas escogidas*. La feliz “coincidencia” buscada fue que ese mismo año -1917- esa misma editorial publicara un libro de Azorín titulada igual que el de Montaigne: *Páginas escogidas*. Mayor acercamiento, imposible.

3.1.3 ACERCAMIENTO CONCEPTUAL

¿«Ha existido algún pensador que, en pleno siglo XVI, tuviese ideas tan luminosas como las dos siguientes, de Montaigne?»,¹⁰⁵² proclama Azorín. Tales ideas son dos que tratan de establecer un respeto conceptual a la naturaleza. Por un lado, Montaigne desacredita los milagros: estos proceden del hecho de que desconocemos la naturaleza: «Dependen los milagros de la ignorancia en la que estemos de la naturaleza y no del ser de la naturaleza».¹⁰⁵³ Por otro lado, atribuimos a la naturaleza acciones que están dictadas solo por nuestras costumbres: «Nacen de la costumbre las leyes de la conciencia que decimos nacer de la naturaleza; sintiendo íntima veneración por las ideas y costumbres recibidas y aprobadas en derredor, nadie puede desprenderse de ellas sin remordimientos, ni aplicarse a ellas sin aplauso».¹⁰⁵⁴ Azorín subraya la siguiente frase de Montaigne: «Il

¹⁰⁵² *Soledades*, OC, I, p. 351.

¹⁰⁵³ M. de Montaigne (2006), I, XXIII, p. 152. M. de Montaigne (1965, I, XXIII, p. 179): «Les miracles sont selon l'ignorance en quoi nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature».

¹⁰⁵⁴ M. de Montaigne (2006), I, XXIII, p. 155. M. de Montaigne (1965, I, XXVI, p. 183): «Les lois de la conscience, que nous disons naître de nature, naissent de la coutume; chacun ayant en vénération interne les opinions et mœurs approuvées et reçues autour de lui, ne s'en peut dépendre sans remords, ni s'y appliquer sans applaudissement».

faut juger avec plus de révérence de cette infinie puissance de nature et plus de reconnaissance de notre ignorance et faiblesse». ¹⁰⁵⁵

3.1.4 TEMAS PREFERIDOS

Por otro lado, hemos comprobado que Azorín subrayaba pasajes de Montaigne que se referían a ideas que a nuestro escritor le eran especialmente queridas; nos referiremos a lo sencillo, a lo sensitivo (concreto, material...) y a lo relativo.

3.1.4.1 Lo sencillo

No milita precisamente a favor de la ostentación del erudito. «Amaba Montaigne más un entendimiento sin cultura, sin erudición, sin fárrago de libros, pero claro y preciso, que otro cargado de aparatosa balumba libresca, pero fuliginoso y hartado deslavado». ¹⁰⁵⁶ Escribe Montaigne: ¹⁰⁵⁷

He visto en mis tiempos a mil artesanos, a mil labradores, más sensatos y felices que los rectores de la universidad, y a los que preferiría parecerme. La ciencia, a mi parecer, tiene el mismo rango entre las cosas necesarias en la vida, que la gloria, la nobleza, la dignidad, o al menos que la belleza, la riqueza y otras cualidades semejantes que sirven verdaderamente, mas mucho menos que las anteriores, y algo más por fantasía que por naturaleza.

«Puede decirse, con verdad, que hay ignorancia analfabeta, la cual va antes de la ciencia y otra doctoral, que viene tras la ciencia: ignorancia que la ciencia hace y engendra, al igual que deshace y destruye la primera». ¹⁰⁵⁸ Subraya la belleza interior: «mas las almas hermosas son las almas universales, abiertas y preparadas para todo, si no instruidas, al menos instruibles». ¹⁰⁵⁹

Y contra lo artificioso. «Las actitudes menos envaradas y más naturales de nuestra alma son las más bellas; los mejores quehaceres, los menos esforzados. Dios mío, ¡qué gran favor hace la sabiduría a aquellos cuyos deseos adapta a su poder!». ¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁵ M. de Montaigne (1965), I, XXVII, p. 261. M. de Montaigne (2006, I, XXVII, p. 212): «Hemos de juzgar con más respeto ese infinito poder de la naturaleza, y con más humildad nuestra ignorancia y debilidad».

¹⁰⁵⁶ *Un pueblecito*, OC, III, p. 537.

¹⁰⁵⁷ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 490. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 201): «J'ai vu en mon temps cent artisans, cent laboureurs, plus sages et plus heureux que des recteurs de l'Université, et lesquels j'aimerais mieux ressembler. La doctrine, ce m'est avis, tient rang entre les choses nécessaires à la vie, comme la gloire, la noblesse, la dignité ou, pour le plus, comme beauté, la richesse, et telles autres qualités qui y servent voirement, mais de loin, et un peu plus par fantaisie que par nature».

¹⁰⁵⁸ M. de Montaigne (2006), I, LIV, p. 332. M. de Montaigne (1965, I, LIV, p. 433): «Il se peut dire, avec apparence, qu'il y a ignorance abécédaire, qui va devant la science; une autre, doctorale, qui vient après la science: ignorance que la science fait et engendre, tout ainsi comme elle défait et détruit la première».

¹⁰⁵⁹ M. de Montaigne (2006), II, XVII, p. 648. M. de Montaigne (1965, II, XVII, p. 412): «Mais les belles âmes, ce sont les âmes universelles, ouvertes et prêtes à tout, sinon instruites, au moins instruisables».

¹⁰⁶⁰ M. de Montaigne (2006), III, III, p. 799. M. de Montaigne (1965, III, III, p. 62): «Les moins tendues et plus naturelles allures de notre âme sont les plus belles: les meilleures occupations, les moins efforcées. Mon Dieu, que la sagesse fait un bon office à ceux de qui elle range les désirs à leur puissance!».

3.1.4.2 Lo sensitivo

En su maestro Montaigne también comprobó Azorín la complacencia en la realidad sensitiva. «Yo, que tengo los pies bien en la tierra, odio esa sapiencia inhumana que quiere hacernos desdeñosos y enemigos de la cultura del cuerpo».¹⁰⁶¹ «[...] soy todo materia, para el que solo cuenta la realidad y bien concreta».¹⁰⁶² «[...] soy todo materia, para el que solo cuenta la realidad y bien concreta».¹⁰⁶³ El siguiente pasaje lo subraya y al margen escribe AMOR: «[...] en cuestión de amor, cuestión en la que tienen que ver principalmente la vista y el tacto, hácese algo sin las gracias, mas nada sin las gracias del cuerpo. Es la belleza el verdadero bien de las damas».¹⁰⁶⁴

3.1.4.3 Lo relativo

Una de las constantes en los escritos de Azorín es su inclinación a relativizarlo todo, a despojar de absolutismo a las realidades más asentadas en las creencias generales, a negar las consignas más dogmáticas; Montaigne le reafirmó en ello: el matrimonio, la superioridad del hombre sobre los animales, incluso la religión.

* En Montaigne leyó Azorín reticencias sobre el matrimonio: «Fijó Tales [de Mileto] los verdaderos límites, el cual, siendo joven, respondió a su madre, que le premiaba para que se casara, que aún no era tiempo; y siendo maduro, que ya no era tiempo. Habría de negarse la oportunidad a todo acto importuno».¹⁰⁶⁵

*«Cuando juego con mi gata, ¿quién sabe si no me utiliza ella para pasar el rato más que yo a ella? [...] Ese defecto que impide la comunicación entre ellos [los animales] y nosotros ¿por qué no ha de ser nuestro tanto como suyo? No se sabe de quién es la culpa de no comprendernos; pues no los entendemos más que ellos a nosotros. Por este mismo motivo, pueden considerarnos ellos bestias, como hacemos nosotros con ellos».¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶¹ M. de Montaigne (2006), III, XIII, p. 1049. M. de Montaigne (1965, III, XIII, p. 404): «Moi, qui ne manie que terre à terre, hais cette inhumaine sapience qui nous veut rendre dédaigneux et ennemis de la culture du corps».

¹⁰⁶² M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 957. M. de Montaigne (1965, III, IX, pp. 275-276): «suis tout matériel, qui ne me paie que de la réalité, encore bien massive».

¹⁰⁶³ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 957. M. de Montaigne (1965, III, IX, pp. 275-276): «suis tout matériel, qui ne me paie que de la réalité, encore bien massive».

¹⁰⁶⁴ M. de Montaigne (2006), III, III, p. 805. M. de Montaigne (1965, III, III, p. 70): «[...] mais, au sujet de l'amour, sujet qui principalement se rapporte à la vue et à l'attouchement, on fait quelque chose sans les grâces de l'esprit, rien sans les grâces corporelles. C'est le vrai avantage des dames que la beauté».

¹⁰⁶⁵ M. de Montaigne (2006), II, VIII, p. 402. M. de Montaigne (1965, II, VIII, p. 83): «Thales y donna les plus vraies bornes, qui, jeune, répondit à sa mère le pressant de se marier, qu'il n'était pas temps; et, devenu sur l'âge, qu'il n'était plus temps. Il faudrait refuser l'opportunité à toute action importun».

¹⁰⁶⁶ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 456. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 156): «Quand je me joue à ma chatte, qui sait, si elle passe son temps de moi plus que je ne fais d'elle ? [...] Ce défaut qui empêche la communication d'entre elles et nous, pourquoi n'est il aussi bien à nous qu'à elles? C'est à deviner à qui est la faute de ne nous entendre point; car nous ne les entendons non plus qu'elles nous. Par ceste même raison, elles nous peuvent estimer bêtes, comme nous les en estimons».

*«Somos cristianos como somos perigordinos o alemanes».¹⁰⁶⁷ Subraya el título y gran parte del primer párrafo de un capítulo: «Se ha de tener prudencia al meterse a juzgar los designios divinos».¹⁰⁶⁸

En un papel que recoge uno de los recortes de un periódico¹⁰⁶⁹ Azorín escribe lo siguiente: «Montaigne esta en el Indice. Pagina 233 Madrid, 1844 [sic]». La página en la que Azorín leyó que el libro *Essais* de Montaigne estaba prohibido corresponde a la obra *Índice de los libros prohibidos* (Madrid, Imprenta de D. José Felix Palacios, editor, 1844): «Montagnes [sic] (Michel de). Su libro Les essais...». Efectivamente, la obra *Essais* estaba incluida en la edición de dicho Índice -de 1676- con esta redacción: «Montaigne, Michel de. Les essais. Decr. 28 ian. 1676».¹⁰⁷⁰ Entre otras publicaciones condenadas, figuran obras de Balzac, Bergson, Giordano Bruno, Augusto Comte, D'Annunzio, Descartes, Dumas (padre e hijo), Flaubert, Anatole France, Hume, Leopardi, Rousseau, Stendhal, Talleyrand, Voltaire, Zola, etc. La primera inclusión, en 1676, la justifica el Vaticano porque Montaigne defiende el «culto a la individualidad y a la libertad desde una mirada escéptica y relativista».¹⁰⁷¹

3.2 ACTITUDES COMPARTIDAS

Incontables son los momentos, los lugares, las ocasiones en que Azorín menciona a Montaigne.¹⁰⁷² Azorín se hace acompañar de Montaigne «(un hombre como ha habido pocos)»,¹⁰⁷³ a quien llama «amigo» y «maestro», y a quien comenzó a leer a la sombra de los «árboles copudos» de Belix, casa de campo de los padres de Azorín.¹⁰⁷⁴ Tras 1905 «La melancolía y la resignada dulcedumbre, adobadas con el escepticismo de cierto Montaigne, se habían arrellanado para siempre en la sensibilidad» de Azorín.¹⁰⁷⁵ Él mismo confiesa con frecuencia que Montaigne le influyó: «Algo se me ha de pegar de las filosofías que leo en el hijo de Antonia López, es decir, de Miguel de Montaigne. [...] Si no fuera

¹⁰⁶⁷ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 449. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 146): «Nous sommes chrétiens à même titre que nous sommes ou Périgourdiens ou Allemands».

¹⁰⁶⁸ M. de Montaigne (2006), I, XXXII, p. 242. M. de Montaigne (1965, I, XXXII, p. 318): «Qu'il faut sobrement se mêler de juger des ordonnances divines».

¹⁰⁶⁹ Entre las primeras hojas del libro *Montaigne. Textes choisis et commentés par Pierre Villey* (mencionado más arriba), Azorín introdujo dos recortes de prensa, ambos de *Le Figaro Littéraire*, de los sábados 28 de mayo y 23 de julio de 1949. Un resumen del texto de esos dos recortes de prensa es el siguiente. El 15 de mayo de 1949 el papa Pío XII canonizó a Jeanne de Lestonnac, hija de una hermana de Montaigne, Jeanne Eyquem. Esta era calvinista y presionaba a su hija para que se hiciera calvinista como ella; pero Montaigne ayudó a su sobrina a que pusiera en práctica sus propios ideales. Pío XII hizo un panegírico de Montaigne, al que calificó de «cristiano ferviente», con un «corazón profundamente católico», gracias al cual su sobrina «se había salvado». En la reseña de las palabras del Pontífice que hizo *L'Osservatore Romano*, no aparecen los elogios del papa a Montaigne. Los editores de la publicación vaticana sabían que los *Essais* de Montaigne estaban incluidos en el Índice de libros prohibidos. ¿Conocía ese dato el papa? Hay que responder que sí, pues un año antes –en 1948– la obra *Essais* estaba incluida en la edición de dicho Índice que él mismo ordenó reeditar.

¹⁰⁷⁰ *Index Librorum Prohibitorum*, p. 328.

¹⁰⁷¹ M. Escartín (2008), p. 3.

¹⁰⁷² Sobre la presencia de Montaigne en Azorín véase, entre otros, S. Riopérez (2011).

¹⁰⁷³ *Soledades*, OC, I, p. 369.

¹⁰⁷⁴ J. Alfonso (1973), p. 29.

¹⁰⁷⁵ Á. L. Prieto de Paula (2006), p. 166.

por el libro de este autor -y por algunos otros pocos libros- ni podría yo vivir en este molino, ni en ninguna parte».¹⁰⁷⁶ Azorín reconoce la coetaneidad de Montaigne: «Hay cosas en Montaigne que parecen escritas ayer mismo».¹⁰⁷⁷ Martínez Ruiz atisbó en el pensador francés «un espíritu gemelo [sobre todo en la] búsqueda de valores humanos»,¹⁰⁷⁸ porque Azorín halló «en los *Essais* el espíritu de otro hombre que, en otro país y otro siglo había experimentado sus mismas perplejidades y desorientación».¹⁰⁷⁹ Al final de sus días, recordando sus muchos días vividos en una casa rústica familiar, el Belix, fue cuando leyó «en gran parte y por primera vez, a Montaigne. [...] Todas las tardes la filosofía de Montaigne iba entrando en mí. [...] Ha pasado el tiempo. Montaigne ha pasado también en mi espíritu; dejó su sedimento».¹⁰⁸⁰

Montaigne le ayudó a Azorín a no dejarse llevar por el pesimismo: «A través de su compañerismo con Montaigne, Azorín fue abrazando también, siempre con creciente interés, el ideal de la *vida plena* que él consideró fuera de su alcance en los momentos de frustración descritos en *La voluntad*».¹⁰⁸¹ Admira en Montaigne al filósofo que ama el oficio y el arte de vivir: «Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida».¹⁰⁸² Montaigne parece darle la razón: «no es propio de sentados juicios el juzgarnos simplemente por nuestros actos externos; es preciso sondear hasta el fondo».¹⁰⁸³ Para Santiago Ruipérez es indiscutible que Azorín leyó desde muy pronto a Montaigne y «el vivísimo interés y pasión que despiertan los *Ensayos*; la impregnación continua de sus pensamientos y una lenta adecuación a la figura de su creador -en principios rectores y esquemas vitales-, transustanciando su doctrina en la creación de sus propias obras literarias y aromando ya para siempre todas sus páginas, con un vaho de serenidad, melancolía y tolerancia».¹⁰⁸⁴

Azorín se sentía raro, como Montaigne: «Ahora Azorín lee a Montaigne. Este hombre, que era un solitario y un raro, como él, le encanta. [...] Y, después, esta continua ostentación del yo, de sus amores, de sus gustos, de su manera de beber el vino -*un gran trago después de las comidas*-, de sus lecturas, de su mal de piedra. Todo esto, que es una personalidad *iliteraria*, viva, gesticuladora, incongruente, ondulosa; todo esto es delicioso».¹⁰⁸⁵ ¿Fue su calificación de Montaigne como *raro* una proyección de su propia personalidad?¹⁰⁸⁶

¹⁰⁷⁶ *Cada cosa en su sitio*», p. 126.

¹⁰⁷⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 833.

¹⁰⁷⁸ J. H. Abbot (1973), p. 159.

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, p. 176.

¹⁰⁸⁰ J. Campos (1964), p. 139.

¹⁰⁸¹ A. Krause (1955), p. 116.

¹⁰⁸² «Los buenos maestros. Montaigne», *Helios*, año II, n.º XII, enero, 1904, pp. 6-7.

¹⁰⁸³ M. de Montaigne (2006), II, I, p. 357. M. de Montaigne (1965, II, I, p. 23): «ce 'est pas tour de rassis entendement de nous juger simplement par nos actions de dehors; il faut sonder jusqu'au-dedans».

¹⁰⁸⁴ S. Riopérez (1995), p. 16.

¹⁰⁸⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 833.

¹⁰⁸⁶ J. H. Abbot (1973), p. 165.

Entre Azorín y Montaigne existe un parecido autobiográfico: «Montaigne es su personalidad desbordante en todas las páginas de los *Ensayos*; pero ¿qué nos cuenta en realidad Montaigne de su vida íntima, de sus hijos, de su mujer, de los criados de su casa, de las costumbres domésticas? Nada, nada en absoluto. Si este hombre ha tenido alguna dolorosa angustia, algún gran dolor íntimo, ¿cómo lo sabremos?». ¹⁰⁸⁷ Tal ausencia de información es una proyección de la personalidad de Azorín: poco dado a confidencias personales y domésticas como tales. El conocimiento que tenemos de sus angustias, de sus dolores, tiene dos rasgos: es de índole literaria y es inespecífico, no menciona la causa concreta que se los produce. Incluso el desasosiego que le origina el tiempo tiene tantas caras que puede ser explicado solamente porque están unificadas en el objetivo estético.

La mirada intimista de Azorín pretende ser como la de Montaigne: es una mirada profunda, no superficial, estructural, no episódica. Porque, por un lado, no importan al lector «tantas fruslerías y minucias personales, tantas geniales o no geniales extravagancias, tantas opiniones dislocadas como cada días se ofrecen». ¹⁰⁸⁸ Y, por otro lado, «los sentimientos, peculiaridades y dilecciones personales de Montaigne, que él nos muestra en su vivir diario, son los sentimientos, peculiaridades y dilecciones que convienen a la Humanidad toda y que encontramos constantemente en el hombre medio, de antaño, de ahora y de siempre». ¹⁰⁸⁹ En la persona de Montaigne, «se convierte lo particular -sentimientos, gustos- en lo universal. Ese es su secreto. De él podemos tomar, si no su filosofía -yo no llego a tanto-, su sinceridad, su desinterés, su respeto por el pensar ajeno». ¹⁰⁹⁰

Un Azorín joven se asimila a un Montaigne viejo. En los personajes femeninos de algunos capítulos ha querido poner Azorín «un poco de simpatía, un poco de emoción, algo como un afecto en que hubiera a la vez sensualidad e idealidad hacia estas lindas muchachas -Lolita, Juana o Carmen-, hacia estas muchachas de las cuales el amado maestro Montaigne, ya viejo, decía dolorosamente, hablando de sí mismo», que el amor de ellas sería capaz de dar vigor y alegría a este pobre hombre que se precipita velozmente hacia la ruina. ¹⁰⁹¹

Azorín es proclive a imaginarse viejo con unas rutinas constantes: sosiego, no ruido, olvido, calma... Más de una vez dice tener un libro de Montaigne sobre la mesita de noche. Cuando se retiró por unos días en el monasterio de Santa Ana, confiesa lo siguiente: «Sobre la silla, en la celda, reposa mi volumen de Montaigne; todas las noches yo leo una página o dos, antes de entregarme al reposo». ¹⁰⁹² Dos años después, todavía en la

¹⁰⁸⁷ *Con bandera de Francia*, OC, IX, pp. 722-723.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, p. 756.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 757.

¹⁰⁹⁰ *Hommage a Azorín* (1953), p. 262; reproducido en J. Sampelayo (1986), p. 125.

¹⁰⁹¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 239. M. de Montaigne (1965, III, V, p. 151): «Ce que l'avarice, l'ambition, les querelles, les procès font à l'endroit des autres qui, comme moi, n'ont point de vacation assignée, l'amour le ferait plus commodément: [...] soutiendrait le menton et allongerait un peu les nerfs et la vigueur et allégresse de l'âme à ce pauvre homme qui s'en va le grand train vers sa ruine».

¹⁰⁹² *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 70.

treintena, escribe: «Yo soy un viejecito que se levanta todas las mañanas a las cinco; [...] Yo voy andando después pasito a paso por la casa. En el reborde de una chimenea hay un rimerito voluminoso de periódicos con la faja intacta; tengo un libro sobre la mesilla de noche en cuyo tejuelo pone: Montaigne o Emerson». ¹⁰⁹³ A Emerson lo había citado, en 1903, a propósito de un comentario sobre el actor Mendoza tras el estreno de una comedia de Echegaray: «yo no he oído jamás a ningún actor poner tan intenso y maravilloso arte en una frase tan sencilla. “Tiene razón; no soy”. Hay frases en los grandes buceadores de lo desconocido -Shakespeare, Maeterlinck, Emerson-, que son extremadamente simples, que parecen vulgares y que, sin embargo, una fuerza misteriosa las hincha de un atractivo, poderoso, subyugador». ¹⁰⁹⁴

Invitado Azorín a dar una conferencia sobre *la moral*, expone que hay tres clases de moral: a) «la moral mística (la de los católicos)» que se fundamenta en el bien que le espera tras la muerte a quien se porte bien; b) «la moral metafísica», que «es la moral de los cándidos, porque el amor al prójimo por el prójimo mismo, por deber, es una ilusión, una candidez estupenda» y «lleva ventaja a la mística», y c) «la moral utilitaria», que es «egoísmo... disfrazado». ¹⁰⁹⁵ Toma esta idea de Montaigne, para quien es hombre moral quien actúa no para que los demás lo ensalcen, sino por beneplácito de su conciencia. ¹⁰⁹⁶ Montaigne se apoya, a su vez, en san Pablo: «Porque es nuestra gloria: el testimonio de nuestra conciencia». ¹⁰⁹⁷

El amor por las cosas pequeñas, por verlas, admirarlas, tocarlas, también unió a Azorín con Montaigne. «Todo Montaigne está en la siguiente frase: “El amor es *subject qui principalement se rapporte à la veue et à l’attouchement*”». ¹⁰⁹⁸ González Blanco resalta esta coincidencia: «lo más preclaro en la personalidad de Martínez Ruiz es ese noble esfuerzo por recoger la herencia de Montaigne, el primero que nos dió la pauta para hablar de filosofía de las cosas sin recurrir al *atqui* y al *jam vero*. [...] Porque es Martínez Ruiz un espíritu antonomásicamente analítico, que gusta de disecarlo todo para penetrar en el hondo misterio de las cosas más sencillas». ¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹³ *Verano en Mallorca*, p. 16.

¹⁰⁹⁴ *La farándula*, OC, VII, p. 1078. Se trata de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), filósofo y poeta norteamericano, defensor de la igualdad social, crítico del régimen burgués, etc.; influyó en Nietzsche, quien, desde los 17 años leyó a Emerson, según se afirma en Zavatta, Benedetta (2019): *Individuality and Beyond. Nietzsche reads Emerson*, Oxford University Press, p. XIII.

¹⁰⁹⁵ *Soledades*, OC, I, pp. 368-370.

¹⁰⁹⁶ M. de Montaigne (1965, II, XVI, p. 376): «qui ne veut bien faire qu’en condition que sa vertu vienne à la connaissance des hommes, celui-là n’est pas homme de qui on puisse tirer beaucoup de service».

¹⁰⁹⁷ *Novi Testamenti Biblia Graeca et latina* (1943), «Epistola Beati Pauli Apostoli ad Corinthios Secunda», I, 12. p. 529: «Nam gloria nostra haec est, testimonium conscientiae nostrae», «Ἡ γὰρ καύχησις ἡμῶν αὕτη ἐστίν, τὸ μαρτύριον τῆς συνειδήσεως ἡμῶν».

¹⁰⁹⁸ *Soledades*, OC, I, p. 347.

¹⁰⁹⁹ A. González Blanco (1905), p. 60.

3.3 LA ORACIÓN DEL POETA

En un pasaje de Azorín, tan significativo y programático como la «Oración del poeta», percibimos la analogía de actitudes que comparten Azorín y Montaigne.

ORACIÓN DEL POETA¹¹⁰⁰

Señor, dame para descansar una casa tranquila. Mi cerebro ha trabajado mucho; mis nervios están agotados, deshechos; no tengo ya, Señor, ilusiones de nada. En las ciudades que visito, en el campo, no me interesan ya ni los monumentos, ni los paisajes; siento un terror profundo, íntimo, ante los hombres que me rodean. He recibido mucho daño en la vida; he gustado el amargor de la insidia; he soportado la necedad del elogio exagerado, inconsciente; he visto cómo los más sutiles matices de mis versos eran desconocidos y cómo las cosas más toscas, más llamativas eran aplaudidas. Señor, tengo un profundo cansancio en mi espíritu. No deseo ya conocer a nadie; no quiero estrechar nuevas manos; cuando por acaso en el trato social me encuentro con alguien a quien he de sonreír, apenas si en mis labios puede aparecer una sonrisa triste.

Señor, todo me parece ya locura, vanidad. Como vemos en nuestra juventud las apariencias de las cosas; como entonces atisbamos sólo el brillo y el calor de las acciones humanas, ahora veo lo de dentro, ahora advierto cómo todos somos locos en este mundo, de qué manera las cosas que perseguimos son tan falaces, tan deleznales, y qué clase y número de desatinos, enormidades y ridiculeces hacemos por ellas. Señor, ¿qué es la gloria? Señor, ¿para qué quiere escribir este pobre poeta sus versos? ¿Para qué estampa todos los días su nombre en esta hoja ese pobre periodista? Y ese político, ¿para qué arenga a las masas?

Dame, Señor, una casa tranquila y en el campo. Yo quiero tener en ella unos pocos árboles verdes; si esta casa da al mar, yo comprenderé mejor a cada momento la inmensidad del infinito. Yo quiero tener también en esta casa un buen perro que se ponga a mi lado y que me mire silencioso con sus ojos de amor. Yo quiero ver todas las mañanas cómo las puntas de las lejanas montañas se ponen de color de rosa; yo quiero ver por las noches las luces misteriosas de las estrellas. Y así, Señor, deseo pasar el resto de mis días: olvidado de todos, oscurecido, sin que nadie me nombre, sin que nadie me escriba.

Señor, dame un momento de reposo: tengo en mi espíritu un profundo cansancio.

Cuatro ideas vertebran el texto de Azorín: desengaño, cansancio, tranquilidad y perspectiva de la muerte. Como ocurre en otros temas, se da similitud entre esta de Montaigne.

a) El **desengaño**. Azorín habla de *locura, vanidad, apariencias, cosas falaces, deleznales*... Montaigne dice que no hay que crear más expectativas de las necesarias; cita unas palabras de Cicerón: «Nada hay tan desfavorable para los que quieren agradar como una exagerada expectativa».¹¹⁰¹ Curiosamente, la expresión -metafórica- que emplea Montaigne («A menudo nos ponemos neciamente el jubón para luego saltar mejor que con

¹¹⁰⁰ «La oración del poeta», *ABC, Blanco y Negro*, 20 de abril de 1907, p. 8.

¹¹⁰¹ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 926. M. de Montaigne (1965, III, IX, p. 232): «On se met souvent sottement en poupoint pour ne sauter pas mieux qu'en saie». Cicerón: «*Nihil est qui placere volunt tam adversarium quam expectatio*».

el sayo») la encontramos en *El Cortesano*: «Yo no querría, respondió el Conde, hacello como aquel que se quitó el sayo por saltar más, y saltó después menos».¹¹⁰²

b) El cansancio. Dice Azorín: «mis nervios están agotados, deshechos», «tengo un profundo cansancio en mi espíritu»... Para Montaigne, «Nada me es tan odioso como la preocupación y el esfuerzo, y solo busco vivir con indolencia y dejadez».¹¹⁰³

c) La tranquilidad. Azorín anhela «una casa tranquila y en el campo», mejor «si esta casa da al mar», «un buen perro que [...] me mire silencioso con sus ojos de amor», «ver todas las mañanas cómo las puntas de las lejanas montañas se ponen de color de rosa», «ver por las noches las luces misteriosas de las estrellas»... Menos detallado es el anhelo de Montaigne: «Mi proyecto es pasar dulcemente, que no laboriosamente, lo que me queda de vida. Nada hay por lo que quiera romperme la cabeza, ni siquiera por el saber, cualquiera que sea».¹¹⁰⁴ «Toda la gloria que pretendo de mi vida es haberla vivido tranquilo».¹¹⁰⁵

d) La perspectiva de la muerte. La aspiración de Azorín para el futuro es «pasar el resto de mis días: olvidado de todos, oscurecido, sin que nadie me nombre, sin que nadie me escriba». También Montaigne tiene a la vista el último trance: «Mas en ese posterior papel de la muerte y nuestro, no hay ya nada que fingir, hemos de hablar en cristiano, mostrar lo bueno y lo malo que llevamos en el fondo del cántaro».¹¹⁰⁶

Un año antes -con motivo de su viaje a Mallorca para visitar a Antonio Maura- había escrito: «Éste es mi ensueño: cuando me abrume la fatiga, cuando mi mano esté cansada de escribir, cuando los años pesen sobre mi cerebro -si llegan a pesar-, así quisiera yo vivir y así quisiera yo morir. La tierra que amo es Mallorca; el paisaje que quisiera ver a todas horas es el de Miramar, y esta casa vieja con su ancho patio, en que yo quisiera vivir, está en la costa frente a la inmensidad sosegada y azul».¹¹⁰⁷ ¿Pensaba Azorín en Mallorca -y en su librito *Verano en Mallorca*- cuando escribió *Oración del poeta*? Ese librito se publicó en 1906 y la *Oración del poeta* apareció en 1907.

La «Oración del poeta» puede engendrar varias dudas a quien busque en Azorín lo que no puede hallar en él y a quien se quede solamente en el contenido referenciado.

¹¹⁰² B. Castellón (1873), p. 49. En italiano (*Il Cortegiano*) se publicó en 1528; en castellano, con traducción de Boscán, apareció en 1534, en Barcelona; Montaigne dio su libro *Essais* a la imprenta en 1560.

¹¹⁰³ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 917. M. de Montaigne (1965, III, IX, p. 221): «Je n'ai rien cher que le souci et la peine, et ne cherche qu'à m'anonchalir et avachir».

¹¹⁰⁴ M. de Montaigne (2006), II, X, p. 419. M. de Montaigne (1965, II, X, p. 106): «Mon dessein est de passer doucement, et non laborieusement, ce qui me reste de vie. Il n'est rien pourquoi je me veuille rompre la tête, non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit».

¹¹⁰⁵ M. de Montaigne (2006), II, XVI, p. 620. M. de Montaigne (2006, II, XVI, p. 375): «Tout la gloire que je prétends de ma vie, c'est de l'avoir vécue tranquille».

¹¹⁰⁶ M. de Montaigne (2006), I, XIX, p. 120. M. de Montaigne (1965, I, XIX, p. 140): «Mais à ce dernier rôle de la mort et de nous, il n'y a plus que feindre, il faut parler français, il faut montrer ce qu'il y a de bon et de net dans le fond du pot».

¹¹⁰⁷ *Verano en Mallorca*, p. 16.

Lo que está fuera de duda es que ese *poeta* es él mismo. Sea una despedida “teatral”, sea un mensaje indirecto dirigido a no se sabe quién, sea un desahogo momentáneo, da igual. Que desee una casa, que le apetezca rezar, no importa. Lo que sí parecería digno de atención es la actitud, si es que revelara alguna; porque más que “revelar”, “velar”. Si era joven (no había cumplido todavía los 34 años), si estaba soltero (se casaría un año después),¹¹⁰⁸ si acababa de entrar en política (ese mismo año), ¿qué es lo que revela su declaración de hartazgo social? No olvidemos que a veces el serio José Martínez Ruiz exhibe sorna. ¿Qué pretendía Azorín con esta “oración”? Hacer poesía.

Azorín es -lo sabemos- introvertido, pero también es extravertido. Le gusta recogerse, pensar... y, además, escribir, hablar... Le place estar dentro y salir fuera: «La soledad para mí es indispensable; pero necesito que, cuando quiera salir de ella, pueda salir pronto».¹¹⁰⁹ Azorín vive la conciencia de la actividad tan directamente como la conciencia de ser un ser pensante. ¿Son incompatibles la introversión y la extraversión? Según Bachelard, no solo no son incompatibles, sino que son complementarios: «los ensueños de introversión y los ensueños de extraversión rara vez están aislados. En definitiva, todas las imágenes se desarrollan entre ambos polos, viven dialécticamente de las seducciones del universo y de las certidumbres de la intimidad».¹¹¹⁰

Azorín hace un ejercicio de balanceo entre una mirada interna y una mirada externa; alterna en este texto la introversión (**I**) con la extraversión (**E**). Desea «una casa tranquila», su «cerebro ha trabajado mucho», tiene los nervios «agotados» (**I**). Aborrece «monumentos», «paisajes», los hombres que lo «rodean» (**I**). Ha soportado «la insidia», «la necedad», la hipocresía», hay «un profundo cansancio en mi espíritu», por lo que no quiere más «trato social» (**I**). En la sociedad se buscan cosas «falaces», «desatinos», «ridiculeces» (**E**). Necesita «una casa tranquila y en el campo», «árboles verdes», el «mar», ver «dejanas montañas», ver «las estrellas» (**E**). «Señor, dame un momento de reposo: tengo en mi espíritu un profundo cansancio» (**I**).

Ese “cansancio” de Azorín -si es que fuese verdad- es la pausa para dar un paso hacia adelante. La melancolía de Azorín no es inactividad. Al introvertido un fracaso lo desanima en el ámbito interior y lo excita en el ámbito exterior: «En el trabajo, una fuerte introversión es garantía de enérgica extraversión».¹¹¹¹

A Azorín le apetecía escribir sobre el esfuerzo interior que le había exigido la publicación de sus tres novelas “autobiográficas”: en ellas se había “vaciado”, ellas lo habían dejado exhausto, con un «profundo cansancio». Tras la «Oración» Azorín toma impulso. Si en los once años anteriores había publicado once ensayos, en los once años siguientes publicó quince. Los versos de san Juan de la Cruz retratan la situación:

¹¹⁰⁸ Se casa con Julia Guinda el 30 de abril de 1908.

¹¹⁰⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 416.

¹¹¹⁰ G. Bachelard (1991), p. 16.

¹¹¹¹ *Ibidem*, p. 43.

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichos ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

Como consecuencia del denuedo con que se empeñó en la escritura de *La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo* su espíritu quedó «sosegado». Y le apetecía salir sin alardes, «sin ser notada» su transformación, pero plétórico de «amores» a lo que siempre hizo: escribir.

Esa mirada de doble dirección, dentro/fuera, pensamiento/acción de la *Oración del poeta* la repite Azorín en otros lugares: «Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de compresión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el *hombre-reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos autoanálisis. El que domina en mí, por desgracia, es el *hombre-reflexión*; yo casi soy un autómeta, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar á un lado y á otro. [...] La voluntad en mí está disgregada; soy un imaginativo. Tengo una intuición rapidísima de la obra, pero inmediatamente la reflexión paraliza mi energía. [...] hay algo en mí que me anonada, que me aplasta, que me hace desistir de todo en un hastío abrumador».¹¹¹²

¹¹¹² *La voluntad*, OC, I, p. 968.

CAPÍTULO 4: EL TIEMPO COMO EMOCIÓN

0 INTRODUCCIÓN

Si a quienes hayan leído algunos estudios sobre Azorín -o a quienes hayan oído explicaciones sobre su obra- se les preguntara cuál es el tema preferido de Azorín, es muy probable que contestaran que es el tiempo. Asimilar Azorín al “tiempo” es un lugar común; en la mayoría de los casos no se traspasa la línea de lo que se lee en *Castilla*. Y si se tratara de añadir una especificación a este concepto de tiempo, aparecería la idea de que “se preocupa” del tiempo, en particular del pasado. No niego la validez de esas respuestas, pero me gustaría profundizar en ellas porque son tan simples que rayan en lo erróneo. Lo que Azorín dice sobre el tiempo no es abarcable; empleo la expresión *no abarcable* en lugar de la palabra *inabarcable* para destacar la dificultad de reducir las variadísimas notas que Azorín asigna a la realidad tiempo a unos cuantos aspectos sin que ello acarree la -aparente- irrelevancia de aquellos aspectos que no aparezcan. Habiéndome -con lo dicho- curado en salud, diré que, en nuestro trabajo, trataremos de recoger los perfiles más destacados de lo que Azorín expone en sus textos sobre el tiempo; todo ello irá adobado con los conceptos pertinentes y aportaciones ajenas. El tiempo, por un lado, es el protagonista de sus escritos: el tiempo «es el principal personaje de las novelas, de los ensayos, del teatro de Azorín»;¹ y, por otro lado, impregna el espíritu de su producción: «El sentimiento del tiempo subyuga a Azorín, constituye el núcleo de su personalidad e impregna de melancolía y sobriedad a su obra».² «Ex abundantia cordis os loquitur».

En vano buscaremos una única definición, ni una única sensación, ni una única aproximación de Azorín al tiempo, sea como realidad cósmica, sea como perspectiva, sea como unidad de medida, etc. Las más de mil apariciones de la palabra *tiempo* que el lector encontrará en esta capítulo ni lo conducirán, ni lo guiarán, ni lo satisfarán; más bien, le producirán la convicción de que Azorín expresaba el tiempo de mil maneras diferentes. No hay contradicciones porque no hay lógica. Escribe lo que en ese momento le inspira el tiempo. Todos los conceptos con que arropamos sus textos tienen como misión evidenciar las multiformes maneras con las que su escritura manifestaba un caleidoscópico sentimiento del devenir.

Azorín se alimenta de los sentimientos que el tiempo le produce: «las sensaciones -de alegría o dolor, de intimidad o de impudicia- son casi perdurables: estos mismos sentimientos que alimentaban otros seres humanos hace cuarenta siglos, son los

¹ M. Baquero, (1956), p. 22.

² M. D’Ambrosio (1971), p. 143.

mismos de ahora; se ama hoy, se odia, se llora o se ríe, casi como en las edades antiguas; y así será también en lo futuro. Por esta inclinación a las sensaciones, Azorín realiza una obra de estética».³

Podríamos matizar indefinidamente -casi- los conceptos de tiempo y asociados, sería opinable aplicar el tiempo como sucesión al individuo y el tiempo como repetición a la sociedad, pero con todo ello nos alejaríamos de Azorín: «lo que crea Azorín es arte, y el arte no es racional sino que se disfruta estéticamente. Por eso el tratamiento del tema del tiempo por Azorín es, sobre todo, estético. No se le puede exigir un rigor que sería propio de la filosofía y no de la literatura».⁴ Azorín siente como perentoria la necesidad de interpretar el tiempo en clave estética.

PRIMERA PARTE: MARCOS CONTEXTUALES

1 LOS TIEMPOS EN AZORÍN

1.1 EL TIEMPO, ¿QUÉ TIEMPO?

Azorín habla muchísimo del tiempo, pero ¿de qué tiempo? En la lengua española con la palabra *tiempo* designamos varios referentes. Cuando hablamos de tiempo ni siempre queremos decir lo mismo ni todos entendemos lo mismo. Clasificaciones del tiempo hay muchas; la nuestra será una más, que se fundamenta en el rasgo central del concepto “tiempo”, a saber, las perspectivas. Distinguimos tres perspectivas: natural, social e individual.

1 Perspectiva natural

- 1.1 Metafísico
- 1.2 Astronómico
- 1.3 Meteorológico
- 1.4 Biológico

2 Perspectiva social

- 2.1 Cronoestativo
- 2.2 Cronomensurativo
- 2.3 Cronodirectivo
- 2.4 Organizativo
- 2.5 Sucesivo
- 2.6 Kairológico
- 2.7 Discontinuo
- 2.8 Lingüístico
- 2.9 Religioso

³ A. Montoro (1953), p. 221.

⁴ N. Gómez Jarque (2004).

3 Perspectiva individual

- 3.1 Biográfico
- 3.2 Psicológico
- 3.3 Vivencial

1.1.1 TIEMPOS DE LA PERSPECTIVA NATURAL

El tiempo **metafísico** es un continuo uniforme, infinito, lineal; es la única clase de tiempo que escapa a nuestra mente; lo estudian la filosofía y la astronomía; cualquier intento científico de comprenderlo con nuestras categorías temporales habituales se presta a sucumbir a un estéril reduccionismo. Es una de las grandes incógnitas de nuestro (no)saber humano. El tiempo **astronómico** es el que regula la alternancia día/noche, las estaciones del año...; incluye el tiempo geológico, que se mide en millones de años. El tiempo **meteorológico** designa el estado atmosférico, climático: «Estas Navidades ha hecho un tiempo soleado», «A causa del cambio climático experimentaremos cambios bruscos de tiempo». El tiempo **biológico** es el que viene dado por la evolución de los seres vivos: el tiempo de las cerezas, el tiempo en que salen los dientes, el tiempo que dura un embarazo, etc.

1.1.2 TIEMPOS DE LA PERSPECTIVA SOCIAL

Hay tres tiempos cronológicos (o crónicos). Son el tiempo de los acontecimientos, la línea continua en la que se colocan los acontecimientos: los sucesos “están en” el tiempo, pero “no son” propiamente el tiempo.⁵ La humanidad ha sentido la necesidad de organizar el tiempo cronológico. Este tiempo socializado es el de los calendarios. El tiempo **cronoestativo** consiste en que los calendarios parten de un punto cero, que tiene que ser tan importante como para imprimir un rumbo nuevo a los acontecimientos: nacimiento de Cristo, huida de Mahoma de La Meca a Medina, etc. El tiempo **cronomensurativo** fija un momento de unidades de medida que denominan los intervalos constantes entre las recurrencias de los fenómenos naturales (día, año...), a las que se añaden otras unidades no naturales (minuto, hora, semana, trimestre, siglo...); incluye el tiempo que marca el reloj. Según el tiempo **cronodirectivo**, los calendarios sitúan los hechos en un “antes” o un “después” en relación con el punto de partida; esta condición permite al tiempo cronológico ser bidireccional: al ordenar los acontecimientos podemos colocarlos antes o después de algo; es conocido también como tiempo histórico, como cuando nos referimos a grandes lapsos cronológicos: «eran otros tiempos», etc.

Hay dos tiempos sociales que rigen multitud de procesos de toda índole. El tiempo **organizativo** permite llevar a cabo acciones públicas ordenadas; por ejemplo, los plazos administrativos, laborales, profesionales, etc.; incluye los tiempos litúrgicos: el de Adviento, Cuaresma... El tiempo **sucesivo** afecta a estructuras de actividades no ne-

⁵ Las ideas sobre el tiempo cronológico están tomadas de E. Benveniste (1966).

cesariamente colectivas como tales; por ejemplo el motor de tres tiempos, cada una de las partes de igual duración en que se divide el compás en una pieza musical...

Otros dos tiempos sociales ni regulan nada ni están regulados. El tiempo **kairológico** (del griego *καιρός*) es equivalente a oportunidad, adecuación, como cuando decimos de alguna época o momento, p. ej., que no es «tiempo de formalidades», o que no es el momento oportuno para decir o hacer algo. El tiempo **discontinuo** implica un tiempo de espera, una pausa, una interrupción, como, por ejemplo, el «tiempo muerto» en el deporte del baloncesto, el receso de una reunión, el intervalo que pasa entre un estímulo y su respuesta, etc.

El tiempo **lingüístico** es automensurable; no coincide plenamente con el tiempo cronológico, no consta de pasado, presente y futuro, sino de anterioridad, simultaneidad y posterioridad. Incluso en el interior del concepto lingüístico de tiempo se deben tener en cuenta dos cosas:

- 1.^a Que no todas las lenguas estructuran el tiempo con las mismas formas.
- 2.^a Que en la lengua española -en un alarde de confusión denominativa metalingüística- llamamos tiempo tanto a lo que sucede antes, durante o después del momento de realizar un enunciado (el futuro, el presente...), como a los grupos conjugados (pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo, futuro imperfecto de indicativo...).

El tiempo **religioso** está conectado con los conceptos de eternidad y de duración: ¿se puede entender la duración como la existencia no cesante y la eternidad como la ausencia de duración? El análisis de esta designación de tiempo preferimos dejarla en su condición de insondable, lo que no empece para que expongamos después lo que Azorín dice al respecto. Hay que distinguirlo del tiempo organizativo referido a los ritos de las religiones.

1.1.3 TIEMPOS DE LA PERSPECTIVA INDIVIDUAL

El tiempo **biográfico** es similar a la edad, como cuando preguntamos: «¿Cuánto tiempo tiene este niño?». El tiempo **psicológico** es la duración interior del tiempo físico, es la medida que cada individuo hace del tiempo externo según sus vivencias individuales: se nos hace larguísima la espera de un resultado que ansiamos, sea de tipo médico, sea de una cita interesante, etc.; poco importa que el tiempo psicológico se considere un tiempo distinto del físico, o se vea solamente como el correlato subjetivo del otro tiempo, que sería el tiempo objetivo. El tiempo **vivencial** es la versión subjetiva del tiempo cronodirectivo; es un calendario individual, por el que cada persona siente su vida como una sucesión de acontecimientos agrupados en torno a su propia vida en general o de algún eje directivo particular: «antes de nacer yo», «después de casarme», «antes de trasladarme a Madrid», etc.

1.2 EL TIEMPO NOCIONAL DE AZORÍN

1.2.1 LOS TIEMPOS QUE NO CONSIDERA AZORÍN

¿De qué tiempo habla Azorín? Por su carácter pensativo, por su objetivo estético y por sus desintereses convencionales, él deja fuera de su consideración la mayoría de los sentidos de tiempo que acabamos de describir. Muy de pasada alude al tiempo meteorológico: «El tiempo, quiero decir, la temperatura, estaba a nivel con la temperatura que de primero. La luz y las sombras eran parejas. ¡Y, sin embargo, no he experimentado la sensación antigua!».⁶ En un caso habla del tiempo *inductivo*: «No se trata aquí de un pasado personal; se trata de un pasado inductivo. Y siendo esto así, ¿no podremos conocer también un futuro inductivo, correspondiente a este pasado?». Entiende el tiempo inductivo como opuesto al personal, es decir, al vivencial; el pasado inductivo lo conocemos merced a las aportaciones de las ciencias que «nos han abierto un ámbito inmenso de vida pretérita»; en paralelismo con ese pasado estaría un futuro también inductivo, o sea, adivinado.⁷

En varias ocasiones nombra el tiempo astronómico y siempre poniéndolo en contraste con otros tiempos. En una ocasión lo opone al tiempo cronomensurativo, que él llama «hora social»: «A las cinco y media me he levantado y me he asomado un momento al balcón. Todavía era de noche; no se olvide que computo el tiempo por la hora social y no por la astronómica». ⁸ En otros dos momentos, por lo menos, lo opone en antítesis con el tiempo en el teatro: «hoy distinguimos el tiempo astronómico del psicológico. En el teatro rige el tiempo psicológico». ⁹ «En los escenarios hay tres clases de tiempo. El tiempo astronómico, que es igual para todos. El tiempo psicológico, que es privativo de cada uno. Y el tiempo figurado, que es el tiempo de la obra [teatral] que se representa». ¹⁰ No cuida Azorín en exceso la terminología, pues en estas dos últimas citas asimila el tiempo astronómico al tiempo cronomensurativo, al contrario de lo que hace en la primera cita, en la que los opone. Aún más, en una cita al tiempo teatral lo llama *psicológico* y en otra, *figurado*. Este último equivale al que nosotros denominamos *sucesivo*. Para no entrar en disquisiciones nocionales -que no es lo suyo- Azorín se desentiende de distinciones: «Los filósofos, o quien sea, dividen el tiempo en astronómico y psicológico. No hay tales distinciones; todo el tiempo es uno mismo. Y todo el tiempo es pura fantasmagoría». ¹¹ En otro lugar, sin embargo, define el tiempo psicológico: «El tiempo ha pasado, no mucho tiempo; pero, en la conciencia, como se trata del tiempo psicológico, tengo la sensación de que han transcurrido siglos». ¹² Y, aunque no lo defi-

⁶ *El buen Sancho*, p. 12.

⁷ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 395.

⁸ *El buen Sancho*, p. 47.

⁹ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 233.

¹⁰ *Los recuadros*, p. 103.

¹¹ *Cada cosa en su sitio*, p. 27.

¹² *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 337.

ne, en esta ocasión lo percibe: «Tiene Asunción la vista fija en el reloj y no puede concen-verse de que en un segundo hayan pasado tantas y tantas cosas».¹³

Solo hay tres clases de tiempo a las que Azorín sí dedica atención y que temerariamente llamamos tiempo lingüístico, tiempo religioso y tiempo metafísico. En realidad son denominaciones impuras por las siguientes razones. Es verdad que Azorín habla de «una gramática basada en el concepto de tiempo», pero, según veremos, él concibe el tiempo gramatical *modo azoriniano*, o sea, emocional, no científico; cuando se refiere al tiempo lingüístico, lo hace dentro de una mixtura psico-cronológica. También habla de eternidad, vocablo que guarda ecos de fe religiosa (su bisabuelo era un católico acendrado), aunque a Azorín le interesa lo eterno solo en cuanto opuesto a lo fugaz temporal. Igualmente alude al tiempo uncido al espacio, en cuanto son las dos coordenadas cosmológicas de nuestro vivir; un sentido que Azorín intuye solo de lejos y sin más ambición que la de apuntar a sus experiencias inmediatas; cuando menciona la palabra *filósofo*, lo hace relacionándola bien con la eternidad bien con fantasías. Azorín afirma que «El Tiempo es inexorable y con el Tiempo no se juega»,¹⁴ pero él juega con el tiempo para llevarlo a su terreno, a lo emotivo. Las tres clases de tiempo que califican las concepciones de Azorín (lingüístico, religioso y metafísico) habría que convertirlos para ser más precisos, respectivamente, en tiempo **paralingüístico**, tiempo **pararreligioso** y tiempo **parametafísico**.

1.2.2 TIEMPO PARALINGÜÍSTICO

Cuando Azorín lee en las gramáticas las explicaciones de los tiempos verbales, a él le parecen disparatadas porque las reduce a su mentalidad de “el tiempo sentido”. La advertencia de un gramático (Vicente Salvá) sobre la incorrección del empleo de una forma verbal, Azorín la tilda de errónea basándose en un raciocinio de hablante aparentemente ingenuo. No tendríamos que esperar de Azorín que distinga entre el valor gramatical de unas o de otras formas gramaticales, ni que comprenda que el significado de los tiempos de los verbos se fundamenta en el punto de partida en que se sitúe el hablante. La suya era una ingenuidad de ficción. Las menciones a los tiempos de la gramática le sirven a Azorín para hablar del tiempo, sobre todo del pasado. Le gustaría escribir una gramática fundamentada en el tiempo: «¡Con qué gusto escribiría yo una gramática basada en el concepto de tiempo!».¹⁵ Hay varios conceptos de tiempo: ¿en cuál de ellos la basaría? Seguro que no la escribiría basándose en el concepto lingüístico de tiempo, ni en otro concepto; más bien, partiría no de un concepto, sino de un sentimiento del tiempo.

La fingida ingenuidad de Azorín se concreta en un ejemplo del aludido Vicente Salvá. «Salvá pone en su *Gramática* este ejemplo: *Tú irás a tal parte, verás el caballo y,*

¹³ *Gabriel Miró*, OC, VI, p. 1024.

¹⁴ *El buen Sancho*, p. 17.

¹⁵ *Pensando en España*, OC, V, p. 995.

si te gusta lo comprarás. Salvá comenta que no se puede decir: lo compras. ¡Y esto es absurdo!».¹⁶ La concordancia temporal justifica que todos los verbos estén en las mismas formas, sean de futuro sean de presente con valor de futuro, como estas: «Si vas a la granja, verás el caballo y, si te gusta lo compras». En el ejemplo de Salvá el hablante se sitúa en el futuro con formas de futuro: *irás*, en el ejemplo nuestro el hablante se sitúa en el futuro con formas de presente: *si vas, te gusta, lo compras*. El ejemplo de Salvá no es absurdo, es congruente desde la perspectiva lingüística. Dice Azorín que «El pretérito es a manera de un terreno resbaladizo en que los gramáticos se tambalean».¹⁷ Azorín se proyecta en esta estimación; él se nota tambaleante cuando contrasta una emoción con un concepto, esto es, su sentimiento del tiempo con la estructura gramatical del tiempo. Una vez más, Azorín delega sus titubeos en otro -ahora los gramáticos- pero quien padece los vaivenes del tiempo pasado es él.

Lo mismo que -según Azorín- «el tiempo juega con sus criaturas», él juega con los tiempos. «Y yo pensaba que los tiempos son inseguros, y que el tiempo, que es nuestra creación, acaba por destruirnos».¹⁸ No es ingenuo Azorín cuando habla de los tiempos y del tiempo: sabe de lo que habla; *los tiempos* son los gramaticales: «*Amara, amaría y amase* pierden su primitiva condición y adoptan otra, gracias a Salvá»;¹⁹ *el tiempo* es el de la vida. Más intrincado es el juego de Azorín cuando emplea solo el singular, *tiempo*, mezclando su valor verbal con su sentido referencial: «No Bello, no Cuervo, no el mismo Salvá -que ha cumplido la operación mágica de transmutar un tiempo- saben tampoco si el pretérito es próximo o remoto, ni si el futuro tardará mucho o poco en llegar».²⁰ En el capítulo «Como si fuera epílogo», de *Sintiendo a España*, Azorín se exhibe mezclando personas, categorías gramaticales, ideas...: «El tiempo, decía yo arriba, es el sustentáculo del idioma. No tengo noción del tiempo, y no puedo tener noción del idioma. Hay tiempos del verbo que me dejan suspenso».²¹ Una breve aserción suya sintetiza este conflicto aparente y estético: «La gramática, o no es nada o ha de cimentarse en la sensación del Tiempo. [...] los gramáticos no tienen idea del Tiempo. No pueden tenerla. El Tiempo es tan sutil y contradictorio, que no se deja captar. Y todos los esfuerzos de los gramáticos estriban en la imposible captura del Tiempo».²²

Le entusiasma la gramática porque las denominaciones de las formas verbales están en consonancia con su aproximación emotiva al tiempo y le sirven de trampolín y excusa justificada para expansionarse, al menos dialécticamente: «He tenido siempre la lectura de una gramática como cosa zahareña, y al presente no hay más apasionador estudio que éste para mí».²³ Lo que le apasionaba no era la red de nombres gramaticales,

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 77.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 793.

²² *Pensando en España*, OC, V, p. 963.

²³ *Ibidem*, p. 1059.

sino la traslación que él realizaba entre el sentido de la gramática y el sentido que él asignaba a esas denominaciones.

El juego que Azorín construye con el tiempo y los tiempos tiene fundamentos conceptuales y se presta a servir de excusa para escribir una cosa y sus contrarias. Creemos que Azorín se quedó corto: quizá no quiso abundar más en los juegos desconcertantes. La mixtura de los diferentes ámbitos que afectan al *tiempo* se presta a construir perspectivas imprevisibles con los distintos conceptos de tiempo, las diversas nomenclaturas del tiempo lingüístico, los valores básicos y los valores derivados de los tiempos del verbo, etc.

1.2.3 TIEMPO PARARRELIGIOSO

1.2.3.1 Eterno, eviterno y diuturno

Ramón Gómez de la Serna aporta un esclarecedor párrafo. «Lo que quiere Azorín es vivir siempre, dominar él siempre. Así una vez que se supone personaje muerto de uno de sus cuentos [de Azorín], dice»: ²⁴

Acuérdome que mi postrimera lectura en los andurriales del mundo fué la autobiografía de Teresa Sánchez de Cepeda, la santa, la maravillosa prosista. Dice Teresa, en la vida escrita por su mano, que en la puericia, ella y un su hermanillo se placían en repetir el vocablo “siempre”. Y decían “para siempre, siempre, siempre”. Lo decían, con referencia a la ultratumba, por abismarse en los senos insondables de la eternidad. Pero el cerebro humano es limitadísimo. El más grande filósofo no puede pensar más que con su cerebro. Y el cerebro del hombre no puede concebir la eternidad, cosa ilimitada, sino sirviéndose del tiempo, cosa limitada. Lo eterno es tiempo que no ha tenido comienzo ni tendrá fin. Lo eviterno es tiempo que ha principiado y que no ha de acabar. Todo eso, repito, se concibe mediante la noción humana de tiempo. Pero, ¿cómo concebir el no-tiempo? El no-tiempo, ¿de qué modo podrá entrar en el cerebro humano? En el mundo, siendo yo percedero barro, no lo podía comprender. Hacía esfuerzos para imaginarme la no existencia del tiempo, y no podía. Ahora es cuando la noción del no-tiempo cabe en mi mente. ¡Y voy a tomar del no-tiempo al tiempo!

Refiriéndose a su abuelo, escribe: «En un retrato se nos muestra nonagenario, asomada la mano, fina y amarilla, por el embozo de la capa, la cara ovalada, escrutadores los ojitos, como avizorando la diuturnidad, la eviternidad, la eternidad». ²⁵ Azorín distingue entre *eterno*, *eviterno* y *diuturno*; aquí se advierte, por un lado, el eco claro del libro de su bisabuelo y de la preocupación, también intelectual, que él mismo sentía por las relaciones entre el tiempo y la eternidad (*eternidad* y *eviternidad*); y, por otro lado, el eco de su propio sentido del tiempo, es decir, su durabilidad, larga o permanente (*diuturnidad*). «En Toledo, si no de eternidad, podemos hablar de diuturnidad. [...] En el fluir del tiempo, en el deslizamiento de las cosas en eviterno, logramos, en Burgos, ase-

²⁴ R. Gómez de la Serna (1957), p. 231.

²⁵ *Varios hombres y alguna mujer*, pp. 40-41.

gurar un momento, aunque no sea más que un momento, nuestra persona».²⁶ La noción de estos tres términos (*eterno*, *eviterno* y *diuturno*) es la misma que dan los diccionarios.

En la filosofía escolástica lo eterno es lo eterno *propio*, mientras que lo eviterno es lo eterno *impropio*. Propiamente eterno es solamente Dios; impropiamente eternos son otros seres, como las almas racionales. Lo eterno propio se define como «quod essentialiter durat sine initio, sine fine, ac sine successione»; lo eterno impropio es «quod sine termino a parte post duraturum est».²⁷ En cambio, en cuanto al término *evo* se advierten matizaciones. La Real Academia Española dice de *evo* que, como sentido poético, es «Duración de tiempo sin término», y en sentido religioso es «Duración de las cosas eternas».²⁸ A lo eviterno solo se refiere en sentido religioso: «Que, habiendo comenzado en el tiempo, no tendrá fin».²⁹ ¿La eternidad incluye duración? Para santo Tomás, «La duración del *evo* es infinita porque no está limitada por el tiempo». La diferencia que ve santo Tomás entre la eternidad, el *evo* y el tiempo es la siguiente: «la eternidad no tiene principio ni fin; el *evo* tiene principio, pero no fin, y el tiempo tiene principio y fin».³⁰

A pesar del contento que le produce el concepto “eviterno”, Azorín no se prodiga en su empleo. Solo por razones de estética léxica lo aplica a Roma, a la que en lugar de la denominación tan manida de la ciudad eterna, él opta por nombrarla como «la ciudad eviterna»: «Pero el ambiente, el espiritual ambiente de la eternal ciudad, de la ciudad eviterna, de la ciudad que había comenzado, y no acabaría, era lo que desde lejos la fascinaba».³¹ También aplica este concepto a las hadas: «Se dice en alguna parte que las hadas tenemos una memoria prodigiosa; vivimos mucho; somos eviternas; hemos comenzado y no acabaremos».³²

Esta distinción entre lo *eterno* y lo *eviterno*, o, con otros términos, entre los conceptos de lo *eterno propio* y de lo *eterno impropio*, es muy antigua. Ya la había apuntado en el siglo VI Boecio, quien se remite a Platón: «Itaque, si digna rebus nomina uelimus imponere, Platonis sequentes deum quidem AETERNUM, mundum uero dicamus esse PERPETUUM».³³ La opinión de Azorín -que bebió en su bisabuelo- no es suya, ni siquiera de la filosofía escolástica, aunque esta la vistiera con ropaje léxico propio.

²⁶ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 881.

²⁷ I. Hellín et I. González (1952), pp. 486-487.

²⁸ Real Academia Española (2014), *sub voce*.

²⁹ *Ibidem*, *sub voce*.

³⁰ Santo Tomás de Aquino (2010, I, cuestión 10, artículo 5, p. 250): «duratio aevi est infinita, quia non finitur tempore». *Ibidem*, p. 248: «aeternitas principio et fine caret; aevum habet principium, sed non finem; tempos autem habet principium et finem».

³¹ *Espanoles en París*, OC, V, p. 772.

³² *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 93.

³³ Boecio (2002), Liber quintus, Prosa sexta, § 11, p. 159.

1.2.3.2 Tiempo y eternidad en el presente

¿Qué le consolaría a Azorín? El «ahora temporal» en el que «perviven los recuerdos que se han salvado del naufragio universal, aquellos que ha cernido la mente del artista hiperestésico. [y en el que ...] se contienen virtualmente todas las expectativas del porvenir».³⁴ Diríamos, mejor, que a Azorín le satisfacía un *ahora intemporal*, un *ahora eterno*. A Azorín le encantaba el ahora, el presente, el *nunc* permanente, el «siempre, siempre, siempre» -como gritaban santa Teresa y su hermano cuando eran pequeños-: «Acaecíamos estar muchos ratos tratando de esto: y gustábamos de decir muchas veces: ¡para siempre, siempre, siempre! En pronunciar esto mucho rato era el Señor servido me quedase en esta niñez impreso el camino de la verdad».³⁵ Y así lo presiente Azorín: «El presente de hace cincuenta años no se ha convertido en pretérito. Nada se ha desvanecido en el tiempo. Tengo la certidumbre honda, incommovible, de que todo es presente. No hay más que un plano del tiempo, y en ese plano -presente siempre- está todo. Junto a nosotros presentimos como presentes el pasado y el futuro. [...] sensación de Eternidad presente. Eternidad en que todos -los de antes y los de ahora, los de hace diez mil años y los actuales, los olvidados y los famosos, los que no son nada y los que son prepotentes- estamos a la par, viviendo el mismo tiempo, siendo unos y otros todo, o no siendo nadie nada. Nada en la inmensa Eternidad que nos envuelve a todos».³⁶

La tendencia al misticismo que tenía Azorín le facilitaba la asimilación de la eternidad presente. En la experiencia mística se da³⁷

la suspensión del tiempo, o más bien de lo que entendemos habitualmente por él. El tiempo real, desde luego, sigue su curso. El presente sigue su curso. La duración continúa. Incluso es sólo lo que hay. Porque lo que entonces comprobáis en vosotros es como una puesta entre paréntesis del pasado y el futuro, de la *temporalidad*. [...] El pasado no es, puesto que ya no es. El futuro no es, puesto que no es todavía. Sólo existe el presente, que no deja de cambiar, pero que sigue siendo y permanece presente. [...] un presente que sigue siendo presente es a lo que, tradicionalmente se llama *la eternidad*: no un tiempo infinito, al que sería preferible llamar la *sempiternidad*.

Lo que a Azorín le desazonaba era el “siempre pasado”, el «visto y no visto». Le satisfacía disfrutar de las cosas, demorarse en las sensaciones actuales. El objetivo de Azorín era el «carpe aeternitatem», la perpetua sensación del presente. La causa de su ansia era la no-eternidad de lo actual. Para que las cosas no se reemplacen unas a otras incesantemente, para no padecer la “sucesión”, para que no se escape el presente, hay que fundir el tiempo y la eternidad. «Mientras sigas haciendo una diferencia entre la eternidad y el tiempo, estás en el tiempo».³⁸ Hay que convertir el presente-temporal en un presente-eterno.

³⁴ Á. L. Prieto de Paula (1991), p. 90.

³⁵ Santa Teresa de Jesús (2009), *Libro de la vida*, cap. 1, 5, p. 6.

³⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 185.

³⁷ A. Comte-Sponville (2014), pp. 178-179.

³⁸ *Ibidem*, p. 198.

Este concepto de un eterno presente Enguídanos lo denomina «divinal». La audacia de Azorín «consiste, nada menos, que en elevarse al tiempo de Dios -más bien a la atemporalidad- por el camino del arte, en la busca angustiada del tiempo no-humano o divinal». Crear sus obras «ha significado para él eternizarse, [...] pues] no hay arte verdadero sin ese testimoniarse la vida cada vez que nos ponemos en contacto con la obra».³⁹ Según Enguídanos, Azorín consigue eternizarse mediante sus obras. Así, aunque a Azorín le duela el paso del tiempo, la vitalidad de sus obras hará que el tiempo no pase, que sean una eternidad presente siempre. Es una forma de consolarse: las cosas pasan, pero mi literatura, al menos, no estará sujeta a la implacable fugacidad de las cosas.

Azorín dice que entiende lo que es la eternidad: «[...] a pesar de nuestra pequeñez, a pesar de ser el hombre la sombra de una sombra, hemos podido captar el concepto de eternidad como se caza una mariposa en una redcita».⁴⁰ La manera en que Azorín conceptúa la eternidad se distingue por tres características: rasgos negativos, relación con el tiempo y mención a Dios como ser del más allá.

1.2.3.2.1 Rasgos negativos

* Es el no-movimiento: «El tiempo es el tránsito de las cosas. La Eternidad son las cosas sin tránsito».⁴¹

* No disfruta de vigilia; es el sueño del tiempo: «-Cuando el tiempo se duerme es que nos sentimos en la Eternidad».⁴²

* No es volátil, disfruta de permanencia: «[...] desde el punto de vista de lo eterno, un instante no más es la vida de los pueblos y de los mundos...».⁴³

* No perece: «Las campanas nos ligan a lo universal e imperecedero -que es la eternidad- y a la población, que es, con sus cosas frágiles, lo fugitivo».⁴⁴

* Es la no vida: «-Dice Azorín: Todo pasa. [...] El tiempo no puede ser eterno. La eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro, no puede ser sucesiva. -Dice Yuste: La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo, cambiante siempre, es la antítesis de la eternidad, presente siempre».⁴⁵

* Es el no-ser: «Pero lo que un día cualquiera, mañana, la semana próxima, nos va a separar de él, es una barrera infranqueable: es la Muerte, la Eternidad. Sentimos en este instante, ante el niño que acariciamos, en tanto que nuestra mano pasa suavemente por la cabeza infantil, la más profunda melancolía. De un lado está el no ser, para noso-

³⁹ M. Enguídanos (1959), pp. 23, 26 y 18.

⁴⁰ *Cervantes, o la casa encantada*, OC, IV, p. 1106.

⁴¹ *Pensando en España*, OC, V, p. 999.

⁴² *Ibidem*, p. 1070.

⁴³ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 831.

⁴⁴ *Dicho y hecho*, p. 52.

⁴⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 815.

tros, y de otro, todo un mundo, un mundo nuevo, henchido de vida y de fuerza, que ni podemos columbrar». ⁴⁶

* Es la nada: «Todo camina hacia la nada. Si pudiéramos en un instante atisbar la obra de la disolución universal a lo largo del tiempo, veríamos en una vorágine hórrida, entre tolvaneras y llamas, ruinas de edificios, fragmentos de estatuas, troncos en astillas, cetros, osamentas, brocados, joyas, cunas, féretros..., y todo en revuelta confusión y en marcha caótica hacia la eternidad». ⁴⁷

1.2.3.2.2 El tiempo

El tiempo, por el contrario, es el movimiento «de las cosas», apenas dura «un instante», abunda en «cosas frágiles», está atravesado por la «sucesión», o sea, de la «vida», está «henchido [...] de fuerza» y «camina» en medio de torbellinos exuberantes... ¿Vale la pena “este” tiempo, que es esencialmente volátil? «Todo es humo que se disipa. Y solo hay eternidad». ⁴⁸

1.2.3.2.3 Dios

A Dios Azorín lo sitúa más allá, fuera de las órbitas del tiempo y de la eternidad.

*«El hombre que concibiese otra cosa que eternidad y tiempo, materia y nada, no sería hombre; sería Dios». ⁴⁹

*«Para Dios no existe ni el pasado ni el futuro. Pasado y futuro son conceptos puramente humanos. Y ¿cómo con pensamientos humanos vamos a definir lo que está fuera del cerebro de los hombres? Dios está sobre el tiempo y la eternidad». ⁵⁰

*«Llegará [un ángel] a donde no podemos llegar nosotros; llegará a estar más allá de las ideas de tiempo y eternidad; a una región que no puede concebir el cerebro humano». ⁵¹

Ese *eterno presente* lo poetizó en *Eternulidad* el poeta francés Jules Laforgue, que aportó neologismos como *elixirar*, *crepusculastro*, *Angelusa*, *exilescente...*: ⁵²

Si hoy muero, esparcirán los vientos y los mares
mi corazón, mis nervios, mi piel, sin dejar huellas.
¡Lo habré escuchado todo! Sueños ni despertares.
Y no habré estado allá lejos en las estrellas.

⁴⁶ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, pp. 654-655.

⁴⁷ *Una hora de España*, OC, IV, p. 499.

⁴⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1273.

⁴⁹ *El libro de Levante*, OC, V, p. 435.

⁵⁰ *Espanoles en París*, OC, V, pp. 802-803.

⁵¹ *El libro de Levante*, OC, V, p. 364.

⁵² «Lo imposible: Eternulidad». En *Once poetas franceses* (2017), con selección y prólogo de Anne Louyot y traducciones de Andrés Holguín, Bogotá, Panamericana Editorial-El Áncora. Jules Laforgue fue un malogrado poeta francés: murió con 27 años, pero dejó tres tomos de poesías. En opinión de Gourmont, Laforgue era inteligente, sensible, exquisito, encantador, narrador también de las cosas menudas; véase R. de Gourmont (1929), pp. 105-110; *ibidem*, p. 108: «Mais il écrivait aussi de menues choses de tendresse».

¡Sé que doquiera en esos universos lejanos,
errantes -cual nosotros- en blancas soledades,
en noches de dulzura tendiéndonos las manos,
sueñan por multitudes otras Humanidades!
Sé que hay razas hermanas en las claras estrellas.
Solas como nosotros, lloran sin compañía.
De noche hacen señales... ¿No iremos hasta ellas?
Nos acompañaríamos en la inmensa agonía.
Se abordarán los astros seguramente un día.
Tal vez, brillará entonces la aurora universal
que las ralas utópicas proclaman todavía.
Se alzarán contra Dios un clamor fraternal.
Mas antes de ese día, los vientos y los mares
esparcirán mis nervios, mi piel sin dejar huellas.
¡Todo se hará sin mí! Sueños ni despertares.
¡Y yo no habré vivido en las dulces estrellas

1.2.4 TIEMPO PARAMETAFÍSICO

Azorín construye un paralelismo entre el tiempo y el espacio: siempre que nombra el espacio, nombra también el tiempo. Hay una infinitud eterna como hay una eternidad celeste. Los ámbitos de esta doble vía son dos: una de lo lejano y otra de lo cercano. El paralelismo en lo no tangible justifica que atribuyamos a Azorín una noción -desvaída- del tiempo parametafísico.

1.2.4.1 En su inconmensurabilidad

*«Más siglos y siglos, más siglos de siglos, más millones y millones de siglos. [...] Todo ha pasado ya como en un sueño; por los espacios infinitos, millones de mundos que giran incesantes. Del nuestro ya no hay noticias. Como surgió de lo profundo del tiempo, ha vuelto a lo profundo de la nada. No existía la cosa en sí; eran imágenes que se han desvanecido. [...] nuestra vida dura un tiempo que acaso no exceda de una milésima de milésima de segundo».⁵³

*«Lo Eterno era la causa inmotivada de la infinitud estelar».⁵⁴

1.2.4.2 En el desconocimiento que se tiene de ellos

Incluso para la propia ciencia son inaprehensibles.

*«No sabemos lo que son ni el tiempo ni el espacio. Y ¿cómo vamos a ufanarnos con nuestra pobre ciencia sin saber lo que es ni el tiempo ni el espacio? ¿Cómo podremos ser reyes de la Creación sin saber esto? Y ¿cómo vamos a negar nada si no sabemos

⁵³ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1138.

⁵⁴ *Españoles en París*, OC, V, p. 757.

tal cosa? ¿Y de qué modo, sin este conocimiento, la ciencia no ha de ser un rudimentario juego de niños? [...] ¿Es que todo lo que te ocurre no es pura aprensión tuya? ¿Es que no es todo eso producto de un subjetivismo? ¿Acaso ese poder maravilloso que atribuyes a la imagen de San Cristóbal no es simple autosugestión?». ⁵⁵

*«[...] se anulaban para él las dos infranqueables barreras humanas: el espacio y el tiempo». ⁵⁶

*«Espacio y tiempo son los dos grandes enemigos del hombre. El hombre se esfuerza en domeñar esos dos contrarios suyos». ⁵⁷

*«Transcurre el tiempo y advertimos que nos hallamos fuera del tiempo. Noción exacta del espacio no la tenemos. Noción de la época la tenemos menos aún». ⁵⁸

1.2.4.3 En la hipótesis de que después de ellos haya algo más

El tiempo se opone a la eternidad, como el espacio se opone a la nada.

*«[...] quien confie en ese poder que está fuera del tiempo y del espacio, no tendrá que atormentarse; su vida discurrirá sosegada; las dudas no angustiarán su espíritu. ¿El tiempo y el espacio? ¡Los terribles problemas del tiempo y del espacio! Con poner la vista en lo alto, tendremos la noción segura de tiempo y el concepto firme de espacio». ⁵⁹

*«Y fatalmente -y este es otro rasgo de su personalidad-, palabras de un antecesor suyo, un ignorado filósofo, su bisabuelo paterno, habían de pesar sobre su cerebro y conmover su sensibilidad. Preocupa al poeta el tiempo. [...] el autor hace hablar a Dios según rigurosa ortodoxia. [...] El filósofo añade estas palabras, que son para el poeta las que le preocupan: “Todo lo lleno; el espacio y el tiempo son incompatibles con mi eternidad y mi inmensidad. El espacio y el tiempo son patrimonio de las criaturas”. [...] El espacio y el tiempo son, en efecto, patrimonio de las criaturas». ⁶⁰

*«En tanto, el mundo camina. Las generaciones se suceden. Y este instante en que un ser humano ha entrevisto, en el girar vertiginoso de las cosas, sus entrañas profundas, fuera del tiempo y del espacio, se desvanece». ⁶¹

*«Y habrá seguramente algo -tal es nuestra fe profunda- que no sea ni tiempo ni espacio, ni lo que no es tiempo (eternidad) ni lo que no es espacio (nada)». ⁶²

1.2.4.4 En la convicción de que son estructuras que necesitamos

*«En la voluntad suprema y creadora. Creadora de una gama sutil, complicada, misteriosa, de sensaciones que forman la realidad en que vivimos. Y esa realidad no existe. La compone una urdimbre de sensaciones. [...] Las dos [sensaciones] esenciales

⁵⁵ *Ibidem*, p. 806.

⁵⁶ *Valencia*, OC, VI, p. 106.

⁵⁷ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 257.

⁵⁸ *Dicho y hecho*, p. 202.

⁵⁹ *Angelita*, OC, V, p. 488.

⁶⁰ *Capricho*, OC, VI, p. 924.

⁶¹ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, pp. 893-894.

⁶² *A voleo*, OC, IX, p. 1215.

son el espacio y el tiempo; entre esas dos, todas las demás que a lo largo de la vida vamos oprimiendo». ⁶³

* «El mundo es producto del Tiempo y del Espacio. El Tiempo y el Espacio son creaciones personales. Y si la personalidad interviene en la creación del Tiempo y del Espacio, las obras estéticas han de estar sujetas forzosamente a la personalidad». ⁶⁴

Una señal de que Azorín no estaba muy interesado en instalar el tiempo en la filosofía es el hecho de que varias veces sitúa el tiempo y el espacio en sus proximidades personales.

* En la añoranza de España: «Nos preocupa profundamente el pasado; sentimos la honda preocupación del tiempo. ¿Qué es el tiempo y qué es el pasado? ¿De qué manera vemos el espacio, nuestro *espacio*, el de España, en el tiempo pretérito?». ⁶⁵ «Juntamente soy un expatriado del tiempo y del espacio. Los dos destierros son acicate para mi patriotismo. No, no vivo en el presente. Ni encuentro gusto a la prosa de ahora, ni a las obras literarias, ni a las costumbres. España, la España del pasado, la España grande en sus letras, es la que me cautiva». ⁶⁶

* En la cercanía a su tierra nativa: «¡Ay, qué emoción siento! La tristeza que me produce la contemplación del espacio va de par con la tristeza que suscita en mí el paso del tiempo! [...] Voy acercándome y crece la ansiedad». ⁶⁷

* En la sintonía con su estado anímico: «Lo verdaderamente temeroso en la vida es la incertidumbre, y no la muerte. Cuando nos sentimos desorientados en el tiempo y en el espacio es como si estuviéramos muertos en vida». ⁶⁸

* En la aplicación que hizo a Cervantes: «Todo es tiempo en Cervantes [...] Toda la vida del novelista ha sido la consideración de un camino. Un camino que se acaba de recorrer y otro camino que se va a andar. El camino, es decir, el espacio, era lo de menos. Lo importante, en este caso, es el tiempo que iba pasando en el viaje. El tiempo que quedaba atrás, en días, en meses, en años, y que no había traído nada. No traería tampoco seguramente nada en lo que quedaba por caminar». ⁶⁹

1.3 LOS TIEMPOS VERBALES EN AZORÍN

Pese a las reticencias que Azorín muestra hacia la gramática de los tiempos verbales ⁷⁰, explotó las posibilidades semánticas que ofrecen las formas temporales del verbo. El análisis de dichas formas lo hicimos sobre los escritos que seleccionó Azorín para la antología que, con el título de *Páginas escogidas*, publicó en 1917. ⁷¹ Consta de seis grupos:

⁶³ *El caballero inactual*, OC, v, p. 99.

⁶⁴ *En torno a José Hernández*, OC, v, pp. 884-885.

⁶⁵ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 134.

⁶⁶ *Pensando en España*, OC, v, p. 951.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 1060.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 930.

⁶⁹ *Con Cervantes*, OC, VIII, pp. 1133-1134.

⁷⁰ Véase el capítulo sobre la ironía.

⁷¹ Hay dos ediciones posteriores: la de 1961 se tituló *Mis mejores páginas* (con prólogo y notas de Azorín); la de 1995, con estudio introductorio de Miguel Ángel Lozano Marco, lleva el mismo título de la primera edición: *Páginas escogidas*.

El paisaje, Los pueblos, Los tipos, Los clásicos, La crítica y La política. Los 51 capítulos incluidos pertenecen a los siguientes libros:⁷² *Al margen de los clásicos, Antonio Azorín, Castilla, Clásicos y modernos, España. Hombres y paisajes, La ruta de don Quijote, Las confesiones de un pequeño filósofo, Lecturas españolas, Los pueblos, Los valores literarios, Parlamentarismo español, Un discurso de La Cierva.*

Pretendíamos conocer qué uso de los tiempos verbales hizo Azorín en esa selección personal. Para ello digitalizamos el texto completo y fuimos dividiendo todo el texto en las unidades generalmente conocidas como frases. La separación entre frase y frase la señalamos con el punto y coma y con los dos puntos; hicimos excepciones -escasas- cuando considerábamos que el sentido lo justificaba; nos referimos a los casos en que decidimos dejar en el interior de la frase acotada el punto y coma o los dos puntos; en otros casos, se trata de errores propios de los procesos de digitalización, transcripción, etc. Obtuvimos un total de 4978 frases, cuyas formas temporales hemos analizado. Excluimos de esos miles de enunciados las citas que Azorín hace de otros autores: consideramos que no debíamos analizar las frases que no eran originales de Azorín.

Tras acotar las frases fuimos anotando en todas ellas qué formas y con qué sentido las utilizó. Todo este proceso lo hemos hecho manualmente; deseamos y esperamos no haber cometido más errores cuantitativos que los que habitualmente se esperan cuando intervienen las máquinas..., ni más equivocaciones cualitativas de las habituales en toda anotación manual y en toda interpretación de sentidos, además de las desatenciones. En la nomenclatura y en el discernimiento de los sentidos temporales hemos seguido, cuando era el caso, los criterios de la teoría morfológica que defendemos.

Las denominaciones que adoptamos sobre los conocidos como tiempos verbales son las siguientes:⁷³

amo	presente	(O-V)oV
ame	presente	(O-V)+V
ama	presente	O+V
amé	pretérito	O-V
amara	pretérito	O-V
amaré	futuro	O+V
amaba	copretérito	(O-V)oV
amaría	pospretérito	(O-V)+V
he amado	antepresente	(OoV)-V
haya amado	antepresente	(OoV)-V
había amado	antepretérito	(O-V)-V
hube amado	antepretérito	(O-V)-V

⁷² Ahorramos al lector la lista de los títulos de los capítulos seleccionados en cada libro, pues son fácilmente consultables.

⁷³ Omitimos los detalles argumentativos de las fórmulas y las diferentes nomenclaturas de los tiempos verbales, pues en este contexto son innecesarios. Pueden leerse en R. Almela (2002), capítulo 17.

hubiera amado	antepretérito	(O-V)-V
habré amado	antefuturo	(O+V)-V
habría amado	antepospretérito	(O-V)+V)-V
habed amado	antepretérito	(O-V)-V

Como lo principal para nuestro objetivo no es la disquisición teórica, no nos detenemos en explicar el sentido de las fórmulas, pero las indicamos para plantear las especificidades respectivas de las relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad: *V*=vector (o relación temporal), *O*=punto de origen, *-V*=relación de anterioridad, *oV*=relación de simultaneidad, *+V*=relación de posterioridad.

De estas 16 formas, Azorín en su antología emplea todas menos *habría amado*, *hube amado* y *habed amado*; pero no todas las formas las utiliza en la misma proporción. En total, Azorín utiliza (en esta selección) 7320 formas verbales repartidas entre estos 13 tiempos. Por otra parte, los sentidos que hallamos en estos 13 tiempos son 39. De cada uno de estos sentidos ofrecemos un ejemplo.

1.- AMO

1.1.-**Actual**: «Y en la lejanía el dorado castillo refulge con un postrer destello y desaparece».⁷⁴

1.2.- **Habitual**: «[...] pero yo amo esta hora, fuerte, clara, fresca, fecunda, en que el cielo está transparente, en que el aire es diáfano, en que parece que hay en la atmósfera una alegría, una voluptuosidad, una fortaleza que no existe en las restantes horas diurnas».⁷⁵

1.3.- **Histórico**: «El viajero arriba al mesón, come y se tiende en una pétrea cama, dispuesto a dormir».⁷⁶

1.4.- **Permanente** o **egnómico**: «No se pasa el tiempo como uno quiere, sino como se puede».⁷⁷

1.5.-**Presentativo**. Se inicia en el pasado y perdura en la actualidad: «Por el espacio inmenso, entre el fulgor de los astros, va volando a esta hora la imagen del poeta que hace tres siglos escribía *La noche serena*».⁷⁸

1.6.- **Prospectivo**. Acciones que han de cumplirse en el futuro: «Va avanzando lentamente el convoy».⁷⁹

1.7.- **Yusivo/Necesario**: «Pero precisa leer íntegra la carta LXXXVII -escrita en un tono equívoco- para comprobar hasta dónde llegaba el espíritu crítico de nuestro autor».⁸⁰

1.8.- **Duda/Posibilidad**: «[...] debe de haber cogido este queso de algún cestillo que llevaba un niño al mercado».⁸¹

⁷⁴ *Páginas escogidas* (1917), p. 23.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 99.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 188.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 378.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 330.

⁸¹ *Ibidem*, p. 234.

2.- AME

2.1.- **Presente / Próximo:** «[...] lo que esta buena dueña quiere es que el apañador componga un paraguas».⁸²

2.2.- **Futuro:** «[...] lo más que puedo yo hacer es indicárselo a Juan cuando le vea esta noche».⁸³

3.- AMA (imperativo)

3.1.- **Presente / Próximo:** «[...] mostrémonos tranquilos, serenos, ante la inexorable corriente de las cosas».⁸⁴

4.- AMÉ

4.1.- **Pasado acabado:** «Ese espíritu de crítica le acarreó, cuando la publicación de *El Criticón*, un castigo en su Orden».⁸⁵

4.2.- **Pasado durativo:** «[...] enjalbegó éste sus muros, y desde entonces llevó el nombre de *Casa blanca*».⁸⁶

4.3.- **Pasado dubitativo:** «[...] la ciudad castellana, henchida de tráfigo estudiantil, debió de ver los primeros ensueños, los primeros anhelos, los primeros entusiasmos del poeta».⁸⁷

5.- AMARA

5.1.- **Anterioridad:** «Al día siguiente el conserje entró en el salón y vió que aún estaba tal como él lo dejara».⁸⁸

5.2.- **Simultaneidad:** «Hoy no habría persona de mediana sensibilidad -no ya de extrema- que pudiera sonreír ante estas cosas».⁸⁹

5.3.- **Posterioridad:** «Llamólo a su palacio y concertó con sus cortesanos que cuando don Rodrigo se hallase en camino lo matasen».⁹⁰

5.4.- **Cortesía / Corrección:** «Hemos dicho los *modestos* y debiéramos añadir: los *verdaderos*».⁹¹

5.5.- **Posibilidad / Duda:** «[...] donde se hallan sepultados guerreros y teólogos, dos mil años antes un romano acaso recitara unos versos de Virgilio».⁹²

6.- AMARÉ

6.1.- **Posterioridad:** «El recuerdo de su imagen triste y fatigada reposará por siempre en mi corazón».⁹³

6.2.- **De proyecto / Necesidad:** «Nos limitaremos a una fidelísima exposición ».⁹⁴

6.3.- **Yusivo:** «es un pleito que ha de fallar al día siguiente ».⁹⁵

⁸² *Ibidem*, p. 124.

⁸³ *Ibidem*, p. 165.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 231.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 298.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 273.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 130.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 347.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 230.

⁹¹ *Ibidem*, p. 353.

⁹² *Ibidem*, p. 79.

⁹³ *Ibidem*, p. 309.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 301-302.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 113.

6.4.- **Posibilidad / Duda:** «De estos dos caminos que se abren ante nosotros, ¿cuál será el de la felicidad y cuál el del infortunio?».⁹⁶

6.5.- **Cortesía / Corrección:** «Tiene en su fachada principal dos torres; mejor diremos, una; la otra está sin terminar».⁹⁷

6.6.- **Sorpresa:** «¿Que quién habitará en este edificio hosco y recio?».⁹⁸

7.- AMABA

7.1.- **Coexistencia durativa:** «En el fondo, allá en la línea remota del horizonte, aparecía una pincelada larga, azul, de un azul claro, tenue, suave».⁹⁹

7.2.- **Acción continuada:** «Todas las noches, antes de entregarse al sueño, don Álvaro abría el libro y se abstraía en su lectura».¹⁰⁰

7.3.- **Cortesía / Posibilidad:** «El palacio de este monarca debía de ser espléndido».¹⁰¹

8.- AMARÍA

8.1.- **Probabilidad de presente:** «Mucho se podría escribir sobre la sensibilidad española en los siglos XVI y XVII».¹⁰²

8.2.- **Probabilidad de pasado:** «Habría fuentes de ancha tazón en que caería -levemente- un surtidor de agua».¹⁰³

8.3.- **Probabilidad de futuro:** «[...] si usted pudiera vivir en una ciudad más divertida que Madrid, en París, por ejemplo, ¿viviría?».¹⁰⁴

8.4.- **Cortesía / Corrección:** «Mejor diríamos: vivir es *ver volver*».¹⁰⁵

9.- HE AMADO

9.1.- **Proceso ocurrido en el pasado inmediato:** «Ha bajado del tren envuelto en un pobre gabán y con una maleta de cartón en la mano».¹⁰⁶

9.2.- **Proceso cuyos efectos llegan al momento del acto de habla:** «[...] la vegetación ha crecido y ha invadido todos los viales y arriates».¹⁰⁷

10.- HAYA AMADO

10.1.- **Acabado en un estadio anterior o simultáneo al momento del habla:** «La despena se halla provista de cuantas mantenencias y golosinas pueda apetecer el más delicado lamiznero, y en las paredes del salón, en panoplias, se ven las más finas y bellas espadas que hayan salido de las forjas toledanas».¹⁰⁸

11.- HABÍA AMADO

11.1.- **Anterioridad delimitativa:** «Al año, esas manos blancas y finas que arreglaban la casa, habían -para siempre- desaparecido».¹⁰⁹

⁹⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 76.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁹ *Ibidem*, pp. 25-26.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 205.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 231.

¹⁰² *Ibidem*, p. 345.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 231.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 100.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 211.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 137.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 265-266.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 205.

12.- HUBIERA AMADO

12.1.- **Proceso acabado, concebido como anterior a otro:** «¿Y si el azar no hubiera traído a Clavijo por esta calle, o si él se hubiera vuelto al divisar el mortuorio con-voy?». ¹¹⁰

13.- HABRÉ AMADO

13.1.- **Proceso perfecto y anterior a otro proceso:** «[...] pero si en sus versos no pone su espíritu, y nos hace sentir, y nos hace amar, y nos hace sufrir, y nos hace pensar, por perfecto, sereno y maravilloso que sea en la forma, no habrá logrado nada...». ¹¹¹

13.2.- Posibilidad / Duda: «En este instante de perplejidad, ¿qué cosas habrán pasado por el cerebro de este hombre heroico?». ¹¹²

Hemos hecho un total de **7316 anotaciones**; en un análisis somero del resultado cuantitativo resaltan algunos datos.

- 1 Los tiempos tradicionalmente llamados de presente suman más del 65 %; los de pasado, más del 28 %; no llegan al 5 % los tiempos de futuro.
- 2 El presente de indicativo comprende en torno al 60 %, frente al 40 % del resto de los tiempos.
- 3 Aproximadamente, el 90 % son formas simples y el 10 % son compuestas.
- 4 Ni todas las formas -ni, por consiguiente, todos los sentidos temporales- tienen idéntica frecuencia. Los 11 sentidos más frecuentes (cantidades absolutas superiores a 100) superan el 93 %.
- 5 Los cinco sentidos más abundantes son:
 - 5.1 El actual de la forma *amo* (más del 50 %).
 - 5.2 La coexistencia durativa de la forma *amaba* (aproximadamente el 10 %).
 - 5.3 El pasado acabado de la forma *amé* (algo más del 8.24 %).
 - 5.4 El proceso ocurrido en el pasado inmediato de la forma *he amado*: (más del 7.80 %).
 - 5.5 El permanente o egnómico de la forma *amo* (algo más del 4.22 %).

Desde el punto de vista cualitativo hay que destacar dos rasgos.

1.º Azorín presencializa sus escritos. Casi el 60 % de las formas verbales están copados por el valor de presente: el sentido actual del presente de indicativo y el valor de pasado inmediato del antepresente de indicativo. «Ya se escuchan pasos en el corredor. El viejo comisario se estremece. No son estos los pasos del hijo. Torna el silencio. Poco después resuenan otros pasos. Y éstos, sí, éstos son los del hijo. Los pasos se oyen más cerca. El viejo caballero, instintivamente, sintiendo una dolorosa opresión en el pecho, se levanta». ¹¹³ Laín Entralgo ¹¹⁴ llama a Azorín «descubridor del presente histórico», «un escritor que a fuerza de sensibilidad, y no por reflexión filosófica, ha sido y ha enseñado a ser *homo supra tempus*».

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 373.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 179.

¹¹² *Ibidem*, p. 161.

¹¹³ *Una hora de España*, OC, IV, p. 531.

¹¹⁴ P. Laín Entralgo (1963), p. 77.

2.º Azorín **diversifica** en una misma frase las formas temporales. Veamos una muestra de las muchas mezclas que hace Azorín de diversos sentidos en una misma frase.

*«[...] se titula: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, y diríase que durante el breve momento que el diminuto volumen ha estado sobre la mesa, un coloquio entusiasta, cordialísimo, se ha entablado entre él y el libro de Cervantes, y que el espíritu de Sancho Panza, nuestro juzgador insigne, daba sus parabienes al espíritu de su ilustre sucedáneo el juez Magnaud».¹¹⁵

*«A veces, estos mismos papeles que él ha escrito tornan con él a casa, y él los va poniendo en un cajón, donde yacen otros, llenos de polvo, olvidados».¹¹⁶

*«Don Illán había adivinado que si él tuviera con este hombre la generosidad de enseñarle su ciencia, este hombre luego no sería agradecido con él».¹¹⁷

*«Don Illán debía de ser uno de estos hombres que, viviendo en su siglo (el XII o el XX), viven realmente en un futuro en que fuerzas misteriosas que hoy desconocemos -pero que presentimos- harán que sea posible lo que hoy juzgamos irrealizable».¹¹⁸

*«Calisto y Melibea se casaron -como sabrá el lector, si ha leído *La Celestina*- a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín».¹¹⁹

*«[...] cuando habla del antiguo cobijo de una buscona, ahora opulenta, él nos lo pintará diciendo que lo componían [la salserilla...].»¹²⁰

* Cuando todos sus escritos en prosa pasen, quedarán estos versos plásticos, enérgicos que él ha escrito».¹²¹

*«Diríase que la inteligencia ha extravasado por todos los poros del cuerpo, y que la hegemonía, el predominio del cerebro sobre todo el organismo, ha hecho que éste haya rendido toda su fuerza a la cabeza y se haya tornado frágil y quebradizo».¹²²

Creemos que es inexacta la siguiente observación de Inman Fox: «El verbo en la prosa de Martínez Ruiz casi nunca pasa de cumplir la sencilla necesidad copulativa. La expresión temporal le interesa poco; todo está -para él- presente en la imaginación porque después de todo es la sensación del momento que más le atrae».¹²³ Toda forma verbal, por el mero hecho de serlo, funciona como cópula entre el actante 1.º y el actante 2.º, esté en el tiempo en que esté. Siendo todas las formas verbales portadoras de la función copulativa, al menos, pues muchas de ellas lo son de la función copulativo-predicativa, es digno de ser tenido en cuenta el hecho de que, al menos en los 51 capítulos que he analizado, una gran parte de las formas verbales que Azorín utiliza están atravesadas por el sentido verbal del presente. ¡Claro que Azorín estaba interesado por el tiempo de los verbos! Por el tiempo “usado”, no por el tiempo “mencionado”, por el “lenguaje”, no

¹¹⁵ *Páginas escogidas* (1917), pp. 112-113.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 136.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 242.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 239.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 314.

¹²¹ *Ibidem*, p. 313.

¹²² *Ibidem*, p. 310.

¹²³ E. Inman Fox (1968), p. 45.

por el “metalenguaje”. Como lo que más le atrae es la sensación del momento, precisamente por eso “usa” el sentido de presente con más del 65 % de frecuencia.

Ana M. Maza sí ha penetrado en el valor temporal azoriniano del presente. «En los textos azorinianos es posible advertir con prontitud un uso abundante de formas de presente. El narrador se presenta anafóricamente a una circunstancia ajena a su temporalidad vivida y allí establece el eje temporal orientador. [...] El tiempo, con esta perspectiva inicial, está envuelto en una emotividad en directa relación con la intencionalidad narrativa. Vitaliza tiempos, lugares, acciones estructurantes»,¹²⁴ etc. El presente es un suceder y sucederse continuos; por eso, «La constante alusión al verbo, como signo de representación y postración de ciertas realidades, le va dando al relato una fugacidad ejemplar». ¹²⁵ El presente de Azorín no está encerrado en sí mismo; al contrario, permea las restantes formas temporales del verbo: «es un presente que envuelve distintas épocas y estados. Es un tiempo que no corre paralelo al acontecer que se manifiesta en él». ¹²⁶ «Hay un tiempo narrativo dominante: el presente. Es el tiempo usado exclusivamente para determinar la secuencia del tiempo principal, de la que no se apartan los otros tiempos». ¹²⁷

Dice, además, Ana M. Maza, que el verbo -y no solo en su forma gramatical de presente- presenta y representa un proceso: «El signo verbal posee un valor representativo, pues al mencionar el mundo objetivo nos presenta el aspecto dinámico de este mundo. No representa lo concreto o estático, sino, por el contrario, lo fundamental en él es la mención de un acontecer». ¹²⁸ Este necesita de marcadores del “momento”, función que cumplen los mostrativos: «El narrador, desde su circunstancia *Aquí, Ahora*, se traslada constituyendo un nuevo presente con esos dos ejes orientadores». ¹²⁹ «La constante marcación verbal en presente, llevaría hacia un tiempo detenido», pero los mostrativos «Se muestran como los pilares donde se afirma la mención real del momento -único- que es imposible describir con exactitud. Rompen el tiempo algo mágico que van creando las formas verbales». ¹³⁰ Discrepamos de la autora en la necesidad de los mostrativos que propugna. Es verdad que los deícticos desempeñan una función propia, es verdad que muchas veces acompañan al verbo, pero también es verdad que no siempre los necesita el verbo, toda vez que el contexto inmediato ejerce esa función mostrativa. Que ayuden a mostrar el “cuándo” es obvio; no lo es tanto que auxilién en señalar el “dónde”, pues el verbo -el verbo de la lengua española- entraña situación temporal, pero no situación espacial.

¹²⁴ Ana M. Maza (1970), pp. 154-155.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 161.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 165.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 160.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 153.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 157.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 160.

2 ASCENDIENTES Y CONCORDANCIAS

2.1 UN BISABUELO IMPRESCINDIBLE

José Soriano García (1775/1857), licenciado en Derecho, se casó con Josefa Juan Vázquez; hija de ambos fue Josefa, que se casó con José **Martínez** Yuste; este apellido, Yuste, bien pudo haberle inspirado a Azorín el nombre de su personaje, *el maestro Yuste*, de *La voluntad*. José **Martínez** y Josefa **Soriano** tuvieron once hijos, uno de los cuales fue Isidro, que se casó con Luisa **Ruiz** Maestre. Isidro **Martínez** y Luisa **Ruiz** tuvieron nueve hijos; el mayor fue José **Martínez Ruiz**, Azorín (el primogénito había muerto con pocos meses). José Soriano García era «Hombre de gran cultura, dominaba el derecho, la filosofía y la teología y conocía el latín y el francés. Unía una ideología liberal con un ferviente catolicismo. [...] influyó mucho en el pensamiento de su bisnieto el escritor Azorín».¹³¹

Azorín no conoció personalmente a su bisabuelo¹³² (había nacido en 1775 y murió 16 años antes de nacer Azorín), pero sí supo de él por tres fuentes: un retrato, referencias familiares y sus escritos. «Una vez, allá en la primera mitad del siglo XIX, pasó por Yecla un pintor y retrató a mi bisabuelo paterno. [...] El artista misterioso que pintó este lienzo quiso hacer una obra maestra retratando a este viejo, lleno de cultura, filósofo terrible».¹³³

Un día ocurrió que don José Soriano García recibió un folleto que le había enviado un amigo. Tal folleto era una carta que el príncipe de Talleyrand había remitido al papa Pío VII. En lo que, en esa carta, él llama *La tabla social* exponía muchas opiniones discrepantes de la doctrina oficial de la Iglesia Católica; de ello informó el papa «al consejo de cardenales». Este órgano, al que adjetiva de «horroroso areopago», había puesto su obra «á la censura eclesiástica, y escomulgado su autor».¹³⁴ Monseñor Talleyrand se defendió escribiendo una carta al Pontífice, en la que razonaba su postura. No nos consta que tal carta mereciera la repulsa de la cúpula eclesiástica, pero sí está claro que soliviantó al bisabuelo de Azorín: «Entonces, en una ciudad lejana de España, que era Yecla, hubo un pequeño viejo, mi bisabuelo, que se afligió profundamente».¹³⁵

El bisabuelo de Azorín era inteligente, culto, modesto, católico, escribió mucho y publicó poco; surtió a sus herederos de numerosos libros: en casa de su tío Antonio «Había en un desván un serón lleno de libros, que procedían de su abuelo -mi bisabuelo-, el filósofo don José Soriano García».¹³⁶ «Mi bisabuelo trabajaba reciamente con el cerebro; [...] contemplaba a todas horas la esencia divina, Dios y su gloria. [...] Mi tío

¹³¹ M. Ortuño Palao (2010), pp. 380-381.

¹³² Más precisamente: era el abuelo materno de su padre.

¹³³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 70-71.

¹³⁴ C. M. Talleyrand (1822), p. 1.

¹³⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 71.

¹³⁶ *Agenda*, p. 90.

Antonio solía decirme que le ganaba por la mano a Balmes; yo no llego a tanto; pero es lo cierto que sus obras han quedado inéditas y nadie le conoce. Yo conservo los manuscritos», dice Azorín. «Mi bisabuelo tenía una modestia sencilla y afable; no se atrevió a dar sus obras a la estampa, y fueron precisas circunstancias excepcionales para que publicase los dos únicos libros que tiene publicados», una novena a San Isidro y «un pequeño libro formidable, que él creyó un deber de conciencia publicar». No podían quedar sin respuesta las barbaridades doctrinales de monseñor Talleyrand. «¿Cómo, católico fervoroso, iba a dejar pasar estas enormidades sin protesta. [...] Y escribió una obra llena de erudición».¹³⁷ «La mente de José Soriano es fuerte y clara», dice de su bisabuelo; «En 1838 y en España, no lo hay más fuerte [como pensador]. Balmes, cronológicamente, viene un poco después».¹³⁸ Es decir, que su bisabuelo y Balmes son diferentes solo (¿?) cronológicamente, pues en potencia intelectual son, al menos, equiparables.

Había que defender el catolicismo, sobre todo cuando se le ataca. Y el título: «El Contestador a una carta que se quiere suponer escrita por el príncipe de Talleyrand al Sumo Pontífice Pío VII».¹³⁹ Una apología de la doctrina católica. Azorín dice dos veces en cinco líneas que ha leído el libro: «Yo he leído el libro», «Yo lo he leído»...; reconoce que «es una refutación que hoy, dados los progresos de la apologética cristiana, resulta un poco anticuada».¹⁴⁰ (Si en 1904 estaba obsoleta, ¿cómo nos resultaría actualmente?) Una muestra del carácter militante del libro es el hecho de que el lema inicial y el cierre son simétricos de fondo y de forma: Abre así el libro «In communi causa omnis homo miles». «He leído, amigo mio, el folleto». Y lo cierra así: «He dicho, amigo mio. [...] para la defensa de la causa común, todos somos soldados: *in communi causa omnis homo miles* – A Dios».¹⁴¹ Para Ángel Cruz, resalta, en todos sus obras, «el catolicismo acendrado de don José Soriano García, defensor integérrimo de cuanto a la Iglesia se refiere».¹⁴²

La militancia católica que comenzó con el Concilio de Trento no se había extinguido. La Inquisición continuaba; las prácticas rituales se mantenían, el dominio social del clero seguía, la sociedad era levítica. «Todo el libro es una epístola persecutoria, en que don José Soriano sigue de cerca las herejías del príncipe, con lógica aplastante de español que todo lo pesca con maza».¹⁴³ Exhibir músculo de soldado católico producía autoestima y generaba heteroestima, sobre todo si el oponente era un personaje muy importante, como era el caso. «Don José Soriano García conquistó con su libro una buena fama de filósofo que se había atrevido con todo un príncipe orgulloso y lo había pulverizado. Su tipo en las calles del pueblo fue el de un contrapríncipe gallardo y parsimonioso».¹⁴⁴ Aunque el autor del panfleto que estamos comentando no sea Talleyrand,

¹³⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 71-72.

¹³⁸ *Varios hombres y alguna mujer*, pp. 40 y 41.

¹³⁹ J. Soriano García (1838).

¹⁴⁰ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 72.

¹⁴¹ J. Soriano García (1838), pp. 2, 3 y 277.

¹⁴² A. Cruz Rueda (1950), p. 44.

¹⁴³ R. Gómez de la Serna (1957), p. 32.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

-y, por ello, la atribución de autoría fuera calumniosa-, el hecho seguro es que esas ideas estaban rodando. Había fundamento aceptado para la reacción de quienes estaban en contra de esas ideas.

En esa carta (de 57 páginas) Talleyrand proponía reformar el culto, sustituir el papel de los santos por el de los grandes hombres, suprimir la Biblia, abolir las confesiones, hacer una versión del evangelio, etc. Entre otras doctrinas, aseguraba que los papas habían desfigurado la imagen de Dios, que el universo es tan antiguo como la Divinidad y que Dios no creó al hombre a su imagen y semejanza. Extraigo tres de sus proposiciones. Si Dios es anterior al sol, la luna y las estrellas, «la Divinidad estaba envuelta desde una eternidad en las tinieblas y en el caos pues no hizo la luz hasta 5795 años hace: los campos del infinito no eran más que un calabozo en el que estaba encerrada la Divinidad»; y añadía: «no creo al hombre figurado á la imagen de Dios, que siendo un puro espíritu no tiene ni cuerpo, ni forma, ni facción alguna material de semejanza».¹⁴⁵ «El Dios del universo no es el Dios de los papas y sacerdotes, que han fingido uno que no tiene semejanza alguna con el de las gentes honradas; los papas y los sacerdotes han formado un Dios á su gusto, han puesto en su boca un lenguaje meditado que lisongea sus pasiones, y que les asegura un imperio absoluto sobre el resto de los hombres».¹⁴⁶

Dice Azorín que «hay en este pequeño libro una página en que el viejecito de la capa se yergue como un filósofo profundo; una página soberbia, inquietadora, sobre la idea de tiempo y la eternidad perdurable».¹⁴⁷ Sí le debió de impactar el libro de su bisabuelo, pues 40 años después de escribir de ese libro, decía esto: «En 1838, el bisabuelo de Martínez del Portal y de X, José Soriano, publicó en Alcoy un libro de apologética. Lo he leído yo dos o tres veces; hay en él páginas sutiles».¹⁴⁸ No solo le impactó entonces y lo recordaba, sino que lo recordaba, 40 años después, como reciente: escribe no «leí», sino «he leído». En relación con esa página le manifiesta a Jorge Campos: «Entre otras cosas leemos: “La eternidad es una vida interminable y de tal condición que se reúne en un punto, por decirlo así, toda ella; en la que todo es presente y no hay pasado ni futuro”». Y añade Azorín: «Toda la continuación es profunda».¹⁴⁹

¿Cuál era esa página inquietante? Páginas inquietantes en el sentido que les da Azorín -el de la incógnita del tiempo- hay muchas entre las 277 de que consta *El contestador*. En 23 de esas páginas Azorín traza 33 anotaciones, que son o solo subrayados o subrayados acompañados de líneas verticales en los márgenes.¹⁵⁰ ¿Qué “página” elegimos? El mismo Azorín nos orienta. Entre las páginas 52 y 55 Azorín trazó cinco anotaciones -las señalaremos con subrayados- sobre otros tantos fragmentos: la primera casi

¹⁴⁵ C. M. Talleyrand (1822), pp. 7-8.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 72.

¹⁴⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 400.

¹⁴⁹ J. Campos (1964), p. 127.

¹⁵⁰ Huelga decir que hemos consultado el mismo ejemplar que manejó Azorín.

coincide con las palabras que le recita Azorín a Jorge Campos, y la última es la que cierra el meollo de la relación entre eternidad y tiempo tal y como la ve el bisabuelo de Azorín. (Lo destacado en negrita es nuestro):

La eternidad es un atributo de la Divinidad, y por lo tanto en ella no puede haber sucesion. La eternidad es una vida interminable y de tal condicion que se reúne en un punto, por decirlo así, toda ella; en la que todo es presente y no hay pasado ni futuro. Si no fuese así, Dios nunca sería eterno en el pacto, porque en cualquier punto de la eternidad habría que esperar la otra eternidad que se le seguía; [...] en una palabra, **la eternidad no es ni puede ser sucesiva**; así como **el tiempo jamás puede ser eterno**. Nuestra imaginación por un error nos representa el tiempo como un trozo de la eternidad, siendo así que este, según la recta y sana metafísica, es, como ha dicho un sabio profundo, eterogéneo á la eternidad, y su idea se forma mediante la aplicación que hacemos de la sucesion de nuestras ideas á la ecsistencia y duracion de los objetos; [...] Presupuestos estos principios se hace evidente que nunca puede decirse que la materia fue creada *ab æterno* ni pudo serlo, porque la ecsistencia de la materia bajo cualquier forma que te la imagines, no lleva ni puede llevar consigo la simultaneidad; esto es, no puede embever en un punto lo pasado, lo presente y lo futuro, sino que por necesidad ha de llevar consigo la sucesion. [La relación de unos átomos con otros] ha de inducir una sucesion, de la cual nace la idea del tiempo. Preguntar, pues, si Dios crió ó pudo criar la materia desde la eternidad, es preguntar, si Dios pudo confundir y confundió la eternidad con el tiempo, y si lo que ecsiste con duracion sucesiva pudo al mismo tiempo ecsistir por duracion eterna; esto es, sin sucesion. [...] No se hable pues de eternidad, cuando se trata de la creacion de cosas cuya duracion es sucesiva; porque esta duracion sucesiva es la madre y la compañera inseparable del tiempo.

Los lectores de Azorín estaremos de acuerdo con estas palabras de Gómez de la Serna: «En su bisabuelo paterno, don José Soriano García, ya palpita la idea del tiempo que transgrede a Azorín, viva en él la obsesión lagartera de la inmortalidad con que mira a los más altos soles». ¹⁵¹ Para expresar en unas palabras de Azorín este palpito del tiempo, bástenos de momento las siguientes (vendrán muchas más después): «El tiempo no puede ser eterno. La eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro, no puede ser sucesiva. [Su bisabuelo: «la eternidad no es ni puede ser sucesiva; así como el tiempo jamás puede ser eterno»] Si lo fuera y por siempre el momento sucediera al momento, daríase el caso paradójico de que la eternidad se aumentaba a cada instante transcurrido. [...] La eternidad no existe. Donde hay eternidad no puede haber vida. Vida es sucesión; sucesión es tiempo. Y el tiempo, cambiante siempre, es la antítesis de la eternidad, presente siempre». ¹⁵²

Del resto de las anotaciones que despertaron el interés de Azorín, nueve de ellas se refieren al mismo circuito de conceptos de eternidad, tiempo, sucesión..., y 18, a la inteligencia divina, la providencia, Platón...

La apología del cristianismo que escribió el bisabuelo de Azorín se inscribe en una tradición que comienza, al menos, a principios del siglo II de nuestra era. Aristides

¹⁵¹ R. Gómez de la Serna (1957), p. 31.

¹⁵² *La voluntad*, OC, I, p. 815.

de Atenas es el «el primero de los apologistas cristianos»,¹⁵³ o, al menos, su apología «es la más antigua que se conserva».¹⁵⁴ Parece que, junto a otros movimientos políticos que coadyuvaran, la obra de Arístides supuso un aldabonazo teórico para el cese de la persecución a los cristianos por su religión. El historiador Eusebio de Cesarea (siglo IV d. n. e.), en su obra *Chronica* ya lo menciona. El mismo Arístides, Serenio Granio («legado imperial») y Cuadrato («discípulo de los apóstoles») le hicieron llegar a Adriano (117-138) sendos libros compuestos a favor de la religión cristiana, y «diciéndole ser inicuo que la sangre de los inocentes se concediera a los clamores del vulgo y, sin crimen alguno, se los hiciera reos sólo de su secta y de su nombre. Conmovero por ello Adriano, escribió a Minucio Fundano, procónsul de Asia, que, sin acusación de crimen, no debían ser condenados los cristianos».¹⁵⁵ Arístides defiende que, frente a los caldeos, griegos, egipcios y cuantos veneran a dioses varios, y frente a los judíos, los cristianos son los únicos que están en posesión de la verdad. Empieza exponiendo la eternidad de Dios: «sin principio y eterno, inmortal y sin necesidades».¹⁵⁶ Termina pidiendo que «cesen ya tus sabios insensatos de hablar contra el Señor».¹⁵⁷

La apología de Arístides fue el comienzo de un camino que culminaría en san Agustín: «¡Columbramos el *De civitate Dei!*».¹⁵⁸ El gran sabio de Hipona, san Agustín, fue el primer gran defensor de la eternidad de Dios. «Finalmente, ¿por qué quiso servirse de esta materia para hacer algo y no más bien usar de su Omnipotencia para destruirla totalmente? ¿O podía ella existir contra su voluntad? Y si era eterna, ¿por qué la dejó por tanto tiempo estar por tan infinitos espacios de tiempo para atrás y le agradó tanto después de servirse de ella para hacer alguna cosa?».¹⁵⁹ Para San Agustín, el tiempo nació con el mundo, con las cosas que cambian, pero Dios es ajeno al tiempo, pues nada tiene que ver él con este ir y venir de las cosas.¹⁶⁰

En san Agustín se apoyó Boecio, que esculpió una definición de eternidad que todavía goza de aceptación: «Aeternitas igitur est interminabilis uitae tota simul et per-

¹⁵³ Padres Apologistas Griegos (1954), p. 105.

¹⁵⁴ J. Quasten (1961), I, p. 186.

¹⁵⁵ Padres Apologistas Griegos (1954, p. 105): «Quadratus discipulus apostolorum et Arístides Atheniensis noster philosophus libros pro Christiana religione dedere compositos, et Serenus Granius legatus vir adprime nobilis literas ad imperatorem misit, iniquum esse dicens clamoribus vulgo innocentium hominum sanguinem concedi et sine ullo crimine, nominis tantum et sectae reos fieri. Quibus commotus Hadrianus Minutio Fundano procónsul Asiae scribit, sine obiecto criminis Christianos non condemnatos» (refundición latina de la versión de san Jerónimo).

¹⁵⁶ Padres Apologistas Griegos (1954, p. 117): «ἀναρχον και ἀίδιον, ἀθάνατον και ἀπροσδεή».

¹⁵⁷ Padres Apologistas Griegos (1954, p. 132): «Διὸ παυσάσθων οἱ ἀνόητοὶ σου σοφοὶ ματαιολογοῦντες κατὰ τοῦ κυρίου».

¹⁵⁸ Padres Apologistas Griegos (1954), p. 111.

¹⁵⁹ San Agustín (1979, VII, 5, p. 275): «Postremo cur inde aliquid facere voluit ac non potius eadem omnipotentia fecit, ut nulla esset omnino? Aut vero existere poterat contra eius voluntatem? Aut si aeterna erat, cur tam diu per infinita retro spatia temporum sic eam sivit esse ac tanto post placuit aliquid ex ea facere?».

¹⁶⁰ A. Castaño (2005), p. 17.

fecta possessio, quod ex collatione temporalium clarius liquet». ¹⁶¹ «Esta definición distingue perfectamente la eternidad del tiempo y el ser divino del ser mundano, pues aunque el cosmos fuera eterno (como creía Aristóteles), su ilimitación temporal sólo sería un remedo de la eternidad divina: pues en el mundo, lo único real es el presente, mientras que en Dios el pasado y el futuro son también presentes; en el ser creado la ilimitación temporal sería, en todo caso, una ilimitación de sucesión y devenir. Santo Tomás y los escolásticos acogieron con entusiasmo esta idea boeciana». ¹⁶² Otro párrafo de Boecio es más explícito: «Por el contrario, el ser que abarque y posea igualmente en su totalidad la plenitud de una existencia sin límites, de manera que no le falte ni un solo instante del porvenir ni del pasado, con toda razón se podrá llamar eterno. El cual por necesidad y totalmente se posee a sí mismo en el presente, jamás se abandona, y en su presente reúne la infinidad de los momentos del tiempo que fluye». ¹⁶³

Santo Tomás, en la *Suma Teológica*, provee de suficientes y nítidas manifestaciones en las que se apoyó -sabiéndolo o sin saberlo- el bisabuelo de Azorín: «Únicamente en Dios hay eternidad en sentido propio y riguroso»; «La eternidad es la medida del propio ser, como el tiempo lo es del movimiento. Luego cuanto una cosa esté más apartada de la permanencia en el ser y sometida a cambios, tanto estará más alejada de la eternidad y sujeta al tiempo». ¹⁶⁴

2.2 EXCURSUS SOBRE EL ASUNTO TALLEYRAND

Antes de continuar con el problema del tiempo en Azorín, vale la pena hacer una digresión sobre el caso Talleyrand. Empecemos por la conclusión de este *excursus*: **Talleyrand no escribió al papa Pío VII ninguna carta** de ese tenor.

Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838), de familia aristocrática, fue un político y diplomático, ministro y secretario para asuntos exteriores con Luis XVIII. Llevó una vida ajetreada en lo personal y en lo social; estuvo vinculado varios años a Napoleón Bonaparte; se relacionó con gobernantes de varios países e intervino en muchos conflictos europeos, tanto civiles como eclesiales. Siendo el hijo mayor, su familia lo había predestinaba para que fuese o un alto militar o un alto eclesiástico, pero a

¹⁶¹ Boecio (2002), Liber quintus, Prosa sexta, § 2-3, p. 157. F. Klingner (2005, p. 108): «ἀπείρου ζωῆς πᾶσα ὁμοῦ τέλειος κτῆσις». La palabra *filosofía*, tal como la menciona Boecio, es el nombre de la figura femenina alegórica con la que él dialoga.

¹⁶² A. Castaño (2005), p. 17.

¹⁶³ Traducción de A. Castaño (2005), p. 224. Boecio (2002, Liber quintus, Prosa sexta, § 5-6, p. 158): «Quod igitur interminabilis uitae plenitudinem totam pariter comprehendit ac possidet, cui neque futuri quidquam absit nec praeteriti fluxerit, id aeternum esse iure perhibetur; idque necesse est et sui compos praesens sibi semper adsistere et infinitatem mobilis temporis habere praesentem».

¹⁶⁴ Santo Tomás de Aquino (2010, I, cuestión 10, artículo 3, p. 243): «aeternitas vere et proprie in solo Deo est». *Ibidem*, artículo 4, p. 247: «sicut aeternitas est propria mensura ipsius esse, ita tempus est propria mensura motus. Unde secundum quod aliquod esse recedit a permanentia essendi et subditur transmutationi, secundum hoc recedit na aeternitate et subditur tempori».

consecuencia de su cojera¹⁶⁵ (por un accidente cuando era pequeño),¹⁶⁶ el único camino que le señalaron fue el de la Iglesia: clérigo a la fuerza.¹⁶⁷ Los efectos fueron desastrosos. Dijo al «Obispo de Uzès: “Quieren hacer de mí un sacerdote; harán de mí un ser odioso”». ¹⁶⁸ Ello le provocó «un afán de revancha»; su alma, que «era la “menos eclesiástica del mundo”» encontró el desquite en el poder político, en las intrigas, en la vida disoluta.¹⁶⁹

Lo ordenaron de presbítero en 1779, lo consagraron obispo en 1789, pero dos años después renuncia al cargo. Sus aventuras de todo tipo, principalmente las amorosas, le dieron motivo al papa Pío VII para pensar que lo mejor para Talleyrand era que dejara el estado clerical; así, el Pontífice decidió secularizarlo para que pudiera regular su vida amorosa y se casara, con lo que se pudo reconciliar con la Iglesia Católica; no por castigo, sino por cariño a su «his beloved son»,¹⁷⁰ a «our very dear son», el Papa emitió el documento de secularización el 29 de junio de 1802.¹⁷¹ No faltó en este proceso el apoyo oficial de Napoleón: era necesario un decreto del Gobierno para que el breve pontificio fuese publicado en Francia; Napoleón firmó y publicó el decreto un día después.¹⁷² Napoleón lo nombró chambelán y Príncipe de Benevento (sur de Italia). Luis XVIII lo hizo Príncipe de Tayllerand.

Los argumentos para concluir que el autor de esa carta no era Talleyrand son cuatro. El primero se basa en que en ninguna de las biografías y memorias que hemos consultado aparece dato alguno que atribuya esa citada carta al Papa. En las documentadas biografías de Talleyrand que escribieron Blennerhassett y McCabe solamente se menciona simultáneamente a Talleyrand y a Pío VII para referirse a asuntos de relaciones institucionales y en la alusión al documento secularizador; lo mismo sucede en los

¹⁶⁵ Por su preponderancia política, su cojera era famosa: «cojeaba como Talleyrand», dice de un escritor R. Cansinos (2005), I, p. 62.

¹⁶⁶ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, p. 7): «C'est à cet âge que la femme chez laquelle on m'avait mis en pension, me laissa tomber de dessus une commode. Je me démis un pied; elle fut plusieurs mois sans le dire; [...] Cet accident a influé sur tout le reste de ma vie; c'est lui qui, ayant persuadé à mes parents que je ne pouvais être militaire, ou du moins l'être sans désavantage, les a portés à me diriger vers une autre profession».

¹⁶⁷ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, p. 19): «Tous les soins dont on m'entourait tendaient à m'inculquer profondément dans -l'esprit que le mal que j'avais au pied m'empêchant de servir dans l'armée, je devais nécessairement entrer dans l'état ecclésiastique, un homme de mon nom n'ayant point d'autre carrière». Desde el punto de vista científico, mérito indiscutido suyo fue la iniciativa de la adopción del sistema métrico decimal cuando propuso unificar los patrones de pesas y medidas.

¹⁶⁸ J. Pabón (1946), p. 98.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 98.

¹⁷⁰ L. Blennerhassett (1894, p. 19): «Pius VII secularised “his beloved son Charles Maurice Talleyrand” by special Breve on the 29th of July, 1802».

¹⁷¹ J. McCabe (1906, p. 208): «His letter, dated June 29th, 1802, and addressed to “our very dear son”. His letter, dated June 29th, 1802, ran: “We were overjoyed at learning of your ardent desire to be reconciled with us and the Catholic Church. [...]”».

¹⁷² Ch-M. de Talleyrand (1891, I, p. 280): «C'est après cette grande réconciliation avec l'Église, à laquelle j'avais puissamment contribué, que Bonaparte obtint du pape un bref pour ma sécularisation». *Ibidem*, I, note 372: «Le bref du pape Pie VII donné à Saint-Pierre de Rome, le 29 juin 1802, par lequel le citoyen Charles-Maurice de Talleyrand, ministre des relations extérieures de France, est rendu à la vie séculière et laïque, aura son plein et entier effet».

cinco tomos de sus *Memorias*. Tampoco hay huellas de *La tabla social* que cita y comenta en la carta. «La tabla social, este objeto del furor sagrado, encierra un plan de legislación con todos, todos los eslabones que concurren para organizar la sociedad».¹⁷³ *La tabla social* sería todo un manifiesto de considerable calado social y católico, revolucionario en todos los sentidos, pues esa publicación fue el motivo de que el Papa excomulgara a Talleyrand, como en esas mismas páginas se asegura. No es creíble que esos dos hechos -la “proclama revolucionaria” y la consecuente excomunió-, de haber ocurrido, hubieran pasado inadvertidos a la sociedad en ese momento y a los historiadores posteriormente.

El segundo argumento consiste en los testimonios de las buenas relaciones -afectivas y efectivas- que mantenía Talleyrand con el Papa. Las relaciones entre el príncipe de Talleyrand y Pío VII eran muy cordiales.¹⁷⁴ En su testamento acredita que él muere en el seno de la Iglesia católica, apostólica, romana.¹⁷⁵ Siendo obispo de Autun, resolvió una crisis grave -de insubordinación hacia Roma- de una parte del episcopado francés, por un conflicto entre la política de Francia y la de Roma; para ello, y a pesar de que iba contra su criterio, accedió a consagrar obispos; tras hacer este favor al Papa, dimitió como obispo de Autun.¹⁷⁶

El tercer argumento tiene que ver con la frecuencia de las prácticas de autorías falsas. En 1834 -cuatro años antes de su muerte-, Talleyrand había otorgado testamento, y dos años después -el 1 de octubre de 1836- decidió añadir al testamento una larga declaración. En uno de los párrafos de esa declaración pide a sus familiares, herederos y amigos que protejan sus escritos de cualquier operación fraudulenta. Los tiempos en que vivimos -dice en la adición al testamento- están inundados de falsas memorias, escritas por hombres hambrientos, avariciosos, perversos, que pueden llevar a cabo -sin riesgos- venganzas políticas, y que, a costa de la celebridad de personas fallecidas, expanden mentiras de grueso calibre y calumnias absurdas. ¿Se temía esa suplantación?, ¿conocía Talleyrand que ya circulaba una carta al papa atribuida falsamente a él, “esa” carta pre-

¹⁷³ Ch-M. Talleyrand (1822), pp. 1-2.

¹⁷⁴ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, p. 281): «Il me semble que rien n'exprime mieux l'indulgence de Pie VII à mon égard, que ce qu'il disait un jour au cardinal Consalvi, en parlant de moi: «M. de Talleyrand!! ah! ah! Que Dieu ait son âme, mais moi je l'aime beaucoup!!».

¹⁷⁵ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, Préface, p. 1): « Ceci doit être lu à mes parents, à mes héritiers et à mes amis particuliers à la suite de mon testament.—Je déclare d'abord que je meurs dans la religion catholique, apostolique et romaine.

¹⁷⁶ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, pp. 135 y 136): «Il se présenta une circonstance où, malgré toute ma répugnance, je crus nécessaire de me mettre en avant». «S'il ne se fût trouvé personne pour le leur conférer, il aurait été grandement à craindre, non pas que tout culte fût proscrit, comme il arriva quelques années après, mais ce qui me semblait plus dangereux, parce que cela pouvait être durable, c'est que l'Assemblée, par les doctrines qu'elle avait sanctionnées, ne poussât bientôt le pays dans le presbytérianisme plus accommodé aux opinions alors régnantes, et que la France ne pût être ramenée au catholicisme, dont la hiérarchie et les formes sont en harmonie avec celles du système monarchique. Je prêtai donc mon ministère pour sacrer un des nouveaux évêques élus, qui, à son tour, sacra les autres. Cela fait, je donnai ma démission de l'évêché d'Autun».

cisamente? Es posible.¹⁷⁷ Este mismo temor a la usurpación del nombre del príncipe de Talleyrand lo tenían también sus legatarios; por ello decidieron transcribir ellos mismos a mano sus Memorias.¹⁷⁸

Finalmente, como cuarto argumento aducimos que esa carta estaba en disonancia personal, profesional e intelectual con el currículo del príncipe de Talleyrand. Ni pensaba eso, ni se correspondía con su vida, ni él podía actuar como un revolucionario religioso de tan baja categoría.

¿Por qué alguien se inventó esa carta y por qué eligieron como falso autor a Talleyrand? Confluyen dos argumentos: religioso y social. Como argumento religioso, es clara la intención de perjudicar, sea a la Iglesia, en general, sea a su Jerarquía, en particular. La carta surtió efecto; suscitó la contundente carta de José Soriano García y otra carta, a la que aludiremos después.

El argumento social es digno de ser tenido en cuenta. La figura del príncipe de Talleyrand, dada su notoriedad, se prestaba a ser “utilizada” para que cualquier acción o cualquier palabra suya atrajera la atención del público: ministro, ex-obispo, diplomático, clérigo secularizado, etc. (¿un *influencer* de ahora?). Talleyrand era un nombre apetecible para que, a su sombra, se divulgaran las ideas que alguien pretendiera difundir. No es de extrañar que le atribuyeran tal carta pues estuvo siempre en la cresta de la ola político-social francesa, incluso europea. Su personalidad fue objeto de polémicas, controvertida, denostada. El apellido precedido del término *príncipe* alcanzaba pedigrí; durante nueve años fue príncipe: había que aprovechar esa situación aunque perteneciera al pasado. En la portada del libro de José Soriano aparece la anotación «(ahora)» delante de «Talleyrand». Era muy conocido en varios países, a él se le atribuían ocurrencias y frases, como, por ejemplo, las siguientes: «Nunca hay que apresurarse; yo jamás me he apresurado y he llegado siempre», «La palabra ha sido otorgada al hombre para que disimule su pensamiento».¹⁷⁹ Incluso a Napoleón se le atribuyen frases laudatorias, dirigidas a él, como estas: «Es el único con quien yo puedo hablar», «Es el hombre que conoce mejor Francia y Europa. Sería aún Ministro si hubiese querido», «Vos sabéis todo lo que yo no sé».¹⁸⁰ En sus memorias testimonia que Napoleón le propuso que volviera a

¹⁷⁷ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, Préface. pp. IV-V): «De plus, comme le temps où nous vivons est inondé de faux Mémoires, fabriqués les uns par des hommes faméliques ou cupides, les autres par des hommes pervers et lâches qui, pour exercer, sans risques, des vengeances de partis, osent flétrir, autant qu’il dépend d’eux, la mémoire de quelques morts célèbres sous le nom desquels ils répandent les mensonges les plus grossiers et les calomnies les plus absurdes, je charge expressément les dépositaires de mes manuscrits de désavouer publiquement, péremptoirement et sans retard, comme d’avance je désavoue, tout écrit quelconque qui viendrait à être publié sous mon nom avant l’expiration des trente années spécifiées ci-dessus».

¹⁷⁸ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, Préface, p. XIII): «Nulle précaution ne parut superflue à madame la duchesse de Talleyrand et à M. de Bacourt contre une éventualité qui leur paraissait à craindre; et pour aller au-devant de toute contestation ou confusion possible, M. de Bacourt prit le parti de transcrire lui-même de sa propre main le texte des *Mémoires* tel qu’il le tenait de M. de Talleyrand avec les notes et pièces qui devaient y être jointes».

¹⁷⁹ J. Pabón (1946), pp. 105 y 108.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pp. 97, 100 y 106.

asumir el ministerio de Asuntos exteriores, a lo que él se negó,¹⁸¹ y que muchas veces el emperador le echaba de menos para que le resolviera cuestiones diplomáticas.¹⁸² José Soriano estima que el autor verdadero de la carta al Papa Pío VII se esconde detrás del príncipe de Talleyrand para «darle importancia [por] el prestigio, que á los ojos de muchos le dará la celebridad del Principe».¹⁸³

Además de este libro del bisabuelo de Azorín, se publicó un folleto con los siguientes datos; el título es: *Respuesta al autor de una supuesta carta de Talleyrand al Pontífice. Traducida al castellano, y que se dice impresa en París año 1822*. Este panfleto consta como reimpresso en Barcelona, en la Imprenta de Manuel Texéro en 1835. Viene firmada por **A. C. y T.** Entre esta publicación (de A. C. y T.) y la de José Soriano hay similitudes y diferencias. Se parecen en la celeridad de aparición y en la contundencia. Si la carta de Talleyrand se publicó en París en 1822, el hecho de que solamente 13 años después apareciera el folleto de A. C. y T. (en Barcelona) y 15 años después, el libro de José Soriano (en Alcoy), es un indicio de una reacción rápida. (Hace dos siglos la velocidad de expansión de las noticias era obviamente menor que la actual). Ambas publicaciones son igualmente contundentes contra el contenido de la (supuesta) carta del príncipe de Talleyrand.

Divergen en la longitud, en el contenido y en la opacidad. El libro del bisabuelo de Azorín consta de 277 páginas; el folleto de A. C. y T. tiene solamente 52 páginas (en ambos casos, las páginas tienen idénticas dimensiones). El contenido también es diferente: José Soriano se centra en materias conceptuales, mientras que A. C. y T. lo hace en temas históricos. El nombre del bisabuelo de Azorín aparece paladinamente en la portada; el nombre del autor del folleto impreso en Barcelona es opaco: no aparece en la portada, sino solo al final, y, además, no es un nombre, sino un *criptónimo*: **A. C. y T.** se lee *aceite*, que es una sustancia “resbaladiza”. ¿Se deslizarían -¡!- hacia el error quienes creyeran que la carta de Talleyrand existía de verdad?

Tanto A. C. y T. como José Soriano García, pues, tomaron la precaución de testimoniar que la carta era “supuesta”. A. C. y T. indica en la portada que se trata de «una **supuesta carta** de Talleyrand al Pontífice»; añade que está «traducida al castellano» y que «se dice impresa en París»: ¿por qué tanto eludir responsabilidades?, ¿por qué especificar que está traducida al castellano y que se imprimió fuera de España? Indica que está dirigida «al Pontífice»: ¿a qué Pontífice?, ¿no tenía nombre el que regía en esos años la Iglesia? Entra en diálogo dialéctico con el autor de la carta, como cuando formula una pregunta y su respuesta: «Preguntais ahora: ¿Qué hacia la Divinidad antes de la época de la creacion que cuenta Moisés? Nada Mr. nada de lo que ha hecho en el tiempo segun lo tenia determinado desde la eternidad».¹⁸⁴ ¿Tenía preparadas las preguntas y las

¹⁸¹ Ch-M. de Talleyrand (1891, II, p. 136): «Ainsi, au mois de décembre 1813, il me demanda de reprendre le portefeuille des affaires étrangères, ce que je refusai nettement».

¹⁸² Ch-M. de Talleyrand (1891, II, p. 137): «Ah! si Talleyrand était là, il me tirerait d'affaire».

¹⁸³ J. Soriano García (1838), p. 3.

¹⁸⁴ A. C. y T. (1835), p. 14.

respuestas relacionadas con el contenido de la carta? La carta de A. C. y T. es directamente agresiva contra Talleyrand.

En el mismo documento -de una de las versiones- se publican juntos, uno a continuación del otro, la carta al Papa y la contestación de A. C. y T. Pues bien, en una especie de *post scriptum* de la carta al Papa, y antes de la contestación de A. C. y T., hay un texto de once líneas que tiene la apariencia de un “cortar y pegar”; está dirigido a «EXCMA. SEÑORA.» y va firmado por «El mismo». Dice así: «Acuérdese V. E. cuando en tiempos más felices la historia de las moscas de Méjico servía de entretenimiento en las sobremesas de nuestras cenas. [...] contentémonos con las gratas imágenes y agradables recuerdos, de aquellos tiempos para perpetuar nuestra sincera amistad. En tal parte, á tantos de tal mes, día y año». ¿Qué significa este epílogo de la carta al Papa colocado antes de la respuesta de A. C. y T. a la carta? ¿Quién y por qué introdujo ahí esta misiva a una desconocida señora, de la que ninguna otra información?

Por su parte, José Soriano es más cauteloso y respetuoso: señala que es «una **carta que se quiere suponer escrita** por el (ahora) Príncipe Tayllerand al Sumo Pontífice Pío VII». ¿Alguien “quiere” suponer que ha sido escrita por Talleyrand? Demasiadas suposiciones. Escribe el nombre del Pontífice. Es más razonador, no descalificador, a diferencia del folleto de A. C. y T. (En el libro de José Soriano el apellido del príncipe está escrito con una errata: en lugar de *Talleyrand* aparece *Tayllerand*; se trata de un error de imprenta, porque en la portada del ejemplar que hemos manejado figura corregido a mano: *Talleyrand*; Azorín, sin embargo, lo escribe sin esa errata¹⁸⁵). José Soriano está convencido de que el autor no es Talleyrand: «Pero repito, que no reputando, como no reputo, por autor de la carta al Principe de Tayllerand, hablaré de ella como de obra de un incógnito, y mis reflexiones habrán de entenderse dirigidas, mas contra su contexto, que contra quien lo escribio».¹⁸⁶ Menos cauto se muestra Azorín, que escribe que «Talleyrand, que ya no se acordaba de que había sido obispo, profirió algunas tremendas impiedades».¹⁸⁷ De esta superchería nos podrán consolar las consecuencias que ocasionó indirectamente, es decir, tantas sentidas y bellas páginas de Azorín sobre el tiempo: «Dolemus de causa, gaudemus de effectu». Azorín mismo considera «real o supuesta»¹⁸⁸ la carta de Talleyrand.

No deja de ser curioso constatar una analogía -no demasiado lejana- entre la relación de Talleyrand con sus padres (le forzaron a ser clérigo) y la correspondiente de Azorín: una cierta distancia con el padre y una dulzura encantadora de su madre.¹⁸⁹ Si-

¹⁸⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 71 y 72.

¹⁸⁶ J. Soriano García (1838), pp. 4-5.

¹⁸⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 71.

¹⁸⁸ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 39.

¹⁸⁹ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, pp. 15 y 44): «Une fois par semaine, l'abbé Hardi me conduisait chez mes parents où je dînais. En sortant de table, nous retournions au collège, après avoir entendu régulièrement les mêmes mots: «Soyez sage, mon fils, et contentez M. l'abbé». «Je choisissais pour aller chez ma mère les heures où elle était seule: c'était pour jouir davantage des grâces de son esprit. Personne ne m'a jamais paru avoir dans la conversation un charme comparable au sien».

milares fueron también sus respectivas situaciones en el colegio: sin contacto con sus padres, concentrado en sí mismo.¹⁹⁰

2.3 NIETZSCHE EN EL *TIEMPO* DE AZORÍN

2.3.1 CONCORDANCIAS

¿Qué papel ejerce Nietzsche en el tiempo azoriniano? Ninguno. Nos limitamos al sentido del tiempo, no a otros aspectos. Lo más parecido al tiempo en Azorín que desarrolla Nietzsche es el archiconocido *eterno retorno*. Y ni aun eso. La preocupación de Azorín no es que las cosas vuelvan, sino lo contrario, que no vuelvan, que se pierdan en el pasado, que no se vuelva a disfrutar de ellas. Las débiles alusiones de Azorín a que determinadas “situaciones” se vuelvan a vivir tiempo después no equivalen a que no se hayan ido; son solamente remembranzas sentimentales, recuerdos que añoramos y que pretendemos resucitar; o, como mucho, una concesión literaria para mostrar que él “también” conocía a Nietzsche, como los demás «literatos». De la *vuelta eterna*, él se queda con lo de *eterna*: prefiere que las cosas no se vayan, que se queden, que sean eternamente presentes.

El desaire personal que le hizo un compañero -novelista y periodista como él- le causó una herida en lo más íntimo. ¿Qué importancia tiene esta dolorosa herida con el dolor de la danza cósmica? No hay que preocuparse por estas pequeñeces, se dice, pero le duelen: «yo soy, entre todos los escritores jóvenes, el que ha atraído sobre sí más enorme cantidad de censuras...».¹⁹¹ Y se puso a especular sobre el universo: «El Universo es un infinito encadenamiento de causas y concausas; todo es necesario y fatal; nada es primero y espontáneo. [...] Lo doloroso es que esta danza durará millares de siglos, millones de siglos, millones de millones de siglos. ¡Será eterna!...». Y se acuerda de Nietzsche. «Federico Nietzsche, estando allá por 1881 retirado en una aldea [en la cumbre de Sils Maria, un día de 1881], entregado a sus fecundas meditaciones, se quedó un día estupefacto, espantado, aterrorizado. ¡Había encarnado de pronto en su cerebro la hipótesis de la *Vuelta eterna*! La vuelta eterna no es más que la continuación indefinida, *repetida*, de la danza humana...».¹⁹² Azorín aplica -irónicamente- esta “eternidad” precaria a lo cotidiano, a las Cortes, por ejemplo: «El Sr. Romero Robledo coincide con Hegel: hoy es igual que ayer; mañana será lo mismo que hoy. Nada cambia; los hombres

¹⁹⁰ Ch-M. de Talleyrand (1891, I, p. 16): «mon entrée au collège sans avoir vu mes parents, quelques autres souvenirs attristants blessaient mon cœur. Je me sentis isolé, sans soutien, toujours repoussé vers moi».

¹⁹¹ *La voluntad*, OC, I, p. 932.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 932 y 933. En una carta dirigida, desde Sils, a su amigo Heinrich Köselitz el jueves 14 de junio de 1888, escribe: «Desde ayer vuelve a haber aquí aire bueno y sano. Sils es en verdad prodigiosamente bello; en atrevida latinidad es lo que llamo *perla perlissima*». F. Nietzsche (2012), p. 177. En esta misma obra (Apéndice I. Datos geográficos, p. 444) leemos: «Sils-Maria y el lago de Silvaplana, y su geografía, van ligados a la figura de Zaratustra y sobre todo al pensamiento del eterno retorno».

son los mismos; pasan las actas, perduran los diputados: iguales los del 53 que los del 69; idénticos los del 72 que los de 1904».¹⁹³

Azorín quita importancia a ese hallazgo de Nietzsche. «Dice un crítico que cuando Nietzsche halló su hipótesis -fácil de hallar, como la halló Yuste, que no conocía a Nietzsche, después de una lectura de Lucrecio o del moderno Toland- experimentó un sentimiento de inmenso entusiasmo, mezclado de un indecible horror. “Yo no siento la angustia que sentía Nietzsche ante la Vuelta eterna -piensa Azorín-; la sentiría si en cada nuevo resurgimiento tuviésemos conciencia del anterior”».¹⁹⁴ Esa es la clave: tener conciencia del pasado es un martirio. Azorín dice que él sintió la repetición interminable de la danza humana antes que Nietzsche, así que no hay que rendirle tanto honor. Las aspiraciones de Nietzsche de forjar «“un tipo de hombre fuerte, pletórico de vida, superior”» le traen sin cuidado: «“lo que a mí me importa es mi propio yo, que es el Único [...], mi propia vida, que está antes que todas las vidas presentes y futuras...”».¹⁹⁵ Parece como si Azorín estimara exagerada la veneración que algunos coetáneos dispensaban a Nietzsche.

¿Qué sería lo que halló Yuste en Lucrecio y en Toland que era tan semejante a la hipótesis de Nietzsche? De Lucrecio lo más parecido a la hipótesis de Nietzsche se resume diciendo que la materia y el movimiento son eternos: «Por ello, en el movimiento en el que ahora se hallan los cuerpos de los elementos primeros, en el mismo se han hallado antes en el tiempo pasado y se moverán en el futuro siempre de la misma manera, y las cosas que suelen engendrarse se engendrarán en las mismas condiciones, y existirán, crecerán y serán vigorosas con su fuerza en la medida que se le haya otorgado a cada una por las leyes de la naturaleza».¹⁹⁶

John Toland (1670-1722) defiende ideas análogas. Defiende el “panteísmo” entendido como laxitud en las discusiones en materia religiosa, o sea, que todas las opiniones son verdaderas. Se aparta del dogmatismo y del proselitismo, como también del vulgo y de las supersticiones. Con su fórmula filosófica pretende que cada individuo sea «melior et sapientior, semper laetus et summe contentus». «Universum itaque (cujus exigua portio est Mundus hic aspectabilis) affirmant esse infinitum» los panteístas. Todo se mueve constantemente, no hay nada nuevo en este universo. En este universo nada se disuelve, sino que «omniaque perpetuâ formarum mutatione, ac pulcherrimâ quadam

¹⁹³ «Impresiones parlamentarias», *España*, año I, n.º 8, 28 de enero de 1904. p. 1.

¹⁹⁴ *La voluntad*, OC, I, pp. 934-935.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 935.

¹⁹⁶ T. Lucrecio (2016), libro II, pp. 133-134. T. Lucrecio (1997, liber alter, vv. 294-302, p. 151):

Quapropter, quo nunc in motu principiorum
 corpora sunt, in eodem ante acta aetate fuere
 et post haec semper simili rationes ferentur,
 et, quae consuerunt gigni, gignentur eadem
 condicione, et erunt et crescent uique ualebunt,
 quantum quoique datumst per foedera naturai.

rerum varietate et vicissitudine». Tanto Lucrecio como Toland sostienen la nula estabilidad del universo, o sea, la constante movilidad.¹⁹⁷

Azorín describe el descubrimiento de Nietzsche con una parodia cinematográfica. En un lugar recóndito hay un individuo pensando profundamente en solitario. De pronto su rostro se queda demudado, «estupefacto, espantado, aterrorizado». «¿Qué le habrá ocurrido?» -se pregunta el espectador-. El locutor proclama unas palabras de altura: «encarnar», «cerebro», «hipótesis», «vuelta eterna». ¡Casi nada! Pero a continuación un actor secundario rebaja las expectativas: «“Los átomos, en sus continuas asociaciones, forman mundos y mundos; sus combinaciones son innumerables; pero como los átomos son unos mismos (puesto que nada se crea ni nada se pierde), y como es una misma, uniforme, constante, la fuerza que los mueve, lógicamente ha de llegar (habrá llegado quizá) el momento en que las combinaciones se repitan”».¹⁹⁸ Lo más cercano a Nietzsche que pudo haber dicho Azorín es lo que casi es un tópico de ciudadano culto: «El río no corre el mismo dos veces; el río que ahora vemos no es el que vimos antaño».¹⁹⁹

Azorín veía compatible su admiración por Nietzsche con las discrepancias que mantenía con él en la cuestión del tiempo. En la mente tenía -y tal vez en la pluma- a Nietzsche cuando escribía esto: «Sea o no sea exacta la idea que tenemos de nuestro autor, el autor que nos interesa, que nos entusiasma, ese autor influirá en nuestro trabajo. Y acaso influya más si la idea es falsa. Porque entonces somos nosotros los que creamos ese autor, lo creamos para nuestro caso, y escribimos la obra con arreglo a lo que deseamos».²⁰⁰ «Amicus Plato, sed magis amica veritas». Azorín no quería ser fiel a ningún sistema filosófico, sino servirse de las ideas que la placieran para crear su obra literaria.

Aunque Nietzsche no influyera en la concepción que Azorín tenía del tiempo, ello no equivale a que no hubiera asimilado algunas de sus ideas de otra índole;²⁰¹ por ejemplo, en su actitud ante el cristianismo «como religión decadente, morbosa, hostil a la vida, fúnebre y cargada de tristeza y resignación infecunda».²⁰² «Allá por los primeros años del siglo, la fama de Nietzsche comenzó á entrar en España. Venía de Francia y de Italia. [...] El filósofo alemán era un revolucionario, un disolvente, un anarquista. [...] En España la aparición de Nietzsche coincidió con el surgimiento á la vida literaria de la que después se ha llamado “generación de 1898”. [...] Nietzsche era protesta, destrucción, rebeldía, látigo, martillo. Nietzsche—y esto es exacto—era el fundador de una nueva valoración ética basada en la dureza y en un distinto concepto de la piedad. [Esta-ba...] cargada de Nietzsche la atmósfera intelectual».²⁰³

¹⁹⁷ J. Morillas (2005), «VI. *PANTHEISTICON*: la verdadera filosofía de Toland».

¹⁹⁸ *La voluntad*, OC, I, pp. 933-934.

¹⁹⁹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 342.

²⁰⁰ *Madrid*, OC, VI, p. 208.

²⁰¹ G. Sobejano (2004), p. 409.

²⁰² *Ibidem*, p. 481.

²⁰³ «Andanzas y lecturas. Gracián», *La Vanguardia*, 13 de octubre de 1914, p. 6.

Azorín conocía a Nietzsche desde muy pronto. Quizá leyó por primera vez el nombre de Nietzsche en un artículo aparecido en *Le Figaro*, firmado por Edouard Rod, en el que cuenta de que unos jóvenes -discípulos de Nietzsche, Stirner, Bakunin-, muy osados, han constituido una especie de colonia, en un paisaje bucólico, cerca de Berlín, y discuten largamente por las noches, criticando sin piedad a sus maestros y los comportamientos sociales.²⁰⁴ Parte de ese artículo lo recoge Azorín;²⁰⁵ otra brevísima mención a Nietzsche la hace en 1898.²⁰⁶

A Gracián lo conoció Azorín no por medio de Nietzsche, sino a través de Remy de Gourmont, aunque después continuara conociéndolo a través del filósofo alemán. «Gourmont habla de Gracián en su libro *El camino de terciopelo* [*Le chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*]; un epígrafe de Gracián lleva esa obra. Y como nosotros la leyéramos, quisimos inmediatamente conocer al escritor español de que hablaba Gourmont. Luego vino el ver que Gracián era pariente espiritual de Nietzsche».²⁰⁷ Más detallado es el siguiente párrafo: «Estando en el ambiente las ideas de Nietzsche, estando cargada de Nietzsche la atmósfera intelectual, el autor de estas líneas acertó a leer el *Oráculo manual*, de Baltasar Gracián. Fue aquella lectura una revelación. El acercamiento de uno y otro pensador se impuso instantáneamente. [...] Es decir, Gracián, el Nietzsche español, propagando ya en el siglo XVII las ideas del filósofo alemán. Entonces, [...] hacíamos la suposición de que siendo Schopenhauer un ferviente de Gracián -hasta el punto de haberlo traducido-, y siendo Nietzsche un apasionado conocedor de Schopenhauer, bien pudo, acaso pudo rastrear Nietzsche a Gracián».²⁰⁸

Entre los atractivos que encontró Azorín en Gourmont, uno fue la similitud que el autor francés expone que existe entre Maquiavelo y Gracián: «Baltasar Gracian est un grand écrivain, quelque chose peut-être y comme le Machiavel de la vie pratique».²⁰⁹ Gracián se desenvolvía en la vida diaria con la misma sagacidad con que Maquiavelo lo hacía en la política. El interés que Azorín sintió por Gourmont se basó, por un lado, en el aprecio por sus ideas estéticas, y por otro, en el valor en que el francés tenía a la obra de Gracián; en Gourmont conocería Azorín que, a los pocos años de aparecer *Oráculo manual y arte de prudencia*, se publicó *L'Homme de cour*, su traducción al francés.²¹⁰ En una ocasión²¹¹ realiza un elogio de *La petite ville*, de Remy de Gourmont y, de paso,

²⁰⁴ «La Jeune Allemagne», *Le Figaro*, mercredi 13 Février 1895, p. 1: «Ce sont des jeunes hommes, tous à peu près du même âge [...], ont constitué une espèce de colonie [...] dans de petites maisons à demi champêtres, au bord d'un lac entouré de basse [...] paysage triste [...] ils discutent longuement, le soir. [...] Car ces jeunes hommes sont d'une hardiesse d'esprit qui ne connaît pas de bornes. Elèves de Nietzsche, de Stirner, de Bakounine, ils pratiquent la critique âpre, impitoyable, inflexible de leurs maîtres et sapent allègrement les assises de notre vie morale comme celles de notre société».

²⁰⁵ *Notas sociales*, OC, I, pp. 194-196.

²⁰⁶ *Pecuchet, demagogo*, OC, I, p. 395.

²⁰⁷ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 712.

²⁰⁸ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1054.

²⁰⁹ R. de Gourmont (1902), p. 133.

²¹⁰ *Oráculo manual y arte de prudencia* se publicó en Huesca en 1647; *L'Homme de cour* se publicó en París en 1684, traducido del español por Amelot de la Houssaie. De esta publicación da cuenta R. de Gourmont (1902), p. 133, nota 1.

²¹¹ *Agenda*, p. 70.

se autoelogia al decir que también es bonito el pueblecito «Riofrío de Avila que nos pinta su cura párroco», o sea, tal y como Azorín lo hace por medio de las palabras del párroco. En una carta, de 1908, pide a sus hermanos que le envíen dos libros de Gourmont: una novela y un libro de ensayos; en este hay un capítulo dedicado a Nietzsche («Nietzsche et l'amour»): dice de él que ignoraba el amor y a las mujeres.²¹² ¿Sería Remy de Gourmont un estímulo más para acercarse a Nietzsche, como le sirvió para conocer a Gracián?

La manera en que Azorín se relaciona con Nietzsche la plasma claramente Gonzalo Sobejano: «Su fidelidad a Nietzsche, si no tan honda como la de Maeztu, es superior todavía a la de éste por lo que respecta a la persona».²¹³ Azorín no es doctrinario, es asistemático; de Nietzsche -como de Montaigne- le gustan sus arengas y sus recomendaciones vitales. En el caso de Nietzsche, los escritores del 98 se prodigaron en difundir sus ideas en formas de tópicos.²¹⁴ Azorín se acercó a la luz de rebeldía que emanaba de Nietzsche, pero, a tono con su temperamento y con su ideario estético, no se acercó tanto a ella como para quemarse.

2.3.2 ¿MODA NIETZSCHE?

No solo eso, pero sí básicamente: «el Nietzsche “noventayochista” era un Nietzsche muy parcial, del que había llegado sólo la gestualidad de la iracundia».²¹⁵ No carecía el 98 de un aire filosófico; en aquellos años era evidente el prestigio de Ortega y Gasset. El mismo Azorín filosofaba, y para afirmar esto no me baso exclusivamente en el título que se otorgó en una de sus novelas. Quizá Azorín sabía de qué hablaba cuando escribía esto: «Nietzsche no es un metafísico original -en metafísica se atiene a la concepción de su maestro *in partibus*, Schopenhauer-; no es un metafísico original, digo, sino un moralista y un químico de los sentimientos humanos; él posee su laboratorio, con sus retortas y sus cubetas, y en él va descomponiendo lo afectivo de los seres humanos. En el asunto de la piedad, repito, el análisis quiebra».²¹⁶ Cuarenta años antes de escribir la opinión anterior, ya había escrito dos artículos con el título de «Nietzsche, español» I y II (mayo de 1903).

¿Por qué Nietzsche llegó y entró? Azorín explica el porqué y el cómo. «España necesitaba comunicación estrecha con Europa. Nosotros veíamos entonces representada a Europa, principalmente, por Federico Nietzsche. El libro de Henri Lichtenberger *La philosophie de Nietzsche*, publicado el mismo año que da nombre a la generación, 1898,

²¹² R. de Gourmont (1929, 95): «Ce qui est suspect, à la vérité, c'est l'opinion sur les femmes et sur l'amour d'un homme, fût-il un grand philosophe, qui ignore et l'amour et les femmes». Esta carta que escribe Azorín a sus hermanos lleva fecha del 15 de septiembre de 1908, según J. Rico (1973), p. 138. La novela se titulaba *Une nuit au Luxembourg*, que en 1925 iba por la 25.ª edición.

²¹³ G. Sobejano (2004), p. 405.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 404.

²¹⁵ Á. L. Prieto de Paula (2006), p. 116.

²¹⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 431.

corrió de mano en mano». ²¹⁷ No cree Azorín que se entendiera muy bien a Nietzsche. «¿Qué idea tenían de Federico Nietzsche los escritores pertenecientes a cierto grupo? En Europa, en aquella fecha, se tenían noticias breves y vagas de este filósofo. Y sin embargo, esos escritores, ayudándose de libros primerizos, libros en que se exponía la doctrina de tal pensador, crearon un Federico Nietzsche para su uso, y ese Nietzsche sirvió, indiscutiblemente, como pábulo en la labor de los aludidos literatos». ²¹⁸

No estudiaron a Nietzsche, ni es seguro que lo leyeran en su lengua original. «Aquí Nietzsche era conocido por un comentarista y expositor italiano (no recordamos ahora su nombre) y por tal cual trabajo francés de primera mano». ²¹⁹ El italiano mencionado era Ettore G. Zoccoli, que estudió y publicó estudios sobre Nietzsche; el trabajo francés al que Azorín alude era el mencionado libro del francés Lichtenberger (en 1901 ya iba por la sexta edición). «Un poco más tarde, un doctor suizo-alemán, Pablo Schmitz [...] tradujo oralmente a Pío Baroja [...] fragmentos de una obra de Nietzsche». ²²⁰ El suizo Paul Schmitz (con el heterónimo *Dominik Müller*) estuvo tres años en España, los suficientes para divulgar a Nietzsche. «Leíamos a Nietzsche en los resúmenes de Lichtenberger. Entre nosotros estaba Paul Schmitz, que había leído a Nietzsche, y nos traducía de viva voz». ²²¹ Según Gonzalo Sobejano, «Azorín conoció a Nietzsche sobre todo por el libro de Lichtenberger y gracias a la conversaciones con Schmitz y Baroja. Después lo leyó directamente». ²²²

Algunos contemporáneos de Azorín manifestaron opiniones sobre Nietzsche que eran, cuando menos, superficiales, quizá por no haber profundizado en él. Algunos «se declaraban nietzscheanos y se las daban de superhombres». ²²³ Para Clarín, «sólo consiguen a veces llamar algo la atención los pensadores extravagantes y extremosos, como el desgraciado alemán de Zaratustra, Nietzsche, cuyo sistema (?) de repugnante aristocracia intelectual poco faltó para que anduviera por las cajas de cerillas». ²²⁴ No obstante, Clarín «supo apreciar las agudas exploraciones psicológicas y morales de Nietzsche. Cuando habla de éste y las mujeres, en un momento de revuelo alrededor del problema feminista, es para coincidir con el lema de Zaratustra». ²²⁵ Orts-Ramos anima a sufrir para que podamos ascender «á las serenas regiones, en que el placer y el dolor son simples accidentes imaginarios». ²²⁶ Alejandro Sawa emplea metáforas aisladas referidas a Nietzsche: «cascabeles», «pirueta», «comisionista de paradojas metafísicas», «muestario de incoherencias mentales»...; ²²⁷ sin embargo, hace una comparación que no carece de profundidad: según Nietzsche, «Lo mismo pasa al hombre que al árbol: cuanto más

²¹⁷ Madrid, OC, VI, p. 245.

²¹⁸ *Ibidem*, pp.208-209.

²¹⁹ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 711.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ J. Campos (1964), p. 75.

²²² G. Sobejano (2004), p. 403.

²²³ R. Cansinos (2005), I, p. 62.

²²⁴ L. Alas, *Clarín* (2007), p. 4.

²²⁵ G. Sobejano (2004), p. 178.

²²⁶ T. Orts-Ramos: «Así habló mi Zaratustra», en *La Vida Literaria*, n.º 15, 20 abril de 1899, p. 253.

²²⁷ A. Sawa (1910), pp. 215 y 106.

quiere subir á las alturas y á la luz, más vigorosamente tiende sus raíces hacia la tierra, hacia abajo, hacia lo obscuro y profundo, hacia el mal...». ²²⁸

2.3.3 EL ETERNO RETORNO

No es este el lugar oportuno -ni soy yo la persona preparada- para hablar del Nietzsche filósofo. Solo aludiré a algunos datos y a algunas opiniones en torno a la idea más tópica de Nietzsche, el *eterno retorno*. Es discutible que Lou Andreas-Salomé fuese «realmente la “piedra filosofal”, como la llamó Nietzsche en un arrebato de admiración y enamoramiento, pero la afirmación del filósofo alemán de que Salomé era “la única heredera digna” de su pensamiento es algo que sus biógrafos y exégetas deberían haberse tomado un poco más en serio». ²²⁹

Nietzsche cortejó insistentemente a Salomé, pero ella no quiso casarse ni con él ni con otro. En carta personal le escribe Nietzsche a Salomé: «Mi querida Lou: Su idea de reducir los sistemas filosóficos a actos personales de sus autores, es verdaderamente la idea de un “alma-gemela”. [...] Venga pronto a Leipzig, ¿Por qué esperar al 2 de octubre [de 1882]? Adiós, mi querida Lou. Su F. N.». ²³⁰ En una necrológica de Lou Andreas-Salomé, titulada «Evocación de Lou Andreas-Salomé», que escribió Sigmund Freud en febrero de 1937, leemos: «Ya sabíamos que siendo muchacha había establecido una intensa amistad con Friedrich Nietzsche, fundada sobre su profunda comprensión de las atrevidas ideas del filósofo. Esta relación terminó bruscamente cuando ella rechazó la propuesta de matrimonio que él le hizo». ²³¹

Según Andreas-Salomé, «la idea de revelar su nuevo descubrimiento lo conmovía de tal modo, que deslizó el concepto del “Eterno Retorno”, como una ocurrencia sin mayor importancia, entre otras ideas» para no “asustar”, para que el lector no lo relacionara con algo trágico. ²³² Este parecer de Andreas-Salomé guarda coherencia con estas palabras de Nietzsche: «digámoslo como puede ser dicho entre nosotros, en voz baja para que no lo oiga todo el mundo, para que el mundo entero no “nos oiga”. Ante todo, digámoslo lentamente». ²³³ De hecho el aforismo 342 lleva por título «*Incipit Tragedia*», y sigue al aforismo, el 341, en donde «La teoría del “eterno retorno de lo idéntico” tiene su primera formulación». ²³⁴

Aforismo 341. *La carga más pesada*. Vamos a suponer que cierto día o cierta noche un demonio se introdujera furtivamente en la soledad más profunda y te dijera: “Esta vida, tal como tú la vives y la has vivido, tendrás que vivirla todavía otra vez y aun innumerables veces; y se te repetirá cada dolor, cada placer y cada pensamiento, cada suspiro y todo lo indeciblemente grande y pequeño de tu vida. Además todo se repetirá en el mismo orden y sucesión... y hasta esta araña y este claro de luna entre los árboles y lo

²²⁸ *Ibidem*, pp. 28-29.

²²⁹ J. J. Hermesen (2019), p. 48.

²³⁰ L. Andreas-Salomé (1978), pp. 25-26.

²³¹ *Ibidem*, p. 27.

²³² *Ibidem*, p. 195.

²³³ F. Nietzsche (1932), Prefacio, p. 6.

²³⁴ A. Sánchez Pascual (1991), p. 454, nota 228.

mismo este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia se le dará la vuelta siempre de nuevo, y tú con él, corpúsculo de polvo”.²³⁵

Entre los distintos aspectos que Andreas-Salomé destaca del sistema intelectual de Nietzsche, he seleccionado tres: la base, el núcleo y la aspiración. La base del sistema de Nietzsche es su persona; es un caso de *biorraza* o, mejor, de *biohistoria*, es decir, la biografía intelectual de una persona explicada desde su biografía personal.²³⁶ Si buscamos el núcleo, observamos que «la concepción nietzscheana del “eterno retorno” [...] constituye, de cierto modo, los fundamentos y la coronación de su edificio intelectual».²³⁷ Como «el hombre no halla su realización en sí mismo, sino que tiende a evadirse de su tipo actual, para alcanzar un tipo más levado»,²³⁸ el objetivo era alcanzar la mística de las cosas, esto es, lo más profundo y lo más alto: «Lo que le precipitó en la doctrina mística del Eterno Retorno, fue la necesidad de *conferirle a las cosas un valor más profundo*»²³⁹ y desarrollar el «pesimismo hasta sus últimas consecuencias [...] para sumergirse en su mística»;²⁴⁰ por eso «Nietzsche renuncia a exponer esta doctrina en su nombre propio, la más fundamental y la más mística de todas las doctrinas; a Zarathustra encomienda esta tarea».²⁴¹

W. James, por su parte, se encuentra proclive a aceptar la idea de Nietzsche:²⁴² Así ocurre que la eterna repetición de una escena por todas las generaciones, que el eterno retorno del orden establecido, que llenan de íntima satisfacción a un Whitman, constituye para un Schopenhauer una anestesia emocional, el ingrediente principal del tedio para un espíritu como el suyo lleno hasta los bordes del sentimiento de “terrible vanidad interior”. ¿Qué cosa es en suma la vida—se pregunta— sino la eterna representación de la misma vanidad, el mismo ladrar de los perros, el mismo sempiterno graznar de las aves? Y, sin embargo, de las mismas fibras de que están formadas esas futilidades, está compuesto y tejido el material de todas las excitaciones, de todas las alegrías, de todas las significaciones que fueron, son y serán en el mundo.

Por el contrario, para Bossert, la teoría del eterno retorno es, en el fondo, una visión poética, una revelación, un apocalipsis,²⁴³ una utopía que se alza sobre una lección moral y que responde a la nobleza de su carácter.²⁴⁴ Para el filósofo Collins, en el ritmo cósmico una fuerza no vuelve nunca a su estado anterior.²⁴⁵ Muy contundente, en discrepancia con la teoría de Nietzsche, se muestra Spencer: «El movimiento nunca es

²³⁵ F. Nietzsche (1986), p. 232.

²³⁶ L. Andreas-Salomé (1978), p. 29.

²³⁷ *Ibidem*, p. 194.

²³⁸ *Ibidem*, p. 162.

²³⁹ *Ibidem*, p. 198.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 200.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 203.

²⁴² W. James (1899).

²⁴³ A. Bossert (1905, p. 298): «Qu’était-ce, au fond, que le Retour éternel? Ce n’était ni un fait d’observation, ni la conclusion d’un raisonnement. Ce n’était même pas une hypothèse, une explication anticipée d’une série de faits sous bénéfice d’inventaire. Ce n’était une vision poétique, une révélation au sens propre, un apocalypse».

²⁴⁴ A. Bossert (1905, p. 303): «L’utopie de Nietzsche, inconsistant en elle-même, se relève par la leçon moral qu’il en tire, et qui répond à la noblesse de son propre caractère».

²⁴⁵ F. H. Collins (1994, p. 31): «Les probabilités sont infinis contre un rythme vraiment rectiligne, ou parfaitement circulaire. Il n’y a jamais de retour complet à l’état primitif».

absolutamente rectilíneo; consecuencia de esto es que el ritmo necesariamente sea siempre incompleto. En efecto, un ritmo o movimiento rítmico rectilíneo no podría verificarse sino cuando todas las fuerzas en acción estuviesen en la misma recta, contra lo que existen infinitas probabilidades. [...] Cuando hay más de dos fuerzas en acción, como sucede casi siempre, es más complicada la trayectoria descrita y no puede repetirse exactamente. De suerte que, de hecho, no se vuelve jamás por completo a un estado anterior en las acciones y reacciones de las fuerzas naturales».²⁴⁶ Entre otros juicios sobre el pensamiento de Spencer, elegimos este: «Todo el universo se desarrolla hacia el infinito e infinitamente se disuelve, o sea, *el movimiento de la realidad es rítmicamente antagónico*, tiende hacia síntesis o integración y hacia disolución o desintegración».²⁴⁷

Spencer no era desconocido en los ambientes cultos españoles; valga como muestra la mención de él que hace Azorín en una carta a Vega Díaz: «¿Tendremos que refugiarnos en el agnosticismo de Spencer?».²⁴⁸ ¿Había en estas palabras de Azorín algo más que una simple alusión a Spencer? ¿Conocía su planteamiento respecto de “la no vuelta de las cosas”?²⁴⁹

En esta cuestión, hay que valorar la distinción entre la categoría y el episodio. A la categoría corresponden el tipo, lo continuo, lo inmensurable; al episodio corresponden las circunstancias, lo discreto, lo mensurable. Si a las cosas que se dicen que están sometidas a un “eterno retorno” no aplicamos esa distinción, podemos aferrarnos, unipolarmente, a un persistente asentimiento o a un tenaz rechazo. Vuelven, sí, las categorías, vuelven los tipos; no vuelven los episodios, las circunstancias. ¿O es que en lo que hemos de convenir, acaso, es en que las categorías no vuelven porque nunca se han ido, y en que, consecuentemente, lo único que vuelven son los episodios, alterados por las circunstancias?

En Azorín hallamos trazas deslabazadas del “eterno retorno” («der ewigen Wiederkunft») nietzscheano. «Pero Azorín no tiene apenas sistema filosófico con el cual se enlace el sentido de esa doctrina de la vuelta eterna. [...] Pero todo esto es en Azorín, repetimos, más sentimiento que idea, más poesía que filosofía. Poesía que le brota de lo más íntimo de su ser».²⁵⁰ Entre los fragmentos dispersos alusivos el más destacado es el

²⁴⁶ H. Spencer (2009), pp. 169-170. H. Spencer (1863, § 93, p. 318): «that motion is never absolutely rectilinear; and here it remains to add that, as a consequence, rhythm is necessarily incomplete. A truly rectilinear rhythm can arise only when the opposing forces are in exactly the same line, and the probabilities against this are infinitely great. [...] And when, as always happens, above two forces are engaged, the curve described must be more complex, and cannot exactly repeat itself. So that throughout nature, this action and reaction of forces never brings about a complete return to a previous state».

²⁴⁷ J. Vélez Correa (1965), p. 193.

²⁴⁸ F. Vega Díaz (1977), p. 224.

²⁴⁹ Traigo a colación un brevísimo perfil del filósofo -autor de más de 20 libros- Herbert Spencer, coetáneo de Nietzsche. A. Carlini (1965, II, p. 274): «El positivismo obtuvo su mayor triunfo con la doctrina de la evolución, cuyo pregonero se hizo Herbert Spencer (1820-1903). Sus libros se tradujeron a todas las lenguas, de tal modo que el autor obtuvo por cierto período de tiempo una fama realmente mundial. Esta filosofía tuvo tanto mayor crédito cuanto que seguía inmediatamente a la obra de un célebre científico, Carlos Darwin (1809-1882)».

²⁵⁰ C. Barja (1964), pp. 270-271.

de su comparación con las nubes; el mito del Eterno Retorno «no es en él sólo una solución al sentido de la vida y al problema del tiempo que tan hondamente le aquejaba, sino una fórmula estética». ²⁵¹ «Azorín recoge mediante la imagen el “eterno retorno” de todas las cosas. [...] A través de ese encuentro con la imagen, Azorín nos ofrece el secreto de su arte: el entronque con la belleza y lo humano eterno». ²⁵² Entre otros textos de la “imagen” del tiempo válganos este tan representativo: «Las nubes son la imagen del tiempo». ²⁵³

2.4 SIMILITUDES CON GUYAU

Para plantear la relación entre Azorín y Guyau son perfectas las siguientes palabras de Carlos Clavería; según él, Jean-Marie Guyau y Alfred Fouillée -su mentor y padrastro- tuvieron mucho que ver en la actitud global de Azorín sobre el tiempo. El planteamiento de Guyau «ha quedado en el cerebro del artista formando parte de “la nebulosa de la obra” de la que habla Azorín en su carta a Fabián Vidal, y cuando el tema del tiempo se ha planteado en ella, el largo y callado comercio con el pensamiento de Guyau ha ayudado a aflorar la idea de que el tiempo está en nuestras conciencias. Podemos aventurarnos a decir que Azorín conocía la obra de Guyau mucho antes de los meses de 1929 a 1930 en que se gestaba *Angelita*. Azorín parece haber sentido desde antiguo una especie de afinidad con el escritor francés en la manera de sentir ideas e imágenes». ²⁵⁴

Se queda corto Carlos Clavería: Azorín, en 1899, ya estaba entusiasmado con Guyau (véanse las citas de *La evolución de la crítica*); en una carta fechada el 15 de enero de 1916, les pide a sus hermanos que le envíen «Guyau “Genese de l’idée de temps” (De la biblioteca Alcon). (Estante Teine)». ²⁵⁵ La conexión de Azorín con Guyau goza de varias dimensiones, a las que nos vamos a referir por separado.

2.4.1 ACTITUD DE AZORÍN HACIA GUYAU

Azorín leyó no mucho, muchísimo; leyó a autores y obras de todos los calibres, procedencias, materias y estilos. En una época muy avanzada de su carrera (58 años) Azorín escribió estas reflexiones que recogen su actitud ante el poso que iban dejando en él sus lecturas: «No de todos los autores que se dice han influido sobre tal o cual literato, sobre esta o la otra generación, se tiene exacta idea. No la tienen los influidos. Y se da el caso de que ese conocimiento imperfecto, fragmentario, a veces contradictorio, ejerza tanta influencia como el conocimiento exacto. La influencia debemos aceptarla, principalmente, como un estimulante para la creación». ²⁵⁶

²⁵¹ J. L. Abellán (1989), p. 195.

²⁵² *Ibidem*, p. 196.

²⁵³ *Castilla*, OC, II, p. 709.

²⁵⁴ C. Clavería (1945), pp. 61-62. Este trabajo destaca por su rigor en la exposición de datos, que nos han proporcionado orientaciones valiosas.

²⁵⁵ J. Rico (1973), p. 145.

²⁵⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 208.

En algunos casos el poso que recogió fue meramente de ilustración literaria; de otros le llegó un eco que tuvo en cuenta; en otros vio aspectos que le inspiraron no convergencias, sino divergencias; otros le entusiasmaron sin transmitirle ideas que él aceptara, pero sí motivos para su propia creación (como Nietzsche); los menos, le contagiaron en temas, o en perspectivas, o en planteamientos o en varios de ellos. Pueden ser los casos de Baudelaire y de Guyau. Entre Azorín y Baudelaire se perciben algunos parecidos, como iremos verificando; Anna Krause llama la atención sobre la inspiración que Baudelaire pudo haber suscitado en Azorín en el tema del tiempo.²⁵⁷ Más amplia y clara es la analogía con Guyau. ¿Cuál es el caso de la influencia de Guyau?

Parece indiscutible que Azorín tenía en alta consideración a Guyau y que este le influyó claramente. La estima empezó temprano, se remonta a sus primeros años como escritor en Madrid, al menos a 1898: «Guyau, un espíritu clarísimo, autor de la obra titulada *La moral sin sanción y sin obligación*, que os recomiendo muy de veras».²⁵⁸ De un año igual de temprano son otros dos elogios. El primero atañía a su persona y a los valores que encarnaba.²⁵⁹

Pocos espíritus contemporáneos de vida tan expansiva y luminosa como Juan María Guyau. No hay más que ver su retrato colocado al frente de la obra por Fouillée a él consagrada, no hay más que ver aquella cabeza nimbada de negros bucles, aquel rostro de inefable melancolía, la melancolía del condenado a morir en la plenitud del genio y de la vida, aquellos ojos que parecen mariposas negras aleteando en la inmensidad del cielo azul, para comprender la bondad de su alma sublime, la intensidad radiante de su cerebro potentísimo. Si, como se dice en *La Celestina*, “por la fisonomía es conocida la virtud interior”, el retrato de Guyau es expresión fiel de su espíritu de poeta y de pensador...

Martínez Ruiz no conoció a Jean-Marie Guyau; hacía once años que había fallecido Guyau cuando Azorín plasmó esa encomiástica estampa suya. La melancolía que percibía en el rostro de Guyau ¿era una proyección de su propia melancolía? Para fundamentar la conclusión que Azorín deduce de la faz de Guyau, acude a una obra literaria, *La Celestina*, de la que cita una frase equivalente a «La cara es el espejo del alma».²⁶⁰

El segundo elogio contenía un entusiástico paralelismo religioso del joven Martínez Ruiz (26 años): «Aquel hombre sin par, generoso entre los generosos, que murió rebosando genio... en un rincón de la montaña, entre olivos y eucaliptos, frente al mar sereno, a los treinta y tres años y en Viernes Santo, cual nuevo Cristo proclamador de la fraternidad y de la paz entre los hombres...».²⁶¹ No pasarían muchos años sin que

²⁵⁷ A. Krause (1955), pp. 158ss.

²⁵⁸ *Soledades*, OC, I, p. 371.

²⁵⁹ *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 433.

²⁶⁰ Fernando de Rojas (1968), acto I, pp. 90-91. Calisto dice a Pármeneo cuando empieza a ver a Melibea: «¡O Pármeneo! ya la veo: ¡sano soy, viuo so! ¿Miras qué reuerenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la philosomía es conocida la virtud interior». La palabra *philosomía* en lugar de *fisonomía* era un vulgarismo por confusión con *filos* de *filosofía*.

²⁶¹ *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 436.

Azorín recomendara otro libro de Guyau y, de paso, dejara entrever un tema que no era ajeno a las líneas de contacto que mantenía con él: el tiempo: «Nuestra vida corre vertiginosamente en las grandes ciudades; nos pasan muchas cosas, y por eso el tiempo es muy breve. (Leed las profundas observaciones de Guyau en su *Génesis de la idea de tiempo.*)».²⁶²

Texto con texto, también en los placeres manifestaba Azorín su coincidencia con Guyau. «El mar -decía Guyau, que escribió sus más bellas páginas al borde de este mismo Mediterráneo-, el mar vive, se agita, se atormenta, perdurablemente sin objeto. Nosotros también -piensa Azorín- vivimos, nos movemos, nos angustiamos, y tampoco tenemos finalidad alguna. Un poco de espuma deshecha por el viento es el resultado del batir y rebatir del oleaje -dice Guyau-. Y una idea, un gesto, un acto, que se esfuman y pierden través de las generaciones, es el corolario de nuestros afanes y locuras».²⁶³ Recordemos que en la *Oración del poeta* Azorín dice que si la casa que desea «da al mar, yo comprenderé mejor a cada momento la inmensidad del infinito».²⁶⁴ Y estos son versos de Guyau sobre el mar. (Los versos de Guyau que cito en los próximos párrafos los pondré en su texto original: los poemas solo pueden ser traducidos por un poeta, y... ya quisiera yo).²⁶⁵

Sous les rames ainsi tremblaient tes flots mouvants
 Quand les flottes des Grecs, fuyant des ports d'Athènes,
 S'envolaient en essaim vers tes profondes plaines,
 Enflant leur aile aux vents.

[...]

Au sein des flots déserts on voit un point qui tremble;
 («La Méditerranée», vv.25-28, 37; p. 159).

2.4.2 EL TIEMPO COMO CONCIENCIA

Fouillée, el mentor y editor de Guyau, afirma que el tiempo, según Kant, es una forma pura de la intuición sensible.²⁶⁶ Frente a esta concepción apriorística del tiempo de Kant, Guyau opone el tiempo como vivencia;²⁶⁷ esta concepción guyana del tiempo es la que recorre la producción de Azorín. «La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia».²⁶⁸ Guyau empieza su libro sobre la génesis de la idea de tiempo afirmando que una

²⁶² *Un pueblecito*, OC, III, p. 548.

²⁶³ *Antonio Azorín*, OC, I, pp. 1091-1092.

²⁶⁴ «La oración del poeta», *ABC (Blanco y Negro)*, 20 de abril de 1907, p. 8.

²⁶⁵ J-M. Guyau (1881). En cada una de las próximas citas de este libro de poemas de Guyau quedan indicados el título del poema y los números de los versos citados en ese poema.

²⁶⁶ A. Fouillée (1890, «Introduction», p. XVII): «Le temps, dit Kant, n'est pas un concept discursif ou, comme on dit, general, mais une forme pure de l'intuition sensible».

²⁶⁷ J-M. Guyau (1890, p. 117): «De tout ce qui précède nous concluons que le temps n'est pas une condition, mais un simple effet de la conscience; il ne la constitue pas, il en provient. Ce n'est pas une forme a priori que nous imposerions aux phénomènes, c'est un ensemble de rapports que l'expérience établit entre eux».

²⁶⁸ *La Voluntad*, OC, I, p. 816.

de las conclusiones más sólidamente establecidas por la psicología moderna es que todo está presente en nosotros, incluido el pasado mismo.²⁶⁹ No parece que Kant pensara que el tiempo es una mera intuición; de sus palabras se deduce, más bien, lo contrario: «El tiempo no es un concepto discursivo, o, como se suele decir [un concepto] universal, sino una forma pura de la intuición sensible. Diferentes tiempos son solamente partes del mismo tiempo».²⁷⁰ «Las cosas que intuimos no son, en sí mismas tales como las intuimos. [...] Permanece enteramente desconocido para nosotros qué son los objetos en sí y separados de toda esta receptividad que es nuestra sensibilidad. No conocemos nada más que nuestra manera de percibirlos».²⁷¹ Kant hablaba desde un punto de vista metafísico; Fouillée, desde una perspectiva estética. Kant también afirma que el tiempo se experimenta; pero lo que dice es que el tiempo es, además y antes, intuición *a priori*, lo que posibilita que lo podamos percibir.

En una época en que Azorín había estrenado varias obras de teatro y en que él era solicitado y, a la vez, sus obras recibían críticas duras, escribió a Fabián Vidal, director del diario *La Voz*,²⁷² «Como aclaración a su teatro», una carta de la que transcribimos un extracto:²⁷³

No es cosa fácil para un autor, sea dramaturgo o novelista, decir cómo escribe sus obras. [...] Y lo interesante, a mi parecer, no es cómo se escribe la obra, sino de qué manera aflora su idea en el cerebro del artista. ¿En qué momento nace la idea y en qué forma nace? Éste es el verdadero problema; la nebulosa de la obra será siempre tan interesante como la obra acabada. Y para el psicólogo y el crítico literario, muchas veces la nebulosa más que la obra. [...] ¿Qué es lo que ha determinado el nacimiento de las primigenias ideas? Sencillamente, la atmósfera espiritual de que estamos rodeados. La preocupación, por ejemplo, del tiempo -uno de los temas capitales en el teatro actual- hará surgir en nuestro cerebro una idea que sea el punto de partida para escribir tal obra, en que se plantee el problema del tiempo y de la eternidad. Y en una simple cuartilla, en torno a un esquema incomprensible para todos, iremos concretando nuestro pensamiento. ¿Qué dicen esos dibujos, y esas líneas, y esas frases y palabras sueltas de la blanca hoja de papel? Sólo nosotros lo sabemos; pero ese logogrifo es el núcleo de una obra que lentamente se ha de ir clarificando.

Por aquella época Azorín estaba preparando una obra de teatro; tal obra era *Angelita*; se iba a subtítular *Comedia del tiempo* y terminó titulándose *Auto sacramental*. ¿Por qué decimos que la obra a la que se refiere la carta a Fabián Vidal era *Angelita*? Por la coincidencia entre varias alusiones de la carta y datos de otras procedencias. Por un lado, en la carta alude a «La preocupación, por ejemplo, del tiempo», y a «dibujos», «líneas», un «logogrifo». Por otro lado, varios datos lo confirman.

²⁶⁹ J-M. Guyau (1890, «Préface», p. 1): «Une des conséquences les mieux établies par la psychologie moderne, c'est que tout est présent en nous, y compris le passé même».

²⁷⁰ I. Kant (2007), p. 100.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 110.

²⁷² *La Voz* era un diario de ideología republicana. *Fabián Vidal* era el heterónimo de Enrique Fajardo Fernández, director de *La Voz* de 1920 a 1936; la carta debió de escribirla Azorín no antes de 1925 y no después de 1929.

²⁷³ R. Gómez de la Serna (1957), pp. 192-193.

1 Azorín dice a Ramón Gómez de la Serna que está escribiendo una obra teatral: «Se llama *Angelita* y es una comedia del tiempo».²⁷⁴

2 Un testimonio externo de Cruz Rueda: «En los primeros de mayo se estrenará en Monóvar la comedia *Angelita*, subtitulada “Comedia del tiempo”. Azorín la escribió durante el anterior verano y expone en esta obra sus preocupaciones sobre tal problema, que se dejan sentir a lo largo de su labor literaria».²⁷⁵

3 El dato que aporta Díaz-Plaja. En efecto, la comedia *Angelita* «Fue estrenada en Monóvar, en 10 de mayo de 1930».²⁷⁶

4 En el prólogo de la obra se lee: «La sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor; la sensación de tiempo y la de su inseparable el espacio. [...] El tiempo que siente y percibe el autor, transportarlo en su totalidad a la obra de arte».²⁷⁷

5 El logogrifo se halla en el manuscrito de las primeras ediciones de *Angelita*.

¿Qué expresa el logogrifo? (Ponemos en versal lo escrito a mano por Azorín para destacarlo y distinguirlo de mis indicaciones).²⁷⁸ Consta de un título, tres subtítulos y seis anotaciones explicativas. El título es PLAN DE UNA COMEDIA. El subtítulo general lo denomina EL TIEMPO, EXPERIENCIA; NO INTUICIÓN. GUYAU CONTRA KANT. En el centro del gráfico hay un subtítulo parcial con el rótulo PERSONALIDAD sobre un círculo; de ese circulito salen tres líneas: RETORNO A LO PRETÉRITO, VIDA REAL, VIDA IMAGINADA. Cerca del círculo y entre dos líneas convergentes está escrito INFLUENCIAS DE NIÑO. En la parte inferior hay otro subtítulo parcial con el rótulo INTERFERENCIA, que abarca dos anotaciones, cada una de las cuales lleva encima una línea curva: CAMPO DEL ENSUEÑO y EL RECUERDO ES MEJOR QUE LA REALIDAD. Encima del círculo central aparece un asterisco, que se replica en tres anotaciones: INFLUENCIAS DE NIÑO, CAMPO DEL ENSUEÑO, EL RECUERDO ES MEJOR QUE LA REALIDAD. (En la página siguiente reproducimos el diagrama que escribió a mano Azorín).

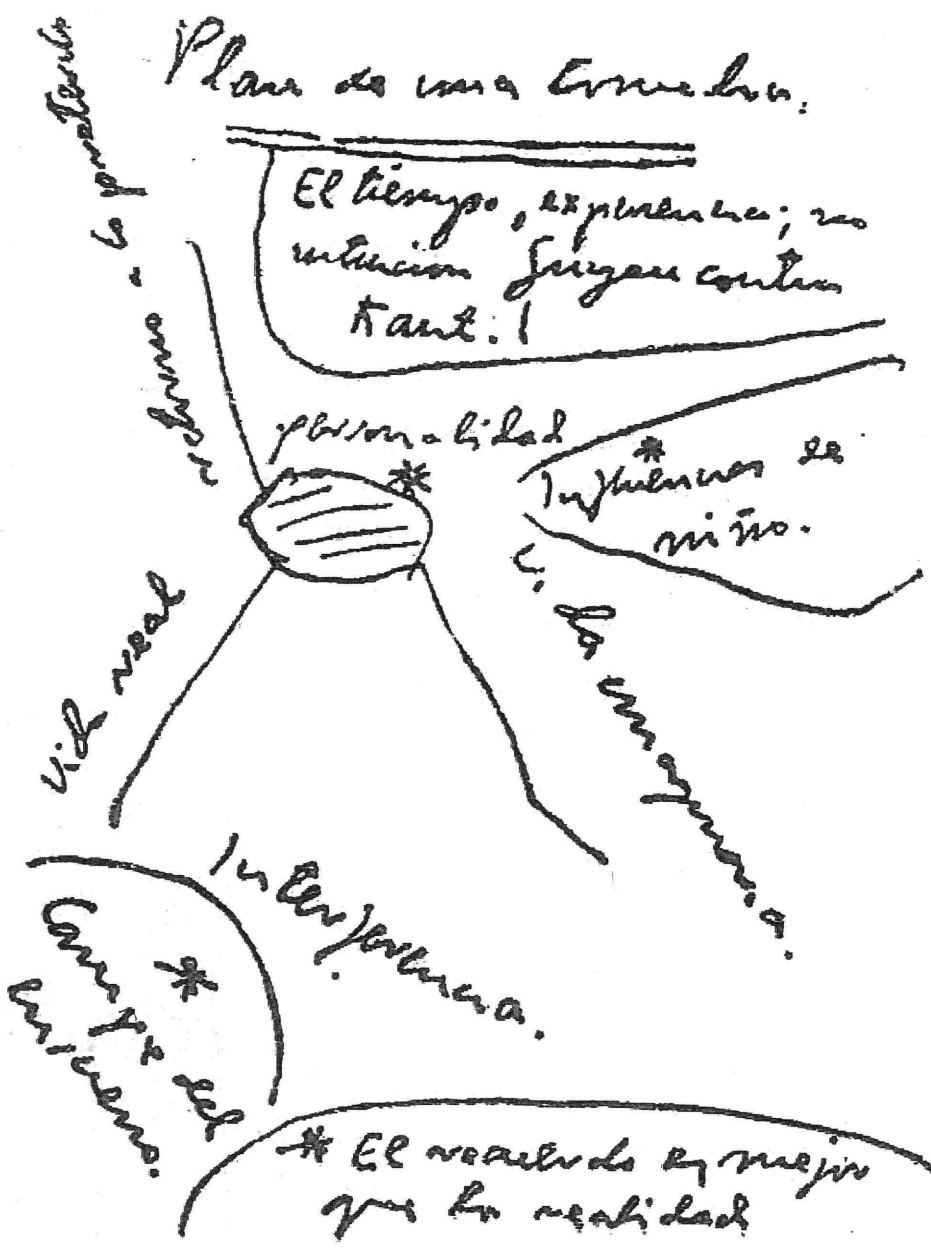
²⁷⁴ R. Gómez de la Serna (1930), p. 311.

²⁷⁵ Á. Cruz Rueda (1930), p. 293.

²⁷⁶ G. Díaz-Plaja (1936), p. 57.

²⁷⁷ *Angelita*, OC, v, p. 447.

²⁷⁸ R. Gómez de la Serna (1930), p. 289.



Itinerario espiritual
de la creación de una obra
dramática, trazado por la pluma de Azorín.

El diagrama es evidente y elocuente. El meollo está en el subtítulo general: el tiempo consiste en una experiencia, no en una intuición, lo que se concreta en dos planteamientos opuestos, el de Guyau contra el de Kant. Luego están diagramados los componentes vitales de Azorín, unas afluencias emocionales, tales como el pretérito (dos veces), la imaginación (dos veces), la realidad (= las cosas) y la niñez. O sea, la literatura emocional de Azorín. Hay que distinguir entre el tiempo vivido y el tiempo medido: «No hay tiempo cósmico, universal, real, si no es porque Azorín lo descubre, lo siente en su vida interior. No es que el tiempo que se vive sea más real que el que se mide, sino que el tiempo que se vive es lo primero, lo *a priori* en razón de fundamento».¹ Estos dos polos -tiempo medido, tiempo vivido- los expresa Azorín de esta forma: por un lado, «El reloj marca su tictac infatigable»,² y, por otro, «El tiempo está en relación con nuestra receptividad de sensaciones».³

Azorín emplea el término *logogrifo* para referirse a ese conjunto de rayas, frases, sintagmas y palabras. Él sabía que esas notas trazadas a mano no eran un logogrifo, que no eran un enigma, pues los signos que emplea no albergan un significado diferente al habitual. Las expresiones eran transparentes y el sentido de los diversos trazos era deducible, tanto en sus relaciones indicadas, como en las evocaciones individuadas. Lo enigmático -más bien, lo desconocido- era con qué personajes, tramas, diálogos, etc., nos iba a presentar esas ideas.

No sabemos hasta qué punto influyó directamente en Azorín el planteamiento del tiempo que hizo Bergson.⁴ Azorín conceptuaba el tiempo como transcurso vivido, experimentado. Para Bergson, «La experiencia cualitativa del sujeto prima sobre la experiencia cuantitativa de la máquina». A Bergson «Le parecía que reducir el tiempo al espacio, como hacen los relojes, era traicionarlo. Los relojes sólo miden a otros relojes». Valoraba el tiempo como «el tiempo interior» que evocaba Proust -familiar de Bergson- con quien tanto simpatizaba Azorín.⁵

2.4.3 PLANTEAMIENTOS DEL TIEMPO

Guyau propone que la conciencia del tiempo es resultado del intelecto. Evocamos el tiempo con imágenes espaciales. Spencer decía que el espacio se construye con el tiempo, pero Guyau piensa que con el espacio nos representamos el tiempo. La representación de los sucesos en el tiempo es posterior a la representación de los objetos en el orden espacial. El orden espacial está ligado a las percepciones, esto es, a las presenta-

¹ J. García Gómez (1968), p. 295.

² *La voluntad*, OC, I, p. 950.

³ *Ibidem*, p. 974.

⁴ En la biblioteca de Azorín figuran dos libros de Bergson, uno de los cuales se titula *Reflexions sur le temps, l'espace et la vie*.

⁵ J. M. Arnau (2020), p. 11.

ciones, mientras que el orden temporal está ligado a la imaginación reproductiva, esto es, a las representaciones.⁶

La memoria de los animales es espacial; ellos “tratan” el pasado como si fuera presente.⁷ Más aún y claramente, toda la naturaleza es ajena al sufrimiento del tiempo. Azorín acepta este planteamiento de Guyau: «este perro sin noción del tiempo, sin sospechas de la inmanencia o trascendencia de la causa primera, es más sabio que Aristóteles, Spinoza y Kant..., los tres juntos».⁸

Ce mal est ignoré de la nature entière.

(«Le Temps. Le passé», v. 3).

2.4.3.1 Punto de partida

Ambos parten de un punto de pesar, de pena, de sufrimiento. Guyau declara que solo el pensar en el tiempo es ya el comienzo de un disgusto⁹ y que nuestro yo se desvanece como un sueño, se dispersa, se diluye en múltiples sensaciones fugitivas, y queda engullido por el abismo del tiempo.¹⁰ La eternidad, para Guyau, es lo contrario de la vida y de la conciencia, es la nada o el caos; el tiempo comienza cuando se introduce el orden en las sensaciones y los pensamientos.¹¹

En su poema *Le temps* vertió conceptos como “he perdido mi yo”, “he llegado a ser extraño en mi propia vida”, “sentir el vértigo de la vida”, “sentir un precipicio abierto bajo mis pies”, “el vacío profundo en que el tiempo sume nuestros corazones”, etc.

Ils ne connaissent point l’anxieux souvenir,
L’autre jour j’ai revu la petite maison
Que jadis j’habitai là-haut sur la colline,
C’était moi-même, hélas, moi que j’avais perdu.
Nous allons devant nous, comme des exilés,
Je sens que je deviens étranger à ma vie ;

(«Le Temps. Le passé», v. 13, vv. 15-16, v. 28, v. 36, v. 49).

⁶ J-M. Guyau (1890, p. 11): «Il est donc contraire aux vraies lois de l’évolution de vouloir, comme Spencer, construire l’espace avec le temps, quand c’est au contraire avec l’espace que nous arrivons à nous représenter le temps. La représentation des événements dans leur ordre *temporel*, nous venons de le voir, est une acquisition plus tardive que la représentation des objets dans leur ordre *spatial*».

⁷ J-M. Guyau (1890, p. 10): «La mémoire des animaux est toute spatiale [...] il y a bien classification des objets dans l’espace, mais rien n’indique une vraie classification dans le temps, puisque l’animal agit avec le passé comme présent».

⁸ *La voluntad*, OC, I, p. 920.

⁹ J-M. Guyau (1890, p. 82): «L’idée du temps, à elle seule, est le commencement du regret».

¹⁰ J-M. Guyau (1890, pp. 83-84): «Le *moi* échappe à nos prises comme une illusion, un rêve; il se disperse, il se résout dans une multitude de sensations fuyantes, et nous le sentons avec une sorte de vertige s’engloutir dans l’abîme mouvant du temps».

¹¹ J-M. Guyau (1890, p. 120): «Mais l’éternité semble une notion contradictoire avec celles de la vie et de la conscience telles que nous les connaissons. Vie et conscience supposent variété, et la variété engendre la durée. L’éternité, pour nous, c’est ou le néant ou le chaos; avec l’introduction de l’*ordre* dans las sensaciones et les pensées commence le temps». *Ibidem*, p. 82: «L’idée du temps, à elle seule, est le commencement du regret».

Sentant battre mon coeur au vertige du vide,
Je restais à sonder le gouffre ouvert sous moi.
La fatigue, la nuit, le vertige, l'abîme
Vide profond et sourd qu'en nos coeurs le temps laisse,
(«Le Temps. L'avenir», v. 7, v. 8, v. 17, v. 24):

El colofón -que él coloca en los versos 1 y 2- sitúa al melancólico poeta Guyau por encima de la melancolía azoriniana: no podemos pensar en el tiempo sin sufrir, sentir la duración es sentir la muerte.

Nous ne pouvons penser le temps sans en souffrir.
En se sentant durer, l'homme se sent mourir.
(«Le Temps. Le passé»).

Azorín, por su parte, siente que el hombre es consciente de la muerte y de lo fugaz y perecedero de su existencia,¹² lo que manifiesta con los siguientes mecanismos.

* Recordando su perenne preocupación del tiempo: «El tiempo me ha preocupado siempre; toda mi obra refleja esa preocupación de la noción del tiempo, de la corriente perdurable del tiempo, de la labor terrible del tiempo, deshaciendo las cosas».¹³

* Con los vaivenes entre añorar y anhelar: «A veces quisiéramos retornar al pasado, y a veces quisiéramos abolir el tiempo para colocarnos de pronto en el futuro, y nuestra vida va pasando entre la añoranza y el anhelo».¹⁴

* Sintiendo condensado en unas horas el dolor equivalente de muchos años: «Sí; vivirás en un breve espacio, en unas horas, años y años al lado de esa mujer; en un momento, tú experimentarás todo lo que al lado de esa desconocida experimentarías durante años. [...] -Pero... ¡cuidado! Como has de experimentar en unas horas todo lo que corresponde a años enteros, las angustias, las penas, los afanes, los sinsabores han de ser también de una intensidad terribles...».¹⁵

* Comprobando que tanto suplicio es recordar el pasado como anticipar el futuro: «Del pasado venimos al presente; del presente habremos de caminar hacia el porvenir. [...] Esta memoria de las sensaciones era para él tan dolorosa como la visión anticipada y fatal de un porvenir posible».¹⁶

2.4.3.2 Punto de llegada

El punto de llegada, ¿incierto, inquietante, infructuoso, destructivo? Fiddian advierte dos diferencias entre el planteamiento de Guyau y el de Azorín. La primera diferencia es la que se da entre la confianza y el miedo: en Guyau predomina la confianza y en Azorín prevalece el miedo. A diferencia de Azorín, Guyau hace un acto positivo de

¹² R. W. Fiddian (1975, p. 376): «Azorín, in similar vein, states that man becomes conscious of death and existential futility through an awareness of transience».

¹³ *París, bombardeado*, OC, III, pp. 1063-1064.

¹⁴ *Angelita*, OC, V, p. 452.

¹⁵ *Blanco en azul*, OC, V, p. 329.

¹⁶ *Doña Inés*, OC, IV, p. 770.

confianza para contrarrestar sus miedos. Con la esperanza de perdurar y prosperar, el hombre ha de olvidar los sufrimientos que la experiencia del tiempo le ha ocasionado. Para olvidar, el hombre ha de hallar algunos valores positivos en el futuro.¹⁷

S'écouler sans savoir vers quel but, au hasard,
(«Le Temps. Le passé», v. 34):

Et lorsque je croirai, lumineuse espérance,
Te toucher de la main, ne te verrai-je point
Tomber et tout à coup te changer en souffrance?

«Le Temps. L'avenir», vv. 41-43).

Para Azorín el futuro es, más bien negro: esta vida nos conducirá a un final desconocido, ¿tal vez a la nada...? Será mejor no pensar, dejar inactiva la inteligencia.

*«¡Esta vida es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos».¹⁸

*«Y véase cómo lo que parece una calamidad ha de resultar un bien andando el tiempo; porque evitando la reflexión y el autoanálisis -matadores de la voluntad-, se conseguirá que la voluntad resurja poderosa y torne a vivir..., siquiera sea a expensas de la inteligencia. Azorín ha llegado demasiado pronto para alcanzar estas bienandanzas. Su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas; trata de gustar todas las sensaciones».¹⁹ «Y, ya en Madrid, rendido, anonadado, postrado de la emoción tremenda de esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte, Azorín piensa un momento en la dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada...».²⁰

La segunda diferencia que Fiddian ve entre el planteamiento de Guyau y el de Azorín es la de que en Guyau predomina el optimismo y en Azorín prevalece el victimismo. Olvidemos los problemas: nos espera la más dulce felicidad.

Oublions et marchons. L'homme, sur cette terre,
S'il n'oubliait jamais, pourrait-il espérer?
Le bonheur le plus doux est celui qu'on espère.

«Le Temps. L'avenir», vv. 48-49, v. 52).

Por su parte, Azorín escribe: «Y Azorín escucha a través de su letargo este concierto de centenarias melodías, este concierto de melodías tan dulces, tan voluptuosas, un caso de victimismo; él acata la resignación cristiana, con sentimientos inquietantes de lo efímero y lo inseguro».²¹

¹⁷ R. W. Fiddian (1975, p. 477): «The main difference is that, unlike Azorín, Guyau makes a positive act of faith to confer his sceptical fear. For hope to survive and flourish, Guyau argues, man must forget the torments of time with which experience has burdened him».

¹⁸ *La voluntad*, OC, I, p. 975.

¹⁹ *Ibidem*, p. 913.

²⁰ *Ibidem*, p. 917.

²¹ R. W. Fiddian (1975, p. 477): «is an illustration of defeatism rather a sign of challenging optimism. He remained at least until his reconciliation to traditional Catholicism, a prey to deeply disturbing feelings of personal ephemerality and temporal insecurity for which there was no solution».

SEGUNDA PARTE: LA EMOCIÓN DEL TIEMPO EN AZORÍN

¿Cuál es la manera de mirar el tiempo que tiene Azorín? Es sensitiva; él no es un científico (= lingüista) ni un filósofo del tiempo, sino un sensitivo del tiempo, preferentemente del pasado. Evidenciaremos esa preocupación suya por lo pretérito a través de sus propios textos. De esos escritos, unos son libros de ensayo, otros son novelas, otros son cuentos, y otros, artículos de prensa.

1 VIVENCIA DEL TIEMPO

El tiempo de Azorín es **vivencial**, es el almanaque emocional del que él no se desprendía, que siempre portaba y al que acudía a propósito de cualquier cosa; es la traducción subjetiva de todos los calendarios. En los cientos de citas de Azorín sobre el tiempo advertimos un rasgo: **emotividad**, y derivada de ella y por ella, una enorme heterogeneidad de tonos, discrepancias, tonalidades y ¿acaso contradicciones? Esta característica anida en descripciones, historias, narraciones, datos, ensayos, etc.; sin obedecer a géneros, Azorín siembra abundantes matices que destellan: *actual, ansiedad, antecesores, antiguamente, añoranzas, aprisionar el tiempo, brevedad, continuidad, Cronos, dichas pretéritas, edad, el paso del tiempo, fugacidad, incertidumbre, inexorabilidad, instante, juventud vs. vejez, lo venidero, poder destructor, preocupación, progreso, recuerdos, relojes, retorno, supervivencia, testigos del tiempo, valor del tiempo, etc.*

«La subjetivización del tiempo en Azorín no implica una falsificación del tiempo cósmico o astronómico por parte del escritor; [...] El tiempo cronométrico, fundado en el vivencial, lo utiliza Azorín para señalar el hito de un acontecimiento en un transcurrir propiamente vivencial». ²² De este rasgo nos ocupamos específicamente en la primera sección de esta segunda parte del capítulo; en la segunda sección nos referimos a los recursos expresivos que Azorín utiliza.

Su destierro parisino lo vivió como un desgarró total que le originó un cambio importante (no fue el primero) en su vida. Mediado ese periodo, escribió un artículo con el título de *El pretérito perfecto*. La “corriente perennal” todo lo convierte en pasado, y eso es lo que preocupa a Azorín. ²³

Entre estas cuatro paredes se aviva, lejos de España, mi amor a España. El tiempo es mi preocupación. A saber lo que es el tiempo he dedicado largas meditaciones. No ha logrado nadie descifrar el enigma. El Edipo del tiempo no ha nacido todavía. [...] He pasado ya. Soy el pretérito perfecto. [...] Lo que me ha sorprendido por todo extremo es el comprobar que los gramáticos no tienen idea del tiempo. ¡Con qué gusto escribiría yo una gramática basada en el concepto de tiempo! [...] Cuando yo voy a tal sitio a ver un caballo, ya estoy en ese paraje. El tiempo se ha transformado. De lo futuro estoy en el presente y me hallo viendo el caballo. Por tanto, lógico es que se diga: *compras*, y no *comprarás*. Pues ¿y la cuestión del pretérito? Entro, con esto, en mis dominios. El pretérito es a manera de un terreno resbaladizo en que los gramáticos se tambalean.

²² J. García Gómez (1968), p. 303.

²³ Está incluido en *Pensando en España*, OC, v, pp. 992-996.

Salvá establece la distinción entre pretérito y pretérito coexistente. Bello complica más las cosas, y habla de pretéritos desinentes y pretéritos permanentes. En realidad, no hay más que pretéritos remotos y pretéritos cercanos. Pero todo es tiempo pasado. ¿Y los pretéritos que expresan tiempo que no ha concluido, y que parece que manan escurrimbres que llegan hasta nosotros? Toda la variedad del tiempo, con sus matices, está en sus pretéritos. ¡Casi imposible aprisionarlos en fórmula definitiva y rígida! El tiempo juega con sus criaturas.

La enorme variedad de perspectivas sobre el tiempo que Azorín adopta en sus escritos no puede ser resumida sin ser infiel a ellas. Para dar, sin embargo, una visión de las mismas, optamos por extraer unas líneas de dicho artículo que nos pueden dar una idea cabal del “mundo temporal” de Azorín, que se puede sintetizar en siete ideas.

1.^a «El tiempo es mi preocupación». Es verdad que a Azorín le preocupa el tiempo; lo ha escrito muchas veces. Como su actitud es de estética emocional, cuando a él le place hace decir a alguno de sus personajes que el goce supremo, el único goce que le queda, es la percepción del tiempo. La ocasión de esa preocupación por el tiempo fue una gramática. Él dice que de ese libro «ha de salir la conciencia de tiempo, conciencia dolorosa, que me ha de dominar».

2.^a «No ha logrado nadie descifrar el enigma». Por eso, en la medida en que se pueda admitir como expresión genuina de la literatura azoriniana del tiempo, podemos traer a colación la síntesis que él mismo enuncia: «¿Qué es el tiempo y qué es el pasado?».²⁴ «[...] yo quiero la perennidad para todos, la presencia de todos, fuera del tiempo, en plena salud, gozosos, alegres, viviendo con plétora de vida. Y mis ideas tornan a confundirse. Si la vida es desenvolvimiento, evolución, ¿cómo en el plano de la eternidad, fuera del tiempo, podrá darse uno de esos instantes del desenvolvimiento y no otros? No sé; no sé».²⁵

3.^a «Soy el pretérito perfecto». A Azorín le preocupa el tiempo, sí, pero lo que le preocupa más intensamente a Azorín es el pasado. Se dirá que el pasado forma parte del tiempo, por lo que si se preocupa del pasado, se está preocupando del tiempo; y, a la inversa, que el tiempo incluye el pasado, por lo que su preocupación del tiempo lleva implícita la preocupación del pasado. Esos razonamientos tienen lógica. Pero aquí no buscamos la lógica de los conceptos, sino la realidad de la preocupación manifestada por Azorín en sus escritos. Y somos rotundos: a Azorín le preocupa el pasado. Azorín está tan obsesionado por el pasado que para él «todo es tiempo pasado», incluso el «que no ha concluido».

El título «Soy el pretérito perfecto» lo es de un capítulo de uno de sus libros, sí, pero es también definición de su condición de escritor. Azorín tomó esa denominación gramatical, la despojó de su sentido lingüístico -como hace cada vez que se mete en

²⁴ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 134.

²⁵ *Blanco en azul*, OC, V, pp. 333-334.

terrenos gramaticales- y se la apropió. No afirmamos que Azorín pretendiera autodefinirse, pero sí aseveramos que, sin pretenderlo, expuso uno de los rasgos más definidores de sí mismo. No era el calificativo *perfecto* lo que buscaba, le interesaba más bien lo de *pretérito*. La denominación de ese grupo de formas verbales le vino como anillo al dedo. Como esa expresión gramatical era conocida, le vino de perlas para llevar el agua a su molino, al de las sensaciones, y proclamar que lo buscaran ahí, en el ámbito del recuerdo del pretérito. Porque ese es el auténtico, el perfecto pretérito: el “recordado”. Más atinado hubiera sido escribir «Soy el perfecto pretérito», pero, ¡claro!, no le hubiera proporcionado tan buena excusa para que una expresión gramatical retratara su propia visión melancólica del tiempo.

4.^a «Entro, con esto, en mis dominios». Su pretensión de definirse tal vez no fue consciente, pero tampoco fue inconsciente; diríamos que fue una ocurrencia feliz consentida. Desde la escuela es conocida, sus lectores la conocían y «de noto ad ignotum». Yo soy el genuino pretérito, el modelo de pretérito, su prototipo. En ese mismo párrafo hay dos breves frases contiguas que son muy elocuentes, que hablan por sí solas: «Pues ¿y la cuestión del pretérito? Entro, con esto, en mis dominios». No podemos cuestionar que Azorín era consciente de sus sensaciones: lo pretérito era sus *dominios*. Él era no solo el pretérito, sino también el dueño de los pretéritos, de los lejanos y de los próximos, quien mejor podía hablar de ellos, quien más sabía de sus detalles, quien más intensamente los *sentía*. En París, lejos de los lugares de su pasado, tenía tiempo para pensar (el libro se titula *Pensando en España*) y, sobre todo, para sentir. Empezó por la rememoración de hechos y lecturas. La sensación se iba haciendo más profunda dato tras dato, nombre tras nombre. Las evocaciones devenían cada vez más luminosas. Hasta que descubrió que ese, el pretérito, era el campo que él dominaba, aún más, en el que él era el único dueño: “sus” dominios.

5.^a «En realidad, no hay más que pretéritos remotos y pretéritos cercanos». La obsesión de Azorín por lo pasado se concreta en dos remembranzas: lo colectivo, como remoto, y lo personal, como cercano. Incesantemente recuerda los antecesores: «El producto del sentir de siglos y siglos, allí está, visiblemente, en el Louvre».²⁶ En lo personal le queda el recuerdo: «El pasado es intangible, indestructible. [...] siempre me quedará el placer de saborear el pasado, el gusto del recuerdo».²⁷

6.^a «¡Casi imposible aprisionarlos [los matices del tiempo...]!». Y no solo los matices, sino el tiempo todo en el hoy se detiene fugazmente; apenas aparece, desaparece. El problema más desasosegante del tiempo es su vertiginosidad, su poder para arrebatararnos la fruición del presente: «Todo es fluido y movible en la corriente del tiempo; el tiempo mismo es cosa tan tenue, tan etérea, que no podemos aprisionarla durante el

²⁶ *Españoles en París*, OC, v, p. 756.

²⁷ *Cavilar y contar*, OC, vi, pp. 550-551.

más rapidísimo momento; apenas tenemos entre los dedos este segundo que llamamos presente, cuando ya es pretérito».²⁸

7.^a «El tiempo juega con sus criaturas». La línea que sigue Azorín en sus declaraciones sobre el tiempo es quebrada; el tiempo lo ve con miradas caleidoscópicas; tan pronto lo ve pasado, como presente, como inexistente. ¿De qué depende? De las “cosas” que en ese texto quiera decir y de lo que esas “cosas” le evoquen. El tiempo juega con nosotros: «El tiempo transcurre; [...] pero no es lo mismo el tiempo en todas partes; [...] No es lo mismo para unas personas que para otras».²⁹ Y, sobre todo, según la visión que se tenga, el infortunio puede azotar más a la sociedad que al individuo: «El pasado no puede volver. No vuelve, desgraciadamente, en la vida de los individuos. No vuelve, afortunadamente, en la vida de las naciones».³⁰

El panorama que, en síntesis, hemos abocetado abre la espita para permitir que Azorín nos alumbre el camino con los testimonios de su sentir temporal. En un primer acercamiento tratamos la emotividad del tiempo en Azorín con cinco enfoques: expansión, oscilación, relatividad, sensación y trifurcación; tras ello, vemos los dos principales símiles que emplea Azorín para expresar el tiempo: los cipreses como símbolo de la permanencia y las nubes como representación del retorno.

Cuando se trata el tiempo en Azorín hay que realizar una incesante labor de abstracción de las ideas que aparecen en cada fragmento, porque en muchísimos de ellos se dejan ver varias de las ideas concomitantes de la idea de tiempo; muestra Azorín con harta frecuencia en fragmentos discursivos breves -explicitadas con mayor o menor extensión- juicios, consideraciones, aseveraciones, insinuaciones, etc., sobre la preocupación, las características, los efectos, las proyecciones, las sensaciones... de la vivencia del tiempo en cualquiera de sus direcciones, bien aisladamente, bien en las relaciones que mantienen entre ellas. Hemos procurado que el concepto que sugerimos esté atestado por las palabras de Azorín, aunque, de paso, se localicen algunos otros análogos.

2 RASGOS EMOTIVOS

2.1 EXPANSIÓN

El tiempo, como marco de vivencias, especialmente de índole emotiva, Azorín lo expandió. No solamente lo vivió él en espíritu; lo veía también fuera de él. Nosotros lo estructuramos como paisaje humano, paisaje urbano y paisaje doméstico.

²⁸ *Crítica de años cercanos*, pp. 160-161.

²⁹ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 612.

³⁰ *La hora de la pluma*, p. 284.

2.1.1 PAISAJE HUMANO

2.1.1.1 Lo colectivo

Azorín está convencido, incluso entusiasmado, con el pasado colectivo, principalmente el referente a España, y con él estamos relacionados todos: «Nuestro ser está ligado a las cosas y a los muertos. Este paisaje radiante y melancólico de Castilla y de sus viejas ciudades está en nosotros. Y en nosotros están los hombres que a lo largo de las generaciones han pasado por este caserón vetusto, y los ojos que han contemplado ese ciprés centenario del jardín, y las manos que al rozar, ¡tantas veces!, sobre el brazo de este sillón de caoba han producido un ligero desgaste...».³¹ Tantas gentes han sufrido y gozado: «risas y lágrimas, afanes y alegrías, han pasado por las generaciones que aquí, a lo largo del tiempo han vivido».³²

Y ese «mar del tiempo que se lleva las generaciones -generaciones con sus azadas- y trae otras generaciones»³³ incesantemente, ha tenido -según Azorín- tres efectos de innegable valor. Por un lado, reconoce que han forjado una civilización: «Españoles y americanos tenemos nuestros antecesores en los hombres que pacientemente, a lo largo de los siglos, han labrado una civilización».³⁴ Por otro lado, se siente «ligado a toda la cadena de antecesores que ha creado a España».³⁵ Además, une a los individuos con la sociedad mediante un vínculo insondable: «Hay en nosotros una personalidad que no es autóctona, aislada; una honda ligazón nos la enlaza con el ambiente y con la larga cadena de los antepasados».³⁶

Y lo que pasa a las personas ocurre a los monumentos; un tenue roce de los pies, año tras año y siglo tras siglo, termina por dañar las piedras: «El oleaje de los pies a lo largo de cuatro siglos; el pasar y repasar ha ido desgastando la piedra, desgastada por el paso leve, casi imperceptible, de los pies; de los pies que rozan durante un segundo, dos segundos».³⁷ Los monumentos son obras visibles de esa línea de antecesores, obras palpables, como, por ejemplo: «¿Y usted cree que se puede entrar impunemente en la Catedral de Burgos? En una Catedral está recogido, generación por generación, el sentimiento de un pueblo».³⁸ Pero también cosas sencillas, como un antiguo negocio familiar: «oímos el *trac-trac-trac* del viejo telar como un eco, como una voz, como un último adiós de generaciones y generaciones que se perdieron ya en la eternidad».³⁹ Hablando de Segovia, Azorín crea una atmósfera de trabajo continuo secular a propósito de los telares: «Desde siglos atrás y a través de todas las mudanzas, millares y millares de ma-

³¹ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 160.

³² *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 216.

³³ *Pueblo*, OC, V, p. 523.

³⁴ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 679.

³⁵ *El libro de Levante*, OC, V, p. 410.

³⁶ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 159.

³⁷ *Pueblo*, OC, V, p. 546.

³⁸ *Españoles en París*, OC, V, p. 756.

³⁹ *Verano en Mallorca*, p. 5.

nos se mueven incesantes. [...] Todos esos millares y millares de manos se ocupan en el arte textorio de la lana. [...] Entre los millares y millares de manos de manos, a lo largo del tiempo, se columbran los vivos colores del damasco. [...] El tiempo se va deslizando. [...] Los años pasan. En la diuturnidad del tiempo, las manos van disolviéndose». ⁴⁰ En una sola página Azorín consigna 19 menciones de la palabra *manos* -abundantes, viejas manos- además de cinco alusiones al paso del tiempo.

Los beneficios, individuales y sociales, de índole cultural, personal, estética, laboral, etc., son fruto de un pueblo persistente en su trabajo solidario: «La fuerza de un pueblo está en eso: en la coherencia de las fuerzas y en la continuidad del esfuerzo total a través del tiempo». ⁴¹ Por la convicción que tiene Azorín de la necesidad de sentir gratitud hacia nuestros antepasados, lamenta el individualismo de muchos españoles: ⁴²

El fondo más fuerte y esencial de nuestro ser es un feroz y selvático individualismo. [...] No nos sentimos ligados al pasado. El espíritu de las cosas, que ha ido formándose lentamente, a través de los siglos, con los esfuerzos de tantos antecesores nuestros, no encuentra en nuestro espíritu un eco de amor. Son contados los que ante el paisaje, en una vieja catedral, en una calleja de pueblo, ante un lienzo de un gran pintor, se sienten conmovidos y piensan en la honda solidaridad, en la larga cadena de causas y concausas que une, desde el fondo de los remotos siglos, a aquellos hombres, nuestros padres, con nosotros, sus descendientes.

Recuerda Azorín que el filósofo Kant también reprueba el conformismo de los españoles: «El español es mesurado y sumiso, de corazón, a las leyes, principalmente a las de su vieja religión. [...] El [lado] malo es que el español no aprende de los extranjeros, ni viaja para conocer otros pueblos; que está en las ciencias retrasado de siglos; que difícil a toda reforma, está orgulloso de no tener que trabajar». ⁴³ Conformismo, por un lado, pero, por otro lado, rebeldía frente a las propuestas de reformar costumbres arraigadas y torpes. ⁴⁴

Por eso mismo, anima a prolongar el tesón de nuestros antecesores por armar el contenido moral de la patria: «No abominemos del pasado. [...] Pero, ante todo, trabajemos en la continuación de nuestra patria, según sus propios elementos». ⁴⁵ En eso consiste el patriotismo auténtico: «Le véritable patriotisme n'est pas l'amour du sol, c'est l'amour du passé, c'est le respect pour les générations qui nous ont précédés». ⁴⁶ Es un pasado colectivo, histórico.

En esta interminable concatenación de gentes, que ha constituido nuestra compartida herencia espiritual, consiste, incontestablemente para Azorín, la inmortalidad. ¿Qué mejor consuelo ante los sinsabores del tiempo sucesivo?: «La cadena de los seres marcha hacia lo infinito. Y esta rigurosa concatenación de unas generaciones con otras,

⁴⁰ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 754-755.

⁴¹ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 121.

⁴² *La obra de un ministro*, OC, III, pp. 59-60.

⁴³ I. Kant (2015), pp. 307-308.

⁴⁴ *La Cierva*, p. 12.

⁴⁵ *Con bandera de Francia*, OC, IX, pp. 720-721.

⁴⁶ N. D. Fustel de Coulanges (1919), p. 8.

este legado espiritual que unos a otros nos transmitimos, es la verdadera, la perdurable inmortalidad».⁴⁷

2.1.1.2 Los tipos

También se para a contemplar la emoción del tiempo en las personas. Por un lado están los tipos, más bien de extracción humilde: «En las anchas naves sólo se ven dos o tres viejecitas de esas inmortales, perennales, que están siempre, en las capillas solitarias, ante una lucecita. Las lucecitas centenarias de estas lámparas y las vidas de esas viejecitas son iguales; ellas nos dan la sensación -consoladora- de la permanencia».⁴⁸ «Pero el pobre labrador de ahora es igual, sí, al pobre labrador de hace siglos y siglos».⁴⁹

2.1.1.3 Los individuos

Y, por otro lado, están los individuos. En una ocasión se fija en la actriz Mariana Pardo; comentando el devenir personal de esta actriz, Azorín afirma que «desde el remoto pretérito, a lo largo de una sucesión inacabable de antecesores, llega hasta ella esta tristeza inexplicable».⁵⁰ La palma se la concede Azorín a Cervantes, también en esta emoción. Por una parte, atribuye a Cervantes que tome el tiempo como argumento principal de sus libros; por otra parte, le traslada su actitud disfórica del tiempo.

*«[...] el tiempo es un factor primordial en la obra capital cervantina».⁵¹

*«Todo es tiempo en Cervantes, y todo es espacio -dominación tangible- en Lope».⁵²

*«Tú [dirigiéndose a Cervantes] eres el hombre del tiempo. En el *Quijote* es el héroe mismo, con sus aventuras presentes, no con su pasado, quien da la sensación de tiempo. Todo pasa. Todo se desvanece. Hemos ansiado vehementemente una cosa, y una cosa se ha disuelto ya en lo pretérito».⁵³

*«Cervantes nos da la sensación profunda, sensación inenarrable, sensación desesperanzadora, del Tiempo».⁵⁴

2.1.2 PAISAJE URBANO

Azorín lamenta el deterioro material que el tiempo causa en las ciudades: «El Toboso -os dicen- era antes una población caudalosa; ahora no es ya ni sombra de lo que fue en aquellos tiempos. Las casas que se hunden no tornan a ser edificadas; los moradores emigran a los pueblos cercanos; las viejas familias de los hidalgos -enlazadas con

⁴⁷ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 756.

⁴⁸ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 639.

⁴⁹ *Andando y pensando*, OC, V, p. 183.

⁵⁰ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 719.

⁵¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1086.

⁵² *Ibidem*, p. 1133.

⁵³ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, pp. 975-976.

⁵⁴ *En torno a José Hernández*, OC, V, p. 886.

uniones consanguíneas desde hace dos o tres generaciones- acaban ahora sin descendencia». ⁵⁵ Son mayores los momentos dulces, como, por ejemplo, los de determinadas horas del día. ⁵⁶

Yo quisiera expresar con palabras sencillas todo el encanto que las cosas -un palacio vetusto, una callejuela, un jardín— tienen a ciertas horas. Esta vieja ciudad cantábrica ofrece también, como las ciudades del interior, como las ciudades levantinas, momentos especiales, momentos profundos, momentos fugaces en que muestra, espontáneo y poderoso, su espíritu... Son las ocho de la mañana; si sois artistas, si sois negociantes, si queréis hacer una labor intensa, levantaos con el sol. A esta hora, la Naturaleza es otra distinta a la del resto del día; la luz refleja en las paredes con claridades desconocidas; los árboles poseen tonalidades de color y de líneas que no vemos en otras horas; el horizonte se descubre con resplandores inusitados, y el aire que respiramos es más fino, más puro, más diáfano, más vivificador, más tónico. Esta es la hora de recorrer las callejas y las plazas de las ciudades para nosotros ignoradas.

Azorín valora el reposo, el sosiego, la acción pacífica -no destructora- del tiempo, ese “no pasar nada” y, más que otra cosa, la sensación de eternidad, que en las viejas y pequeñas ciudades se confunde con el sucederse del tiempo.

*«No debe ser la misma esta ciudad. No debe de serlo porque es idéntica a sí propia. Nada habrá cambiado. ¿Y qué hacemos de la acción demoledora del tiempo?» ⁵⁷

*«[...] ese ambiente que se respiraba en el siglo XIII, en el XVI, en el XVIII, y que hoy, nosotros, en esta hora de meditación, de degustación profunda del tiempo que pasa, respiramos en la vieja y pequeña ciudad como lo respiraron nuestros antecesores los españoles de hace tres, cuatro, seis, diez siglos». ⁵⁸

*«No pasa nada en estas ciudades. Se ha dormido el tiempo. El tiempo aquí es la eternidad. [...] Pensando en el tiempo, a solas conmigo mismo, se me van las horas como en un soplo». ⁵⁹

Es decisivo el papel que Azorín asigna a las campanas; miden el tiempo y se transfiguran en portavoces seculares de la ciudad: «[...] las campanadas graves con que se mide el tiempo en la vieja ciudad». ⁶⁰ «Es la misma ciudad la que habla por la voz de estas campanas; es la misma ciudad, que nos dice a nosotros lo mismo que dijeron, hace dos siglos, hace seis siglos a otras generaciones que ya desaparecieron en lo eterno. Y como nos lo dice a nosotros, lo dirá también dentro de otros seis siglos a nuevas generaciones». ⁶¹

Resulta destacable la analogía que Azorín establece entre el tiempo y las almazaras. Es un recurso -tan abundante en él- de atender a lo pequeño: «En la prensa, las gotas, áureas gotas, van cayendo lentamente. El tiempo va pasando también lentamente en

⁵⁵ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 307.

⁵⁶ *Los pueblos*, OC, II, p. 155.

⁵⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 968.

⁵⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1212.

⁵⁹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1068.

⁶⁰ *A voleo*, OC, IX, p. 1217.

⁶¹ *La amada España*, p. 186.

las almazaras». ⁶² El tiempo asiste a todo. Aunque no hubiera escrito que está obsesionado con el tiempo, en comparaciones como esta se advierte diáfananamente que lo está.

Azorín junta el término *casas* con el término *siglos*: las casas transpiran tiempo, su espíritu (el de las casas) se ha fortalecido en el tiempo, han conservado su identidad en medio de los cambios, etc.

*«Cuando transponemos el umbral [de un mesón], se nos entra en el ánimo rezumo de siglos». ⁶³

* [En el capítulo *Hablan las casas*] «Has de saber, autor, que tenemos nuestro espíritu y que ese espíritu se ha ido acendrando durante siglos». ⁶⁴

*«Desde el remoto pretérito ha venido, en la corriente de los siglos, hasta nosotros, este conjunto de casas frágiles o sólidas. Los moradores, perdidos en la soledad de la vasta campiña, son los mismos que fueron un milenio atrás». ⁶⁵

*«[...] en estas casas humildes, a lo largo de los siglos, han vivido generaciones de gentes». ⁶⁶

2.1.3 PAISAJE DOMÉSTICO: EL RELOJ

2.1.3.1 Todo reloj

Para Azorín el reloj es, principalmente, un símbolo total de su sentido del tiempo («símbolo de lo inexorable y de lo eterno»), ⁶⁷ y, secundariamente, el instrumento que marca los minutos y las horas. Como escribía Baudelaire. ⁶⁸

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible
[...]
Souviens-toi que le Temps est un jouer avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.

* Se identifica con el Tiempo: «En este instante avanza hacia mí un anciano con un reloj de arena en la mano. Inclino mi cabeza ante el Tiempo. Ha llegado el instante en que yo dialogue con el Tiempo». ⁶⁹

* Es el acompañante indefectible de su vida toda, gozos y congojas: «El reloj es el mejor y el más caprichoso amigo del hombre. [...] Luego, de pronto, se extingue el ruido. Esto nos produce una tenue contrariedad. Por primera vez en la vida, este querido amigo nuestro, el reloj, no acompaña nuestras ideas, nuestros ensueños, nuestros dolores, nuestras esperanzas, con su tic-tac». ⁷⁰ «Y salimos [...] con la esperanza de que al

⁶² *A voleo*, OC, IX, p. 1365.

⁶³ *En torno a José Hernández*, OC, V, p. 902.

⁶⁴ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 673.

⁶⁵ *A voleo*, OC, IX, p. 1252.

⁶⁶ *Una hora de España*, OC, IV, p. 525.

⁶⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 75.

⁶⁸ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, LXXXV, «L'Horloge», vv. 1, 17-18, p. 81.

⁶⁹ *Contingencia en América*, OC, VII, p. 1242.

⁷⁰ *En lontananza*, pp. 274-275.

día siguiente tornará a acompañar con su tic-tac monótono nuestras alegrías, nuestros pesares, nuestras ilusiones». ⁷¹

* Engendra el tiempo dominador: «El tiempo parece que es otro, medido por este reloj. Y diríase que el tiempo emana inexorable -de un modo punzador- de tales ruedecillas y resortes. [...] El tiempo comenzaba ya -segregado por el primoroso reloj- a dominarnos». ⁷²

* Evidencia la frontera entre el tiempo y la eternidad: «Un filósofo necesita un buen reloj. Sin reloj no se puede meditar exactamente sobre el tiempo y la eternidad. Pequeños cronómetros de bolsillo, clepsidras o relojes de agua, relojes de pared o de sol, todos nos marcan la brevedad de la vida y todos nos predicán la eternidad. En un reloj de un pueblo fronterizo de España y Francia -Uruña- se lee esta leyenda alrededor de las horas: *Todas hieren; la última mata*. Todas las horas van hiriendo poco a poco; la postera nos mata». ⁷³

* Rememora cuántas cosas guarda el pasado: «Reposamos un momento, sentados en el zaguán tranquilo; después recorreremos las cámaras y las salas de la casa, estas cámaras que han estado años y años sin abrirse, en que hay litografías descoloridas, y viejas cartas amarillentas, y libros desencuadernados, sin portada. Un sosiego dulce y claro nos invade apenas hemos llegado y nos sentimos bien. Los minutos y las horas pasan insensibles. ¿Qué dice este viejo reloj gemidor, este viejo amigo de la niñez, que está *todavía* en el rellano de la escalera?». ⁷⁴

Llevado por su amor por el tiempo y su omnipresente testigo, Azorín no se desentiende de la función más prosaica del reloj: el tictac de los segundos. ⁷⁵

* Las variaciones mecánicas que lo han hecho mejorar y el vigoroso ruido de un reloj de níquel: «No tengo ya noción del tiempo: el reloj, junto al pan que has puesto en el tablero de pino, marca su hora y hace sonar su tictac; recuerdo yo, a su vista, preocupado como he estado siempre con el tiempo, todos los que a lo largo de los años han introducido mejoras en el mecanismo del reloj, desde el doctor Hocke hasta Barlowe, inventor de los relojes de repetición. [...] Hemos perdido en Sevilla la noción del tiem-

⁷¹ *Ibidem*, p. 277.

⁷² *Contingencia en América*, OC, VII, p. 1240.

⁷³ *Ni sí, ni no*, p. 225.

⁷⁴ *En lontananza*, p. 196.

⁷⁵ ¡Qué no hubiera dado Azorín por conocer publicaciones actuales que hablan de la relación entre el reloj y el tiempo!; por ejemplo, David Rooney: *Una historia de la civilización en doce relojes*, Madrid, Alianza, 2022. O Lewis Mumford: «El monasterio y el reloj» (5 de diciembre de 2013, Instituto Metropolitano de Diseño e Innovación, Buenos Aires, en «Preparación cultural en técnica y civilización»), del que tomamos estas palabras: «hacia el siglo XIII existen claros registros de relojes mecánicos, y hacia 1370 Heinrich von Wyck había construido en París un reloj “moderno” bien proyectado. Entretanto habían aparecido los relojes de las torres, y estos relojes nuevos, si bien no tenían hasta el siglo XIV una esfera y una manecilla que transformarían un movimiento del tiempo en un movimiento en el espacio, de todas maneras sonaban las horas. Las nubes que podían paralizar el reloj de sol, el hielo que podía detener el reloj de agua de una noche de invierno, no eran ya obstáculos para medir el tiempo: verano o invierno, de día o de noche, se daba uno cuenta del rítmico sonar del reloj. El instrumento pronto se extendió fuera del monasterio; y el sonido regular de las campanas trajo una nueva regularidad a la vida del trabajador y del comerciante. Las campanas del reloj de la torre casi determinaban la existencia urbana. La medición del tiempo pasó al servicio del tiempo, al recuento del tiempo y al racionamiento del tiempo. Al ocurrir esto, la eternidad dejó poco a poco de servir como medida y foco de las acciones humanas».

po, y en vano el reloj, el tosco reloj de níquel, que suena reciamente, produce para nosotros su incesable tictac». ⁷⁶

* La manía de san Juan de la Cruz de no llegar tarde a ningún sitio: «Este frailecito [san Juan de la Cruz], con sus cinco relojes, se nos aparece como obsesionado por el tiempo que pasa, por el tiempo suave e inexorable, por el tiempo que todo lo trae y se lo lleva». ⁷⁷ Santa Teresa es quien menciona esta rareza del gran místico: «Vino allí á Valladolid á hablarme con gran contento, y díjome lo que tenia allegado, que era harto poco: solo de relojes iba proveido, que llevaba cinco, que me cayó en harta gracia. Díjome, que para tener las horas concertadas, que no queria ir desapercibido». ⁷⁸

2.1.3.2 “Este” reloj

Si queremos verificar cómo Azorín coloca el reloj en el centro de su emoción por el tiempo, no tenemos que hacer más que una cosa: leer el capítulo «El tiempo y la eternidad». ⁷⁹ Veamos los dos rasgos que caracterizan este verdadero canto al reloj.

1) Crea una atmósfera en torno al *reloj* como vigía del tiempo. En sus tres páginas utiliza el vocablo *reloj* 32 veces, de las que 13 forma parte del sintagma *el viejo reloj*. Es fácil percibir la minuciosidad cuando describe la “vida” de este reloj.

2) Lo quieren como a uno más” de la familia. No falta ningún componente de ese sentimiento.

* Ha “acompañado” a la familia en sus múltiples avatares, es el sonido de «la emoción del tiempo y de la eternidad», jóvenes y ancianos lo han contemplado con «simpatía» o con «tristeza», «dos siglos» ha estado en el mismo salón, etc.

* El momento en que lo iban a llevar al taller fue «solemne, trágico». «Cuando el reloj ha sido bajado a la calle, lo han puesto en un carrito. El carrito ha comenzado a caminar. Desde el balcón miraban los niños alejarse al viejo reloj. La madre lo miraba también con leve emoción».

* «[Como] el reloj es ya muy viejecito», es lógico que tenga «sus faltas de memoria».

* Hasta once veces Azorín lo llama de “tú”: «tú has señalado la hora», «tú has sonado tu tictac», «¿Serás el mismo cuando vuelvas?», etc.

* Azorín se mete de lleno en la atmósfera: «El autor de estas líneas [...] ha visto en la vieja casa el viejo reloj».

Este es un fragmento del capítulo:

A tres, cuatro, seis generaciones ha acompañado con su tictac rítmico, incansable, el viejo reloj. No es el reloj un artificio mecánico. Diríase que es, en la casa, un ser viviente. Con su ruidito inacabable -noche y día- acompaña a la familia en todos los instantes de la vida. Los niños y los viejos -durante dos siglos- lo han mirado, con simpatía y curiosidad los primeros, con tristeza y tal vez un poco de enojo los segundos. Han

⁷⁶ Con Cervantes, OC, VIII, pp. 1082-1084.

⁷⁷ Los valores literarios, OC, II, p. 975.

⁷⁸ Santa Teresa de Jesús (1861), XIV, p. 202.

⁷⁹ Los Quinteros y otras páginas, OC, IV, pp. 692-694.

pensado los primeros: “La vida se abre ente nosotros. ¡Cuántas horas ha de marcarnos todavía este reloj!”. Los viejos pensaban: “La vida acaba para nosotros. ¡Qué pocas horas le quedan que señalarnos a este reloj! [...] El viejo reloj no es impasible; tiene su espíritu; ha reído con nosotros y con nosotros ha llorado. [...] Dos siglos ha estado el reloj en el testero de la sala. No es posible que salga de la casa. No se concebiría la vasta y noble sala sin el reloj. [...] El tictac del viejo reloj ligaba al tiempo a una serie de seres queridos -padres e hijos-, y en el tiempo marcado por el viejo reloj había surgido la vida y había llegado la muerte. La eternidad era el ruidito imperceptible casi, en la vasta sala, del viejo reloj.

Culmina este canto al reloj citando un poema de Juan Ramón Jiménez («el querido poeta»),⁸⁰ que dos años antes había publicado una antología de sus obras.⁸¹

¡No, si no caben mis horas
ideales en las horas
de mi día material!
¡Si no es posible que corte
la rosa de fuego, hasta
dejarla justa en los límites
que le da el reló implacable!
¡Si mi vida entera es
sólo una hora, y tan sólo
podría la eternidad
ser mi mañana o mi tarde!

Y termina así su retrato del reloj como mascota del tiempo y de la eternidad: «¿Qué nos inspira esta poesía? ¿Qué sensaciones suscita en nuestro ser? El autor de estas líneas ha sentido, al leerla, la emoción del tiempo y de la eternidad. Y ha visto en la vieja casa el viejo reloj que ha acompañado con su tictac a cuatro o seis generaciones».⁸²

2.2 OSCILACIÓN

Azorín se emociona con el tiempo, una de cuyas consecuencias es la oscilación entre una afirmación y su contraria, entre la presencia y la ausencia de una determinada característica. Estas oscilaciones las presentamos en forma de cinco interrogantes:

- 1.º- ¿El tiempo pasa o no pasa?
- 2.º- ¿El tiempo beneficia o daña?
- 3.º- ¿El tiempo va rápido o va lento?
- 4.º- ¿El tiempo se repite o no se repite?
- 5.º- ¿El dolor por el tiempo que pasa es solo psicológico o es también físico?

⁸⁰ *Ibidem*, p. 694.

⁸¹ El poema tal y como lo transcribe Azorín coincide en todas sus formas (salvo una coma que se ha añadido) con el que aparece en una edición reciente: Juan Ramón Jiménez (2012), «La realidad invisible», I, 3, pp. 9-10.

⁸² *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 694.

Azorín responde que sí a todas estas preguntas en sus respectivas alternativas. Se da una *coincidentia oppositorum*; los contrarios forman una alianza estética. En la ciencia hay contradicciones; en el arte hay emociones.

2.2.1 ¿EL TIEMPO PASA O NO PASA?

2.2.1.1 Pregunta retórica

Esta interrogación dirigida a los textos de Azorín tiene más de pregunta retórica que de pregunta pragmática. No inquirimos nada. Lo único indiscutible para Azorín es que el tiempo pasa, sea cual sea el vocablo parasinonímico de que se revista el “tiempo”. «Y siempre, en todos los siglos, hay en la cantarera cuatro cántaros, frescos, gráciles, puestos en ringla. Y ante ellos van y vienen las gentes. Las generaciones pasan». ⁸³ No tiene recorrido la respuesta de «el tiempo no pasa». Por no soslayar la contestación, diremos que cuando Azorín escribe algo relacionado con la inmovilidad del tiempo, lo hace circunscribiéndose a situaciones concretadas incluso en el ámbito temporal.

* “Este” espectáculo: «Como contemplaran este espectáculo hace dos mil años otros ojos, lo contemplamos nosotros ahora. En su permanencia está la norma definitiva de la vida». ⁸⁴

* En “esta iglesita”: «Todo perdura aquí idéntico a sí mismo al través del tiempo. Entre los muros de esta iglesita el tiempo se ha detenido. Y es esta sensación de eternidad -eternidad entre lo blanco- lo que nos hace gustar profundamente de estas iglesitas españolas». ⁸⁵

* En “este rincón”: «El tiempo diríase que se ha detenido en este rincón». ⁸⁶

* “Esta imagen”: «¿Existe el tiempo? Esta imagen mía de ahora, la imagen que yo tengo de la cosa, de una persona, ¿no es la imagen anterior? ¿No son las dos una cosa?». ⁸⁷

* “Yo”: -¿Es usted muy viejecita, madre abadesa? -pregunta Salvadora. -Naturalmente, muy viejecita. Digo naturalmente, porque desde que nací han pasado muchos años; pero yo tengo la impresión de que no ha pasado ninguno». ⁸⁸

Pasa... ¿qué es aquello de lo que se dice que “pasa”? ¿cuál es el sujeto del verbo *pasa*? Pero ¿pasa? Si nos atenemos al concepto “pasar” y a ese concepto hacemos que le preceda el concepto “tiempo”, Azorín es categórico y convincente escribiendo que “el tiempo pasa”. Otra cosa es que, por las razones que fuesen -de índole estética, sin duda-, recurriese a términos y expresiones que exhibiesen otro atuendo verbal. Lo mismo nos valen *minutos, tiempo, todo, días, ideas*, etc.; nos sirven igualmente *desaparece, nada es eterno, no volverán, se desvanece, se escapa*, etc. Los enunciados en los que figuran

⁸³ *Pensando en España*, OC, v, p. 1013.

⁸⁴ *Don Juan*, OC, IV, p. 224.

⁸⁵ *Españoles en París*, OC, v, p. 840.

⁸⁶ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 386.

⁸⁷ *La farándula*, OC, VII, p. 1188.

⁸⁸ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 624.

tales vocablos expresan contundentemente que “el tiempo pasa”. «El tiempo discurre: no nos obstinemos nunca contra lo ineluctable».⁸⁹ La «corriente inexorable del tiempo» lo arrasa todo. **Todo, absolutamente todo, desaparece.**

Para librarse de la esclavitud del paso de las horas Azorín acude a un trampantojo cronológico: «En el comedor, en tanto cenaba, miraba yo enfrente de mí un reloj. En la casa no para nadie más que yo. El reloj que estaba frente a mí, un reloj redondo de pared, estaba inverso. Arriba tenía las seis y abajo las doce».⁹⁰ Se trata de dominar a quien te domina: si el reloj te impulsa hacia atrás, dale la vuelta: «Invirtiendo las horas, tiene la ilusión de un retroceso en el tiempo».⁹¹ Ramón Gómez de la Serna comenta gráficamente la inversión de las horas: «Como además del reloj de arena tiene Azorín un reloj moderno eléctrico [...] ha colocado un reloj con los números de la esfera escritos de mayor a menor: XII, XI, X... Así las horas van al revés y esa inquieta aguja larga y dorada de estos relojes, marcha también en sentido inverso como si retrocediera el tiempo como si soltara de nuevo el hilo que devanó».⁹²

Haremos abstracción de estos conceptos básicos de sujeto más predicado y atenderemos a otros detalles. Desde las sentencias condensadas e impertérritas «todo desaparece con el tiempo»⁹³ y «El tiempo ha transcurrido, fiero e inexorable»,⁹⁴ buscaremos la repercusión que causa en nosotros este paso inapelable y devastador del tiempo. Azorín sintetiza en tres los efectos de tal paso: 1.º Nos acerca a la eternidad, 2.º Nos aboca al dolor, 3.º Nos separa de nuestros amores.

2.2.1.2 El tiempo nos acerca a la eternidad

La esencial mutabilidad del tiempo nos transporta, *per se*, a la inmutada e inmutable eternidad.

*«El tiempo no es eterno. [...] La eternidad es vida interminable, vida tal que se concentra en un punto toda ella, vida en la que todo es presente y en la que no hay pasado ni futuro. [...] Nada es eterno; todo cambia, todo pasa, todo perece. Cuando pase la Tierra, y pase el Universo, y pase el Tiempo, el mismo implacable Tiempo que lo hace pasar todo».⁹⁵

*«Los días van pasando; pasan las semanas; pasan los meses; pasan los años. Nada es eterno y nada es inmutable».⁹⁶

*«¿De qué manera dar algo por estable y definitivo en el cambiar rápido, incesante y eterno de los hombres y de las cosas?».⁹⁷

⁸⁹ *Homenaje a Azorín* (1947), p. 31; reproducido en J. Sampelayo (1986), p. 123.

⁹⁰ *Pensando en España*, OC, v, p. 969.

⁹¹ M. D' Ambrosio (1971), p. 153.

⁹² R. Gómez de la Serna (1957), p. 230.

⁹³ *Buscapiés*, OC, I, p. 104.

⁹⁴ *Andando y pensando*, OC, v, p. 182.

⁹⁵ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 694.

⁹⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 605.

⁹⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 86.

También en esta ocasión Azorín nos recuerda a Montaigne. «Nosotros, y nuestro juicio, y todas las cosas mortales, vamos fluyendo y rodando sin cesar. Así nada seguro puede establecerse del uno al otro, pues tanto el que juzga como el juzgado están en continua mutación y en continuo movimiento».⁹⁸ La destrucción que el tiempo ha producido nos la alivian los chopos desde la cercana eternidad: «El antiguo palacio se ha desmoronado; pero aquí al lado de las ruinas, como una sonrisa en la eternidad, está este grupo de finos chopos que tiemblan levemente en sus hojas al soplo de la tarde expirante».⁹⁹ Cuando el tiempo desaparece, reina la deliciosa eternidad, dijo Baudelaire: «Ô béatitude! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde! Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité que règne, une éternité de délices! [...] Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature».¹⁰⁰

Esa mutabilidad lo debilita ante la eternidad. La sucesibilidad del tiempo se convierte en un mero señuelo pues en realidad hace vana nuestra ambición de permanencia. Y el tiempo “cae” con terror en brazos de lo eterno.

*«Todo pasa: el hombre, el mundo, el universo. Todo perece: aun el mismo implacable tiempo, que todo lo trasmuda y acaba, perecerá como el hombre, el mundo y el universo. El tiempo no puede ser eterno: la eternidad, presente siempre, sin pasado, sin futuro, no puede ser sucesiva. Si lo fuera y por siempre el momento sucediera al momento, daríase el inconcebible y absurdo caso de que lo infinito se aumentaba a cada instante».¹⁰¹

*«[...] en la vorágine humana, en el torbellino del mundo, todo gira y cambia. ¿Cómo nosotros podríamos permanecer inmóviles? ¿De qué modo no ser irrisoria nuestra vanidad de permanencia? Todo es cambiadizo, y nosotros, puestos en la vorágine, lo somos también. Todo pasa y nosotros también».¹⁰²

*«¿De qué servirá todo esto cuando, granito a granito, sutilmente, aterradora-mente, va cayendo el tiempo en la eternidad? Y el tiempo todo se lo lleva, todo lo muda, todo lo transforma, todo lo destruye...».¹⁰³

Azorín encarna en don Pablo (*Doña Inés*) la preocupación por el tiempo. «Sin poderlo remediar, el caballero está un poco desasosegado. [...] En estos momentos decisivos, difíciles, de la vida de don Pablo, el caballero suele recurrir a la lectura de algún escritor de vida y obras serenas».¹⁰⁴ Ha abierto al azar el libro de los *Pensamientos* del emperador romano Marco Aurelio, y ha leído este fragmento: «Si alguien te formula la

⁹⁸ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 601. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 348): «Et nous, et notre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé étant en continuelle mutation et branle».

⁹⁹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 569.

¹⁰⁰ Ch. Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, v, «La chambre double», pp. 281-282.

¹⁰¹ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 186.

¹⁰² *Capricho*, OC, VI, pp. 986-987.

¹⁰³ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 191.

¹⁰⁴ *Doña Inés*, OC, IV, p. 836.

pregunta de cómo se escribe el nombre de Antonino, ¿no te aplicarías a detallarle cada una de sus letras? Y en caso de que se enfadasen, ¿replicarías tú también enfadándote? ¿No seguirías enumerando tranquilamente cada una de las letras? De igual modo, también aquí, ten presente que todo deber se cumple mediante ciertos cálculos. Es preciso mirarlos con atención sin turbarse ni molestarse con los que se molestan, y cumplir metódicamente lo propuesto». ¹⁰⁵ «La lectura de este fragmento ha dejado perplejo a don Pablo. La tranquilidad que había ido a pedir a Marco Aurelio se ha trocado en inquietud». ¹⁰⁶

2.2.1.3 El tiempo nos aboca al dolor

Los (pocos) placeres de la vida el tiempo nos los arrebató. Nos despoja de nuestra vida interior: «sin conmociones, con suavidad, ideas y sentimientos que parecían inmovibles en nosotros se van esfumando en lo pretérito. Y esto es acaso más terrible que el cañón». ¹⁰⁷ Nos roba las cosas que más nos gustan: «con todos los bienes apetecibles, en pleno bienestar, siento cómo se me escapa el tiempo». ¹⁰⁸ Y trae a colación Azorín estos versos de Calderón de la Barca: ¹⁰⁹

Don Felix:
En defengaño forzofo,
ofendido y despreciado,
no fiento el fer defdichado,
fiento haber fido dichofo.

Es más, nos coloca frente al no ser. De un capítulo dedicado a Quevedo extraemos esta cita: «Hay, sin embargo, en esta tramoya, un profundo sentir del tiempo: el tiempo pasa -pasa con toda esta balumba, con toda esta pintoresca grey-, y nos encontramos ante el terrible vocablo “Nada”». ¹¹⁰ En su obra *Los sueños* leemos las siguientes admoniciones: «¿Tú por ventura sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto que no, pues así alegre le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo. [...] Dime, ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto; que ellos sólo vuelven la cabeza a

¹⁰⁵ Marco Aurelio (1977), VI, 26, p. 119; la cita de Azorín y la nuestra proceden de fuentes diferentes. Marcii Avrelii Antonini (1987, VI, 26, pp. 47-48): Ἐάν τις προβάλη, πῶς γράφεται τὸ Ἀντωνίνον ὄνομα, μήτι κατεντεινόμενος προοίση ἕκαστον τῶν στοιχείων; μήτι οὐκ ἐξαριθμήσῃ πρῶως προῖων ἕκαστον τῶν γραμμάτων; τί οὖν, ἐάν ὀργίζωνται; μήτι ἀντοργίη; οὕτως οὖν καὶ ἐνθάδε μέμνησο, ὅτι πᾶν καθήκον ἐξ ἀριθμῶν τιῶν συμπληροῦται. τούτους δεῖ τηροῦντα καὶ μὴ θορυβοῦμενον μηδὲ τοῖς δυσχεραίνουσιν ἀντιδυσχεραίνοντα περαίνειν ὁδῶ τὸ προκείμενον. Según García Gual, en Marco Aurelio (1977, p. 25), «El título de la obra de Marco Aurelio varía ligeramente en las versiones a otros idiomas. El griego: *Ta eis heautón* puede deberse al propio autor o al secretario que ordenaba sus libros o al editor de la obra. El artículo *ta* sobrentiende un plural neutro: *biblia* (libros) o *hypomnēmata* (comentarios, recuerdos, c. III 14). *Eis heautón* puede significar «acerca de sí mismo». (Pudo ser, por ejemplo, el título puesto sobre ciertos rollos de su biblioteca, en oposición a otros escritos vecinos de carácter público.) O bien “a sí mismo”».

¹⁰⁶ *Doña Inés*, OC, IV, p. 837.

¹⁰⁷ *París, bombardeado*, OC, III, p. 1052.

¹⁰⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1315.

¹⁰⁹ P. Calderón de la Barca (1763), Jornada Primera.

¹¹⁰ *El pasado*, p. 199.

reírse y burlarse de los que así los dejaron pasar. Sábetete que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena; y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte».¹¹¹

Lo máspreciado de la vida, los buenos recuerdos, también se pierde: «Todo está en silencio; contemplo el pedazo de cielo -sobre los tejados- que va palideciendo cada vez más. Entonces, en estos momentos solemnes, íntimos, es cuando veo, como en síntesis, toda mi vida pasada. Entonces es cuando aparecen los jalones que han ido marcando mi ruta. Entonces es cuando siento -trágicamente- la corriente del tiempo, y surgen con una agudeza extraordinaria, dolorosa, estas sensaciones pasadas, que ya, de ningún modo, volverán a ser las mismas, en los mismos lugares, en el mismo ambiente».¹¹²

Ante tanta tragedia, Azorín suplica al tiempo que, ya que pasa, que lo haga sigilosa e indoloramente: «Y van pasando las horas; pasan sin que las sintamos. ¿Y qué más podemos desear en esta vida sino que pase el tiempo sin que advirtamos su paso? [...] Y lo que debemos ansiar es que la corriente del tiempo nos arrastre sin dolor».¹¹³

2.2.1.4 El tiempo nos separa de nuestros amores

El tiempo, con su ínclito compañero la muerte, desaloja de la vida a una familia entera:¹¹⁴

Todo es silencio en la casa; todo es en la casa penumbra. [...] En la mansión de la plaza de la Iglesia no pasa nada. El que pasa es el tiempo. El tiempo -sin contar con otros elementos- se lleva un día, cuando menos se esperaba, a la mujer del doctor. El golpe ha sido terrible. En la casa vieja, toda sombría, toda silenciosa, han resonado las blandas palabras con que su moradora, doña Librada, ha procurado consolar a su médico. [...] Y el tiempo, el terrible tiempo, no deja de pasar. Y al pasar, se lleva uno de los hijos del doctor Blat. [...] El tiempo no cesa de transcurrir: el tiempo, del mismo modo que se ha llevado a la mujer del doctor y a un hijo del doctor, se lleva ahora al hijo que le quedaba a nuestro amigo. [...] Y como todo acaba por suceder, sucede que un día, inesperadamente, aunque los achaques lo hacían temer, la moradora del vetusto caserón, doña Librada, es convocada asimismo a la eternidad. [...] Sombrío y silencioso está todo. Y en el silencio y en la sombra, medita, abstraído el doctor Blat, decrepito, desaliñado [...] (Pedro Blat, en el pueblecito mediterráneo en que vivía, ha muerto hace un año. [...]).

¹¹¹ F. de Quevedo (1963, p. 72): «Visita de los chistes. A Doña Mirena Riqueza» (Anagrama de doña María Enríquez) En otras ediciones aparece como «Visita de la Muerte». Como curiosidad (o algo más) diremos que en esta obra de Quevedo aparece 31 veces el vocablo *nada*: «Con el cielo no quiero nada», «que a mí, de ti ni de él se me da nada», etc. ¿Tuvo que ver algo este dato con la elección -tan frecuente- que Azorín hizo de la palabra *nada* en el capítulo que dedica a Quevedo?

¹¹² *París, bombardeado*, OC, III, p. 1064.

¹¹³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 417.

¹¹⁴ *Pasos quedos*, pp. 154-157.

Aun sin llegar a la inseparable pareja del tiempo que es el morir, se nos evaporan todas las querencias, las que nos unían a personas, a cosas, a miles de placeres circunstanciados...

*«ISABEL.-No se ve dos veces a una misma persona; no hay dos momentos idénticos en la vida. VÍCTOR.-Es triste y es verdad; este momento de ahora no lo volveremos a vivir».¹¹⁵

*«[...] vuelve a sentir unos minutos que ya pasaron para no volver jamás, y evoca unas cosas a las cuales se aferra con profundo cariño antes que se esfumen definitivamente en lo pasado. ¡Y esos minutos ya no volverán!».¹¹⁶

*«¿Cómo los seres que hemos amado tanto pueden desaparecer de este modo tan rápido y brutal? ¿No habrá nada fijo, inmovible, en el mundo, de nuestros amores y de nuestras predilecciones?».¹¹⁷

En definitiva, que «lo que amábamos en nuestros días de entusiasmo desaparece. Llega un momento en nuestra vida en que somos ya extranjeros entre la gente que nos rodea y nos ama».¹¹⁸ Entre todas las aficiones, las querencias, los gustos..., el aguijón más punzante y sangrante que le produce a Azorín el tránsito del tiempo es la separación del amor: «Pero pasa el amor, como pasa todo».¹¹⁹ Y, en particular, el «rostro del ser querido»:¹²⁰

Nos imaginamos que, en medio de la fragilidad de las cosas y del mudar vertiginoso del tiempo, esos fugaces y brillantes parpadeos rojos y azules son como el nexo entre lo que ha sido, lo que es y lo que será. Todo desaparecerá en las ciudades y en los campos; todas estas cosas que vemos se transformarán en otras cosas. Este minuto que ahora vivimos, ya no lo volveremos a vivir; este rostro del ser querido, que tan íntimamente está adentrado en nuestro espíritu; este rostro que refleja nuestras alegrías y nuestras tristezas, que es bondad y que es ingenuidad, ha de ser llevado en la corriente inexorable del tiempo. Lo que creemos que debiera ser perenne -la alada ingenuidad, la bondad que no retrocede nunca, la serenidad maravillosa de una mirada-; lo que creemos que debiera ser perenne, acabará del mismo modo que las cosas más viles y vulgares. Todo se mudará y acabará.

2.2.2 ¿EL TIEMPO BENEFICIA O DAÑA?

Azorín atribuye al tiempo una supremacía universal: «El tiempo puede más que todos los estados del mundo».¹²¹ Ese poderío posee un evidente sesgo productor de bienestar.

*«El tiempo, supremo conciliador».¹²²

* Azorín nombra el tiempo, como ente, y cuando nombra los segmentos sociales, lo hace como desarrollo del tiempo: «[Doña Inés] necesita la calma que le permita entrar

¹¹⁵ *Cervantes, o la casa encantada*, OC, IV, p. 1093.

¹¹⁶ *Espanoles en París*, OC, III, p. 1034.

¹¹⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 114.

¹¹⁸ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 97.

¹¹⁹ *La sociología criminal*, OC, I, p. 457.

¹²⁰ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 194.

¹²¹ *Andando y pensando*, OC, V, p. 135.

¹²² *Posdata*, p. 111.

en comunicación efusiva y silenciosa con la realidad ambiente. Una sacudida violenta de los nervios o una emoción intensa hacen que el interés se polarice de pronto hacia otra parte. Cesa la secreta continuidad en la fruición. Después, pasada la emoción advenediza, será preciso reanudar la comunicación con las cosas. [...] sólo el tiempo, el transcurso de las horas, la acción aplacadora de los días, harán que el estado de beatitud torne al contemplador».¹²³

* Las cosas -así, en general- le hacen no vivir, lo trasladan a un estado de no contemplación; contemplar el tiempo, en cambio, es vivir: «Se ha detenido el tiempo; sentimos profundamente tupido el cerebro. Deseamos sumirnos en las cosas, en la materia eterna, no sentimos vivir».¹²⁴

*«CONDESITA.-La vida es pensar, sentir, ver pasar el tiempo. DON JOAQUÍN.-Ver pasar el tiempo, ¡no! ¡Dominar el tiempo!».¹²⁵

El papel del tiempo en la solución de los problemas es directo («resuelve»).

*«El tiempo resuelve por sí solo muchas cosas que parecen aterradoras; no hurgando en un asunto intrincado y pasional, él mismo se va desvaneciendo».¹²⁶

*«El tiempo resuelve lo que no logra desenmarañar ni el ingenio, ni la fuerza, ni la elocuencia».¹²⁷

*«[...] el tiempo es el gran arreglador de los conflictos. Dulcemente, con suavidad y sin ruido, el tiempo lo va apaciguando todo».¹²⁸

Pero la mayor parte de las veces Azorín le reconoce un papel curativo indirecto («se arreglará») en el arreglo de los conflictos.

*«[...] deje usted correr el tiempo, que todo se arreglará».¹²⁹

*«Estrella y Jimena habrán de poner su esperanza en el tiempo, en el fluir del tiempo, en la virtud vulneraria del tiempo».¹³⁰

*«El tiempo pasa, y nosotros, sin libros -ni uno en toda la casa-, gozamos del tiempo».¹³¹

Sabedor Azorín de que el tiempo también dispone de un poder dañino, lo enaltece a fin de que amortigüe o elimine los perjuicios que, por otro lado, genere: «Y el tiempo va pasando; advertimos algo que nos consuela, por una parte, y nos alarma, por otra. Y esto que vamos, silenciosamente, advirtiendo es la acción del tiempo. Con el tiempo no habíamos contado. Y aquí está el tiempo con todas sus cualidades, buenas y malas, con sus agravantes y con sus lenitivos».¹³²

¹²³ *Doña Inés*, OC, IV, p. 768.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 834.

¹²⁵ *Old Spain*, OC, IV, p. 891.

¹²⁶ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1085.

¹²⁷ *A voleo*, OC, IX, p. 1278.

¹²⁸ *Doña Inés*, OC, IV, p. 836.

¹²⁹ *María Fontán*, OC, VII, p. 560.

¹³⁰ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 826.

¹³¹ *A voleo*, OC, IX, p. 1218.

¹³² *Ibidem*, p. 1275.

Si el tiempo es la enfermedad, también es el remedio; puede arreglar lo que ha desarreglado.

*«[...] sólo el tiempo puede corregir el tiempo».¹³³

*«Contra lo que el tiempo ha ido estratificando, sólo con el tiempo se puede luchar».¹³⁴

*«El tiempo es nuestro amigo y nuestro enemigo; él lo disuelve y resuelve todo; él todo lo amansa, lo esfuma, lo dulcifica».¹³⁵

*«Cronos, si es benéfico, es también terrible. Lo hace todo y lo deshace todo».¹³⁶

A Azorín solamente le resta implorar (¿a quién?) que el inexorable tiempo se torne benigno en nuestro favor: «¡Adiós, adiós! Que el tiempo, tan terrible, sea un poco exorable para nosotros».¹³⁷ En la civilización del optimismo como la actual, no hay espacio para lo lúgubre personal. No era el caso de Azorín. Cuatro años antes de morir le decía en carta personal a F. Vega: «La memoria es el consuelo y el desconsuelo de los viejos».¹³⁸ Nuestra relación con el tiempo posee dos caras -Escila y Caribdis-; es nuestro enemigo pues nos mata, «Pero la naturaleza de este adversario le convierte en nuestro indispensable aliado: todo lo hacemos contra el tiempo, pero también en el tiempo y gracias a él».¹³⁹ La complicidad es más provechosa que la rivalidad.

2.2.3 ¿EL TIEMPO VA RÁPIDO O VA LENTO?

2.2.3.1 Alternancia de celeridad y tardanza

Cuando Azorín responde que sí a lo primero, emplea vocablos del grupo *vertiginoso, rápido, breve, fugaz, veloz*; cuando contesta que sí a lo segundo, utiliza términos del grupo *largo, denso, lento, perenne, interminable*. Lo que corre o no corre no es solo el tiempo, sino que también participan -o no- en la carrera los siglos, los años, las horas, los minutos y los segundos; incluso la vida misma es la que galopa. Unas veces lentitud y velocidad conviven en el mismo periodo.

*«El tiempo que se había hecho largo, se hace ahora breve; no sentimos el tiempo».¹⁴⁰

*«El tiempo es veloz en la ventura y tardo en el infortunio».¹⁴¹

*«El cambio implica tiempo; [...] Supone el tiempo fugacidad y perennidad».¹⁴²

Se apoya Azorín en Nieremberg: «Dale mucho, y quítale poco; quien deve eftimar todo lo temporal por nada».¹⁴³ En un acto de suprema conciliación hasta un segmento escu-

¹³³ *El efímero cine*, p. 89.

¹³⁴ *El político*, OC, II, p. 409.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 431.

¹³⁶ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 322.

¹³⁷ *Un pueblecito*, OC, III, p. 594.

¹³⁸ F. Vega Díaz (1977), p. 220; la carta lleva fecha del 3 de diciembre de 1963.

¹³⁹ A. Arteta (2018), p. 225.

¹⁴⁰ *Pueblo*, OC, V, p. 520.

¹⁴¹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1047.

¹⁴² *El pasado*, p. 170.

¹⁴³ J. E. Nieremberg (1664), *Centuria Quinta*, DECADA IX, 83, p. 158.

rridizo se vuelve “eterno”: «Sentimos percepción de Eternidad y a la par los minutos -en un reloj invisible- pasan vertiginosos». ¹⁴⁴

Baudelaire le acompaña en esta sensación: el tiempo no nos da tregua, nos atosiga: «Le Temps! Il est, hélas! des coureurs sans répit». ¹⁴⁵ «L’Art est long et le Temps est court». ¹⁴⁶ Pageaux ofrece una explicación atinada del porqué de que la preocupación del tiempo se halle en el núcleo de la obra de Azorín; para él, el concepto de “tiempo” encierra el concepto “vida”; por eso, en todas las vías que Azorín abre en sus escritos se topa con la vida, o sea, con el tiempo: «[...] cœur de l’œuvre de Azorín: l’obsession du temps. [...] Si le temps -Chronos- est tout autant le personnage central que le principe d’une thématique obsédante, multiforme dans l’œuvre de Azorín, c’est que, sous le concept abstrait “temps”, il faut lire “vie”. Sur tous les chemins de l’écriture que trace Azorín, se tient, devant lui, Chronos». ¹⁴⁷ Baudelaire contrapone “tiempo” y “vida”: «Ensuite on fit apporter de nouvelles bouteilles, pour tuer le Temps qui a la vie si dure, et accélérer la Vie qui coule si lentement». ¹⁴⁸ No hay que descuidar el detalle de que *Temps* y *Vie* llevan mayúscula inicial. ¹⁴⁹ Se ha de acumular fortaleza para aniquilar lo que nos fastidia, es decir, el tiempo arrollador, y acelerar, vigorizar, lo que subyace al tiempo, esto es, la que vivimos.

Otras veces Azorín los separa. Hay aceleración. En el mosaico de su emoción destacan las teselas de los pretéritos, sintetizadas en la inexorabilidad del tiempo.

*«Los años pasan rápidamente: no existe el tiempo». ¹⁵⁰

*«Nuestra vida corre vertiginosamente en las grandes ciudades; nos pasan muchas cosas, y por eso el tiempo es muy breve». ¹⁵¹

*«[...] los días discurren vertiginosamente; todo se lo lleva el tiempo en su corriente inexorable; aun los sentimientos más delicados, finos y nobles de nuestro corazón, se amortiguan con los años». ¹⁵²

El pensamiento de Montaigne no falta tampoco en esta ocasión: «Pues es el tiempo cosa móvil y que aparece como en sombra, con la materia siempre fluyendo y corriendo, sin jamás quedar estable ni permanente». ¹⁵³ A lo que Azorín añade: «-Todo pasa. Y el mismo tiempo que lo hace pasar todo, acabará también. El tiempo no puede

¹⁴⁴ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 570.

¹⁴⁵ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, CXXVI, «Le voyage», VII, v. 116, p. 133.

¹⁴⁶ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, XI, «Le guignon», v. 4, p. 17.

¹⁴⁷ D-H. Pageaux (2017), pp. 53-54.

¹⁴⁸ Ch. Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, XLII, «Portraits de maîtresses», p. 349.

¹⁴⁹ El editor de Ch. Baudelaire (1975), en p. 1346, nota *a*, se cuida de indicar que las mayúsculas de *Temps* y de *Vie* se encuentran solamente en el manuscrito: «Les initiales majuscules de Temps et de Vie ne figurent qu’en ms.»; esa anotación revela no solamente deficiencias en ediciones anteriores, sino el sentido que Baudelaire dio a esas palabras.

¹⁵⁰ *El caballero inactual*, OC, V, p. 94.

¹⁵¹ *Un pueblecito*, OC, III, p. 548.

¹⁵² *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 249.

¹⁵³ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 602. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 350): «Car c’est chose mobile que le temps, et qui apparaît comme en ombre, avec la matière coulante et fluant toujours, sans jamais demeurer stable ni permanente».

ser eterno. [...] -Todo pasa. La sucesión vertiginosa de los fenómenos no acaba. Los átomos en eterno movimiento crean y destruyen formas nuevas». ¹⁵⁴

Luis Alonso Schökel apuesta por el carácter universal de las ideas y las emociones que son ínsitas al tiempo (Azorín no es tan *raro*): ¹⁵⁵

Si hay algo que se nos escapa de las manos y que parece divertirse en torturar nuestro entendimiento, escurriéndose como una culebra, es el tiempo con su efímera y constante continuidad; al intentar el análisis, sentimos la movable inseguridad del terreno en que nos apoyamos, y nos angustiamos, como el pintor que pretende pintar una puesta de sol en cambio incesante. Es verdad que el estudio del tiempo es uno de los temas de más actualidad: la filosofía bergsoniana, el existencialismo, el historicismo quieren reducir los seres a temporalidad; pero en el tiempo no consideran precisamente el núcleo de unidad, sino más bien la multiplicidad fugitiva. Y esto es, precisamente, lo que quiere aprisionar nuestro entendimiento, quiere unificar los elementos sucesivos, aspirando quizás a conferirles una perduración que no poseen.

Guyau, en un enunciado que gustaría a Azorín, confiere al tiempo la facultad de organizar las imágenes, y estas, naturalmente, pueden dar uno u otro resultado: «Le temps n'est autre chose pour nous qu'une certaine disposition régulière, una organisation d'images. La mémoire n'est que l'art d'évoquer et d'organiser ces images». ¹⁵⁶

Paradójicamente, el tiempo -velocísimo- y la eternidad -quieta- coinciden, para Azorín, en la sensación de sufrimiento: «escuchar este gemido y estas palabras de dolor de un hombre pobre, y sentir por primera vez toda la grandeza y profundidad del dolor humano. Percibir, en fin, como de nuevo la vida. Y de nuevo el tiempo. Y de nuevo la eternidad». ¹⁵⁷ Azorín estaría de acuerdo con Schopenhauer en la consideración de la fugacidad de la vida: «Travail, tourment, peine et misère, tel est sans doute durant la vie entière le lot de presque tous les hommes. [...] On peut encore considérer notre vie comme un épisode qui trouble inutilement la béatitude et la repos du néant». ¹⁵⁸

2.2.3.2 Otras cronologías

Los términos de sentido cronológico menudo aparecen en Azorín muchas veces asociados al vocablo *tiempo* y siempre con un sentido «néfaste, insidieux»: ¹⁵⁹ «Todos los días, que son minutos, que son segundos. Minutos y segundos en la vertiginosidad del tiempo. En la puerta, las fibras de la madera se van marcando; el tiempo, los soles, los vientos, las lluvias, han batido sobre la puerta. Casi siempre cerrada; la atracción profunda de una puerta cerrada». ¹⁶⁰ Hay psicoanalistas que llaman la atención sobre la agresividad del tiempo que aparece como un ser vivo inquietante y devorador, con sus

¹⁵⁴ *La voluntad*, OC, I, p. 815.

¹⁵⁵ L. Alonso Schökel (1947-a), p. 283.

¹⁵⁶ J-M. Guyau (1890), p. 117.

¹⁵⁷ *Pueblo*, OC, V, pp.520-521.

¹⁵⁸ A. Schopenhauer (1900), pp. 54-55.

¹⁵⁹ M-A. Ricau (1974), p. 145.

¹⁶⁰ *Pueblo*, OC, V, p. 522.

rasgos de despotismo, fugacidad, negatividad y muerte: «Hay una deidad, invisible y terrible, que se llama Cronos. Es un dios que nadie ve y que todo el mundo siente».¹⁶¹

*«De nuevo han sonado las campanadas. El tiempo es denso, lento. Los minutos parecen horas».¹⁶²

*«Los minutos transcurren lentos, y las dos horas que paso en el Retiro son como un día».¹⁶³

*«El tiempo es denso, lento. Los minutos parecen horas».¹⁶⁴

*«El tiempo se me hacía interminable. Los minutos parecían siglos».¹⁶⁵

2.2.3.3 Adverbios en *-mente*

Hemos estudiado los adverbios en *-mente* que Azorín emplea en su emblemático libro *Castilla*; hemos elegido solo los que pincelean el tiempo; en ellos muestra un equilibrio entre velocidad y lentitud del tiempo.¹⁶⁶ Cualquier lector de *Azorín* percibe -no siempre conscientemente- una sensación de quietud cuando lee esos artículos narrativo-descriptivos que traducen el alma de lugares, cosas y personas; una quietud que no es aburrimiento, estatismo. Son 82 los adverbios que hemos analizado: casi seis por capítulo; ocho de ellos, emparejados; Azorín los coloca allá y acá, escondidos, para que esparzan su fragancia. ¿Por qué no saltan a la vista los adverbios en *-mente*? No por casualidad. Sí porque el estilo bruñido, trabajado, de Azorín, impide toda nota sobresaliente, cualquier asomo llamativo. En la prosa poética de *Castilla* la frialdad conceptual de ese adverbio podía trivializar la potencia evocadora de que Azorín quería dotar a sus descripciones. Había que emplearlos de la forma que sirvieran mejor al ambiente buscado: la *pax azoriniana*. Azorín se esmera también por encontrar el lugar adecuado para cada adverbio.

Inman Fox hace dos observaciones que quizá se refieran solo a *La voluntad*. Por un lado, asevera que Azorín «evita la forma adverbial, sobre todo la que termina en *-mente*»;¹⁶⁷ con datos no puedo desmentirlo, pero viendo el uso que hace de esa forma en *Castilla*, no se puede generalizar. Por otro lado, asegura que «la construcción nominal del adjetivo que, enlazado al sujeto pero en función predicativa, tiene significado adverbial se prefiere a la construcción de orientación verbal con la forma adverbial en *-mente*»;¹⁶⁸ creo que Azorín prioriza la agradabilidad de su prosa (véase el capítulo del ritmo: elección de los vocablos, ordenación de las palabras...) a una determinada opción gramatical.

Los *designata* por tales adverbios se dividen en dos grupos; el primer grupo incluye acciones y movimientos /REALIZADOS DEPRISA/ o /CONTINUADOS/; el

¹⁶¹ Tomás Rueda, OC, III, p. 298.

¹⁶² *Lope en silueta*, OC, V, p. 652.

¹⁶³ *Pasos quedos*, p. 31.

¹⁶⁴ *Cuentos*, p. 118.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶⁶ Para más detalles, véase R. Almela (1998-a).

¹⁶⁷ E. Inman Fox (1968), p. 45.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 46.

segundo, acciones y movimientos /REALIZADOS DESPACIO/ o /INTERRUMPIDOS/. Casi mitad por mitad se dividen entre un grupo y otro. Y los va mezclando: con el ritmo **despacio** de moverse lentamente, de acercarse pausadamente, de detenerse largamente..., Azorín mezcla el ritmo **veloz** de adelantarse rápidamente, de correr vertiginosamente, de aparecer bruscamente...: «Unas [nubes] marchan lentas, pausadas; otras pasan rápidamente».¹⁶⁹ Veamos algunos ejemplos de ambos grupos.

1.º /MOVIMIENTOS REALIZADOS DESPACIO/ o /INTERRUMPIDOS/¹⁷⁰

- *«[...] las muchachas [...] van devaneando lentamente»;
- *«[...] un vapor se mueve lentamente»;
- *«[...] unas nubecillas blancas y redondas caminan ahora lentamente»;
- *«[...] la rapidez del viaje no les ha permitido explorar detenidamente el terreno»;
- *«[...] las aguas que [...] corren mansamente»;
- *«[...] nuestro hidalgo [...] comienza a andar, reposada y airosamente»;
- *«Poco a poco, pausadamente, con precauciones, se va acercando al toro»;
- *«[...] las olas vienen blandamente a deshacerse»;
- *«[...] lucecitas [...] que acaban por desaparecer definitivamente»;
- *«[...] un tren lento se detiene largamente».

2.º /MOVIMIENTOS REALIZADOS DEPRISA/ o /CONTINUADOS/¹⁷¹

- *«De pronto, un halcón aparece revoloteando rápida y violentamente»;
- *«[...] se abren profundos senos, súbitamente, en la mar»;
- *«Y, bruscamente, aparecen de nuevo la luz, el paisaje»;
- *«[dos grandes edificios] continuamente están llenando de humo»;
- *«Frecuentemente se ve a una linda joven»;
- *«[...] han pasado tan fugazmente los versos como las circunstancias»;
- *«La vida, varia y ancha, pasaba incesantemente por el mesón del Sevillano»;
- *«[...] y todo, siendo distinto, volverá perdurablemente a renovarse»;
- *«Todos muestran ansias por sentarse precipitadamente»;
- *«[este carro negro] corre vertiginosamente».

No es defendible que el tiempo para Azorín sea “como una balsa de aceite”. La visión adverbial del tiempo azoriniano no es inmóvil. El tiempo para él no es la quietud siempre igual que siempre retorna idéntica. Su tiempo es alteración de lo que hay. Pasan rápidamente las nubes, el tren, el halcón, el toro... Cosas hay que aparecen y desaparecen brusca, precipitada, vertiginosa, violenta, fugazmente... En los enormes vacíos periodos de tiempo (cuarenta, cien, doscientos años...) a los que Azorín se emplaza hay acontecimientos que suceden diaria, frecuente, continua, inmediatamente... La vida que no cesa se renueva una y otra vez. Pero el maestro de Monóvar nos hace reposar de la fatiga de la velocidad con la descripción de acontecimientos que ocurren lenta, blanda,

¹⁶⁹ *Castilla*, OC, II, p. 709.

¹⁷⁰ *Castilla*, OC, II, pp. 671, 705, 729-730, 676, 724, 711, 687, 703, 672 y 671, respectivamente.

¹⁷¹ *Castilla*, OC, II, pp. 710, 705, 670, 695, 670, 685-686, 716, 724, 686 y 695, respectivamente.

pausada, detenida y largamente. ¿Cómo logra Azorín transmitirnos una actitud plana con materiales bulliciosos? ¿Cómo consigue darnos la certera impresión de que no pasa nada en conjunto, si sabemos que los mimbres con que teje sus cestos tienen el nervio de la vida, del continuo movimiento?

2.2.4 ¿EL TIEMPO SE REPITE O NO SE REPITE?

2.2.4.1 Volver y no volver

No entramos a dilucidar la cuestión del “Eterno retorno” (¡Pocos intentos habrá más temerarios que ese!), sino a exponer las variaciones que observamos en los textos de Azorín sobre la vuelta o la no vuelta del tiempo, sobre su repetición o su no repetición. En las oscilaciones de Azorín se da una complementación: son verdaderas tanto la repetición, como la no repetición, según qué y cómo. «La vida de una pequeña ciudad tiene su ritmo acompasado y monótono. Todos los días, a las mismas horas, ocurre lo mismo». ¹⁷² Para Azorín «De algún modo, pues, las cosas permanecen en el tiempo, repitiéndose; y en otro aspecto, son diferentes en su vivencia humana». ¹⁷³ La coyuntura, el instante, no vuelve.

*«Este momento no se ha de repetir. ¿Se repite algún momento? Y el momento lo es todo». ¹⁷⁴

*«Y pasó el tiempo. Las olas vienen y tornan a venir. Los años vienen y no tornan más. La juventud no se vive dos veces. Habían transcurrido cuarenta años. [...] El tiempo había pasado y todo estaba lo mismo». ¹⁷⁵

*«[...] este momento no volverá a repetirse; mañana tornaré a la Sorbona, y no será ya lo mismo». ¹⁷⁶

*«[...] así tú y yo acaso hayamos estado otra vez frente a frente en esta estancia, en este pueblo, en el planeta este, conversando, como ahora conversamos, en una tarde de invierno, como esta tarde, mientras avanza el crepúsculo y el viento gime». Acaso lo que pasó tome una forma nueva y regrese, pero “aquello” se fue. ¹⁷⁷

Pero sí vuelven al mundo interior del hombre.

*«Lágrimas, alegrías, entusiasmos, decepciones..., todo lo habrá visto esta monedita. Como ahora la tengo en mi mano, la habrá tenido un príncipe, una cortesana, tal vez un bandolero». ¹⁷⁸

*«Los hombres son como sombras de sombras. Surgen en el mundo un instante y se desvanecen. En la eternidad, desde un punto fuera del tiempo -si se sufre decir- nosotros, hombres del siglo XX, y los hombres del siglo XVI, por ejemplo, somos una misma

¹⁷² *Castilla*, OC, II, p. 717.

¹⁷³ J. A. Maravall (1968), p. 47.

¹⁷⁴ *El caballero inactual*, OC, V, p. 36.

¹⁷⁵ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 438-439.

¹⁷⁶ *París*, OC, VII, p. 835.

¹⁷⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 815.

¹⁷⁸ *Don Juan*, OC, IV, pp. 254-255.

cosa. Desde lo futuro, nuestros antecesores de cuatro siglos atrás se verán a par nuestro. Los conflictos íntimos de unos y de otros son los mismos». ¹⁷⁹

Y al mundo exterior que construye el hombre.

*«Todo estará allí igual que hace tres siglos; dentro de otros tres siglos todo estará allí igual». ¹⁸⁰

*«Hace muchos miles de años que el hombre ha hecho sobre este pedazo de tierra todo lo que tenía que hacer; después, todo ha sido repeticiones». ¹⁸¹

Porque, en definitiva, el hombre es el mismo: ¹⁸²

Pasan los siglos; sucédense las edades; la Humanidad sufre transformaciones profundas; desaparecen modalidades terribles de iniquidad y de injusticia; la industria y el maquinismo progresan prodigiosamente; se descubren formidables de comunicación y de transporte... Con tales maravillas juzgamos que la libertad espiritual está conseguida. «No -pensamos-, nosotros no somos como nuestros antecesores; ellos tenían la Inquisición; ellos mantenían penas bárbaras en su legislación penal; nosotros hemos abolido el Santo Oficio y hemos hecho desaparecer una penalidad atroz; somos cultos, tolerantes, liberales y humanos». Así pensamos de nosotros y del pasado. Y un día, de pronto, nuestras pasiones se encalabrinan, y, con todos los adelantos de la ciencia industrial, rodeados de todas las maravillas del maquinismo, nos revelamos a nosotros mismos tan intolerantes, tan feroces, tan inhumanos, como nuestros compadecidos antecesores

2.2.4.2 Solución de la antinomia

¿Cómo soluciona Azorín la antinomia entre regreso, sí y regreso, no? Nos lo hace ver por tres procedimientos.

a) En primer lugar, dirigiendo la atención hacia el objeto susceptible de repetición. La mirada del hombre está en la base. Las cosas son como se ven desde la perspectiva desde las que se miran. «Todo pasó, y lo que pasa no vuelve; si vuelve, no es con el mismo pergeño, con el mismo sabor, con el mismo matiz, con la misma esencia. Nuestra sensibilidad es otra y no podemos sufrir como antes». ¹⁸³ Y para no caer en el error del antropocentrismo (¿quizá mejor antropoexclusivismo?), se generaliza: «Y entonces ocurre una cosa singular; siendo todo lo mismo, no es todo idéntico». ¹⁸⁴

b) En segundo lugar, situándose en la cultura popular (principalmente la experimentada), que sabe que «Nada es para siempre».

*«Todo es igual, todo es monótono, todo cambia en la apariencia y se repite en el fondo a través de las edades». ¹⁸⁵

¹⁷⁹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 491.

¹⁸⁰ *Historia y vida*, p. 205.

¹⁸¹ *Angelita*, OC, V, p. 484.

¹⁸² *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 809.

¹⁸³ J. Campos (1964), p. 125.

¹⁸⁴ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 76.

¹⁸⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 888.

*«La vida, ¿es una repetición monótona, inexorable, de las mismas cosas con distintas apariencias?».¹⁸⁶

*«Con apariencias de novedad, los hechos van repitiéndose a lo largo de la historia».¹⁸⁷

*«Un observador atento de los fenómenos sociales podría ver que en el curso de los acontecimientos humanos las cosas cambian poco; bajo apariencia diversas, a lo largo de los siglos, los hechos se repiten del mismo modo».¹⁸⁸

*«Bajo distintos nombres, con diversas apariencias, incidentes y sucesos de ahora, son los mismos sucesos e incidentes de hace muchos años».¹⁸⁹

*«El hombre es igual en todos los tiempos; cuatro, seis, diez, doce siglos no representan apenas nada en su evolución psicológica. Cambian las etiquetas y perduran las mismas cosas».¹⁹⁰

c) En tercer lugar acudiendo a metáforas: el río es siempre el mismo y diferente, y las nubes son iguales y distintas.

*«Los accidentes cambian, los tráfagos y baraúndas del mundo se suceden, pasan y vienen nuevos soles y nuevas estaciones, y nosotros, como en la poesía de Goethe, en medio de las aguas del río, nos dejamos arrastrar por las suaves ondas que siempre son iguales y siempre distintas...».¹⁹¹

*«[...] las aguas que pasan de un río -el río del tiempo- son las mismas y no son nunca las que fueron».¹⁹²

*«Ha ido pasando el tiempo, sin sentir, sin notarse, como el agua de un manso río que parece que no se mueve y no cesa de correr».¹⁹³

*«Desde lo absoluto en que se mira la belleza, el tiempo no existe. Las nubes, tan bellas, cambian en el cielo y siempre son las mismas».¹⁹⁴

La movilidad y la permanencia del tiempo se encarnan en la persona, en él mismo. Uno de los símiles que utiliza es novedoso; frente al inmutable acueducto, está el movedizo individuo:¹⁹⁵

No vivo en el presente, sino en el pasado: el pasado, que simboliza el Acueducto, que estoy viendo a todas horas desde mi ventana. En Segovia, mi vida es sencilla: pasa un día y pasa otro. Y yo, naturalmente, permanezco. Permanezco en cierto modo: no veo yo el cambio, de un día para otro, ni de una semana en otra, ni siquiera de un mes en otro; pero ese cambio se verifica. Se verifica para mí y para el Acueducto. El Acueducto representa lo inmutable; represento yo lo cambiadizo: Lo represento sin que yo, ni nadie, nos demos cuenta del tránsito. [...] el Acueducto me da la idea de perdurabilidad; esa perdurabilidad la traslado yo a mi persona. Soy distinto del antiguo, y continuo

¹⁸⁶ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 245.

¹⁸⁷ *De un transeúnte*, p. 14.

¹⁸⁸ *Historia y vida*, p. 20.

¹⁸⁹ *Ni sí, ni no*, p. 120.

¹⁹⁰ *En lontananza*, p. 190.

¹⁹¹ *Ni sí, ni no*, p. 186.

¹⁹² *El caballero inactual*, OC, V, p. 105.

¹⁹³ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 301.

¹⁹⁴ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1120.

¹⁹⁵ *Pasos quedos*, p. 166.

siendo el mismo. La dualidad, junto con la perdurabilidad, me da un sosiego, aquí en Segovia, que yo no había tenido antes. Se lo debo todo al Acueducto. Reglo mi vida por las horas; suena una hora, y hago yo tal cosa; suena otra, y hago tal otra

2.2.4.3 Transformación

Finalmente, esclarece la entraña de la antinomia presentándola como una transformación. No se trata de una mera presencia repetida o perdida, sino de una presencia “restaurada”, reconstruida, reaparecida (con renovada aparición), renacida. Ese es, al menos, el planteamiento de Azorín.

*«Nada es eterno; todo es mutable. [...] La materia sigue sin cesar [...] muriendo para renacer en formas nuevas».¹⁹⁶

*«Desfila por el puente la vida, varia y pintoresca -como hace cien años, como dentro de otros doscientos-. [...] Todo en la gran corriente de las cosas es impasible y eterno; y todo, siendo distinto, volverá perdurablemente a renovarse».¹⁹⁷ Y se acuerda de Ovidio: «He aquí que en vano (pues ¿de qué me ha servido el haber nacido?) se acerca la fecha de mi cumpleaños. Cruel, ¿por qué venías a añadirte a los desgraciados años de un exiliado? Deberías haberles puesto término?».¹⁹⁸

*«Todo es eterno; el hombre, desprendido de su actual envoltura carnal, renacerá bajo formas diversas».¹⁹⁹ Cita a José Somoza: «La cáscara del grano perece, el germen subsiste y asegura al hombre la inmortalidad». «¿Y qué genealogía tan brillante puede ostentar la vanidad humana! Pues y á las presumidas de hermosura, ¡qué cuesta arriba se les ha de hacer el haber de admitir por abuelo á un lagarto, y por origen de su linda cara las quijadas de un caimán! Pero verdaderamente que, mirándolo bien, se ven muchas personas que aún conservan el aire de familia; vemos por ahí hombres ostras y hombres tortugas, y también hombres hienas». «Y sobre todo, hermana, lo consolador, lo bueno y lo indudable es que tenemos por nuestra á toda la eternidad».²⁰⁰

2.2.5 EL DOLOR POR EL TIEMPO QUE PASA, ¿ES FÍSICO ADEMÁS DE PSICOLÓGICO?

2.2.5.1 Datos y opiniones

Esta oscilación la concretamos en *El mal de Hoffmann*.

En el capítulo XVI de *Doña Inés*, de don Pablo se dice, entre otras cosas, lo siguiente:²⁰¹

Un íntimo desasosiego conturba a don Pablo. El sentido del tiempo, hora por hora, minuto por minuto, le ha llevado paulatinamente a adentrarse al tiempo. [...] Del pasado venimos al presente; del presente habremos de caminar hacia el provenir. Un día, don

¹⁹⁶ *La sociología criminal*, OC, I, p. 574.

¹⁹⁷ *Castilla*, OC, II, p. 724.

¹⁹⁸ Ovidio (1992), III, 13, p. 240. Ovidio (1975, III, XIII, p. 150): «Ecce supervacuum—quid enim fuit utile gigni?—/ ad sua Natalis tempora noster adest, / dure, quid ad miseros veniebas exulis annos? / debueras illis inposuisse modum».

¹⁹⁹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 260.

²⁰⁰ José Somoza (1904), pp. 129, 132 y 134.

²⁰¹ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 770-771.

Pablo, hallándose en su biblioteca arreglando unos libros, tropezó con una biografía de Hoffmann. [...] El cuentista alemán Hoffmann padecía el achaque de ver en el momento presente el desenvolvimiento de lo futuro.[...] La lectura de la biografía de Hoffmann hizo aflorar en la conciencia de don Pablo lo que estaba latente en lo profundo. [...] A la manera que algunas enfermedades llevan el nombre de los investigadores que las han descubierto como el mal de Bright o el mal de Pott, él llamaba a su achaque *el mal de Hoffmann*. Sonreía don Pablo; pero agudamente, dolorosamente, advertía su dolencia. En lo presente veía lo futuro. [...] Sonreía el caballero; trataba de burlarse entre sí del mal de Hoffmann, pero no podía; solapado, insidioso, el mal roía su corazón.

El mal de Hoffmann se ha interpretado solamente como el de la preocupación por el tiempo, en concreto, por ver el futuro en el presente. En este sentido don Pablo se siente inventor de ese nombre aplicado a esa obsesión; para justificar esa gloria heurística se apoya en otros casos, como él mismo dice: «el mal de Bright o el mal de Pott». Este achaque de don Pablo se convierte, así, en el símbolo del problema del tiempo en Azorín, al menos en la perspectiva en que lo presenta en *Doña Inés*. Años más tarde Azorín presenta la misma interpretación psicológica del mal de Hoffmann: «Se encuentra don Antimo en el mismo estado espiritual en que se encontraba Hoffmann. ¡Qué angustia presentir, por un acto nuestro, la posible desgracia de un ser querido, de la tragedia! ¡Qué dolor el sentir, por adelantado, el futuro dolor!». ²⁰² Sin embargo, junto a esta innegable interpretación psicológica del mal de Hoffman en don Pablo, no son despreciables los datos que pueden llevarnos a añadir una lateral interpretación física.

a) En primer lugar, el dato inicial: «Un día, don Pablo, hallándose en su biblioteca arreglando unos libros, tropezó con una biografía de Hoffmann». Don Pablo se encontró por casualidad con un libro que exponía la vida de Hoffmann: *tropezar* es encontrarse alguien con una cosa que no iba buscando. No da ningún dato más: ni título, ni autor, ni edición...: ¡con lo minucioso que es Azorín! Sí dice que estaba en “su” biblioteca, pero ese libro no está catalogado entre los más de 7000 títulos de que consta la biblioteca particular de Azorín.

b) Carlos Clavería, en su estudio sobre el tema del tiempo en Azorín, expone datos que fundamentan la interpretación psicológica, pero engarza varias conjeturas sin ninguna prueba. Quería mostrar una perspectiva más del sentido del tiempo en Azorín; para ello detalló y mezcló datos reales con suposiciones -legítimas-.

c) El mismo autor explicita las coincidencias -reales, pero banales- y el escepticismo sobre su propia argumentación.

c-1) «Un pequeño detalle en la biografía de E. T. A. Hoffmann, una anécdota, al parecer, banal de la vida del escritor alemán, ha sido bastante para que el espíritu de Azorín, siempre alerta a todo lo que al tiempo atañe, encuentre en ello un reflejo de su sensibilidad. [...] En sus lecturas, todo lo que aluda directamente o recuerde con vague-

²⁰² *Agenda*, p. 119.

dad ese problema que ha sido su obsesión y se ha convertido en uno de sus grandes temas literarios, se incorpora insensiblemente a su espíritu y a su obra».²⁰³

c-2) La fuente de las biografías de Hoffmann (1776-1822) es un libro escrito por Julius Eduard Hitzig, publicado en 1793 -según Clavería-²⁰⁴ cuando Hoffmann tenía 17 años: poca edad para tan ambicioso proyecto.

c-3) Es llamativo que una de las bases de un mal que podría llegar a ser internacionalmente conocido nada menos, *el mal de Hoffmann*, que “descubrió” don Pablo, fuese un episodio mental que apenas mereció esta frase de Azorín: «En el niño enfermo -amaba apasionadamente a los niños- veía el niño expirante».²⁰⁵

c-4) Para el mismo Clavería «Resulta curioso y sorprendente que Azorín, basándose en esas breves indicaciones, descubiertas seguramente en una lectura casual de una biografía cualquiera de Hoffmann, vaya más allá en su interpretación que estudios» amplios y profundos (menciona los de P. Sucher, O. Klinke, M. Demerliac y P. Margis).²⁰⁶

d) Al menos en la edición de sus cuentos que hemos consultado, Hoffmann no hace ninguna mención a su “mal” de «ver en el momento presente el desenvolvimiento de lo futuro»: *El hombre de arena, Historia de fantasmas, La casa vacía, Vampirismo y El huésped siniestro*.²⁰⁷

2.2.5.2 ¿Por qué es posible la interpretación física?

a) Existe un síndrome (o mal, o enfermedad) de Hoffmann, que es el conjunto de manifestaciones musculares que acompañan al hipotiroidismo y cuyos síntomas son bajo tono muscular, debilidad, cansancio, movimientos lentos y pesados. La repercusión del hipotiroidismo en la mente no parece que tenga que ver con alteraciones psicológicas, aunque sí con la lentitud de pensamiento, las dificultades de concentración...²⁰⁸ Es muy difícil que Azorín, culto, gran lector y con tendencia a la hipocondría, ignorara la existencia del hipotiroidismo como problema, y quizás el síndrome de Hoffmann, si le tocaba de cerca.

b) En el capítulo xxxiv de *Doña Inés*, dice don Pablo: «Ayer pasé también un día deplorable; mis alifafes [achaques] no me dejan en paz».²⁰⁹

²⁰³ C. Clavería (1945), pp. 65-66.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 65, nota 41.

²⁰⁵ *Doña Inés*, OC, IV, 771.

²⁰⁶ C. Clavería (1945), p. 66, nota 41.

²⁰⁷ E. T. A. Hoffmann (2020).

²⁰⁸ Agradezco esta información al catedrático de Historia de la Medicina, en la Universidad de Murcia, don José Miguel Sáez, que me la proporcionó expresamente para esta cuestión.

²⁰⁹ *Doña Inés*, OC, IV, p. 805.

c) En el capítulo XIV de *Doña Inés*, de don Pablo se afirma esto: «Al tratarse de los franceses, don Pablo duda entre Montaigne y Pascal; por los dos siente profunda simpatía. Y si quiere a Pascal, contradictor de Montaigne, se debe al desequilibrio doloroso de tal escritor. Ese desequilibrio es, en parte, el mismo de don Pablo; él lo reconoce sinceramente. No puede trabajar casi el caballero; necesita para trabajar tomar mil precauciones. Se siente profundamente cansado».²¹⁰

c-1) ¿En qué consistía el «desequilibrio doloroso» de Pascal? Blaise Pascal (1623-1662) fue un filósofo, físico y matemático francés. Antes de cumplir dos años ya padecía trastornos intestinales y atrofas musculares; durante su niñez su salud fue débil; se continúa especulando acerca de la posible enfermedad que acabó con su vida a la edad de 39 años. ¿Y «quiere a Pascal» porque padecían el mismo mal?

c-2) ¿Y su mente? No propendía a imaginar; su temperamento y su dedicación, de carácter científico experimental, no le inclinaban a las ensoñaciones.

c-3) ¿Le preocupaba el tiempo? No en el sentido de don Pablo. Seleccionamos tres *Pensamientos* de Pascal, que son lo más parecido a la consideración del tiempo futuro; son consideraciones que muchas personas, cristianas o no cristianas, se hacen.

*«Es que de ordinario el presente nos lastima. Lo ocultamos de nuestra vista, porque nos aflige, y si nos es agradable, nos pesa el verlo escapar. Tratamos de sostenerlo para el porvenir, y pensamos en disponer las cosas que no están en poder nuestro, para un tiempo a que no estamos seguros de llegar.[...] Apenas pensamos en el presente; y si pensamos en él, no es sino para pedirle luz para disponer del porvenir. El presente jamás es nuestro fin: el pasado y el presente son nuestros medios, sólo el porvenir es nuestro fin. Así, jamás viviremos, sino esperamos vivir; y disponiéndonos siempre a ser felices, es inevitable que no lo seamos jamás».²¹¹

*«Porque es indudable que el tiempo de esta vida no es más que un instante, que el estado de muerte es eterno, de cualquier naturaleza que pueda ser».²¹²

*«Porque la inteligencia de los bienes prometidos depende del corazón, que llama «bien» a aquello que ama; pero la inteligencia del tiempo prometido no depende del corazón. Y así, la predicción clara del tiempo y oscura de los bienes no decepciona sino a los malos».²¹³

No es la única vez que Azorín empareja a Pascal con Montaigne. «Pascal, en sus *Pensamientos*, ha venido a ser, en forma trágica y angustiosa, un nuevo Montaigne. [...] ni Montaigne ni ningún otro pensador, antes ni después, habrán escrito un tratado de escepticismo tan tremendo y desolador como esas páginas analítica de Pascal».²¹⁴

²¹⁰ *Ibidem*, p. 767.

²¹¹ B. Pascal (1999), Sección II, n.º 172.

²¹² *Ibidem*, Sección III, n.º 195.

²¹³ *Ibidem*, Sección XI, n.º 758.

²¹⁴ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 723.

¿Cómo operó Azorín con estos instrumentos? Azorín no despreciaba los datos, no los contradecía, pero los utilizaba para su objetivo: la estética emocional. Azorín algunas veces -bastantes- juega al despiste: es su forma de ironía, de su fina ironía. No creemos que Azorín incorpore sin darse cuenta a su espíritu y a su obra cuanto oteaba que confirmaba sus sentidos de los tiempos: lo hace conscientemente. Le interesa hacer su arte. Los datos -sin falsearlos- los interpreta, los une o los desune, los parcializa, *pro domo sua*. Sería desconcertante tomar al pie de la letra (¿de qué letra?) lo que dice de Hoffmann. Por eso, nosotros para comprenderlo bien, para no desconcertarnos, nos hemos de “concertar” con él, tenemos que situarnos en su perspectiva: la del *dribling*.

Don Pablo tenía dolores físicos y morales. Varias veces en la novela *Doña Inés* advierte que tiene molestias físicas, incluso cuando no se queja de la anticipación del futuro, como sucede en los capítulos XIV y XXXIV. A Azorín nunca le ha gustado hacer ostentación de nada ni en lo literario ni en lo personal. Es tímido, es modesto. Encubre sus sentimientos y vela sus dolores físicos: nunca los exhibe. «Una buena capa todo lo tapa». Si incito a mirar a dos lugares, impido que la atención del “otro” se fije en un lugar solamente, el que sea; así hay dispersión. Con un mal de Hoffmann traído por los pelos, mis lectores lo atenderían, y si, además, insinúo que tengo el otro mal de Hoffmann, lo leerán, sí, pero quedarán convencidos de que lo que me atormenta de verdad es que el mañana esté anticipado en el hoy. «Sonreía el caballero; trataba de burlarse entre sí del mal de Hoffmann, pero no podía; solapado, insidioso, el mal roía su corazón».²¹⁵ Y su cuerpo, añadido.

2.3 RELATIVIDAD

La emotividad del tiempo vista por Azorín presenta una buena dosis de relatividad, que adopta tres perspectivas: flexibilidad, identidad y mutabilidad.

2.3.1 FLEXIBILIDAD

Son contundentes y variados algunos textos, que apuntan a un carácter general del tiempo, incorporando incluso una metáfora plástica:

*«Es ayer y es hoy; el tiempo es como un acordeón que se estira y se comprime».²¹⁶

*«Vamos a intentar la suprema experiencia del Tiempo; [...] Vamos a comprobar cuál es la elasticidad del tiempo -que se alarga o se encoge como una tira de goma- en estas claras y resonantes cámaras, resonantes con nuestros pasos, en el silencio. ¿Cuál será en esta casa de labor, en que no hacemos nada, la elasticidad del tiempo? ¿Cuál su máxima elasticidad y cuál su mínima elasticidad?».²¹⁷

*«El tiempo varía según sea quien acierte a manipularlo».²¹⁸

²¹⁵ *Doña Inés*, OC, IV, p. 771.

²¹⁶ *Sin perder los estribos*, p. 89.

²¹⁷ *Ejercicios de castellano*, p. 55.

²¹⁸ *Cuentos*, p. 167.

La opinión muy extendida, con unas u otras palabras, sobre si lo de antes (“los tiempos de antes”) era mejor que lo de ahora (“los tiempos actuales”) la recoge Azorín: «A todos los hombres de todos los países y de todos los tiempos les ha parecido que los tiempos pasados son mejores que los tiempos actuales. Y en la edad proveyta, este sentimiento se agudiza y se hace más sistemático y profundo».²¹⁹ Azorín referencia a Guayau, Leopardi, Castiglione y Gracián como partícipes de este parecer, y recoge estas palabras de Gracián:²²⁰

Estavan unos viejos diciendo mucho mal de los tiempos presentes y mucho bien de los passados, exagerando la insolencia de los moços, la libertad de las mugeres, el estrago de las costumbres y la perdición de todo.

-Yo, menos entiendo el mundo -dezía éste- quanto más va.

-Y yo lo desconozco del todo dezía aquél-. Otro mundo es éste del que nosotros hallamos. Llegóse en esto el Sabio y díxoles bolviessen la mira atrás y viessen otros tantos viejos que estavan diciendo mucho más mal del tiempo que ellos tanto alabavan; y detrás de aquéllos, otros y otros, encadenándose hasta el primer viejo su vulgaridad.

Mucho antes que Gracián, el *Eclesiastés* había advertido contra la falacia de este convencimiento: «Nunca digas: ¿Por qué los tiempos pasados fueron mejores?, porque nunca preguntarás esto sabiamente».²²¹

A propósito de las penalidades de Cervantes, Azorín dictamina seriamente sobre nuestra ignorancia del tiempo y de su incidencia sobre unas u otras personas: «Navegamos en un piélago de nesciencia. Y nos creemos sabedores de todo. No sabemos lo que es el Tiempo, y definimos el Tiempo. [...] Todos somos obra del Tiempo, y todos no estamos sujetos al Tiempo del mismo modo. Hay quien no es nada en el Tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del Tiempo, y hay quien conlleva el Tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del Tiempo: unas veces creería dominarlo, y de pronto, cuando menos lo esperase, se vería de nuevo sojuzgado por el Tiempo».²²²

2.3.2 IDENTIDAD

Azorín desdibuja los conceptos de tiempo al (con)fundirlo con sus disímiles, como la muerte o la eternidad, al carecer de conciencia temporal, al mezclar los tiempos, etc.

* Asegura que no es consciente del tiempo: «¿Adivinar? Yo no adivino nada; ni sé si tengo conciencia del tiempo».²²³

* No lo distingue de la eternidad: «La angustia de vivir nosotros en esa cabecita de alfiler y estar lejos de ella; la sensación de tiempo y de eternidad a la vez».²²⁴

²¹⁹ *De un transeúnte*, p. 114.

²²⁰ B. Gracián (1939), *Crisi quinta*, p. 176.

²²¹ *Biblia comentada* (1961-1962), IV, *Eclesiastés*, 7, v. 10, p. 900.

²²² *Con Cervantes*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. El fragmento que citamos corresponde a una adición (de 1944) al capítulo titulado «Epílogo, si se quiere» (de 1935) de la edición del libro *Con Cervantes*, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Dicho capítulo lleva el título «Cervantes y el tiempo» en la edición de *Obras Completas*, de Aguilar (OC, VIII, pp. 1131-1135), que no recoge el texto que citamos.

²²³ *Angelita*, OC, V, p. 477.

* Lo equipara con la muerte: «-¿Y es que el Tiempo existe para la Muerte? El Tiempo y yo somos una misma cosa».²²⁵

* No separa el pretérito del presente: «En este sitio estuvo en su niñez, hace sesenta años, y en este sitio se encuentra sentado al presente. ¿Es ahora o es antes? Este minuto que él vive al presente, ¿pertenece de veras al presente, o forma parte del tiempo pretérito? No lo sabría decir el poeta».²²⁶ «A veces creo que el tiempo no existe y que todo es presente. De pronto, con un libro en la mano, ceso en la lectura y me anego en abstracción intensa y placentera».²²⁷

Se desasosiega Azorín cuando llega a imaginar que el tiempo sea solamente un fantasma, una quimera, que se esfuma sin dejar rastro.

*«He de hacer un esfuerzo para evocar el inmediato pasado. Soy presa de la sensación de presente. [...] ¿Y dónde está el tiempo? ¿Qué se ha hecho de los tres años transcurridos? [...] El tiempo no es nada. La eternidad existe. La eternidad es este señor que, por encima de las más grandes mutaciones humanas, permanece leyendo tranquilamente su periódico, como si no hubiera sucedido cosa. [...] El tiempo no existe. En Madrid todo está igual».²²⁸

Veamos los temblores y los consuelos que le produce el tiempo; no existe ese ente que llamamos tiempo y que nos asusta.²²⁹

-¡Ay, amigo Egea! El Tiempo juega con nosotros. Pero nosotros debemos saber el secreto del Tiempo. Y el secreto del Tiempo es... que el Tiempo no existe. Nos atemorizamos por un horrible fantasma que no tiene existencia. No hay ni presente ni futuro. Todo es presente. Y puesto que todo es presente, ¿cómo no ha de estar ante nosotros lo que juzgamos que pasó para no volver? Pasar, no pasa nada. Desvanecerse en el Tiempo, no se desvanece nada. Creemos en el pasado porque no podemos asomarnos, ni por un resquicio, a lo Inmóvil. Cuando conozcamos lo Inmóvil, lo veremos todo cual en un plano y sin sucesiones. Y ése debe ser nuestro supremo consuelo. Porque los seres queridos que han desaparecido en la eternidad y que planeamos, no han desaparecido. Están a par de nosotros. Nos miran y asisten a nuestros actos. Pero ellos están en el presente inmutable, y nosotros nos hallamos entregados a la incesante redundancia del Tiempo.

2.3.3 MUTABILIDAD

2.3.3.1 Por principio

Azorín nos aconseja que sigamos el ejemplo de Felipe II: «El tiempo es fundamental en la vida de Felipe II; las resoluciones las toma el monarca con tiempo y después de tiempo. Con tiempo, cuando se adelanta débilmente a sus sucesos; después de

²²⁴ *Pueblo*, OC, v, p. 516.

²²⁵ *Lo que pasó una vez*, p. 48.

²²⁶ *Capricho*, OC, vi, p. 923.

²²⁷ *Pasos quedos*, pp. 49-50.

²²⁸ *A voleo*, OC, ix, pp. 1424-1429.

²²⁹ *El buen Sancho*, pp. 18-19.

tiempo, cuando resuelve tras larga meditación. El rey suele repetir el proverbio “El tiempo y yo para otros dos”. Pero el tiempo le acorre, también le empece. Si es su aliado, también es su contrario». ²³⁰ Tres años después escribió esto: «“El tiempo y yo para otros dos”, decía Felipe II, repitiendo un refrán conocido. El tiempo resuelve lo que no logra desenmarañar ni el ingenio, ni la fuerza, ni la elocuencia. Cuando no podamos más, pongamos al menos una noche entre el hecho con quien hay que encararse y la resolución que adoptemos. La almohada es el más sabio consejero. Pero para apelar a la almohada necesitamos algo de que no habíamos hablado en el curso de este corto ensayo: la paciencia». ²³¹

En consonancia con esta actitud flexible de Azorín respecto del tiempo, no sería de extrañar que conociera estas paremias de nuestro refranero:

- «El presente dura tan poco que ya es pasado cuando lo nombro».
- «Tiempo presente, al mentarlo ya es ausente».
- «Tiempo presente, un segundo: lo demás, o es pasado o es futuro».
- «El tiempo pasado, tuvo mucho de bueno y mucho de malo; el presente de todo tiene; y el que vendrá, de todo tendrá; porque dicha cumplida, solo en la otra vida».

2.3.3.2 Unidades cronológicas

La mayor fuente de mutabilidad viene producida por la duración estimada de lo que en cada caso se trate; tal estimación nunca es segura pues depende del tiempo psicológico; unas veces dicha estimación variable está cuantificada en unidades sociales de tiempo.

*«Y toda esta vida, estruendosa, jocunda y fuerte, dura un momento, acaso medio siglo». ²³²

*«Y todo en una hora, que podemos sentir como tres horas o como diez minutos». ²³³

*«Las horas pueden ser de cuarenta o de ochenta minutos. Porque la realidad externa es varia y contradictoria». ²³⁴

*«[...] me sentaba un momento: un momento o una hora. El tiempo pasaba para mí de distinto modo que para los demás viajeros». ²³⁵

*«El tiempo es diverso y contradictorio. Para el tahúr sentado a la mesa de juego, las horas pasan velocísimas. Cada hora, para un jugador de azar, no cuenta más que quince minutos». ²³⁶

²³⁰ *Historia y vida*, p. 125.

²³¹ «La prudencia y el tiempo», *Revista de Estudios Políticos*, 24, noviembre-diciembre 1945, p. 124.

²³² *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 37.

²³³ *Ejercicios de castellano*, p. 55.

²³⁴ *Cuentos*, p. 168.

²³⁵ *París*, OC, VII, p. 971.

²³⁶ *Pensando en España*, OC, V, p. 972.

Otras veces tal estimación variable no aparece cuantificada.

*«Del tiempo no hay para qué hablar; dure la vida lo que dure, siempre se llega al fin».²³⁷

*«No ha pasado el tiempo. Y en este instante surge el nombre de fray Luis de Granada [que dice] que la vida depende de nada».²³⁸ Las palabras de fray Luis de Granada son estas: «Mas no sólo es incierta nuestra vida, sino también frágil y quebradiza. Si no, dime: ¿qué vidrio hay tan delicado y tan ligero de quebrar como la vida del hombre? Un aire basta muchas veces, y un sereno, y un sol recio, para despojarnos de la vida».²³⁹

2.3.3.3 La edad

Un origen distinto de mutabilidad es la edad; un joven y un anciano ven, lógicamente, el tiempo de un modo diferente.

*«Una hora y un día no son para un viejo lo que son para un joven. Un año representa, a los sesenta, un peso enorme que a un joven le tiene sin cuidado. A cierta edad, cada minuto es decisivo en la vida. Se sabe que resta poco por vivir y se aprovecha instintivamente el tiempo».²⁴⁰

*«Se debe evocar el pasado. Es grato evocar el pasado. Para una parte de la Humanidad -la senecta- el pasado lo es casi todo. Para la juventud el pasado no es casi nada».²⁴¹

*«Pero el tiempo no es el mismo para unos y para otros; difiere el tiempo según sea quien a él apela, anciano o joven; un joven no tiene la sensación de tiempo que tiene un anciano».²⁴²

Si ya hay variación neta entre la ancianidad y la juventud, mayor es la variación que observamos en esta cita, en la que Azorín invierte el dato de partida: no fija la edad desde la fecha del nacimiento, sino desde la fecha de la muerte. «DOÑA MARÍA.-No sabe usted, caballero, que en el mundo no hay viejos ni jóvenes. La edad depende siempre de la fecha de nuestra muerte. Y como no conocemos esa fecha, no podemos nunca decir la edad que tenemos. Un joven que tenga veinte años, caballero, y se haya de morir a la semana siguiente, es más viejo que un viejo a quien todavía le queden por vivir unos años».²⁴³

²³⁷ *Los recuadros*, p. 39.

²³⁸ *Ibidem*, p. 65.

²³⁹ Fray Luis De Granada (1906), p. 125.

²⁴⁰ *Trasuntos de España*, OC, v, p. 735.

²⁴¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1125.

²⁴² *A voleo*, OC, IX, p. 1275.

²⁴³ *Cervantes, o la casa encantada*, OC, IV, p. 1087.

2.3.3.4 Otros factores

Azorín expone otros orígenes diversos de la mutabilidad. Los motivos de tal variabilidad pueden ser, entre otros, los siguientes.

* El lugar donde se vive: «[...] en un palacio, el tiempo es otra cosa que en un cuchitril de un quinto piso».²⁴⁴

* La situación física: «Desgraciadamente el dolor está allí; si nosotros lo hemos olvidado durante un segundo, él nos lacera durante horas y horas. Horas y horas interminables, angustiosas; horas y horas en que el tiempo no es como antes, sino más largo, más ancho, más profundo».²⁴⁵

* La población en la que se habite: «El tiempo no tiene valor; el tiempo no pasa; el tiempo es más largo o más breve -no lo sabemos- que en otra parte alguna».²⁴⁶

* Las condiciones del hábitat, como el silencio y la soledad: «Pasan los días, las horas. Pero el tiempo es, en la soledad y en el silencio, más intenso que en la ciudad precipitada y atronadora».²⁴⁷ Recuerda Azorín a Nieremberg: «Gran oficio de Prudencia es, no mirar solo lo presente, sino recatar lo futuro. Los ojos de los Zahories dicen que trañan los muros: mas cierto es, que los ojos de los prudentes han de trañar los tiempos, acuerdanse de lo pasado, obran lo presente, disponen lo futuro».²⁴⁸ «Las cosas temporales se pierden, no previniendo lo futuro».²⁴⁹ «Aviva la fe, y ama los bienes eternos, que son verdaderos, aunque no los vees: olvida los temporales, que no son bienes, aunque lo parecen».²⁵⁰

* El sexo: «El tiempo atañe más a la mujer que al hombre; más sensitiva la mujer, está en la más íntima relación con el tiempo. En la mujer adquiere el tiempo diversas modalidades: unas veces de pugna y otras de alianza».²⁵¹

* El orden de las cosas: «¿Y no es cierto que el tiempo tiene distinto sabor cuando las cosas están cada una en su sitio que cuando están desordenadas?».²⁵²

2.4 SENSACIÓN

En consonancia con la índole sensitiva de Azorín, empezamos la interpretación de la emotividad del tiempo en sus escritos analizando la sensación. En el prólogo-presentación de la obra de teatro *Angelita*, subtitulada *Auto Sacramental*, escribe: «La sensación de tiempo en la sensibilidad de un escritor; la sensación de tiempo y la de su inseparable el espacio. El tiempo, que se impone angustioso; que se desvanece suavemente; que torna a surgir y a crear un estado de ánimo doloroso».²⁵³ El tiempo es para

²⁴⁴ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 478.

²⁴⁵ *Ultramarinos*, p. 48.

²⁴⁶ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1255.

²⁴⁷ *Los recuadros*, p. 139.

²⁴⁸ J. E. Nieremberg (1664), Centuria I, folio 2.

²⁴⁹ *Ibidem*, Centuria Sexta, DECADA IX, 90, p. 196.

²⁵⁰ *Ibidem*, Centuria Sexta, DECADA III, 24, p. 172.

²⁵¹ *París*, OC, VII, p. 892.

²⁵² *Cada cosa en su sitio*, p. 83.

²⁵³ *Angelita*, OC, V, p. 447.

Azorín, ante todo, sensación. Como sensación básica, la contemplación del tiempo en general le origina conmoción: «Y se conmueve con la sensación de tiempo y de generaciones».²⁵⁴ Sobre este sustrato de movimiento emocional se erigen en él básicamente cuatro sensaciones: preocupación, tristeza, dolor y recuerdo.

2.4.1 PREOCUPACIÓN

2.4.1.1 El hecho

En numerosos textos escribe de su preocupación por el tiempo. Unas veces lo hace *expressis verbis*, y otras, con sentidos afines. «Él mismo, por fin, logró ser su propia preocupación: tiempo. Azorín es tiempo. Devino, devendrá, pero permanecerá fijo en su logro total: tiempo», escribe Carmen Conde.²⁵⁵ A Azorín «lo que le preocupa del tiempo es que su paso aproxima a la muerte. De ahí que no solo busque estrategias para detener el tiempo, sino también para detener la muerte».²⁵⁶ De hecho, no ahorra descripciones de su preocupación, intensiva y extensiva, por el tiempo: «honda», «su mayor preocupación», «toda mi obra», «siempre», etc. La antinomia entre caducidad y progreso «plantea dramáticamente para nuestro autor la preocupación por el tiempo».²⁵⁷ Mostramos algunos de tales testimonios.

*«[...] sentimos la honda preocupación del tiempo».²⁵⁸

*«El tiempo me ha preocupado siempre; toda mi obra refleja esa preocupación de la noción del tiempo, de la corriente perdurable del tiempo, de la labor terrible del tiempo, deshaciendo las cosas».²⁵⁹

*«Y sé que su mayor preocupación es el tiempo que pasa. A veces quisiéramos retornar al pasado, y a veces quisiéramos abolir el tiempo para colocarnos de pronto en el futuro, y nuestra vida va pasando entre la añoranza y el anhelo».²⁶⁰

*«Con el pormenor minucioso, fino, auténtico, significativo, el tiempo va siendo aprisionado, engarzado, y el lector, en un momento dado, se encuentra con la abrumadora y angustiosa sensación de haber visto, palpado, sentido, correr los minutos, las horas, los días, los meses, los años. Contrariamente a la idea vulgar, el pormenor, no el rasgo genérico, es lo que produce, con eficiencia, la sensación de tiempo».²⁶¹

Lo que más le preocupa a Azorín del tiempo, y, en particular, del pasado, es la indefinición. ¿Por qué siempre «era tarde»? ¿qué echamos de lo que ya pasó? «Y, sobre todo, lo verdaderamente inquietante, lo que nos hace experimentar una vaga sensación de angustia [...] es que no podamos definir concretamente qué es lo que añoramos en el

²⁵⁴ *Capricho*, OC, VI, p. 926.

²⁵⁵ Carmen Conde (1993), p. 285.

²⁵⁶ M.^a Teresa Arregui (1996), p. 101.

²⁵⁷ J. A. Maravall (1968), p. 37.

²⁵⁸ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 134.

²⁵⁹ *París, bombardeado*, III, p. 1063.

²⁶⁰ *Angelita*, OC, V, p. 452.

²⁶¹ *Andando y pensando*, OC, V, p. 180.

pasado, ni podemos tampoco expresar qué es lo que ansiamos».²⁶² En *Angelita* Azorín evidencia la «Suprema angustia y suprema obsesión del destino de los vivientes»,²⁶³ la angustia del tiempo es «no solo personal sino también universal».²⁶⁴ Para el historiador del teatro Ruiz Ramón, «esa angustia y esa obsesión no afloran ni se manifiestan dramáticamente en *Angelita*, sino líricamente, en la palabra de unos personajes que, en lugar de vivir la angustia y la obsesión del tiempo, haciéndolas drama, se limitan a decir-las».²⁶⁵

Quiere fortalecer su postura citando la *Epístola Moral a Fabio*: «El tiempo me ha preocupado siempre, y ahora el tiempo se halla subvertido. No sé ya en qué tiempo vivo, si en la Edad Moderna o en la Edad Media, si en lo futuro o en el pasado. Del presente me expulsa la íntima congoja que el presente me causa. No quiero vivir en el presente. El poeta de la *Epístola moral* ha dicho:

Iguala con la vida el pensamiento,
y no le pasarás de hoy a mañana,
ni quizá de un momento a otro momento.

[...] Y permanecer en el momento presente, sin extravasarse en el venidero o en el pretérito, es también arduo. No puedo yo lograrlo ahora. El pensamiento retrocede a lo pasado. De un momento voy a otro momento».²⁶⁶

En conversación con Jorge Campos, al preguntarle este: «Ha tenido usted, Azorín, la obsesión del tiempo. ¿No es así?», Azorín contestó: «Así es, querido Campos. Y he procurado dar mi sensación del tiempo, y darla no en ensayos, sino en novela, teatro, cuentos».²⁶⁷ (Azorín tenía en ese momento 85 años). Un pasaje extraído de un cuento titulado *Una historia del tiempo* dice así.²⁶⁸

El padre de Juan tenía la obsesión del tiempo: era un enfermo del tiempo. Catalina Doblado, en cambio, vivía fuera del tiempo; [...] Pablo Juste quería que en Los Rastrojales no imperara el tiempo; no se usaban aquí ni calendarios ni relojes. Se guiaban todos por el sol, en el día, por las estrellas en la noche. [...] Rasgo esencial en la historia: todas las mañanas, Catuja, al discurrir por el pasadizo, ante la puerta de Pablo, entona una canción. [...] Catuja tuvo que ir a Albacete, capital de la provincia, para no sé qué incumbencia. En casa de un notario hubo de enterarse del año en que ella, Catalina Doblado, naciera. No lo sabía; esa ignorancia era su fuerza; de esa ignorancia arrancaba su exención del tiempo. El efecto, en Catuja, fue terrible. Regresó de Albacete, Catalina, por la noche; al día siguiente ya no cantó. No es posible explicar el asombro de Pablo Juste; atribuyó el silencio al cansancio del viaje. Catalina Doblado, sin embargo, no volvió a cantar; era ya otra mujer. Era antes una mujer que no tenía conciencia de los años -ideal de toda mujer- y era ahora una mujer con el torcedor del tiempo; torcedor que intranquiliza a todas las mujeres.

²⁶² *Clásicos y modernos*, OC, II, pp. 773-774.

²⁶³ *Angelita*, OC, V, p. 448.

²⁶⁴ J. Canoa (1987), p. 91.

²⁶⁵ F. Ruiz Ramón (1971), II, p. 182.

²⁶⁶ «Epílogo en dos tiempos», en M. Pérez Ferrero (1941), p. 265. Los versos de la *Epístola* los citamos por A. Fernández de Andrada (2014), vv. 58-60.

²⁶⁷ J. Campos (1964), p. 143.

²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 146-147.

2.4.1.2 La ocasión

La ocasión de esa preocupación por el tiempo fue una gramática. Lo explica situando el origen de sus desvelos por el tiempo creando una atmósfera tenebrosa: «Encima de la mesilla de noche tengo un quinqué con el tubo ahumado y un libro con la pasta raída. ¡Cuidado con este libro! Porque de él ha de salir la conciencia de tiempo, conciencia dolorosa, que me ha de dominar. [...] Y es a la madrugada cuando enciendo el humoso quinqué y cojo el sobado volumen. [...] Y lo que reposa al pie del quinqué es la *Gramática* de don Vicente Salvá. [...] La primera vez que leí la nota señalada al final con la letra C, no advertí nada. Pasamos bordeando a veces un precipicio y no nos damos cuenta. La vez segunda comenzó a entrar en mi ánimo el desaliento. Y a la tercera vez se apoderó de mí el espanto».²⁶⁹

¿Cómo va a salir de un objeto inerte una situación anímica tan viva? Azorín sabía que no era así; utilizó esa humanización como un recurso para jugar con *los tiempos* y el *tiempo*. También jugó con los sentidos del término *espacio*: «Fatalmente, quien había de contender con el tiempo a lo largo de su vida, tenía que recorrer tantos espacios. El espacio es la otra cara del tiempo».²⁷⁰ Con espacios se refería a las pensiones de Valencia en que se había hospedado. Entendía los singulares *tiempo* y *espacio* como categorías, y los plurales *espacios* y *tiempos*, como episodios. Azorín prescinde de consideraciones lingüísticas; a él las distinciones científicas del lenguaje no le interesan: «No sé yo qué es lo que separa a un filólogo científico de otro que no sea científico. Ni sé tampoco los límites de la filología y de la crítica literaria».²⁷¹

No lo pretendería, pero Azorín dio con el sentido científico del singular y del plural de los sustantivos: el singular significa la “entidad” y el plural significa las “concreciones”. Una manera clara y concisa de expresar el significado del morfema de número la encontramos en Tomás de Erfurt: «Número singular es el modo de significar la cosa en cuanto indivisa [...] Número plural es el modo de significar la casa en cuanto divisa...».²⁷² Es una definición que se atiene a la realidad gramatical del significado, sin mezclarla con la información extralingüística. Cualquiera que sea la cuantificación expresada, el punto de vista del singular es la unificación, la compacticidad, la indivisión del objeto, y el punto de vista del plural es la división, la dispersión, la descomposición del objeto.

2.4.1.3 La solución

Para soslayar la preocupación que el tiempo le ocasiona, Azorín inquiera cómo salirse del tiempo. Quiere sacudirse el tormento del tiempo, del pasado sobre todo. Y lo intenta de tres maneras.

²⁶⁹ *Valencia*, OC, VI, pp. 76-77.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 76.

²⁷¹ *Posdata*, p. 127.

²⁷² T. de Erfurt (1947), p. 72.

2.4.1.3.1 La mentalización

La primera es la mentalización; desde dentro pensar en otras cosas que nos absorban. «Ya con tanto adentrarnos en la España profunda, hemos casi perdido la noción del tiempo: no nos importa el tiempo. Suenan en la madrugada las campanitas de los conventos: no sabemos qué hora será. Resuenan lentas, graves, a lo largo del día, las campanadas de la catedral: ignoramos también qué hora nos marcan. Y este no estar situados en el tiempo es nuestra mayor fruición; el hechizo -el bebedizo- de la vieja ciudad consiste en la placidez que nos da el no estar desvelados por el tiempo».²⁷³ No se trata de que no pensar en el tiempo nos haga atender a otras realidades, sino del camino inverso: nos apasionamos por otros temas y ya no andamos «desvelados por el tiempo». No es un lavado de cerebro, sino un cambio de obsesión, una entrega mental a otras cosas que no nos angustien.

2.4.1.3.2 La eternidad

La segunda manera de esquivar la ansiedad que engendra el tiempo radica en situarse en el lado opuesto: en la eternidad. Se refugia Azorín en la eternidad, al menos ella no “pasa”; en una nota epistolar se despide con estas palabras casi enigmáticas: «No quiero ser más prolijo, Magdalena y Luis. Adiós, adiós. Eternidad, eternidad».²⁷⁴

2.4.1.3.3 Fusión de sensaciones

La tercera manera de evadir el desasosiego que le origina el tiempo es establecer una conexión entre el dolor humano, la eternidad y la compasión. El dolor nos hace desconfiar del tiempo -rasgo de la Humanidad- y confiar en lo eterno; y ese sentimiento de paz dolorida nos acerca a quienes más sufren: «-Cuando el tiempo se duerme es que nos sentimos en la Eternidad. -¿Y tan pronto en la eternidad? [...] Se había dormido el Tiempo. El Tiempo no existía. -Cálmese usted -ha contestado, sonriendo levemente, el eclesiástico-. Le veo a usted un poco excitado. No se deje arrastrar por las impresiones del momento. El Tiempo existe. Y vamos todos caminando hacia la Eternidad. En la Eternidad volveremos a encontrarnos todos. [...] El dolor humano, el eterno dolor humano, se enlaza, con lazo inefable, al sentimiento de la Eternidad. Y sólo cuando tenemos ese sentimiento arraigado en el alma, es cuando sentimos también profundamente el dolor de nuestros hermanos. Porque no mereceremos esa Eternidad si no tendemos nuestras manos a los afligidos».²⁷⁵ De ese modo, casi místico, nos libramos del infierno del tiempo. Azorín nos invita a leer a Fray Luis de Granada; su lectura y su ejemplo nos engendran serenidad: «El religioso está apoyado en el alféizar de la ventana. Nadie como él ha dado la sensación profunda del tiempo y de la eternidad. [...] No ve las estrellas en el cielo con los ojos terrenales; pero su espíritu está próximo a la liberación definitiva. Y,

²⁷³ *A voleo*, OC, IX, p. 1322.

²⁷⁴ *El escritor*, OC, VI, p. 386.

²⁷⁵ *Pensando en España*, OC, V, pp. 1071-1072.

dentro de poco, el alma volará por el empíreo, más allá de las estrellas fulgentes, hacia la eternidad». ²⁷⁶

2.4.2 TRISTEZA

Ya vimos en el capítulo de la emoción cómo los textos de Azorín están impregnados de tristeza, pesimismo, dolor, o sea, de sentimientos disfóricos. En esta ocasión vamos a ver cómo el tiempo de Azorín se halla impregnado de la tristeza, la melancolía, la nostalgia...

*«Y ¿por qué hace entrar esa visión la tristeza en su alma? La hace entrar porque él piensa que un antecesor suyo, hace un siglo, vió seguramente esa humareda desde este mismo sitio, y que un descendiente suyo, dentro de cien años, podrá contemplarla del mismo modo». ²⁷⁷

*«Yo no quisiera arrancarme nada; pero siento cierta nostálgica tristeza al contemplar el presente y echar una mirada hacia lo pretérito». ²⁷⁸

*«Los días en que lo conociera están ya muy lejanos; la lejanía pone tristeza en la evocación». ²⁷⁹

*«[...] todo su afán es recordar, con íntima melancolía, el tiempo pasado; para esta anciana, todo se resume en el tiempo pretérito, cuando ella fue dichosa; todas las tardes, antes de retirarme al hotel, repaso, al hablar con esta anciana, una lección profunda de tiempo». ²⁸⁰

Aun habiendo vivido Azorín momentos dulces, el recuerdo de ellos lo entristece: «Sí, estoy triste. Y si no fuera por no asustarte, te diría que estoy desesperado. Tú, Manrique, ¿sabes lo que es el tiempo? No vivimos dos veces el mismo instante. El momento de serenidad deliciosa que ahora fruimos, no lo volveremos a gozar». ²⁸¹

Con una tristeza tierna envuelve Azorín las despedidas. Se detiene Azorín en la melancolía que suele acompañar a las despedidas; las despedidas son una forma de amistad interrumpida, quizá perdida...: «El Tiempo, entre los hombres, se marca, no por las divisiones astronómicas, sino por las despedidas y las llegadas. Esos son, para el hombre, creador del Tiempo, los hitos infranqueables. Se llega a alguna parte y nos partimos de alguna parte. Toda la tragedia de la vida oscila entre esas dos metas. ¡Y qué grandes son las despedidas en el *Quijote*! ¡Y qué grandes son las despedidas en *Martín Fierro*!». ²⁸² Las despedidas mencionadas por Azorín, pero no citadas, son estas dos.

²⁷⁶ *Una hora de España*, OC, IV, p. 509.

²⁷⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 1013.

²⁷⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1194.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 1297.

²⁸⁰ *París*, OC, VII, p. 894.

²⁸¹ *El buen Sancho*, p. 12.

²⁸² *En torno a José Hernández*, OC, V, p. 887.

a) Despedida en Martín Fierro:²⁸³

Alcé mi poncho y mis prendas
y me largué a padecer
por culpa de una mujer
que quiso engañar a dos-
al rancho le dije *adiós*
para nunca más volver.

b) Despedida en don Quijote: «don Álvaro, el cual abrazando á don Quijote y á Sancho, siguió su camino, y don Quijote el suyo».²⁸⁴

María Zambrano hace extensiva la nota entristecida al país y al mundo: «[Azorín] Nos presenta a una España toda ella dentro de la melancolía. Es a través de la melancolía como vamos a encontrar a España; melancolía que es universal, porque es la del tiempo que corre, pasa y no vuelve. [...] Con las cosas pasa también mi vida. Y pasa simplemente, irremediamente; pasa al igual que el tiempo en las cosas, deshaciéndome, aniquilándome».²⁸⁵ No es incompatible esta impresión con la visión plácida, serena, sin prisa, con que pinta los pueblos castellanos.

Recordemos el testimonio de Clarín: «La presencia de Madrid, ahora que me acerco a la vejez, me hace sentir toda la melancolía del célebre “Non bis in idem”. No, no se es joven dos veces. Y Madrid era para mí la juventud; y ahora me parece otro... que ha variado muy poco, pero que ha envejecido bastante».²⁸⁶ Si a lo largo del tiempo no se cambia nada, todo se vuelve rancio, envejecido. Eso es tristeza.

2.4.3 DOLOR

Sin la intención subjetiva ni la pertinencia objetiva de distinguir los conceptos, exponemos ahora las manifestaciones de Azorín sobre el tiempo que suben un grado la disforia: dolor, problema, ansiedad...

Aquello de «Poderoso caballero es don dinero» no vale si el tiempo se interpone: «De todo puede disponer este hombre, gracias a su inmensa, fabulosa fortuna. Una ligera indicación suya es una orden. Y, sin embargo, cuando todo se pliega en el mundo a su voluntad, hay una cosa sutilísima, etérea, impalpable, que escapa a su deseo y que es más poderosa, más terrible que todo. Esa cosa es el tiempo».²⁸⁷ «-Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie», escribió Baudelaire.²⁸⁸

²⁸³ José Hernández (1872), X, vv. pp. 1885-1890.

²⁸⁴ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte segunda, tomo VIII, cap. LXXII, p. 304.

²⁸⁵ M. Zambrano (1971), p. 353.

²⁸⁶ L. Alas, *Clarín* (1917), p. 262.

²⁸⁷ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 191.

²⁸⁸ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, X, «L'ennemi», v. 12, p. 16.

El tiempo no solamente es poderoso, sino que es también temible.

*«Pero el tiempo es terrible. El tiempo no deja que lo dominen».²⁸⁹

*«Ya durante unas horas se olvidaría del pasado terrible».²⁹⁰

*«El niño que comienza a andar. Después, han pasado los años; el tiempo ha ido haciendo su terrible labor».²⁹¹

Expresiones del miedo al paso del tiempo leería en Baudelaire: la infinita posteridad de los días, las horas..., de cuyo paso pesado hay que librarse embriagándose de lo que sea: de vino, de poesía... El caso es hartarse de cualquier cosa con tal de no darse cuenta de que el tiempo nos arrastra: «Les pauvres Fées étaient très affairées; car la foule des solliciteurs était grande, et le monde intermédiaire, placé entre l'homme et Dieu, est soumis comme nous à la terrible loi du Temps et de son infinie postérité, les Jours, les Heures, les Minutes, les Secondes».²⁹² «Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrez sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous».²⁹³

Lo cual deja sensaciones de profunda congoja.

*«Sentido del tiempo; dolor del tiempo. [...] En el área vasta de las pasiones y sentimientos humanos, todo dominado por esta sensación aguda, dolorosa, del tiempo».²⁹⁴

*«Y la sucesión (un momento después de otro, un lance tras otro lance) implica desvanecimiento fatal. La acción, cosa suprema, se deshace en el Tiempo, Y al deshacerse la acción, deja en el alma sabor de amargura».²⁹⁵

*«El sentido del tiempo depende, para mí, del temperamento. He necesitado yo siempre la melancolía; sólo con la melancolía advierto la hondura -y la plenitud- del tiempo».²⁹⁶

Recién llegado a Madrid, se desahoga en las cuartillas: «Trenes que chocan y descarrilan [...] olas de gente que van y vienen, encontronazos, empujones, gritos, silbidos... [...] La personalidad, incapaz del esfuerzo grande y sostenido, se disuelve. Todo es rápido, fugaz, momentáneo [...] Nos falta el tiempo. Las emociones se atropellan; la sensación, apenas esbozada, muere. La voluptuosidad de una sensación apaciblemente gustada es desconocida. Nos falta el tiempo. [...] Mi voluntad se evapora. No siento las cosas, las presiento; trago, sin paladear, las sensaciones...».²⁹⁷ La experiencia del dominio que el tiempo ejerce sobre él le produce una permanente sensación de descontrol

²⁸⁹ *Pensando en España*, OC, v, p. 1075.

²⁹⁰ *Españoles en París*, OC, v, p. 809.

²⁹¹ *Pueblo*, OC, v, p. 553.

²⁹² Ch. Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, XX, «Les dons des Fées», p. 306.

²⁹³ *Ibidem*, *Le spleen de Paris*, XXXIII, «Enivrez-vous», p. 337.

²⁹⁴ *El libro de Levante*, OC, v, p. 369.

²⁹⁵ *En torno a José Hernández*, OC, v, p. 886.

²⁹⁶ *Ejercicios de castellano*, p. 94.

²⁹⁷ *Diario de un enfermo*, OC, I, pp. 701-702.

obsesivo e incesante. ¿Cómo no estar de acuerdo con César Barja cuando describe ese estado de ánimo de Azorín?²⁹⁸

Esta es la tragedia del sensitivo y emocional Azorín: ¡la tragedia del tiempo! Del tiempo que pasa, y en el tiempo, las cosas, y en las cosas, nuestro ser, de ellas formado y a ellas unido. Sí, todo pasa, todo envejece, todo muere; el tiempo acaba con todo y ¡quién sabe! quizá un día acabará consigo mismo. ¿Qué importan, entonces, nuestras ansias y nuestros anhelos de felicidad? Arrastrados nosotros mismos en la corriente del tiempo, ¿lograremos jamás detenerla, inmovilizarla? No, no lo lograremos ni, por consiguiente, lograremos nunca ser felices. “Podrán llegar los hombres -leemos en *La voluntad*- al más alto grado de bienestar, ser todos buenos, ser todos inteligentes... pero no serán felices; porque el tiempo, que se lleva la juventud y la belleza, trae a nosotros la añoranza melancólica por las pasadas agradables sensaciones”. He ahí al sensitivo angustiado por la añoranza melancólica que detrás de sí dejan las sensaciones placenteras.

A Azorín, en la cuestión del tiempo, no es el pasado lo único que le duele, ni tampoco lo es el concepto de tiempo ni el no llegar a tiempo de realizar una determinada acción. En un ambiente en que sobraba el tiempo, el hecho de que los adultos le machacaran con que «es tarde» sin que él supiera por qué y para qué era tarde si a su alrededor percibía mucha calma, le intrigaba fastidiosamente:²⁹⁹

Muchas veces, cuando yo volvía a casa -una hora, media hora después de haber cenado todos- se me amonestaba porque *volvía tarde*. Ya creo haber dicho en otra parte que en los pueblos sobran las horas, que hay en ellos ratos interminables en que no se sabe qué hacer, y que, sin embargo *siempre es tarde*.

¿Por qué es tarde? ¿Para qué es tarde? ¿Qué empresa vamos a realizar que exige de nosotros esta rigurosa contabilidad de los minutos? ¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises. Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y que si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable, este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos.

Profunda fue la marca espiritual que le dejó esa machaconería que él veía desprovista de sentido; a ella le debe un «ansia inexplicable», un «apresuramiento por algo que no conozco», una «febrilidad», «un desasosiego», una «preocupación tremenda y abrumadora» que muchos años después sentía por la “sucesión” de las cosas. «Cuando llegaba la noche, uno de los acompañantes ha dado unos golpes en el suelo con el bastón, y ha pronunciado estas palabras terribles: -Volvamos, que ya es tarde. Yo, al oírlas, he experimentado una ligera conmoción. *Es ya tarde*. Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido -no sonriáis- esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable». Era tarde angustiosamente. ¿Por qué era tarde? Pues porque las cosas se atropellaban sin parar: a Azorín no le daba tiempo de asimilar las

²⁹⁸ C. Barja (1964), p. 166.

²⁹⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 42-43. Azorín en nuestra época hubiera sido un seguidor del *movimiento show*, uno de cuyos teóricos es Carl Honoré, autor de (entre otros) el libro *Elo-gio de la lentitud*, Barcelona, RBA, 2017.

sensaciones de las cosas que ocurrían; tan poco duraderas eran que enseguida las devoraba el pasado. La sensación de angustia era -como cuando niño- vaga, inasible. Si de mayor oía -con otros fundamentos reales- la frase «Volvamos, que ya es tarde», experimentaba «una ligera conmoción». La sensación obsesiva para hacer no se sabe qué se la originaba una indefinida, pero sentida, «corriente vertiginosa y formidable» de las cosas.³⁰⁰ Hasta los ratos de felicidad desaparecen apenas iniciados: «La voluptuosidad de una sensación apaciblemente gustada es desconocida. Nos falta tiempo».³⁰¹ Esa sensación de llegar tarde le absorbía su yo: «Descubro la razón íntima: *me falta el tiempo*. Con todo el tiempo a mi disposición, no tengo tiempo. Valumbrosa devora, en silencio, mi personalidad».³⁰²

Esta febrilidad por estar siempre haciendo algo para no llegar tarde Azorín la vio denostada en Nietzsche: «Ahora uno se avergüenza del descanso; estar mucho tiempo pensando casi causa remordimientos. Se piensa con el reloj en la mano, [...] se vive como quien continuamente “está a punto de perder algo”. “Es preferible hacer cualquier cosa a no hacer nada”».³⁰³ Azorín repudiaba el control minucioso del tiempo, la obsesión por el tiempo cronomensurativo, por el tiempo contabilizado; para él el tiempo “racional” no era un tiempo “racional”.

2.4.4 RECUERDO

Ligado al tiempo y más -lógicamente- al pasado, está el recuerdo: «[...] gozar el recuerdo, la realidad pasada, y no la visible».³⁰⁴ «Todas las horas de todos los días son lo mismo; todos los días, a las mismas horas, pasan las mismas cosas. [...] Del pasado dichoso sólo podemos conservar el recuerdo; es decir, la fragancia del vaso».³⁰⁵

Azorín vive los recuerdos como una contradicción; en ellos conviven perversamente dos contrarios. Participan de la antonimia de la vida misma: «Los recuerdos, queridos niños, son la vida toda del ser humano. El recuerdo es el dolor, pero también el consuelo supremo».³⁰⁶ Ambos -sufrimiento y gozo- nos sujetan el corazón con simétricas cuerdas opuestas; a más embeleso recordado, más congoja generada: «Las lecturas que con más ternura, con más emoción recordamos son las lecturas pasadas. [...] esos recuerdos van aparejados con algo muy fino, muy sensible, que se llama nostalgia».³⁰⁷ El tiempo como tal no nos soluciona el problema, pues «El tiempo borra los recuerdos y el tiempo aviva los recuerdos»,³⁰⁸ con lo que por un lado nos alegra, pero, por otro lado, nos entristece.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 93.

³⁰¹ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 702.

³⁰² *Clásicos cernidos*, OC, VI, p. 1031.

³⁰³ F. Nietzsche (1986), p. 221.

³⁰⁴ *El libro de Levante*, OC, V, p. 401.

³⁰⁵ *Castilla*, OC, II, p. 719.

³⁰⁶ *Espanoles en París*, OC, V, p. 794.

³⁰⁷ *Carta sin nema*, p. 1.

³⁰⁸ *Agenda*, p. 115.

Para aliviarnos la angustia que origina el conflicto entre recordar y no recordar, Azorín propone un narcótico: «Y lo que nosotros quisiéramos es un beleño que nos hiciera olvidar para siempre el dolor que traemos con nosotros. Quisiéramos olvidar y... quisiéramos acordarnos. [...] Consuelo, el recuerdo del ser amado que hemos perdido; consuelo, el recuerdo de la hora feliz que hemos pasado... El beleño que hiciera este milagro de hacer olvidar y recordar a un tiempo no está en este puestecillo».³⁰⁹

Otro procedimiento que Azorín nos sugiere para obtener un lenitivo que nos sosiegue en la vivencia antonímica olvido/no olvido es un sutil entretenimiento (Azorín no se deleita en la logomaquia) que consiste en distinguir entre “recuerdo” y “evocación”. El recuerdo se dirige más a lo personal y lo cercano; la evocación se acerca preferentemente a lo colectivo y lo lejano. Los recuerdos pesan, sobre todo cuando se es viejo: «Soy viejo y estoy muy cansado. Me rinden, más que los años, mis recuerdos».³¹⁰ También en la vejez los recuerdos tienen otro inconveniente; resultan ser engañosos, pues los sentimientos divergen en una etapa y en otra: «los recuerdos infantiles son, en algún modo, falaces. Sentimos en la senectud como en la senectud, y no, naturalmente, como en la niñez».³¹¹

La evocación no es la panacea para remediar los disgustos de la añoranza de las dichas que se fueron. Sigue la tristeza por lo rememorado ya inexistente («el anciano de la blanca perilla evoca esos tiempos y esos hombres. Y su mirada se pone triste, triste...»),³¹² siguen las inseguridades de la fidelidad entre lo evocado y la evocación («Rememorar a distancia la vida juvenil es empresa insegura. ¿Vemos lo que se ofrece espontáneamente o lo que queremos ver? Antonio evoca el lejano pasado»),³¹³ pero Azorín prefiere establecer una distancia íntima entre el alma y el objeto: «La poesía del recuerdo es, necesariamente, la poesía del tiempo. La poesía del tiempo ha de sujetarse, necesariamente también, a las condiciones materiales del tiempo; una evocación de antiguas sensaciones, tan aguda y profunda, no puede prolongarse. La memoria de las sensaciones -la más fina de todas las memorias- dura solo unos instantes; casi al punto de ser percibida, se embota y desaparece. Forzosamente, la poesía del recuerdo ha de ser breve».³¹⁴

2.5 TRIFURCACIÓN

Lo conocido como pasado, presente y futuro puede calificarse de direcciones del tiempo; en consonancia nocial y formal con el nombre genérico hemos elegido el título de *trifurcación* para este apartado. El tiempo se trifurca, pues, en tres direcciones: pasado, presente y futuro.

³⁰⁹ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1300.

³¹⁰ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 115.

³¹¹ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1165.

³¹² *En lontananza*, p. 262.

³¹³ *Dicho y hecho*, p. 197.

³¹⁴ *Clásicos cernidos*, OC, VI, pp. 1054-1055.

Con el objetivo de aportar claridad espacial -e indirectamente conceptual-, a lo que se añade la diferencia cuantitativa de citas, organizamos los testimonios de Azorín sobre la trifurcación del tiempo en cuatro apartados: 1.º) El futuro, 2.º) El pasado, 3.º) Concomitancias entre el pasado y el presente y 4.º) El presente.

2.5.1 EL FUTURO

Para Azorín el futuro sí existe, pero existe merced al presente; gracias a que el presente es fugacísimo, llega el futuro. El futuro, además de ser deudor existencial del presente e incierto («¡Cuán largo me lo fiais, amigo Sancho!»), deviene oscuro. Igual de fugaces fueron sus alusiones al futuro. Las menciones que hace del futuro tienen estos dos rasgos: 1.º) Nunca en exclusiva, aisladamente, sino siempre vinculándolo al presente, al pasado o a ambos; 2.º) Los términos que emplea son no solo «futuro», sino también «mañana», «avanzar en el tiempo», «porvenir/por venir», «lo que será»...

2.5.1.1 Conexión con el pasado

El futuro le interesa a Azorín y por eso lo quiere libre de añoranzas pretéritas. Se rebela Azorín contra el pasado cuando su recuerdo nos paraliza; si el pasado nos narcotiza, nos inutiliza para el futuro: «La consideración del pasado —en lo que el pasado tiene de fecundo— no es óbice a nuestro caminar; ese pasado aviva nuestro afán: lo aviva con acciones en pro y con reacciones en contra. Nosotros somos una continuación de las generaciones pretéritas, y queremos, a la par, ser de nosotros mismos. Nos rebelamos a la idea de que ese pasado nos domine. No pudiéramos entonces —sin pleno dominio de nosotros mismos— preparar la vía para lo por venir; los venideros nos reprocharían nuestra dejación».³¹⁵

Cuando pone el futuro frente al pasado, los equipara con la “eternidad”: «de eternidad a eternidad; de la eternidad del pasado a la eternidad del futuro».³¹⁶ Y, por ser eternidad, uno y otro son enigmáticos; no habla aquí del pasado personal, el de las dichas pretéritas, sino del pasado histórico: «A pesar de la historia, lo pasado es tan impenetrable para nosotros como lo futuro. Pasado y porvenir son dos arcanos».³¹⁷ «La historia mantendrá siempre su misterio. No será nunca ese misterio enteramente elucidado. Ni sabemos con exactitud la verdad de un hecho acaecido hace cuarenta, treinta, veinte años; podemos saber aún menos lo ocurrido en el pretérito remoto. El pasado es un arcano y lo porvenir es otro».³¹⁸

³¹⁵ *Homenaje a Azorín* (1947), pp. 31-32; reproducido en J. Sampelayo (1986), p. 124.

³¹⁶ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 522.

³¹⁷ *Historia y vida*, p. 15.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 172.

2.5.1.2 Conexión con el presente

a) Cuando lo vincula con el presente, al futuro lo define con trazas negativas.

1.ª) En el futuro **no** queda rastro del presente: «[...] pensando como piensa en este futuro, en que no quedará nada de lo presente».³¹⁹

2.ª) Del futuro **no** se puede hablar, sino solo fraguarlo: «Lo que nos es dado únicamente a los pobres humanos, partecillas invisibles en el Universo, es hablar del presente y auspiciar el futuro».³²⁰

3.ª) El futuro **no** es tiempo de vivir, sino de ejecutar lo ideado: «Vivamos el presente, y lo que para mañana planeemos hoy, cumplámoslo mañana».³²¹

b) Cuando personaliza en él mismo lo que podíamos entender como “su” futuro, lo hace con unas destacables peculiaridades.

1.ª) De mirada ansiosa: «Tu espíritu, tu sensibilidad, tu organismo todo de artista, fluctúa, acaso sin que tú te des cuenta, entre un pasado que te es caro y un porvenir que te llena de anhelo».³²²

2.ª) Con deseos de ser olvidado. En una entrevista periodística confiesa: «Yo sólo deseo escribir y pasar inadvertido para todos».³²³ «Yo nada tengo que decir. Yo prefiero estar al margen».³²⁴

3.ª) Conectado con un presente desesperanzado. Con motivo de una frase que le oyó el domingo anterior a un orador («Lo primero que debemos hacer los españoles, es expulsar el fraile que llevamos dentro de nosotros») escribe en un artículo:³²⁵

Al lado veo un pequeño libro rodeado de un rosario. Yo lo cojo instintivamente; es una *Colección de todos los versos que se hallan en el convento de Santa Ana*; es decir, de todas las poesías estampadas en los muros de ese convento próximo. Tal vez lo han dejado aquí, á cambio de una limosna, estos frailes que van de puerta en puerta. Mis dedos recorren sus páginas, y mis ojos leen lo siguiente:

PISO PRINCIPAL

Alma que ya estás difunta,

llama si quieres la vida...

Una vibración de angustia sacude todo mi cuerpo: mi alma, sí, es un alma difunta; pero no llama la vida, porque ya ni aun fuerzas tiene para llamar la vida... Y entonces paseo abismado, anonadado, por la ancha sala destartada. Un reloj da las once: á las ocho he bajado á la cocina. Han transcurrido tres horas: ¡calculad lo que serán veinte años de este vivir diario!

4.ª) Con la sensación de vivir de prestado atisbando la muerte. Azorín equipara la duración de la vida a la del presente, que es nula: «Lo importante es nuestra vida, nuestra sensación momentánea y actual, nuestro yo, que es un relampagueo fugaz»,³²⁶

³¹⁹ *El libro de Levante*, OC, v, p. 392.

³²⁰ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p.417.

³²¹ *Pasos quedos*, p. 84.

³²² *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p.88.

³²³ «Azorín desea pasar inadvertido», *Juventud*, 18 de julio de 1944, p. 11. Entrevistado por José M. Zugazaga.

³²⁴ C. J. Cela (1957), p. 227.

³²⁵ «Todos frailes», *Alma española*, 17 de enero de 1904, n.º 9, p. 5.

³²⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 940.

«¡este breve término que es toda la vida!...». ³²⁷ Tal fugacidad es, por un lado, ventajosa: ¿para qué vivir mucho si es desventurado?; pero, por otro lado, pierde valor vital. En el retiro espiritual que Azorín llevó a cabo en el Monasterio de Santa Ana leía durante varios días en los pasillos advertencias para prepararse a bien morir: «Yo subo a mi cuarto. Yo vuelvo a leer maquinalmente el letrero que hay en la pared de enfrente: ³²⁸

Disponte a morir ahora,
que en la muerte ya no es hora,
dicen estas letras terribles».

2.5.1.3 Conexión con el pasado y el presente

El enlace del futuro con las otras dos direcciones lo conceptúa con los siguientes rasgos.

a) Los poetas son los llamados a hablar del futuro, no los historiadores, porque no se trata de elaborar juicios, sino de sentir emociones.

*«Y no tiene bastante con el presente y el pasado; es también historiador del futuro. ¿Cómo se podrá ser historiador de lo venidero? Siendo poeta; los poetas escriben para el futuro». ³²⁹

*«Cuando vuelvo al pueblo, si, al pasar por alguna calle solitaria, oigo las notas de algún piano que canta en el crepúsculo alguna de esas músicas viejas y románticas -una música tocada por algunas manos finas y blancas-, siento tristeza, una tenue e indefinible tristeza, invadir mi espíritu. Dentro de doscientos, de trescientos años, otras notas tan melancólicas como éstas, tan largas, tan suaves, sonarán también en esta calle, en este crepúsculo. ¿Quién las escuchará? ¿Qué manos tristes y ensoñadoras las tocarán? ¿Qué ensueños y qué melancolías suscitarán?». ³³⁰

*«No pueden separarse nuestros ojos de esta estrella que -más que las otras- fulge con destellos rojos, verdes y azules. [...] La hemos mirado en horas felices de nuestra mocedad y en horas de resignación melancólica en que nos despedíamos de nuestra juventud. Nuestros ojos no se apartan del titileo de esa estrella fulgente. Nos imaginamos que, en medio de la fragilidad de las cosas y del mudar vertiginoso del tiempo, esos fugaces y brillantes parpadeos rojos y azules son como el nexa entre lo que ha sido, lo que es y lo que será». ³³¹

b) El futuro es una meta (¿acaso feliz?) que se alcanza avanzando y que puede deparar sorpresas.

*«Del pasado, con el presente, nos encaminamos al futuro». ³³²

*«Pero la Arcadia verdadera no está detrás de nosotros, en los siglos pretéritos, sino en lo por venir». ³³³

³²⁷ *Ibidem*, p. 955.

³²⁸ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 70.

³²⁹ *Crítica de años cercanos*, p. 113.

³³⁰ *Lecturas españolas*, OC, II, pp. 645-646.

³³¹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 193-194.

³³² *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 854.

*«¡Saltar el tiempo! ¡Retroceder en el tiempo! ¡Avanzar en el tiempo! Todo, Carlos, es lucha con la realidad que nos rodea».³³⁴

*«Juzgamos que un hecho, por su vulgaridad, no va a interesar a los venideros; y ese hecho precisamente será el que mueva su curiosidad».³³⁵ Azorín se apoya en Fray Jerónimo De San José: «pero al que vive en muy remotas tierras, ó á los venideros en los siglos futuros, que ni saben ni verán lo que sabemos y vemos ahora los presentes; todo aquello que á nosotros es muy vulgar, será muy raro; y lo que nos parece poco y pequeño, será para ellos mucho y muy grande».³³⁶

c) En ese caminar el futuro se alía con el pasado; ambos se expansionan a costa del presente. Hay que revertir el recorrido: no se trata de ir hacia el pasado, sino de tomar el pasado como punto de partida, de pararnos lo imprescindible en el presente y de andar a la búsqueda activa del futuro, sin esperar a que este nos llegue; se trata de caminar.

*«Sin saber lo que hacer, Salvadora abrió la papelera: penetraba enteramente en lo pretérito; el presente quedaba abolido; lo futuro no existía».³³⁷

*«El pasado existe. El porvenir existe también. Lo que no existe es el presente. El presente es un hilito tan sutil, que cuando queremos fijarnos ya estamos del otro lado. Ya estamos en lo por venir y hemos dejado atrás lo pretérito».³³⁸

*«Y el pasado gravita en la vida de un ser humano. Habrá que abolir ese pretérito si se quiere entrar definitivamente en el presente, con atisbos a lo futuro. [...] No se puede romper con el pasado: imposible abolir el tiempo. [...] El tiempo mismo abrirá camino».³³⁹

*«Abolir el tiempo. Sí, abolir el tiempo. Cosa grande. Saltar hacia el futuro; pero sería mejor abolir el pasado. El pasado que pesa sobre nosotros y nos lleva sin querer hacia el porvenir; el pasado, que es el que manda en el presente».³⁴⁰

d) Claro que tal asociación entre futuro y pasado origina un efecto indeseable: «el presente es -más que el pretérito, más que lo por venir- acuciador».³⁴¹ «De pronto, inesperadamente, una voz, un ruido, un incidente cualquiera, le hacían experimentar al caballero, con prodigiosa exactitud, con exactitud angustiadora, la misma sensación que quince, veinte o treinta años antes había experimentado. Esta memoria de las sensaciones era para él tan dolorosa como la visión anticipada y fatal de un porvenir posible».³⁴²

³³³ *Con Cervantes*, VIII, p. 1106.

³³⁴ *Angelita*, OC, V, p. 472.

³³⁵ *Sin perder los estribos*, p. 77.

³³⁶ Fray Jerónimo De San José (1768), cap. VII, pp. 44-45.

³³⁷ *María Fontán*, OC, VII, p. 581.

³³⁸ *Españoles en París*, OC, V, 832.

³³⁹ *María Fontán*, OC, VII, p. 595.

³⁴⁰ *Angelita*, OC, V, p. 461.

³⁴¹ *El pasado*, p. 200.

³⁴² *Doña Inés*, OC, IV, p. 770.

e) El espejo como objeto presente le ocasiona a Azorín la oportunidad de comprobar que el rostro de un hombre joven viene a suceder los innumerables rostros de pasados siglos que se han reflejado en él y de otros tantos que lo harán en el futuro.³⁴³

En el fondo, entre dos candelabros de plata, brilla un espejo. Hay espejos de alinde, espejos de plata, espejos de acero y espejos de obsidiana. De todos, los más misteriosos son los de negruzca obsidiana. [...] En esta obsidiana, en esa lámina de feldespato vítreo, espejo milenario, se habrán visto reflejadas civilizaciones varias y generaciones incontables. ¡Quién sabe los rostros que en momentos de angustia o de placer habrá reflejado el espejo! [...] Y ahora, la milenaria obsidiana está reteniendo en su tersura la imagen de un hombre joven, un europeo, que entra en la vida y que no sabe, con toda su fuerza, con todo su estro, cuál será su porvenir. Dentro de sesenta años ¿Qué habrá sucedido? ¿Qué habrá sucedido en la vida del poeta y en la vida del mundo? El secreto va a ser descubierto con solo que sean pronunciadas unas misteriosas palabras. Entonces, en el espejo cual en el espejo imaginado por otro escritor se verá la perspectiva futura de medio siglo, de un siglo, de muchos siglos. [...] La obsidiana dice lo por venir y contiene también el pasado.

Azorín otorga al espejo el don de convertirse en una memoria secular viva; en el libro *Madrid*, dedica un capítulo a «El espejo del fondo», al que le asigna una función de temporalidad inmóvil, pero activa: «Lhardy es resumido por el espejo del fondo. Ese espejo, grande, con marco de talla dorada, está en el fondo de la tienda [...] En los estantes nos miran las limetas, botellas y frascos de exquisitos vinos y licores, y el espejo lo abarca todo. [...] Va avanzando el crepúsculo de la tarde [...] El espejo del fondo se despide el día. [...] El espejo lo va reflejando, impasible, todo. [...] Los caballeros que han entrado en Lhardy, que entraron ayer, que entrarán mañana, son sombras vanas. Se han esfumado ya en la Eternidad. Y desde lo pretérito, aquí en el restaurante famoso, ante el espejo, están otras sombras vueltas a la vida. La continuidad histórica se impone al artista y al pensador. [...] El espejo del fondo recoge las imágenes de todos».³⁴⁴ Menciona Azorín a Quevedo, Carlos I, Cristóbal de Castillejo, Don Juan de Austria, Cervantes...

2.5.2 EL PASADO

Tres son las características principales de la actitud con la que Azorín mira el pasado: personalización, ambivalencia y recuperación.

2.5.2.1 Personalización

Si Azorín lo personaliza todo, ¿cómo no iba a mantener esta propensión también con el pasado, su dominio preferido? Sea en forma individual, sea en forma inclusiva, la primera persona aparece por doquier: «evoca en nosotros», «sentí», «nuestros deseos», «tenemos», «me abruma», «ya soy», «nos sostiene», «personalidad», etc.

³⁴³ *La isla sin aurora*, OC, VII, pp. 71-72.

³⁴⁴ *Madrid*, OC, VI, pp. 263-265.

El pasado es para Azorín el único tiempo, el único, al menos, que ha forjado nuestro carácter: «No es verdad que cualquier tiempo pasado sea mejor. No hay más que un tiempo. Y el pasado es el único. Y es único porque nuestra personalidad está en él enraizada».³⁴⁵ Al ser el único, él absorbe todas sus tonalidades. Según Azorín, «Toda la variedad del tiempo, con sus matices, está en sus pretéritos».³⁴⁶ La literatura del pasado en Azorín es un sentir que se fragmenta en dispares gamas: el agrado, la duración, los recuerdos, la identidad, las variaciones, el poderío, la intensidad, etc.

También y por ese mismo motivo, el pasado es muy celoso de su predominio, quiere gobernar todas las etapas, el imperio es suyo: «nos vemos compelidos, para mantener nuestra personalidad y para ser nosotros mismos -yo en este caso-, a volver al pasado. Desdeñamos el tiempo, y el tiempo se venga de nosotros. Nos situamos en el futuro, y lo pretérito tira de nosotros violentamente».³⁴⁷ Llama la atención la suma de sentidos de “fuerza” que elige Azorín para expresar el vigor con el que su alma cobija el pretérito: no quiere que pensemos en el porvenir, se empeña en que nuestra mente esté ocupada solo por el pasado. Tirar de alguien equivale a cogerlo con fuerza, y hacerlo con violencia indica que se emplea una fuerza intensa y de un modo intencionado. Como el presente no existe, si se anula el futuro, el tiempo se circunscribe al pasado.

Según Fritz Ernst, «Lo que ardientemente procura “Azorín” abarcar en un anillo, lo que sube desde lo más hondo de su corazón, no es el porvenir, sino que es el pasado, el pasado depurado y acontecido».³⁴⁸ Tal depuración la ejecuta de acuerdo con parámetros subjetivos. Es consciente de que los hechos del ayer -sobre todo del remoto- importan menos en el hoy: «a medida que pasa el tiempo y los hechos se van alejando, disminuye también la importancia de esos hechos».³⁴⁹ Aun a pesar de eso, Azorín mira con deleite personal el pasado colectivo de España; le encantan los apogeos literarios del pretérito español, le entusiasma la historia que ha dejado huellas placenteras todavía hoy: «El Renacimiento me inspira simpatías; lo mismo que la Edad Antigua, lo mismo que la Edad Media, lo mismo que la Edad Contemporánea; es decir, me inspira simpatías todo el pasado».³⁵⁰

2.5.2.2 Ambivalencia

«Pondus meum, gaudium meum». Aquello que me hace sufrir me hace también gozar. Empecemos por el dolor. La experiencia es un grado, se suele decir, pero no se dice de qué es el grado; para Azorín tal cantidad de minutos amontonados le apesadumbra y le perturba: «muchas veces, para hacer las grandes cosas, la experiencia estorba; el

³⁴⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 969.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 995.

³⁴⁷ *El escritor*, OC, vi, p. 322.

³⁴⁸ Fritz Ernst (1929), p. 6.

³⁴⁹ *A voleo*, OC, ix, p. 1356.

³⁵⁰ *Oasis de los clásicos*, OC, ix, p. 980.

pasado pesa sobre nosotros los viejos». ³⁵¹ «En un momento, como una acumulación de tiempo, de días, de semanas, de meses, de años, sentí todo el peso del pasado». ³⁵²

En el prólogo de la obra de teatro (auto sacramental) *Angelita* Azorín plantea el pasado como un ladrón de regocijos, por lo cual lo tilda de horrible: «Y estrenada la obra, el tiempo que comienza su labor destructora; hacinamiento de imágenes que van a ser juguetes del tiempo; lo pretérito que se anuncia; el terrible pretérito». ³⁵³ El quehacer saqueador que lleva a cabo el pasado sobre nuestras delicias lo representa bien el jaramago, que le encandila a Azorín: «Entre todas esas plantas espontáneas, mi predilecta es el jaramago con sus flores de amarillo claro; crece entre las piedras y en las ruinas; puede ser símbolo de lo pasado y representar nuestros deseos desvanecidos, nuestras sensaciones casi olvidadas y nuestros recuerdos». ³⁵⁴

También hay gozo. Azorín se deshace en sentimientos de gratitud al pasado en cuanto conserva dichas y venturas; Azorín idealiza el pasado: «la idealidad, que por la lejanía rodea a lo pretérito». ³⁵⁵ Le reconoce al tiempo transcurrido los afectos y los conocimientos de que disfruta: «En estos momentos, desde un pretérito que él no puede precisar -tal vez desde millares y millares de años atrás-, vienen hacia él ideas y sentimientos indefinibles». ³⁵⁶ Azorín habla de ilusión, ternura, dulzura... cuando mira al pretérito.

*«El tiempo pasado crea la ilusión. Y la ilusión es la verdad más alta, porque nos sostiene y nos consuela». ³⁵⁷

*«¿No es más bien una marcha hacia el pasado, al que ineludiblemente, con fervor y con ternura, se vuelve en la senectud?». ³⁵⁸

*«Y huyó la dulzura del pasado. El tesoro estaba deshecho. Ya no era posible evocar con voluptuosidad aquellas horas, aquellos minutos dulces, inefables, pasados allí durante veinte años. El pasado podía ser destruido». ³⁵⁹

Azorín es consciente de que vivió unos años locos de entusiasmos, esperanzas, jovialidad..., todo lo cual añora: «El pasado me abrumba. Pero ese período loco de mi vida es un período de alegría y de optimismo. No vivía yo, viviendo a la aventura, sino para el ingenio. El ingenio era en mí regocijado. Las gentes me buscaban y rodeaban alegremente mi persona. Ha desaparecido ya la alegría. He vuelto a darme cuenta del dolor eternal. El juicio lo he recobrado y soy el que fui primitivamente. Ya soy un hombre serio y respetable. He sido Tomás Rodaja y ahora soy el licenciado Rueda. Ya me hallo encuadrado estrechamente en el marco social. A la alegre soltura y al vivir libre,

³⁵¹ *Crítica de años cercanos*, pp. 26-27.

³⁵² *Pasos quedos*, p. 192.

³⁵³ *Angelita*, OC, V, p. 450.

³⁵⁴ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1070.

³⁵⁵ *El efímero cine*, p. 77.

³⁵⁶ *Blanco en azul*, OC, V, p. 326.

³⁵⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 980.

³⁵⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 310.

³⁵⁹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 553.

han sucedido las prisiones, es decir, los grillos de las normas sociales. Y siendo ahora cuerdo, como lo soy, añoro mi locura de antaño». ³⁶⁰

Admite que su sensibilidad le impulsa a no dar por fenecida la vida de tanto alborozo y tanto júbilo de los que se llenó en su juventud: este bocado exquisito que hoy disfrutamos nos trae el recuerdo de una etapa «que gozamos hace mucho tiempo y que ya no volverá. De lo subconsciente sube a deshoras el trasunto del pasado que un detalle cualquiera hace surgir. Y todo eso, todo eso que es tan etéreo, tan impalpable, es el pasado; todo eso, es decir, una sensación de hace treinta años, una sombra en el muro blanco, un leve ruidito, todo eso, es la vida espiritual que está más honda y arraigada que la política, y que debemos en un minuto dar por terminada. ¿Dar por terminada? -preguntará el lector-. ¿Y por qué no, lector? Eso dependerá de la sensibilidad que se tenga». ³⁶¹

Por tantas cosas buenas, Azorín ama el pasado, su pasado: «Antonio narra un cuento en el que ha querido simbolizar la tenacidad del recuerdo; con la tenacidad, el amor, profundo amor, que tenemos a todo lo que es pretérito y placentero en nuestra vida. [...] Y Antonio Amaro, en la vejez, no quiere que con una visión nueva de las cosas se desvanezca la visión primigenia y directísima». ³⁶² Guillermo de Torre expresa con diafanidad el problema del tiempo (su «tragedia») para Azorín: consiste en «hablar del pretérito con su sensibilidad actual. Prisionero inescapable de este concepto, Azorín quisiera liberarse, situándose en una especie de extraterritorialidad temporal». ³⁶³

2.5.2.3 Recuperación

Los placeres pasados, sobre todas las demás cosas, ¿podríamos recuperarlos? Azorín le confesaba a Jorge Campos que «Todo pasó, y lo que pasa no vuelve; si vuelve, no es con el mismo pergeño, con el mismo sabor, con el mismo matiz, con la misma esencia. Nuestra sensibilidad es otra y no podemos sufrir como antes». «No se puede recuperar el pasado; se recupera siempre otro pasado. [...] Imposible recuperar lo que ya irremisiblemente ha pasado. La historia es siempre una ilusión. Cuando no, un bebedizo». ³⁶⁴ A pesar de esa dificultad, o quizá por ella, «A Azorín le fascinaba no sólo el pasado, sino el cómo se sabe el pasado, cómo la reconstrucción del pasado se convierte en un saber del historiador-narrador». ³⁶⁵ El problema no es el hecho de recuperar el pasado -¡que se recupera!-, sino la forma en que se recupera, es decir, qué y cómo se recupera. Hay pasados que son patrimonios colectivos que unos disfrutarán y otros, no; otras veces son vivencias personales, fácilmente recuperables. «A veces; la sensación que recuerdo, y que divide el tiempo en dos pedazos, es simplemente vulgar, anodina; a veces,

³⁶⁰ *Pensando en España*, OC, v, p. 1049.

³⁶¹ *La hora de la pluma*, p. 193.

³⁶² *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 485.

³⁶³ Guillermo de Torre (1967-a), p. 12.

³⁶⁴ J. Campos (1964), pp. 125 y 238-239.

³⁶⁵ R. Johnson (1993), p. 19.

dolorosa: “Un día estaba yo en lo alto de una montaña y descubría todo el panorama; la mañana era radiante...”³⁶⁶

Enguídanos observa, a este respecto, una analogía entre Azorín y Marcel Proust. «Proust y Azorín se interesan por igual en las esencias últimas de nuestro dislocado vivir; los dos perciben que la nota dominante de la vida del siglo XX es la angustia del tiempo, para el que nuestras desdichas y nuestras inhibiciones nos han hecho hipersensibles. Nada más trágico, más real, más ineludible. Nada más vital para nosotros, por tanto». Pero mientras Proust busca «cómo recobrar el tiempo fatalmente pasado», lo que le acucia a Azorín es «cómo superar la triste condición de la temporalidad».³⁶⁷ Inman Fox resume así el ánimo de Azorín fusionando tiempo y emoción: la sensibilidad de Azorín «se caracteriza por un sentimiento universal y eterno: la melancolía resignada del hombre cercado por su temporalidad en un cosmos que es eterno».³⁶⁸

Detengámonos en Jorge Manrique. De este poeta escribía: «Jorge Manrique es un escalofrío ligero que nos sobrecoge un momento y nos hace pensar. Jorge Manrique es una ráfaga que lleva nuestro espíritu allá hacia una lontananza ideal».³⁶⁹ Se refería a estos versos:³⁷⁰

cómo, a nuestro parescer,
qualquiere tiempo passado
fue mejor.
Pues si vemos lo presente
cómo en vn punto s' es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.

El editor del *Cancionero*, hace una distinción entre la interpretación que hace Menéndez Pelayo de la *Coplas* de Jorge Manrique y la que propone Azorín. Menéndez Pelayo «desmenuza las refriegas de banderizos infatigables», mientras que Azorín plasma una «emotiva evocación».³⁷¹ La lectura de este poema de Jorge Manrique conmovió a Azorín. Hay dos ideas que le impresionaron: 1.^a) La comparación con el pretérito y 2.^a) La relación entre el futuro y el pasado. En la primera, Azorín va más allá que Jorge Manrique: donde Manrique dice «a nuestro parescer», Azorín dice «en realidad todo era mejor que ahora». Antes era mejor todo: las personas, los comportamientos, los objetos...; además, no es opinable, es «realidad». En la segunda idea, Azorín comparte con

³⁶⁶ *París, bombardeado*, OC, III, 1064.

³⁶⁷ M. Enguídanos (1959), pp. 24 y 25.

³⁶⁸ E. Inman Fox (1967), p. 1.

³⁶⁹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 181-182.

³⁷⁰ Jorge Manrique (1971), «[Coplas] de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre», I, vv. 1845 a 1847 y, II, vv. 1848 a 1853, p. 89.

³⁷¹ A. Cortina (1971), p. XXIV.

Manrique la afirmación de que las cosas duran un instante; en cambio, Manrique va más lejos que Azorín en la consideración del futuro; viene a decir que al futuro -antes de que llegue a existir- hay que verlo como engullido por el pasado.

Para Azorín, el pasado lo hace todo hermoso. Entonces ¿por qué no se recuerda con placer? Azorín se corrige. No quiere que se interprete esta nuda afirmación como sentencia. «Evoco mi perdida juventud. Los tiempos evanescidos eran mejores que éstos. El pasado lo embellece todo. No, no; es que en realidad todo era mejor que ahora. Lo eran los hombres, las costumbres, el ambiente, las cosas. [...] Al mundo de ahora no estoy prendido sino con alfileres, es decir, con tristes memoraciones».³⁷²

También empatiza Azorín con Jacint Verdaguer cuando este se lamenta de que la añorada época de la primavera de su corazón huyera sin despedirse:³⁷³

Frescos anys de la ignocència,
com fugiu sens dir-me adéu,
amb l'albor de l'existència
primavera del cor meu.

En *Don Juan* «Jeannette comienza a tocar y a cantar» a su juventud y a sus viejos amigos.³⁷⁴

Vive Paris, le roi du monde!
Je le revois avec amour.
Fier géant, armé de sa fronde,
Il marche, il grandit chaque jour.
Sur cette rive enchanteresse,
Grain tombé de l'humain semis,
Je viens retrouver ma jeunesse,
Retrouver tous mes vieux amis.

La energía embellecedora del pasado choca con otras afirmaciones suyas que nos suscitan interrogantes.

a) ¿Por qué la juventud y la belleza no hermocean nuestro ahora?: «[...] el tiempo, que se lleva la juventud y la belleza, trae a nosotros la añoranza melancólica por las pasadas agradables sensaciones. Y el recuerdo será siempre fuente de tristeza. Yo de mí sé decir que nada hay que tanto me contriste como volver a un lugar (una casa, un paisaje) que frecuenté en mi adolescencia; [...] ¡Y todo este resurgimiento instintivo me llena de una tristeza casi anhelante! Y pienso en una inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada...».³⁷⁵

³⁷² *Pensando en España*, OC, v, p. 977.

³⁷³ J. Verdaguer: *Poesía*, «Records i somnis».

³⁷⁴ *Don Juan*, OC, IV, p. 272. Azorín cita solamente los cuatro primeros versos del poema; nosotros reproducimos completa la primera estrofa de las cinco de que consta el poema: P. J. de Béranger (1857): «Retour a Paris. A mes vieux amis. Air de la République», pp. 197-199.

³⁷⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 941.

b) ¿Por qué la visión de unos niños en fila le ha asustado? «Y después, cuando ha tocado una campana y he visto cruzar a lo lejos una larga fila de colegiales con sus largas blusas, yo aunque pequeño filósofo, me he estremecido, porque he tenido un instante, al ver estos niños, la percepción aguda y terrible de que “todo es uno y lo mismo”, como decía [...]; de que eran mis afanes, mis inquietudes, y mis anhelos que volvían a comenzar en un *ritornello* doloroso y perdurable».³⁷⁶

c) ¿Por qué de dos imágenes del ser querido nos aferramos al menos grato? «Leopardi tiene razón: ningún mayor dolor que estrechar entre nuestros brazos un ser querido que antes tenía un pergeño y ahora tiene otro. [...] ¿Por qué esta trágica huida hacia lo pretérito de este ser que, siendo presente, tenemos entre nuestros brazos? La imagen placiente que teníamos de la persona amada es sustituida por otra imagen dolorosa. Y cuando la persona amada muere, es esta imagen, y no la otra, la que conservamos. Y así se pierde enteramente la persona amada».³⁷⁷

Azorín encuentra tres razones que resuelven esa antinomia entre la causa bella y el efecto desagradable.

1.^a La primera razón se sustenta en la distinción entre “el” pasado y “lo” pasado. El pasado es el tiempo, lo pasado es la experiencia, sobre todo la personal; por eso se permite decir que sí, que “el pasado” pinta las cosas de color de rosa, pero que “lo que es pasado” está impregnado de tristeza: «Y yo he sentido que una vaga tristeza -la tristeza de lo pasado- velaba sus hermosos ojos anchos y azules».³⁷⁸

2.^a La segunda razón se basa en la diferencia entre presente y ausente: lo que tuve -presente-, que era bello, apenas duró y lo que no tengo -ausente-, ya no es bello para mí, no lo puedo disfrutar.

3.^a La tercera razón consiste en la dispar condición de lo sufrido y de lo gozado; lo sufrido es permanente, inamovible, mientras que lo gozado, además de que fue efímero porque fue presente, no puede retornar: «Lo fruido no vuelve», confesó a Jorge Campos en sus últimos años.³⁷⁹

La *saudade* de los versos de Rosalía Castro suscita en Azorín una honda emoción (¿No pertenecen a la misma órbita léxica disfórica la *saudade* y la melancolía?): «angustiada por la evocación íntima del pasado, Rosalía pregunta: “¿Por qué me ha concedido el cielo una tan terca, tan fiel memoria?”. Ama profundamente nuestra poetisa la Naturaleza; la eternidad de las cosas la llena de emoción. “Lo que es eterno no puede acabar; la inmensidad no puede tener fin”. Impregnada de emoción ante lo perdurable,

³⁷⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo* OC, II, pp. 94-95.

³⁷⁷ *Valencia*, OC, VI, p. 39.

³⁷⁸ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 89.

³⁷⁹ J. Campos (1964), p. 251.

lo eterno de las cosas, ve la Naturaleza Rosalía de Castro». ³⁸⁰ Estos dos fragmentos de sendos poemas son una muestra. ³⁸¹

III

[...]

En el cielo, en la tierra, en lo insondable
yo te hallaré y me hallarás.

No, no puede acabar lo que es eterno,
ni puede tener fin la inmensidad.

-Mas... es verdad-, ha partido,
para nunca más tornar.

Nada hay eterno para el hombre, huésped
de un día en este mundo terrenal,
en donde nace, vive y al fin muere,
cual todo nace, vive y muere acá.

XVI

Cuando recuerdo del ancho bosque
el mar dorado

de hojas marchitas que en el otoño
agita el viento con soplo blando,

tan honda angustia nubla mi alma,
turba mi pecho,

que me pregunto:

«¿Por qué tan terca,
tan fiel memoria me ha dado el cielo?»

2.5.3 CONCOMITANCIAS ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

Si quisiéramos trasladar las concomitancias entre el pasado y el presente a una figura posible entre entes sintientes, diríamos que mantienen una relación amor-odio: las fases de dilección, de enfado y de tregua se alternan. En el caso de los nexos entre el pasado y el presente, Azorín los siente con este mismo tipo de aproximaciones. La tregua dura poco, o sea, son pocos los testimonios; la dilección es más larga (más expresiones); también la fase de enfado es larga; el cariño y el disgusto se reparten el dominio cuantitativo. Como toda similitud tiene límites, salgamos ya de las calificaciones y entremos en los textos de Azorín.

³⁸⁰ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 773.

³⁸¹ Rosalía de Castro: *En las orillas del Sar*. Edición digital a partir de Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1884, cotejada con la edición crítica de Xesús Alonso Montero (Madrid, Cátedra, 1985) y la de Marina Mayoral (Madrid, Castalia, 1976)

2.5.3.1 Son distintos

Se trata de vivir el pasado y el presente, no de mirarlos. Azorín por momentos no sabe si vive en uno o en otro: «no sabe si vive ahora, en este minuto del presente año, o si está viviendo lo pretérito, lo pasado».³⁸² Si algún acontecimiento nos penetra hondo, nos desconcierta hasta el punto de que seguimos conmocionados por él y no nos ubicamos ni en el tiempo ni en el espacio: «Cuando estamos entregados a un sentimiento profundo, motivado por lo ya ocurrido, ¿es que nos damos cuenta ni de dónde estamos ni en qué momento estamos? Si vivimos el pasado, no podremos vivir -al menos plenamente- lo actual».³⁸³

La sensatez vuelve cuando somos capaces de distinguir en qué etapa nos encontramos; si confundimos los dos tiempos, rayamos en la demencia, como le pasó a don Quijote: «En realidad, Don Quijote es un hombre que vive en lo pasado; su achaque es el que algún filósofo llama *historicismo*; tiene Don Quijote una dolencia de historia; es decir, de tiempo. Trastrueca los tiempos; subvierte los tiempos; trastorna los tiempos. No puede darse mayor muestra de locura».³⁸⁴ No puede darse mayor muestra de locura que la de subvertir y trastornar los tiempos, escribe Azorín, que hace suyas las palabras del anciano Don Juanín al joven Lorenzo en una obra de Linares Rivas: «Muy bien. Pero si quieres vivir en el mundo... ¡vive como todo el mundo! Que involucrar lo pasado con lo presente y mezclar lo que es con lo que no es, lo hacen los locos...; pero se lo deshacen los cuerdos abandonándolos y encerrándolos. [...] Quieto el pasado, ¡que por algo ya pasó!, y a vivir el presente; ¡que por algo nos llama y nos apremia. ¡Pero mezclar los dos mundos, no!».³⁸⁵

2.5.3.2 Son equiparables

En otros momentos Azorín se sitúa en ambos con pareja estabilidad emotiva: «me encuentro a la par en el pasado y en el presente».³⁸⁶ O en inestabilidad si le rodea el «revuelto torbellino de lo pasado y lo presente».³⁸⁷ Se igualan en repercusiones adversas. Si el pasado nos duele porque no lo podemos volver a experimentar, el presente nos conturba por nuestra debilidad: «Conflicto entre lo pasado y lo presente. Lo pasado, que no podemos volver a sentir, y lo presente, que, ya faltos de fuerzas, ya en la declinación de la vida, nos acucia, nos desconcierta y nos abruma».³⁸⁸ Pero también en efectos beneficiosos: «Suponemos que lo actual no tiene color; vamos hacia lo que pasó para encontrar color. Y cuando ya nos hemos desengañado -o nos hemos ahitado de color- comen-

³⁸² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 513.

³⁸³ *Historia y vida*, p. 17.

³⁸⁴ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 388-389.

³⁸⁵ M. Linares Rivas (1922): Acto segundo, Escena XIV.

³⁸⁶ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 25.

³⁸⁷ *El caballero inactual*, OC, V, p. 91.

³⁸⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 31.

zamos a ver que el presente tiene tanto atractivo, tanto vigor, tanto relieve, tanto color, en suma, como los siglos que pasaron». ³⁸⁹

2.5.3.3 El pasado condiciona el presente

Unas veces ocurre para bien y otras, para mal, según la fortuna de cada cual: «El pasado manda al presente; todos llevamos dentro nuestro pasado. Unos son víctimas de su pasado y otros benefician de ese pasado». ³⁹⁰ Otras veces desde el presente se echa en falta el pasado, cuya ausencia duele: «El pasado podía en él más que el presente. Se aferraba a lo antiguo, su vida entera, como un naufrago a la tabla». ³⁹¹ «¿Y qué mayor dolor que [...] no poder volver al pasado y no poder hacer que lo pretérito sea presente?». ³⁹² Produce tristeza, sin embargo, si ese pasado es más glorioso que la decrepitud que se padece en el presente: «El contraste entre las cosas que son idénticas a lo que eran en la remota lejanía y mi persona, caduca ya, me entristece». ³⁹³

2.5.3.4 El presente se impone al pasado

Maneja Azorín varios motivos para este predominio. El fundamento más potente que Azorín esgrime para ello es el hecho de que el presente instaure o restaure el pasado; los hechos pasaron como pasaron, pero ahora los enfocamos desde nuestra perspectiva y posición actuales.

*«[...] el pasado depende del presente; o mejor, que el presente es quien hace el pasado. Según sintamos colectivamente, así será la historia». ³⁹⁴

*«[...] el pasado es una creación del presente; no podemos ver el pasado sino a través de lo actual». ³⁹⁵

*«La historia es la conversión del pasado en presente. Pero, ¿nos trasladamos nosotros al pasado para hacerlo presente? o ¿traemos el pasado a nosotros para convertirlo en presente?». ³⁹⁶

*«La rememoración intensa ha hecho presente lo pretérito». ³⁹⁷

Otra motivación que advierte Azorín para mostrar una valoración positiva por el presente tiene que ver con la vida. Si miro hacia atrás, lo único que veo es confusión; pero si hoy miro a mi alrededor, descubro sucesión, desarrollo, actividad... y me invade una sensación juvenil.

*«-Habitualmente, el pasado para mí es un caos negro, un espacio tenebroso. No quiero ver nada en él; es grato para mí el no distinguir nada en mi pasado; tengo así, la

³⁸⁹ *Historia y vida*, p. 169.

³⁹⁰ *La hora de la pluma*, p. 209

³⁹¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 484.

³⁹² *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 367.

³⁹³ *Pensando en España*, OC, V, p. 1004.

³⁹⁴ *Historia y vida*, p. 212.

³⁹⁵ *Escritores*, p. 276.

³⁹⁶ *Historia y vida*, p. 169.

³⁹⁷ *París*, OC, VII, p. 836.

sensación de ser siempre joven, de ver siempre nueva la vida. Y mi trabajo, estando yo siempre en el presente, siempre y con toda mi personalidad, es más grato, más fácil y más fecundo».³⁹⁸

*«Querido Marcel, sigamos con nuestra vida activa y agitada de todos los días. El presente vale más que el pasado».³⁹⁹

*«La vida es el presente, no el pasado. La vida es desenvolvimiento y continuidad».⁴⁰⁰

*«El pasado tiene sus sirtes; el pasado es un bebedizo que puede ser letal. Todos procedemos del pasado, natural e históricamente; pero el momento presente es la vida; la vida que nos solicita en todos los instantes; la vida que nos reclama el tiempo y que nos pide el espacio».⁴⁰¹

Finalmente, el presente es lo único que se tiene, pues el pasado se “tuvo”, pero “ya” no se posee: «él ya no se acordaba de sus trabajos; era de esos hombres felices, o casi felices, que no tienen pasado; sólo tienen presente; el pasado para ellos es lo indeseable».⁴⁰² Y mientras hay vida, hay esperanza, existen motivos para el optimismo: «Tratamos de desviar nosotros la conversación del pasado y hablamos del presente; el pasado pudiera ser triste para don Paco, el pasado con todas las glorias del renombrado mozo elegante; el presente estaba abierto a todas las placientes esperanzas».⁴⁰³

2.5.3.5 Pasado y presente coexisten en concordia

No se rehúyen; al contrario: se buscan; al fin y al cabo, el pasado espiritual engrandece todo lo que nos rodea actualmente.

*«[...] lo pasado es lo actual. Del presente escapo para ir al pasado».⁴⁰⁴

*«Como nave que surca rauda bonancible, así voy yo leyendo por el tiempo presente. El presente es éste, y no otro. El presente es el tiempo de hace cincuenta años, y no el actual».⁴⁰⁵

*«CONDESITA.-[...] No pasa el tiempo. Hemos detenido el curso de las horas. No sentimos ni ansiedad ni pesar por nada. En nuestro espíritu hay tanta paz como en el campo y en la bóveda gris del cielo. ¡Y detrás de nosotros, detrás de nuestra personalidad, sentimos un pasado espiritual de siglos y siglos, que es lo que realza y ennoblece todas las cosas y todo el paisaje!...».⁴⁰⁶

Julián Marías pone estas palabras a la sintonía coexistente entre el pasado y el presente: «para Azorín, ver es siempre recordar, traer las cosas presentes a su corazón,

³⁹⁸ *Blanco en azul*, OC, v, p. 244.

³⁹⁹ *La guerrilla*, OC, v, p. 690.

⁴⁰⁰ *El escritor*, OC, vi, p. 380.

⁴⁰¹ *El cine y el momento*, p. 86.

⁴⁰² *Pasos quedos*, p. 207.

⁴⁰³ *Cada cosa en su sitio*, p. 23.

⁴⁰⁴ *París*, OC, vii, p. 926.

⁴⁰⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 969.

⁴⁰⁶ *Old Spain*, OC, iv, p. 892.

donde se encuentran con las que ya no son, pero han sido, con lo que ellas mismas fueron y siguen siendo en forma de pasado».⁴⁰⁷

Es más, se funden; una vía de consuelo que explora Azorín para no sufrir por lo pasado es el trabajo sobre los tiempos. «Si no puedes vencer a tu enemigo, únete a él». Hay que revertir el pasado: convertirlo en presente. «¿Y la vida de un poeta que se sienta solidario del gran pasado español? Ese poeta convertirá en su alquitara misteriosa el pretérito en presente. Lo que ha ocurrido hace siglos lo viviremos, gracias a su estro como si fuera actual. El Tiempo, para este poeta, no existirá. El Tiempo, como usted dice, se habrá dormido, y sólo permanecerá la sensación bienhechora que salva los siglos y es igual a través de todas las edades».⁴⁰⁸ Comentando el tiempo en Azorín, Pérez de Ayala escribe: «el antes no es lo que pasa, sino lo que permanece. Lo que pasa y transita es el ahora, pero en cada ahora se conservan los antes».⁴⁰⁹

Azorín contempla la compatibilidad de pasado y presente no como una mera convivencia, sino como un encuentro deleitoso, como si lo envolviese un mundo de honda placidez.

*«[...] amalgama dulce, en el silencio, del pasado con el presente, y el retorno que hacemos, en nosotros mismos, de nuestra vida actual a nuestra vida pasada».⁴¹⁰

*«En este instante de grata serenidad, nuestra serenidad de siempre [...] nos place retroceder en el tiempo y poner ese tiempo pretérito en contraposición con este tiempo de ahora. Esta pugna de uno y otro tiempo es para nosotros en este instante un motivo de delectación profunda; en esa pugna se encierra, pudiéramos decir, todo un mundo».⁴¹¹

*«¿Será verdad o no esta retrogradación en el tiempo? [...] Sí, siento ahora un profundo langor, al sentir ya casi simultáneamente los dos tiempos».⁴¹² Azorín se identifica con el Marqués de Santillana en esta canción:⁴¹³

La mayor cuyta que aver
puede ningund amador
es nenbrarse del plazer
en el tiempo del dolor;
e maguer que el ardor
del fuego nos atormenta
[mayor dolor] nos aumenta
esta tristeza e langor.

⁴⁰⁷ J. Marías (1963), p. 75.

⁴⁰⁸ *Pensando en España*, OC, v, p. 1072.

⁴⁰⁹ R. Pérez de Ayala (1964), p. 167.

⁴¹⁰ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 604.

⁴¹¹ *La hora de la pluma*, p. 169.

⁴¹² *Pensando en España*, OC, v, p. 971.

⁴¹³ Marqués de Santillana (1973), «Infierno de los enamorados», LXII, p. 37. *Langor* (desusado actualmente) equivale a *languidez*.

2.5.4 EL PRESENTE

2.5.4.1 Plenitud y fugacidad

Azorín siente hacia el presente una íntima desazón: la simultaneidad de plenitud y fugacidad. Por un lado, es consciente de que «El presente es una realidad; no podemos negarla; es imposible prescindir de ella. Y lo que debemos hacer es tratar de sacar el mayor partido de este presente»;⁴¹⁴ pero, por otro lado, se ve impotente para obtener esos réditos porque «el tejido de sensaciones, en lo que llamamos tiempo, no dura más que un segundo».⁴¹⁵ Alrededor de esta cuestión dan vueltas las referencias de Azorín al presente, con el anhelo de «el “tempo lento”, la acción demorada, retardada en su transcurrir, ya porque se la capte en pleno desarrollo y se la prolongue a todo lo largo de él, ya porque se la traiga hacia el presente, se la alargue hasta los días de hoy en un extraño retorno de lo pretérito. [...] una lucha contra el desasimiento de la partida».⁴¹⁶

El tiempo no nos da tregua. El dios Cronos hace que todo pase con velocidad continuamente y sin marcha atrás. «Ya todo esto no lo volveremos a ver. No lo volveremos a ver con la luz con que ahora lo veíamos: la luz brillante, iluminadora, de la infancia y de la adolescencia. Si lo volvemos a ver, si venimos por estos parajes en otro periodo de nuestra existencia, ya no será lo mismo».⁴¹⁷ Azorín está agotado, el tiempo lo arrastra y lo perturba: «no sé -no quiero saber- cuánto espacio he recorrido para llegar hasta aquí, ni cuánto tiempo hace que estoy aquí, ni el día en que me hallo, ni la hora que vivo. [...] me entrego al tiempo, que me lleva revuelto en su corriente perennal».⁴¹⁸ Ese correr y correr «sin detenerse» le obsesiona desde su juventud; su obsesión ha sido siempre atrapar «esa milésima de segundo», traspasada la cual aquel presente se adentraba en el territorio del que era dueño y señor «el pasado, el terrible pasado».⁴¹⁹

El tiempo era la obsesión del novelista. La obsesión del tiempo había comenzado a sentirla desde el promedio de la vida. Antes, en la adolescencia, en la juventud, el correr de las cosas a lo largo de los años era para él indiferente; desde los cuarenta, los cincuenta años, este deslizarse de la realidad, rápida, vertiginosa, por el canal del tiempo era su obsesión dolorosa. Ya este minuto delicioso, profundo, inefable, no tornaría a vivirlo. Ya esta sensación tan aguda en su placer no tornaría a experimentarla... El tiempo corría, corría sin detenerse. Y esta sensación, que no había de tornar, era un segundo, una parte casi imperceptible de un segundo; del otro lado de esa milésima de segundo que era el pasado, el terrible pasado. [...] Y antes que pudiera reponerse de la terrible emoción, el gatito blanco se había convertido en un gnomo. [...] -No extrañes mi presencia -le dijo el gnomo al novelista-; soy un buen amigo tuyo; voy a proporcionarte el placer más grande de tu vida; quieres fijar el tiempo, fijar un minuto de tiempo, y yo voy a hacer que se realice ese prodigio. [...] El segundo inmóvil de Prado fueron cincuenta años. [...] Nos hemos fijado en un segundo del tiempo. Y en nuestro alrededor, en nuestro torno, todo ha ido inexorable, rápida, terriblemente marchando...

⁴¹⁴ *Ultramarinos*, p. 52.

⁴¹⁵ *El caballero inactual*, OC, v, p. 100.

⁴¹⁶ L. A. Castellanos (1952), p. 25.

⁴¹⁷ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 298.

⁴¹⁸ *El escritor*, OC, VI, pp. 385-386.

⁴¹⁹ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 486-489.

El texto citado vale por todo una proclamación de la actitud “presentista” de Azorín: lo que tan hondamente me ha deleitado ha durado un segundo; el ignominioso pretérito se ha ido tragando todos mis segundos placenteros; traté de inmovilizar ese segundo; mentalmente lo conseguí, pero todas las cosas que me rodeaban han seguido marchando solamente... durante medio siglo. Pérez de Ayala tilda de nefando el presente azoriniano, pues «un presente que no logra afirmarse como presente, es la entidad trágica por excelencia, el Padre de la Nada».⁴²⁰

No hay que darse por vencidos. Para sujetar el presente, ya que no lo podemos hacer por la extensión, hagámoslo por la intensidad, vivámoslo con vehemencia, con pasión. «En el transcurso de las horas, el poeta hunde su imaginación en el tiempo. El concepto de duración ha adquirido en él -en toda su sensibilidad- una agudeza morbosa. Lejos del trato humano, para Mansilla el goce supremo, el único goce que le queda, es la percepción el tiempo. Quisiera detener el minuto presente. Todo es pretérito; no hay nada presente; el segundo que estamos viviendo es ya pasado. Pablo Mansilla lo sabe, y se aferra desesperadamente, con angustia y voluptuosidad íntimas, a los minutos, a los segundos que va sintiendo».⁴²¹ Pero no hay que demorarse «en la percepción de la hora, del minuto y del segundo», porque eso conduce a «tener la visión total del tiempo», lo cual le produce a don Pablo «un íntimo desasosiego».⁴²²

El presente es fugaz, es inapelable; pero ¿existe?; al decir de Azorín, no:

*«El presente **no** existe. Apenas estribamos en el presente y ya nos encontramos en el pasado».⁴²³

*«[...] en el mismo momento que pasamos por ellas [las cosas] nuestras manos, ya están huyendo. Huyendo hacia el pretérito; el presente **no** existe; el presente de 1070, por ejemplo».⁴²⁴

*«-El momento presente encierra siempre un atractivo a que no podemos sustraernos. dice Valdecebro.

-Y ¿por qué no podemos sustraernos? -pregunta Salvadora-. ¿Tú crees, Ricardo, que toda nuestra vida es el presente?

- **No** existe el presente, Salvadora -exclama Paco.

- Y ¿por qué no existe el presente? -interroga Salvadora.

- Porque esa montaña que estamos viendo a lo lejos no es la misma cuando yo he dicho que es bella y cuando ustedes, para ver si es bella, la contemplan».⁴²⁵

*«En cuanto al tiempo, la Historia es una tentativa infructuosa de nuestra proyección en el pasado; intentamos colocarnos en el pasado, y el pasado se convierte en presente. Pugnamos por dar los sentimientos, ideas y afectos pretéritos, y sólo logramos que esos sentimientos, ideas y afectos sean los nuestros. No podemos evadirnos del pre-

⁴²⁰ R. Pérez de Ayala (1964), p. 161.

⁴²¹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 572.

⁴²² *Doña Inés*, OC, IV, p. 770.

⁴²³ *Sin perder los estribos*, p. 59.

⁴²⁴ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 832.

⁴²⁵ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, pp. 610-611.

sente. Y lo raro es que el presente **no** existe: el presente es un punto apenas perceptible». ⁴²⁶

¿Qué quiere decir Azorín cuando escribe «el presente no existe»? Pues, sencillamente, que el presente es como si no existiera. Se trata no de una traición léxica, sino de una experiencia subjetiva vertida en una concesión coloquial. Lo que acongoja a Azorín es el hecho de que la fugacidad del presente sea eterna, continua, incesante. Es más poderoso lo eterno que lo efímero. Si lo momentáneo se eterniza, la consecuencia es la tristeza inicial y la nada. Pero Azorín va más lejos: «el tiempo psicológico desvirtúa la objetividad del elemento temporal», ⁴²⁷ al menos si atendemos a este reconocimiento: «El tiempo ha pasado, no mucho tiempo; pero, en la conciencia, como se trata del tiempo psicológico, tengo la sensación de que han transcurrido siglos. [...] El momento, y no la continuidad del tiempo, es la vida: la más intensa de las vidas. Pensamos en los siglos, y no acertamos a discernir ni su duración ni su consistencia, en comparación con este brevísimo espacio». ⁴²⁸

2.5.4.2 El deleite del presente

Deleitarse con el presente sí lo hace Azorín; se deshace en loas al momento presente. Momentos de placer siente muchos, como, por ejemplo, uno similar a un ambiente paradisíaco: «Sentado ante la mesa, con el balconcito abierto, gozando del silencio, gozando del azul del cielo y de la verdura del jardincillo, Pablo retrocedía en el tiempo hasta su juventud, y ahora, lejos de todo, perdido en un rincón de España, todo su sentido del espacio y del tiempo, de la humanidad y de la vida, se cifraba en este minuto fugitivo, pero intenso, sagrado, en que él gozaba del silencio, de la paz y de la luz». ⁴²⁹

Volcarse en ese instante es vivir plenamente, es disfrutar al máximo de la vida, es explotar todas las potencialidades de nuestro ser.

*«[...] la sensualidad del ambiente -y con el ambiente, las cosas- hace que nos entreguemos por completo al presente. No hay aquí, por lo tanto, ayer; todo es hoy: todo es la tangibilidad del hoy». ⁴³⁰

*«Hay algo fijo en el universal desvanecimiento de las cosas: nuestro sentir y nuestro vivir». ⁴³¹

*«Las fuertes pasiones humanas solicitan y subyugan a la Humanidad, haciéndola esclava del momento presente. Las más hondas emociones se van amortiguando, y aunque dediquemos una parte de nuestra emotividad al recuerdo, siempre el instante actual tiene lo más enérgico y vivo de nuestro ser. Y como el arte es un reflejo de la vi-

⁴²⁶ *Sin perder los estribos*, p. 76.

⁴²⁷ R. Conte (1968), p. 12.

⁴²⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 337-338.

⁴²⁹ *Las terceras de ABC*, pp. 126-127.

⁴³⁰ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 814.

⁴³¹ *El pasado*, p. 28.

da, a la vida habrá de atender siempre, preferentemente, principalmente, y no al pasado, a lo muerto».⁴³²

En definitiva, y para que no quede la más débil vacilación, afirma que ese presente es para él una delicia insuperable: «[...] para mí, la percepción del tiempo es la percepción de los matices de las cosas, y esa percepción del tiempo, es decir, el sentido de duración, es el único goce que yo encuentro en el mundo. [...] La acción para mí es la negación de todo. No puedo lanzarme a la acción y estar ciego ante la esencia de las cosas».⁴³³

¿Qué problema tiene ese deleite? Su brevedad. Bien que lo lamenta y lo expresa. El presente es fugaz. Azorín lo recalca con palabras de tres categorías morfológicas: sustantivo, adjetivo y verbo. El sustantivo no es el nombre de una sustancia, sino el de cualquier cosa o idea “considerada” en sí misma; ni el de un objeto que posee existencia propia, sino el de cualquier clase de objeto que “se considera” con existencia propia; el sentido etimológico de sustancia, tanto en griego como en latín, es “lo que está debajo”; el término *sustancia* deriva del verbo latino *substare* (= estar debajo) que es un calco del sustantivo griego *hipóstasis* (ὑπόστασις). El adjetivo se refiere siempre a la significación del sustantivo; así como el sustantivo piensa la realidad como sustancia, el adjetivo la piensa como cualidad. «Modo de lo adyacente» llamó Tomás de Erfurt al adjetivo.⁴³⁴ El verbo presenta la realidad como devenir, es decir, que el verbo significa devenir, proceso; los verbos son las formas del lenguaje con que pensamos la realidad como un comportamiento de los objetos.⁴³⁵ El concepto “instantaneidad” Azorín lo categoriza como sustancia (el presente es brevedad/fugacidad/caducidad...), como cualidad (el presente es veloz/vertiginoso/imperceptible...) y como proceso (el presente huye/corre/perece...).

2.5.4.3 Unidades temporales

2.5.4.3.1 Lexemas de medida

La instantaneidad como sustancia la manifiesta con dos tipos de palabras de duración: unidades objetivas y unidades subjetivas. Las unidades medidoras del tiempo que emplea Azorín para acentuar la momentaneidad son *segundo* y *minuto*, incluso *minutísimo*.

*«Se trata, en el fondo de todos los tradicionalismos, del problema del Tiempo; es decir, de la lucha contra el Tiempo. En este incesante correr del Tiempo, que se nos desliza fluido de entre los dedos, ansiamos encontrar un punto, por pequeño que sea, por **minutísimo** que sea, de permanencia. [...] Es tradicional una cosa, una idea, un senti-

⁴³² *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 726.

⁴³³ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 574-575.

⁴³⁴ Tomás de Erfurt (1947), p. 57.

⁴³⁵ A. Alonso y P. Henríquez Ureña (1969), I, p. 42.

miento, en tanto se vence con ello al Tiempo. Lo que más perdura en el minuto presente es lo que más puede perdurar en el **minuto** venidero». ⁴³⁶

*«Teníamos en Europa una angustia que nos atormentaba; el movimiento, la rapidez, el maquinismo, la necesidad de hacer tal o cual cosa, nos impedía vivir la vida profunda de la meditación y de la sensación momentánea. El tiempo se nos escapaba; todo nuestro ser sentía la tragedia de los **minutos** que se iban para no volver más. Y no podíamos atender el goce de esos **minutos**». ⁴³⁷

*«Este **minuto** que estamos en el zaguán, desnudo y pobre de esta casa, quisiéramos vivirlo indefinidamente». ⁴³⁸

*«Anhelamos ver el tiempo, todo el tiempo, condensado en un **minuto** y contemplar todo el espacio en un solo plano». ⁴³⁹ «Et le Temps m'engloutit minute par minute». ⁴⁴⁰

*«Tal vez el tejido de sensaciones, en lo que llamamos tiempo, no dura más que un **segundo**». ⁴⁴¹

*«Rebeca, en este ambiente de paz y de silencio, ante este hombre puro, se siente elevada a otra esfera. Todo su pasado se anula en un **segundo**». ⁴⁴²

*«Iba al pueblo nativo a gozar un **segundo** -en medio de la poderosa corriente del tiempo- de la vida pasada». ⁴⁴³

2.5.4.3.2 Lexemas de apreciación

Las unidades subjetivas que utiliza son *instante* y *momento*.

*«El **instante** es aquel en que han vivido, plenos de vida, los ancianos, y la perdurabilidad es todo lo demás del tiempo. Este **instante** no es presente, sino pretérito. No son los tiempos actuales los que van incluidos en ese **instante**, sino los pasados». ⁴⁴⁴

*«El tiempo y las cosas se condensan en este **momento**. La ciudad toda -en lo que tiene de más fino, de más sutil- vive ese **momento**. No sabemos cuánto va a durar; presentimos que ha de acabarse. Y quisiéramos que, por un imposible, por un prodigio, este **momento**, en la alta noche, en la noche intempesta, en que el caballero escribe, en determinado año, en determinado día, fuera una eternidad». ⁴⁴⁵

*«[...] comenzaba a sentirse como presa entre las dos infinitudes: inmensidad, eternidad. Volvió a detenerse un **momento**; pensó en el pasado y en el presente; pasado y presente quedaban en la lejanía. En este **instante**, en el camino, con la visión de la ciudad lejana, con la sensación de la llanura uniforme y del cielo límpido, todo el pre-

⁴³⁶ *La hora de la pluma*, pp. 217-220. El destacado en negrita del apartado 2.5.4.3 es nuestro.

⁴³⁷ *Ultramarinos*, p. 57.

⁴³⁸ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 772.

⁴³⁹ *Blanco en azul*, OC, V, p. 280.

⁴⁴⁰ Ch. Baudelaire (1975), *Les fleurs du mal*, LXXX, «Le goût du néant», v. 11, p. 76.

⁴⁴¹ *El caballero inactual*, OC, V, p. 100.

⁴⁴² *Espanoles en París*, OC, V, p. 802.

⁴⁴³ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 485.

⁴⁴⁴ *Trasuntos de España*, OC, V, p. 736.

⁴⁴⁵ *Valencia*, OC, VI, p. 59.

sente y todo el pasado habían desaparecido; como un indistinto torbellino caótico veía el pasado y el presente». ⁴⁴⁶

La adyacencia efímera la subraya con los vocablos propios de una cualificación.

*«Todo y nada. Eternidad y momento **fugacísimo**». ⁴⁴⁷

*«Y este eternizarse de lo **fugaz** -en fotografías que el tiempo ha desteñido-nos sume en la tristeza. Ambiente de tristeza hay en toda esta casa». ⁴⁴⁸

*«Todo se deshace en el tiempo; nuestra personalidad es un instante brevísimo en este deslizarse de los años. Terriblemente, inexorablemente, nos sentimos empujados, llevados hacia el no ser. Intentamos detener el tiempo asiéndonos a un momento dichoso, placentero, y el momento pasa **veloz, vertiginoso**». ⁴⁴⁹

*«No podríamos representar mejor el tiempo que con un camino: viene del pasado y va al futuro; se detiene un momento, casi **imperceptible**, en el presente». ⁴⁵⁰

Igualmente con lexemas de apreciación resalta el devenir de la momentaneidad.

*«Nos hallamos en el tiempo y fuera del tiempo. Gozamos, con profunda voluptuosidad, de este minuto inefable. Y quisiéramos asirnos a él, aferrarlo a nosotros, cogerlo con nuestras manos, abarcarlo con nuestros brazos, para que no se nos **escurriera**». ⁴⁵¹

*«Estas campanaditas han venido sonando del siglo XIII al XX. Todo es fugaz y todo perece. Perece lo que semejaba más duradero. Y, sin embargo, estos sonos dulces, sonos fugaces, permanecen y son como un nexo que une lo caduco, a lo largo del tiempo, con lo incommovible. [...] **Se desvanecen** las campanadas en el aire y se suceden otras campanadas a lo largo de las generaciones». ⁴⁵²

*«¿Ha concurrido todo, desde la pretérita Eternidad, para crear este minuto único, maravilloso, en que gozamos del silencio, del color y de la forma? Otros viajeros, en otro minuto, sentados en esta misma piedra lustrosa, gozarán de idéntica visión. [...] Y en la gran corriente del tiempo y de las cosas, nuestra persona **habrá desaparecido** para siempre». ⁴⁵³

*«Lo que pone tristeza en nuestra vida es el sentir que este minuto grato, que ahora tan hondamente sentimos, al que queremos aferrarnos para que no pase, ha pasado ya, se ha deslizado, se aparta de nosotros, se distancia, se aleja, se pierde en el recuerdo, **se esfuma y desvanece** en lo pretérito. ¡Oh dolor del tiempo que pasa!». ⁴⁵⁴

⁴⁴⁶ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1205.

⁴⁴⁷ *Blanco en azul*, OC, V, p. 336.

⁴⁴⁸ *Espanoles en Paris*, OC, V, p. 836.

⁴⁴⁹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 514.

⁴⁵⁰ *La Cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 852.

⁴⁵¹ *Blanco en azul*, OC, V, p. 334.

⁴⁵² *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 683.

⁴⁵³ *In hoc signo...*, OC, VIII, pp. 1160-1161.

⁴⁵⁴ *Un pueblecito*, OC, II, p. 594.

Quizá ningún texto como el siguiente recoja más plenamente el sentir que Azorín (y *José Martínez Ruiz*, bajo el heterónimo de *Joaquín Vidal*) vive ante el presente:⁴⁵⁵

En un sensitivo el problema del tiempo es capital. Sentir cómo fluye y se desvanece el tiempo constituye la mayor angustia. Joaquín Vidal se había asomado, a lo largo de su vida, a diversos espectáculos del mundo. Conoció la vida parlamentaria, la de las letras, la mundana. Cualesquiera que hubieran sido sus mudanzas, nunca perdió la percepción profunda de la piedad y la justicia. Su vida era sencilla. Buscaba la soledad. No podía prescindir del silencio. En su casa todo era sobrio. De la simplicidad de su morada se podía inferir la sencillez de su espíritu. Pero el tiempo estaba allí, en la sensibilidad de Vidal, siempre presente, siempre percibido con hondura. Nadie sabe lo que es el tiempo. El presente dura un minuto. Todo es pasado y todo es futuro. No podemos prescindir del pasado. En sensibilidades como la de Joaquín, la percepción de este minuto que cristaliza el presente hace que nos aferremos a él, ansiando prolongarlo. Y cuando ha transcurrido, cuando este minuto se ha sumado a los millones de minutos desvanecidos, hacemos esfuerzos desesperados por volver a vivirlo. El tiempo son las cosas. El tiempo son los hechos. Si los hechos pasados lograran ser fijados por nosotros, experimentaríamos una sensación grata de descanso. Tendríamos a nuestra disposición en todo instante, para todos nuestros razonamientos, lo pretérito. El pasado podría, por lo tanto, ser vuelto a vivir con entera seguridad. Como disponemos del presente, que es un minuto, podríamos disponer del pasado, que son siglos. Joaquín Vidal había llegado, como síntesis de su serenidad, a disponer de lo pretérito. La Historia -la Historia de España- había sido clarificada e inmovilizada ya definitivamente por Vidal. Descansaba Joaquín al cabo de cuarenta años de lucha. Se sentía un poco feliz. No tenía ya que bregar con el tiempo.

En este párrafo Azorín sintetiza las tres fases de su emoción ante el tiempo en general -que incluye el presente-.

a) En la 1.^a fase («En un sensitivo») declara que no teoriza sobre el tiempo, sino que lo experimenta con angustia porque comprueba que se esfuma sin cesar; rumiando el porqué de ese hecho en silencio y soledad se le agudiza la sensibilidad, sin adivinar la respuesta.

b) En la 2.^a fase («El presente dura un minuto») constata que el presente se escurre en un minuto sin que lo pueda atrapar para saborearlo, y se une a los millones de minutos que se escurrieron ya.

c) En la 3.^a fase («El tiempo son las cosas») entrevé la solución: como el tiempo se concreta en lo que se ha hecho, dejemos a un lado el sentimiento y con el razonamiento atemos todo eso que se ha hecho y que está en el pasado, y transformémoslo en presente. El minuto se ha agrandado hasta abarcar todo el pretérito: ¡se acabó el desasosegante problema del tiempo!

2.5.4.4 ¿Es inviable el presente como etapa?

Azorín admite tal posibilidad. En el mejor de los casos, atenuando la contingencia apuntada, Azorín considera el presente como una «prolongación fatal y solidaria» del

⁴⁵⁵ *Cada cosa en su sitio*, pp. 170-171.

pasado, llamado, por tanto, a ser su «continuación viva y tangible».⁴⁵⁶ Se esfuerza por considerar el presente como una etapa más de la tríada -pasado, presente y futuro-, pero reconoce que no es así. El presente puede ser una atalaya para mirar al pasado: «Azorín ha pedido una colección vieja de un periódico. Una colección vieja es una colección del año 1890... Decía el maestro que nada hay más desolador que una colección de periódicos».⁴⁵⁷ Es más, el pasado puede subsumir el presente uniendo «en la sensación de hoy el presente y el pasado».⁴⁵⁸ En las palabras de Azorín tampoco lo pretérito tiene piedad de lo presente: si este ya pierde, por sí mismo, consistencia porque crea «instantes fugitivos», al ser tan anulado por el pasado, esos instantes que lo fueron de una «emoción», aun transitoria, quedan hechos un cadáver, «momificados».⁴⁵⁹ El presente acusa su desgaste a favor del pasado: el presente es una atalaya para contemplar el pasado, el presente se queda hecho una momia, huye, queda subsumido en el pasado.

La razón de la insignificancia del presente se explica con un razonamiento sencillo: si el tiempo y el espacio son imprescindibles para todo y el presente apenas dispone ni de uno ni de otro, ¿qué es? Por una parte, «El tiempo y el espacio son las dos barreras infranqueables del espíritu humano. No podremos jamás salvarlas. Haga esfuerzos el lector, recogido un momento sobre sí mismo, por imaginar algo que no sea tiempo ni espacio. ¿Es que podrá lograrlo? ¿Es que conseguirá percanzar una partecilla minutísima de algo que no sea tiempo y espacio?».⁴⁶⁰ Y, por otra parte, el presente apenas goza de tiempo y de espacio: «Emoción: en este instante, el pie izquierdo de Félix está levantado; no se ha detenido; pero durante un segundo, una centésima de segundo, se halla en el punto preciso en que el poeta ha de transponer el umbral de la casa [...] Y toda la emoción del poeta se concentra en ese momento en que su pie izquierdo, sin hallarse inmóvil, está en alto. El pasado y el presente se encuentran divididos por una centésima de segundo y una centésima de milímetro».⁴⁶¹ Si todo necesita, para existir, de tiempo y de espacio, y el presente carece de ambos, Azorín termina reconociendo que, pese a todos los intentos de búsqueda del presente, no lo halla: «El concepto de duración ha adquirido en él -en toda su sensibilidad- una agudeza morbosa. [...] Quisiera detener el minuto presente. Todo es pretérito; no hay nada presente; el segundo que estamos viviendo es ya pasado. [...] ¿sabe el poeta Mansilla si se ha dado ya, y cuántas veces, este momento de ahora? Puede darse en lo futuro, sí; pero puede haberse dado ya millares y millares de veces en lo pretérito».⁴⁶²

Al profundizar Azorín en el presente, al negar su existencia, llega a pensar que el tiempo se pone en peligro, que si todo desaparece tan pronto, se lleva consigo todo, lo cual es un absurdo.⁴⁶³

⁴⁵⁶ «Proceso psicológico», *ABC*, 8 de abril de 1910, p. 6.

⁴⁵⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 955.

⁴⁵⁸ *El caballero inactual*, OC, V, p. 42.

⁴⁵⁹ *La voluntad*, OC, I, p. 955.

⁴⁶⁰ *Valencia*, OC, VI, p. 77.

⁴⁶¹ *El caballero inactual*, OC, V, pp. 107-108.

⁴⁶² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 572.

⁴⁶³ *Blanco en azul*, OC, V, p. 333.

El presente no existe. El presente es un instante tan breve, tan rápido, que cuando ponemos el pensamiento en él, para considerarlo, para aprehenderlo, ya ha pasado. Todo va fugazmente, con vertiginosidad, hacia lo pretérito. Y yo pienso muchas veces: ¿Existe el tiempo? ¿Es posible que todo se deshaga, se destruya, pase y se desvanezca con tanta prontitud? Al pensar así, creo, muchas veces, me hago esa ilusión, que el tiempo no existe y que nos rodea un muro, terrible, infrangible, que nos separa de la verdad. Nos separa eternamente. Y la verdad es que todo es presente, que se halla todo en un mismo plano y que todo lo que ahora vemos pasar y desvanecerse se halla presente, perennemente presente, en esa línea misma de presencia y virtualidad. ¡Ah, si pudiéramos romper ese muro infrangible! ¡Si pudiéramos escaparnos al tormento trágico, angustiosísimo, del tiempo! Todo para nosotros viviría en la eternidad.

Le sobrecoge la posibilidad de que el tiempo se elimine a sí mismo. Le da pavor considerar que el presente sea «un continuo hundirse en el pasado» y que su ser consista en un «ir dejando de ser».⁴⁶⁴ Esa manera de sentir el tiempo es una tragedia: «¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?».⁴⁶⁵ No solo es una tragedia, es algo más, es la aniquilación del tiempo. «Para mí -y para muchos- no hay ni presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente. Y si todo es presente, ¿por que voy yo a guardar un orden sucesorio que en realidad no existe?».⁴⁶⁶ Si todo es presente, no hay sucesión, y si no hay sucesión, hay eternidad, pero no hay tiempo (según la doctrina de su bisabuelo). ¿Y? Azorín rescata el presente y, con él, el tiempo. «En estas cuartillas asocia el poeta lo pasado a lo presente, y lo presente a lo venidero. Todo es uno y todo es diverso. Todo es pasado y todo es futuro. En realidad, no existe más que el presente».⁴⁶⁷

2.5.4.5 ¿El presente anula el pasado?

Hay quien así lo acepta: «la fusión de los varios planos temporales en un presente total es la solución fundamental de Azorín al problema del tiempo».⁴⁶⁸ Sería un presente «eterno», «virtual», «inactual», «inclusivo».⁴⁶⁹ El pasado se yergue como la realidad temporal -distinta de la realidad eternal- globalizadora de los tiempos. El presente se hace con todo pues todo nos lo “representamos” *hic et nunc*, pero, apenas nos traemos a este momento y lugar («una centésima de segundo y una centésima de milímetro») lo que hemos vivido, vivimos y viviremos, lo guardamos en lo pretérito. La expresión «*Panta rei*» (Πάντα ῥεῖ, en griego clásico = «Todo fluye») recoge un concepto atribuido por Platón al filósofo presocrático Heráclito, en el que sintetiza su supuesta opinión de que todo está en cambio continuamente. **Todo está presente hoy con el recuerdo del pasado, el tiempo es un eterno presente que “ya” nos resulta pasado.** Por eso se permite afirmar: «Y ésta es una grande, una suprema filosofía; no hay pasado ni existe porvenir; sólo el presente es lo real y es lo trascendental. ¿Qué importan nuestros re-

⁴⁶⁴ J. F. Ortega (1973), p. 50.

⁴⁶⁵ *Castilla*, OC, II, p. 709.

⁴⁶⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 342.

⁴⁶⁷ *Capricho*, OC, VI, p. 905.

⁴⁶⁸ J. F. Ortega (1973), p. 52.

⁴⁶⁹ Expresiones de J. F. Ortega (1973), pp. 55, 54 y 53.

cuerdos del pasado, ni qué valen nuestras esperanzas en lo futuro?».⁴⁷⁰ Por muy fugaz que sea el presente, es el único asidero para no desfallecer de melancolía. Tenemos dos deseos y dos problemas: «detener el presente y evitar el pretérito»; ¿cómo conseguirlo?: eliminando «el motivo de la añoranza»; ¿cómo se elimina?: «Eternidad, eternidad».⁴⁷¹

El presente que ama Azorín es tan superior al mero fluir del tiempo que equivale a toda una eternidad: «Este minuto en que la rosa brilla y aroma, ¿qué es en la eternidad del tiempo? [...] minuto en que la emoción humana ha llegado a lo más delicado y lo más intenso, ¿qué representas tú entre las dos eternidades que nos ciñen y aprisionan en lo pretérito y en lo futuro, las dos eternidades del pasado y del presente? [...] Podrán pasar los mundos y podrá dilatarse el tiempo en sucesión interminable de siglos y siglos. Pero este minuto en que la rosa -cortada por bellas manos- luce y perfuma en su búcaro de cristal, frente a un retrato de Velázquez, en una estancia en que han resonado las armonías de Beethoven, este minuto es lo más alto, lo más fino y exquisito de la civilización humana. No sabemos lo que podrá producir el tiempo en su corriente inacabable; mas este instante, tan fugitivo, tan alado, es la flor maravillosa -¡oh hombres!- de la *pretérita* eternidad...».⁴⁷²

¿Cuál es la **quintaesencia** del tiempo de Azorín? «Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo. Más obran quintas essencias que fárragos [...] Lo bien dicho se dize presto».⁴⁷³ Para Azorín el tiempo consta de “el instante” y “la perdurabilidad”; lo que no es eso, es eternidad. El instante es el presente, produce gozo; el pasado vale en cuanto es depositario del presente, produce dolor. No sabemos si Azorín conocía las siguientes afirmaciones de Boecio, que son coincidentes con las que él ha expresado: «No ha alcanzado aún el día de mañana, cuando ya ha perdido el día de ayer. En vuestra vida actual sólo vivís el momento presente, rápido y fugaz».⁴⁷⁴

3 RECURSOS EXPRESIVOS

3.1 EL TIEMPO Y EL ARTE

Azorín advierte tres conexiones entre la vivencia del arte y la vivencia del tiempo: similitud, sensibilidad y apoyo mutuo.

a) Similitud. El tiempo es cambio incesante; el objeto del arte evoluciona.

* No viviría el pasado si no estuviera sujeto a oscilaciones: la obra de arte está en perpetua evolución».⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 274.

⁴⁷¹ *Angelita*, OC, V, p. 486.

⁴⁷² *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 200-201.

⁴⁷³ B. Gracián (1647), n.º 105.

⁴⁷⁴ Traducción de A. Castaño (2005), p. 224. Boecio (2002, Liber quintus, Prosa sexta, § 3, p. 157): «Sed crastinum quidem nondum adprehendit, hesternum uero iam perdidit; in hodierna quoque uita non amplius uiuitis quam in illo mobili transitorioque momento».

⁴⁷⁵ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 936.

*«[...] su sensación ahora, frente al paisaje, en el silencio, es la de esta inestabilidad del tiempo, del minuto fugaz, junto a este devenir fluente, fluido, de la materia artística, que él se empeña en aprisionar».⁴⁷⁶

b) Sensibilidad. Como consecuencia de esta similitud, hay que reconocer que el artista capta perfectamente la esencia del tiempo.

*«Para el poeta es un tormento el regresar desde el momento presente al pretérito. Tiene la superstición del tiempo; [...] diríase que el evocar el pasado, su pasado -la niñez, la adolescencia, la juventud-, ese cúmulo de horas, de días, de meses y de años, se yergue frente a él y le anonada con su peso terrible».⁴⁷⁷

*«Los poetas, al ser incidentalmente historiadores, suelen darnos, a más del relato de los hechos, una profunda sensación de tiempo: fuga del tiempo, desvanecerse de las cosas en el tiempo, fragilidad de honores y pompas que nos muestra en el tiempo. Nos aveza todo esto a replegarnos, silenciosamente, en nosotros mismos. Si la historia no nos enseña a vivir, a sentir, no será completa historia».⁴⁷⁸

c) Apoyo mutuo. Tal similitud y tal sensibilidad hacen que el artista literario -pero no solo- sean más grandes cuanto mejor sientan y manejen el tiempo.

*«¿Cuál será la condición que engrandece -mejor que otras- a un artista literario? La percepción del tiempo y de la eternidad».⁴⁷⁹

*«El tiempo envuelve las cosas; el tiempo envuelve las vidas. No hay en el arte factor como el tiempo. [...] En el “cine”, con la luz, con el color, con las formas de otro tiempo, podemos compaginar el tiempo de ahora; casi sin que lo advirtamos, cuando contemplamos lo presente, se nos aparece el pasado».⁴⁸⁰

Como recursos propiamente literarios, en los que se recrea, Azorín acude a los cipreses y a las nubes, que pasamos a analizar. A ambos entes, fijo uno y volátil otro, Azorín encarga que muestren las dos caras del tiempo: permanencia, sí, y también, fugacidad.

3.2 LOS CIPRESES

El significado de los varios cientos de menciones que Azorín hace sobre los cipreses se puede resumir en la siguiente frase: una melancólica y amorosa asunción del tiempo como inmutable y como mutable. Un capítulo de un libro lo titula «ETERNIDAD Y FUGACIDAD»; y continúa: «He imaginado confusamente una casita de campo [...] que tenga delante de la puerta tres cipreses. [...] Y me daré maña para que, en algún momento, las cimas de estos cipreses aparezcan como taladrando la inmensa bóveda

⁴⁷⁶ *El caballero inactual*, OC, v, p. 37.

⁴⁷⁷ *Blanco en azul*, OC, v, p. 243.

⁴⁷⁸ *Historia y vida*, pp. 162-163.

⁴⁷⁹ *Andando y pensando*, OC, v, p. 193.

⁴⁸⁰ *El cinematógrafo*, p. 129.

sidérea. [...] Todo es silencio en la casa; se escucha fuera el estridor de una cigarra que se ha posado en un ciprés. [...] La cigarra sigue cantando fuera, en el ciprés».⁴⁸¹

Acaso las palabras más elocuentes de Azorín sobre los cipreses sean estas en las que explicita su sentimiento de eviternidad, es decir, aquello que tiene principio, pero no tiene fin.⁴⁸²

Había en el huerto muchas higueras, muchos rosales, muchos laureles.

-Y un ciprés -dice Pedro Antonio

-Es verdad. Un ciprés muy alto, rígido, negro. El abuelo Juan quería mucho a este ciprés; él decía que era como el símbolo del tiempo, de la eternidad, y que mientras todo cambiaba y todos los árboles se deshojaban a su alrededor, él solo permanecía siempre igual: rígido, inmóvil. [...] “El ciprés -decía él- es el mejor amigo de las rosas y de la primavera; él está siempre igual, y con su cima puntiaguda él ve abajo, entre los rosales, el renovarse continuo de las rosas entre la fronda, cómo nacen en la primavera y cómo desaparecen y mueren en el otoño”. Esto añadía él que era como una imagen de la vida, de la eternidad, siempre igual a sí misma, y de las cosas bellas y fugitivas que desaparecen con el tiempo. [...] Después le llevaban ante el ciprés y acariciaba su tronco.

No pueden pasarnos inadvertidos dos detalles: cómo introduce el tema del ciprés y cómo lo trata. Para destacar la existencia de un ciprés, Azorín recoge la conversación que, en una vieja ciudad, mantiene una familia (un padre y sus hijos Clara María y Pedro Antonio) sobre el abuelo Juan. Pedro Antonio dice a su padre: «-Pues tú [...] has dicho muchas veces que [al abuelo Juan] le gustaban mucho los árboles. -Es verdad. ¿Tú te acuerdas del huerto que había en la casa? -Yo no me acuerdo -dice Clara María-. Papá, ¿era muy grande el huerto? -[...] Había en el huerto muchas higueras, muchos rosales, muchos laureles. -Y un ciprés -dice Pedro Antonio». El huerto era grande, sí, había muchos árboles, sí, pero, sobre todo, había un ciprés. Azorín se detiene luego en la relación afectiva que el abuelo Juan guardaba con “ese” ciprés: lo «quería mucho», «acariciaba su tronco», era «muy alto, rígido, negro» (como si todo ciprés no fuera así), etc.

Hace reiteradas alusiones al tiempo inmóvil, simbolizado en el ciprés, y al tiempo móvil, simbolizado en la rosa, Eternidad, fugacidad, amor y... melancolía, porque el abuelo Juan ya no vive, lo mismo que desaparecen con el tiempo tantas bellezas... momentáneas. Por eso ama y admira al ciprés, porque no desaparece, y eso le consuela.

Siempre en referencia al ciprés como símbolo del tiempo, Azorín diversifica sus expresiones: los cipreses son «centenarios», «inmutables», «inmortales», «inmóviles», «seculares», «viejísimos», «perennales», «los cipreses permanecían rígidos, en tanto que iban cayendo las hojas»...; el ciprés «grave, mudo, testigo de los siglos», «está presente, con su serenidad, a todas las mudanzas de la fortuna», goza de «longevidad», «contempla, indiferente, el sucederse de las cosas»... Un detalle de riqueza léxica afecta al ciprés indirectamente, a la adjetivación del ciprés; abundan los vocablos «agudos», «rígidos,

⁴⁸¹ Gabriel Miró, OC, VI, pp. 1021-1023.

⁴⁸² *Lecturas españolas*, OC, II, pp. 635-638.

«hieráticos»..., pero «He dado vueltas, durante mucho tiempo, en el magín a una porción de adjetivos con que definir este ciprés. El ciprés es pobre, austero, alto y delgadísimo. [...] Al cabo he encontrado el adjetivo *acicular*, es decir, cosa de aguja, parecido a una aguja. Y eso es lo que semeja ese enhiesto y sutil ciprés».⁴⁸³

En la mayoría de las ocasiones en que Azorín habla de los cipreses mezcla las representaciones de “tiempo”, “melancolía” y “cariño”, aunque siempre hay una de ellas -o más de una- que sobresale sobre otras. Cuando se refiere al ciprés, lo más relevante es el sentido del tiempo inmutable. Para Azorín, «El rígido ciprés permanece inmutable, como un símbolo de la eternidad».⁴⁸⁴

*«En la huerta, para atestiguar nuestra presente sensación de eternidad, está el enhiesto y rígido ciprés».⁴⁸⁵

*«La luna me dice placidez, en tanto que el ciprés me susurra continuidad».⁴⁸⁶

*«Los cipreses viven mucho. Los cipreses ven pasar impasibles las generaciones y los siglos».⁴⁸⁷

*«Como enlace entre lo pretérito y lo presente, aquí está el inmoto ciprés».⁴⁸⁸

Otras veces lo que predomina en la descripción del ciprés es el tiempo fugaz, que, en cuanto tal, contrasta -resaltándolo- con el tiempo inmóvil.

*«Al pie de los cipreses se abren las rosas fugaces, blancas, amarillas, bermejas».⁴⁸⁹

*«Los cipreses, rígidos y solemnes, están aquí para atestiguarlo, y las rosas parecen confirmar con su gracia, con su fugacidad, lo que nos dicen los cipreses. Las rosas estas que ahora vemos van a morir; su vida no es más larga que un día, pero habrá otras rosas, dentro de seis centurias, que serán tan bellas como éstas, y también esas rosas entonarán para el viajero la misma canción de languidez y de melancolía que éstas».⁴⁹⁰

La melancolía, con todos sus ingredientes, es otra dimensión de la descripción del ciprés. Cuando habla de la melancolía, alude a «tumbas», «tristura», «misterio»...; cipreses hay, sobre todo, en un «claustro», en una «tapia», en el «patio de un convento de monjas», en un «jardín abandonado»..., lugares todos -unos y otros- proclives a la sugestión, a la añoranza de experiencias emotivas... No ya es que Azorín mire con melancolía el ciprés, sino que el mismo ciprés es insultantemente melancólico: «Y surge la visión inolvidable; en una depresión del terreno, recatándose, como con desdén, una casa rodeada de cipreses: la casa de don Joaquín Arnal. Recordaré siempre el nombre

⁴⁸³ *El escritor*, OC, VI, p. 355.

⁴⁸⁴ M. Rand (1956), pp. 708-709.

⁴⁸⁵ *Dicho y hecho*, p. 174.

⁴⁸⁶ *El escritor*, OC, VI, p. 356.

⁴⁸⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 983.

⁴⁸⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 120.

⁴⁸⁹ *Castilla*, OC, II, pp. 709-710.

⁴⁹⁰ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, pp. 1255-1256.

del propietario, como recordaré la melancolía -un poco altiva- de estos cipreses».⁴⁹¹ También los árboles sufren el fugacísimo tránsito del presente. Quizá porque asume los deseos de quienes contemplan al ciprés: «aquellas afiladas copas de los cipreses, que desde la prisión de un patio se elevaban hacia el firmamento ancho y libre, eran como una concreción de sus anhelos y sus aspiraciones».⁴⁹² El silencio y la soledad, amigos inseparables, proporcionan al ciprés el marco propicio para que muestre sus valores: «estos jardines son aquellos donde los cipreses encuentran su ambiente adecuado: donde crecen rodeados del silencio profundo y de la soledad nunca rota».⁴⁹³ El colmo de la melancolía es la tragedia; a Azorín le genera una especie de vértigo atractivo, como una pulsión inquietante hacia algo nefando e inevitable: «El jardín es bonito. Pero ¡qué aire fúnebre, trágico, tienen esos cipreses! No puedo apartar la vista de ellos. Me atraen. No sé qué pensar. ¡Y esos cipreses tan altos, tan rígidos, tan negros!».⁴⁹⁴

Azorín conocería sin duda el soneto *El ciprés de Silos* de su amigo Gerardo Diego (compuesto el 24 de julio de 1924);⁴⁹⁵ si el ciprés de Azorín es un memorial del tiempo, el ciprés de Gerardo Diego es un monumento al espacio:

EL CIPRÉS DE SILOS

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
 que acongojas el cielo con tu lanza,
 chorro que a las estrellas casi alcanza
 devanado a sí mismo en loco empeño.
 Mástil de soledad, prodigio isleño;
 flecha de fe, saeta de esperanza.
 Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
 peregrina al azar, mi alma sin dueño.
 Cuando te vi señero, dulce, firme,
 qué ansiedades sentí de diluirme
 y ascender como tú, vuelto en cristales,
 como tú, negra torre de arduos filos,
 ejemplo de delirios verticales,
 mudo ciprés en el fervor de Silos.

No podríamos omitir el comentario de la envidia que Azorín siente por el idilio que mantienen el ciprés y la luna: «una luna suave, amorosa, bañaba las callejas, llenaba las grietas de los muros ruinosos, besaba el ciprés y el olivo silvestre que crecen en la plaza...».⁴⁹⁶ Es una envidia sana, que le produce placidez: «El encanto mío es, en las noches de luna, contemplar sobre el ciprés la cara redonda del astro o su cuarto men-

⁴⁹¹ *Agenda*, p. 55.

⁴⁹² *Castilla*, OC, II, p. 721.

⁴⁹³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 151-152.

⁴⁹⁴ *Lo invisible*, OC, IV, p. 1067

⁴⁹⁵ Gerardo Diego (2017).

⁴⁹⁶ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 313.

guante». ⁴⁹⁷ La conjunción de una y otro tienen en su haber el haber originado en Azorín un refuerzo de su sensibilidad: «Ni el ciprés ni la luna me dicen ahora lo que me decían antes. En los años de mi retraimiento, muchos años, mi sensibilidad se ha exasperado, y ahora lo advierto dolorosamente. Luna, ciprés..., luna, ciprés...». ⁴⁹⁸

Dejamos para el final de esta sección dos citas elocuentísimas sobre el cariño que Azorín siente por el ciprés; una de ellas detalla su aproximación a los cipreses, hasta el punto de que les habla, y de que les reconoce, con gratitud, que guardan las angustias de tanta gente a lo largo de tanto tiempo. Es un hermosísimo canto de complicidad amorosa hacia los cipreses como eternos testigos de un pasado humildemente heroico: ⁴⁹⁹

El campo -el viejo campo de Castilla- está raso, pelado, yermo. En la desnudez desoladora, los cipreses yerguen hieráticos sus cimas. ¿Cuántas vidas, cuántos dolores, cuántas angustias oscuras, ignoradas, humildes, habrán visto estos cipreses? Ellos, ¿no son como la encarnación secular de todo un pueblo anónimo, insignificante, de generaciones que nacen y mueren oscuramente? Cipreses centenarios, cipreses inmóviles, cipreses que os levantáis en la desolación castellana, cipreses que habéis escuchado tantas voces y lamentos, tantas súplicas salidas de humildes corazones, cipreses que habéis oído las plegarias de nuestros abuelos y de nuestros padres, yo tengo para vosotros, para vuestro tronco desnudo y seco, para vuestro follaje rígido, inmóvil, un recuerdo de simpatía y de amor.

La otra cita remite a una connotación elusiva, a un sobreentendido social, a un silencio no mencionado, a una sugerencia sugestiva que, a fuer de inefable, está preñado de sentimientos: «-¿Y un par de cipreses? El ciprés es testigo del tiempo.-El ciprés [...] es otra cosa». ⁵⁰⁰ Tal indefinición de lo que es el ciprés para Azorín es la mayor de las alabanzas: el ciprés no es comparable con nada.

3.3 LAS NUBES

Si tuviéramos que resumir en un lema semántico la connotación con la que Azorín utilizaba la palabra *nubes*, diríamos que Azorín siente las nubes como un melancólico y amoroso símbolo del tiempo, que fluye constante. Naturalmente, para que esta interpretación no pueda ser tildada de caprichosa (al menos porque haya sido tomada en cuenta por numerosos comentaristas), necesita ser fundamentada, cosa que vamos a hacer. Un hombre (Calixto, Azorín, usted, yo mismo...) que está en paz con la vida, que goza de un ánimo feliz y de un físico indoloro, que vive tranquilo, se halla melancólico sin desearlo. ¿Por qué? Se ha puesto a mirar las nubes y a pensar mientras las contemplaba. Se ha dado cuenta, entonces, del contraste vital que hay entre él y las nubes. Él va hacia la nada; las nubes, nunca paran y son siempre distintas y variadas. ¿Cómo no sentir la tragedia de que todo lo que acontece, pasa, y de que todo lo que pasa, pasará. ⁵⁰¹

⁴⁹⁷ *El escritor*, OC, VI, p. 356.

⁴⁹⁸ *Pasos quedos*, p. 26.

⁴⁹⁹ *España*, OC, II, p. 528.

⁵⁰⁰ *María Fontán*, OC, VII, p. 562.

⁵⁰¹ *Castilla*, OC, II, pp. 708-709.

No tiene Calixto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y, sin embargo, Calixto, puesta en la mano la mejilla, mira pasar a lo lejos, sobre el cielo azul, las nubes. Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son -como el mar- siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas -tan fugitivas- permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos, las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros. Cuando queremos tener aprisionado el tiempo -en un momento de ventura- vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas, en todo momento, todos los días, van caminando por el cielo. Hay nubes redondas, hinchidas, de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos translúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras. Las hay como velloncitos iguales e innumerables, que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul. Unas marchan lentas, pausadas; otras pasan rápidamente. Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento, dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, gris, que presta su encanto a los paisajes otoñales. [...] Las nubes son la imagen del Tiempo.

Para Azorín las nubes son metáfora del tiempo; pasa el tiempo como pasan las nubes. Cuando Azorín contempla las nubes, «de embarga un sentimiento de inestabilidad y eternidad, de lo huidizo del tiempo y de la existencia humana».⁵⁰²

*«Sentado en una lancha o piedra del camino, veo pasar las nubes y dejo pasar el tiempo».⁵⁰³

*«No se puede detener el tiempo, y es preciso resignarse a esa eternal y melancólica evanescencia. Las nubes siguen pasando por el azul».⁵⁰⁴

*«También las nubes pasan. Asimismo pasan los años».⁵⁰⁵

*«No me doy cuenta de las horas que pasan. El tiempo no pasa para mí. Contemplo las nubes que cruzan por el cielo».⁵⁰⁶

Cabe preguntarse la causa de esa trágica sensación del tiempo simbolizado por las nubes. Las nubes nos transmiten «inestabilidad y eternidad», pero nos distingue una diferencia básica, que estriba en que las nubes subsisten y nosotros, no. No se detienen, pero vuelven, no desaparecen del todo. Casi todas las veces que Azorín califica a las nubes de «blancas», lo hace añadiendo que cabalgan sobre el «cielo azul», «el añil»... Blanco sobre azul; lo blanco de las nubes que son en sí mismas fugitivas se mueven sobre el azul del cielo que es eterno; inestabilidad permanente. Por el contrario, nuestro ahora apenas existe, nuestro *nunc* apenas aparecido se transmuta en *post*:⁵⁰⁷

Blanco en azul. Lo blanco de las nubes sobre lo azul del cielo. Lentamente los redondos cúmulos por la esplendente bóveda azul. El hacerse y el deshacerse de las nubes. La mirada del poeta, que va -desde el cuartito lleno de libros- a las rotundidades níveas de las nubes. Hilos invisibles de las vidas humanas que se cruzan y entrecruzan en el

⁵⁰² M. Rand (1956), p. 707.

⁵⁰³ *Madrid*, OC, VI, p.309.

⁵⁰⁴ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 753.

⁵⁰⁵ *Capricho*, OC, VI, p. 902.

⁵⁰⁶ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 934.

⁵⁰⁷ *Blanco en azul*, OC, V, pp. 227-228.

espacio infinito. Imperio del azar. El azar en las nubes que van revistiendo formas diversas y el azar en las vidas humanas. [...] Las nubes, redondas, henchidas de blancura, blancas como la crema, como la arcada blanca, como la nieve, como el armiño, caminan y caminan por el cielo traslúcido de azul. Y se conglomeran y se desmenuzan. Se fraccionan y se conjuntan. El sentido de tiempo desaparece -en la sensibilidad del poeta-, y las nubes, tan sutiles, tan tenues, subsisten. Blanco en azul: emoción profunda, conforme el autor iba escribiendo estas páginas. El tejerse y destejerse, con un ritmo que desconocemos de las vidas humanas. [...] ¡Misterio indescifrable de las cosas! Imágenes que ya no volveremos a tener. No volveremos a tener con la pristinidad de ahora. Al acervo de lo pretérito, inexorablemente, las representaciones de este momento. Las nubes pasan, pasan sobre el azul.

Las nubes nos miran a los humanos con desdén: nos creemos perennes, pero somos una adherencia accidental en el planeta; en cambio, ellas son fugitivas, pero perdurables. Cambian de color, de figura, de densidad..., pero siguen existiendo: «Las nubes marchan por el cielo lentamente. Unas son blancas, como grandes burujos de lana inmaculada; otras revisten matices de nácar y de rosa. Y todas tienen para nosotros una suprema indiferencia; ellas están sobre las alegrías y las tragedias de los humanos. Lentamente, ahora como hace cien siglos, caminan por el azul del cielo. Y nosotros, con nuestra suficiencia de perennidad, somos más transitorios que estas nubes fugaces. El hombre es un accidente en el planeta, y las nubes -blancas, doradas, grises- son lo perdurable y eterno».⁵⁰⁸

Para Ramón de Campoamor, vivir es contemplar cómo transcurren las cosas:⁵⁰⁹

Vivir es *ver pasar*. Ya iba alboreando
del dieziocho de setiembre el día,
cuando estaban las gentes contemplando
las mil nubes y mil que el sol teñía.
Tantas nubes, tan varias, revolando,
el juego de la vida parecía.
Y bien pensado al fin, ¿qué es en la esencia
mas que un juego de nubes la existencia?

Azorín le aporta un matiz de hondura a Campoamor. Lo que pasa vuelve, pero cambiado. «Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto la nube. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo un retorno perdurable, eterno; ver volver todo -angustias, alegrías, esperanzas-, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables».⁵¹⁰ En su presente se concentran el pasado -pasan continuamente- y el futuro -vuelven a pasar una y otra vez-.

El tiempo de las nubes es melancólico inexorablemente. Le falta la vivacidad de los entes que gozan de energía; tienen la pesadez de los entes que son presa de la lan-

⁵⁰⁸ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 675.

⁵⁰⁹ Ramón de Campoamor (1853), p. 119.

⁵¹⁰ *Castilla*, OC, II, p. 709.

guidez; por eso son lentas: Azorín las califica más como «lentas» que como «veloces» en una proporción de tres a uno. Por eso mismo hay nubes no solo blancas por estar en tránsito, sino que, como trasuntos de tristezas, son «grises», «pardas», «negras», «de color de acero», «plomizas», «cenicientas», «negruzcas»...; por eso a veces son «nubarrones», o «hay aguaceros repentinos», o «la lluvia, lluvia torrencial, se desprende cual sólida cortina de las negras nubes»,⁵¹¹ o «una baja bóveda de nubes plumizas entolda el horizonte»,⁵¹² o «llovía, generalmente, en turbiones violentos, con cielo anubarrado negramente»...⁵¹³ Las nubes, las blancas y las negras, se reflejan y reflejan el color del alma del Azorín escritor.

El comportamiento de las nubes condiciona el de Azorín. Se ve como una persona sin valor cuando una nube se comporta como marioneta: cuando «una nube blanca que camina tarda por el azul. Como esa nube, impelida por viento, es mi pobre persona».⁵¹⁴ Se desconcierta cuando las observa en plena meditación, con la cabeza apoyada en la mano y el brazo en la mesa: «Veo desde aquí, sentado junto a esta mesa, con el codo en el tablero, bogar, en el azul límpido del cielo, unas nubes blancas [...] mi espíritu se va lentamente, sin saber dónde, con esas nubes».⁵¹⁵ Para elevar su autoestima o para no andar perdido, Azorín desea calma, ser como una nube tarda: «-No quiero nada; no pido nada, ni ambiciono nada, querido doctor -dice, sonriendo, Víctor Albert-. Lo que yo quiero es poder ver siempre con calma cruzar las nubes por el azul».⁵¹⁶ Ver las nubes, relajado, tendido el cuerpo, es su mayor deleite: «en esta alcoba desde la que se veían pasar lentas, pausadas, las nubes blancas por el cielo. Y en esta visión de las nubes desde la alcoba, tendido en la cama, en tanto meditaba en los problemas del mundo y de la vida, en esa visión cifraba don Dámaso toda la felicidad de su existencia».⁵¹⁷ No es tanto el lugar donde se tiende lo que más le importa a Azorín: puede ser una cama, un «diván», «boca arriba», «cara al cielo»..., lo importante es meditar viendo las nubes.⁵¹⁸

Melancolía y... también amor es lo que siente Azorín por las nubes. Cuando habla de las distintas clases de nubes, especifica las que “prefiere”; las ama a todas, pero unas les gustan más otras:⁵¹⁹

Su trabajo consistía en ver cruzar las nubes. De todas las nubes -él las tenía bien estudiadas- las que más le placían eran los cirros. Había dudado mucho entre los cúmulos y los cirros; acabó por inclinarse a estos últimos. Por los estratos y los nimbos también sentía dilección. [...] Deslizábase el tiempo; las nubes iban pasando. [...] contemplaba sus cirros predilectos. [...] En el campo continuaría trabajando; tendría más silencio; sería mayor la quietud; no vendría nadie a interrumpirle. Y, sobre todo, vistos sus ci-

⁵¹¹ *Pensando en España*, OC, v, p. 929.

⁵¹² *Tiempos y cosas*, OC, vii, p. 159.

⁵¹³ *Memorias inmemoriales*, OC, viii, p. 344.

⁵¹⁴ *Pensando en España*, OC, v, p. 1001.

⁵¹⁵ *Cuentos*, p. 62.

⁵¹⁶ *El enfermo*, OC, vi, p. 832.

⁵¹⁷ *Cavilar y contar*, OC, vi, p. 551.

⁵¹⁸ Desde una perspectiva diferente, Gavin Pretor-Pinney, fundador de *Cloud Appreciation Society* (CAS, Sociedad de Apreciación de las Nubes) y autor del libro (2006): *The cloudspotter's Guide*, Tarcher Perigee, comparte la sensación de que las nubes son tan efímeras como nuestra existencia.

⁵¹⁹ *Pasos quedos*, pp. 85-87.

rros en el sosiego campestre, serían más bellos. [...] No pasa nada; pasan las nubes. [...] Los cúmulos y los cirros pasaban por el cielo azul [...] Las nubes que se podían contemplar en este ocaso eran unos largos estratos nacarados, perlinos, áureos. No apartaba su vista Pancrás de las nubes

Para Elena Milazzo, muchas páginas de Azorín revelan la admiración y la comprensión del espíritu que atraviesa la obra baudeleriana, sin llegar a los matices decadentes ni a la morbosidad hiperestesiada del poeta francés.⁵²⁰ En particular, mantiene que la concepción azoriniana de las nubes⁵²¹ ha podido verse influido por el poema de Baudelaire «L'Étranger»:⁵²²

L'ÉTRANGER

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis?
 ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?
 -Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.

[...]

-Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
 -J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas...
 les merveilleux nuages!

Para referirse al movimiento de las nubes Azorín emplea más de una decena de verbos: las nubes «pasan», «cruzan», «caminan», «corren», ruedan», «se posan», «bogan», «discurren», «surcan», etc. Similar mimo léxico utiliza Azorín para designar la operación humana de captar las nubes: no solamente se «ven», sino que, además, se «contemplan», se «miran», se «columbran», se «piensa en ellas», se «sueña con ellas», etc. La culminación de ese aprecio que Azorín siente por las nubes lo alcanza cuando confiesa que posee muchos cuadros con nubes de prestigiosos pintores: «¿Qué es lo que haces? -Lo que hago es coleccionar nubes. No te alborotes. Poseo una magnífica colección de cúmulos, cirros, estratos y nimbos. Nada hay más espiritual. Las nubes que allego están pintadas en los cuadros de famosos artistas».⁵²³ En particular, menciona al artista romántico John Constable, que fue, además de pintor, un estudioso de las nubes: «una nube que cruza por el azul. Habla de cúmulos, nimbos, estratos y cirros. Recuerda las nubes del pintor Constable».⁵²⁴ No andaba Azorín muy desencaminado en esta cuestión de las clases de nubes; no era experto en *nefelocoquigia* (arte de dar nombre a las formas de nubes); quizás conocería el *Atlas Internacional de Nubes*, de la Secretaría de la Organización Meteorológica Mundial,⁵²⁵ pero, en cualquier caso, andaba bien informado.

⁵²⁰ E. Milazzo (1956), p. 589.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 592.

⁵²² Ch. Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, I, «L'Étranger», p. 277.

⁵²³ *El buen Sancho*, p. 40.

⁵²⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 509.

⁵²⁵ *Atlas Internacional de Nubes*, Ginebra, Secretaría de la Organización Meteorológica Mundial, 1993, OMM-Nº 407. La 1.ª edición se publicó en 1939; sucesivas alusiones aparecieron en años posteriores (el libro de Azorín *Memorias inmemoriales* es de 1946). En ese atlas se establecen estos diez tipos: *Cirrus* (Ci), *Cirrocumulus* (Cc), *Cirrostratus* (Cs), *Alto cumulus* (Ac), *Altostratus* (As), *Nimbostratus* (Ns), *Stratocumulus* (Sc), *Stratus* (St), *Cumulus* (Cu) y *Cumulonimbus* (Cb).

Dados su entusiasmo -al menos, artístico- por las nubes y su placentera afición por el arte de la pintura, es probable que Azorín conociera las muchas nubes de tormenta que pintó Goya, los cielos complejos de Velázquez, los cuadros del pintor flamenco Pieter Brueghel El Viejo, las obras de los pintores impresionistas y, en especial, las nubarrones de los cuadros de El Greco.

No es desdeñable, como muestra del interés y cariño de Azorín por las nubes, la frecuente indicación de las clases de nubes, incluso haciendo cómplice de tal afecto a Gabriel Miró: «muchas veces contemplábamos en silencio las nubes. No sabía don Gabriel qué nubes eran las que le gustaban más: si los cúmulos, o los cirros, o los nimbos, o los estratos. Un día estuvimos toda la tarde haciendo el examen de las nubes. Creo que no miento si digo que los cirros eran las nubes que él prefería».⁵²⁶

⁵²⁶ *Gabriel Miró*, OC, VI, p.1020.

CAPÍTULO 5: LA EMOCIÓN DE LAS COSAS

1 CONCEPTOS PRELIMINARES

1.1 QUÉ SON LAS COSAS

Hemos de abordar ahora qué cosa son *las cosas*. Podríamos hacer un planteamiento especializado o uno no especializado; el especializado es preciso en la forma y difuso en el fondo, mientras que el no especializado es impreciso en una y en otro. El planteamiento especializado puede ser de dos tipos: lexicográfico o metafísico. Para el planteamiento lexicográfico la Real Academia nos provee, en la 1.^a acepción, de esta definición: *cosa* es «Lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, concreta, abstracta o virtual».¹ No queda claro si los calificativos *corporal*, *espiritual*, etc., van referidos a “lo que” o a “entidad”; nos inclinamos a interpretar que se refieren a ese “lo”. No quisieron los académicos entrar a definir qué es ese “lo”; es lo más parecido a “ente”, pero reservan la palabra “ente” y “ser” para definir la entrada *entidad*. Como introduce el concepto “entidad” para definir *cosa*, hay que ir a *entidad* para terminar de saber qué es una “cosa”. Las acepciones 3 y 4 de *entidad* las enuncia, respectivamente, así: «3. f. Fil. Lo que constituye la esencia o la forma de una cosa. 4. f. Fil. Ente o ser».² Es consciente la Real Academia de que *entidad*, *esencia*, *ente* y *ser* son términos filosóficos: *Fil.* Hay circularidad cerrada: un ente “tiene” entidad y una entidad “es” un ente. O sea, que, según el diccionario de la Real Academia, una cosa es algo que “tiene” ente. ¡Menos mal que la Real Academia no se puso a filosofar...!

El planteamiento metafísico no nos deja mejor informados, pero, al menos, no nos sume en la perplejidad de la definición de la Academia. El planteamiento filosófico es muy complejo; signos de esta complejidad la entendemos con ver algunas definiciones de ser, de ente. Según Aristóteles, «El ser es lo que se dice de muchos modos, pero con respecto a una sola cosa y una naturaleza».³ Para santo Tomás, ente es todo aquello de lo que se pueda enunciar algo.⁴ De una manera sencilla e inteligible, podríamos sintetizar el concepto de *ser* afirmando que es uno, pero que se manifiesta de muchas maneras.

¹ Real Academia Española (2014), *sub voce*.

² *Ibidem*, *sub voce*.

³ Aristóteles (1953: Libro cuarto, 1003a, II): «τὸ δὲ ὄν λέγεται μὲν πολλαχῶς, ἀλλὰ πρὸς ἓν καὶ μίαν τινὰ φύσιν». Traduce el profesor Miguel Pérez Molina.

⁴ Sancti Thomae de Aquino (1976, p. 369): «potest dici ens omne illud de quo affirmatiua propositio formari potest, etiam si illud in re nihil ponat».

Entre los metafísicos modernos, Lobato define la realidad como aquel último elemento «in quo omnia conveniunt».⁵ O, con Heidegger, «Pero la ciencia misma se distingue porque concede a la *cosa misma*, de manera fundamental, explícita y exclusiva, la primera y última palabra».⁶ Para añadir interrogantes, García Morente asevera que la pregunta «¿qué es el ser? [...] es incontestable», y lo explica así: «definir un concepto consiste en incluir este concepto en otro que sea más extenso. [...] Ahora bien: el concepto de ser en general es el que cubre mayor cantidad de ser. Por consiguiente, no hay otro más extenso por medio del cual pueda ser definido».⁷ Maritain explica que el término *cosa* «se refiere también a toda realidad, cualquiera que sea, espiritual o corporal, a todo dato actual o posible, puesto o capaz de ser puesto en la existencia independientemente de nuestro espíritu».⁸ Entre los diferentes modos de entender el concepto “cosa” que han manifestado los filósofos, hay uno que refleja la idea de Azorín: «Uno de los modos de entender el concepto de cosa consiste en contraponerlo al concepto de persona».⁹

¿Qué claridad aportaría un planteamiento no especializado? Por tal entendemos una manera no rigurosa, popular, doméstica, cotidiana, de mencionar la palabra *cosa*. De ella se excluyen generalmente los seres que tienen vida (rationales, animales y vegetales); por eso se considera una degradación tratar a alguna persona como una cosa. Fuera de esta exclusión, no existe reparo para que el referente del término *cosa* sea “todo ente”. Un breve elenco de expresiones familiares nos puede dar una pista:

- * «cosas de la vida»: lo decimos para referirnos a un acontecimiento de cualquier clase;
- * «me da cosa»: esta expresión se dice por pereza en lugar de *apuro*, *reparo*, *miedo*...;
- * «estas cosas no pasaban antes»: casi siempre se aplica a costumbres sociales o individuales.

1.2 SOBRE LAS COSAS EN AZORÍN

La mayoría de quienes han escrito sobre la obra de Azorín, cuando se refieren a las cosas tal y como él las trata, emplean palabras del campo léxico de “lo minúsculo”. Son innumerables las opiniones que se han expuesto sobre las pequeñas cosas en Azorín. Veamos unos ejemplos (en otros lugares de este trabajo aparecerán con ocasión de diferentes temas).

*«Estamos en presencia del canciller de las pequeñas cosas, sublimadas por su verbo estricto. [...] Los libros de “Azorín” son la cotidianidad luminosa de las cosas pequeñas».¹⁰

*«Un tema tan generador de lirismo como el del amor [se expresa en Azorín como] un amor indiscutible por las cosas, por los pequeños objetos que nos rodean y en

⁵ A. Lobato (1971), p. 10.

⁶ M. Heidegger (1967), p. 78.

⁷ M. García Morente y J. Zaragüeta (1967), p. 42.

⁸ J. Maritain (1968), p. 153, nota 50.

⁹ J. Ferrater Mora (1994), *sub voce*.

¹⁰ F. J. Martín Abril (1953).

los que nos apoyamos: una tabaquera que se abre siempre de una determinada manera, un monóculo, un bastón...».¹¹

*«Azorín nos da un ejemplo de curiosidad infinita por las pequeñeces inadvertidas».¹²

* Azorín «siempre quedará escondido tras las nimiedades descritas por sus personajes. Como una mujer coqueta, esconderá lo más valioso, para que los demás lo sobrestimen».¹³

Los objetos menudos, fueran cotidianos o llamativos, lo dejaban prendado. «En la calle, una de sus paradas casi obligatorias eran los escaparates de una tienda de porcelanas. [...] Allí le dejé un día, entre los días de 1934 o de 1935, y cuando después de varios años de ausencia volví a España y a Madrid, allí me lo encontré, mirando como hipnotizado el mismo escaparate de vajillas inglesas».¹⁴ Esta anécdota revela una categoría, la de que Azorín bebía en la realidad la inmanencia de su literatura.

Mario Vargas Llosa, en el «Epílogo» a *Páginas escogidas*, de Azorín, encomia la grandeza de lo pequeño en Azorín: «Era un miniaturista, como esos que pintan paisajes en la cabeza de un alfiler o construyen barcos con palitos de fósforos en el interior de una botella. Tenía predilección por lo menudo y secundario, por lo que rara vez atrae la atención o se olvida de inmediato, por los seres que su maestro, Montaigne, llamaba “del común”, y por las cosas insignificantes».¹⁵ Castagnino recoge todas las ideas relativas a este punto de vista de lo nimio: “observación”, “detallista”, “banalidades”, “desapercibido”, etc. «Azorín se muestra a través de su abundante producción [...] observador minucioso, que hace desfilar como ante el lente del microscopio los pormenores de la vida, de las cosas: que se detiene en los detalles insignificantes, generalmente inadvertidos por triviales; y al reparar en ellos parece aumentar lo minúsculo, jerarquizar lo vulgar».¹⁶ Muñoz Cortés, en una carta personal a Azorín, escribió: «Vd. anticipó casi treinta años lo que se llamó la novela de objetos».¹⁷

Las cosas a las que Azorín presta atención no son solamente las baladíes, las de apariencia menos valiosa. Jean Cassou lo llamó «el pintor más extraordinario de lo inorgánico».¹⁸ Con ser eso verdad, no es la única verdad. El pavimento hacia el cual Azorín desea que dirijamos la atención cuando nos muestra las cosas tiene otras piezas brillantes: el ancho mundo, el tipo, la belleza y la armonía. A Azorín le interesa todo cuanto existe: «Porque su estética no reconoce otra norma que la vida: la vida manifes-

¹¹ C. Hernández Valcárcel y C. Escudero (1986), p. 15.

¹² F. de Figueiredo (1947), p. 74.

¹³ J. Rico (1973), p. 21.

¹⁴ C. González-Ruano (2004), p. 130.

¹⁵ M. Vargas Llosa (1995), p. 455.

¹⁶ R. H. Castagnino (1973), p. 38.

¹⁷ M. Muñoz Cortés (1990-b), p. 48.

¹⁸ J. Alfonso (1973), p. 29. Jean Cassou, hispanista francés, fue el primer conservador jefe del Museo Nacional de Arte Moderno de Francia.

tada así en las rotaciones siderales como en los movimientos de la hormiga». ¹⁹ Azorín no se queda en “el individuo”, sino que alcanza “el tipo”; si dice un dato de algo o de alguien, él apunta a la categoría que lo encuadra: «Se trata de evitar lo particular, todo aquello que pueda entenderse según circunstancias históricas y personales concretas: ello le permite al autor hablar nostálgicamente de la invariable condición humana. [...] Azorín jamás ha pintado una cosa concreta -y mucho menos una persona-». ²⁰ Azorín selecciona el detalle más representativo de cuanto describe.

Anna Krause afirma que Azorín crea un universo armónico: lo bello se goza en el ver y él hace que “sus” cosas resulten bellas. «Pero estas cartas [a Pepita en *Antonio Azorín*] nos revelan los progresos que ha hecho en la purificación de su vida emotiva, la sublimación de la amargura en ternura, la conversión de un egotismo combativo en piedad. Piedad (caridad) es el principio fundamental de esa filosofía de las cosas que constituye el encanto de *Vidas opacas (Las confesiones)* y *Una ciudad (Los pueblos)*. En estos bosquejos, entre otros, «Azorín» se convierte en un adepto de la visión espiritual (ver con los ojos del espíritu), y es capaz de expresar con clásica sobriedad, el gozoso reconocimiento de que todas las cosas son una en espíritu, irradiando su secreta armonía en luz y colores al observador sensible». ²¹

Dionisio Ridruejo dedicó a Azorín un poema en el que canta la emoción, la luz, la limpieza, la libertad y la calma de los retratos azorinianos de las cosas; estas son dos de sus estrofas: ²²

Y tú, Azorín, el más paciente,
el de las cuentas, te quedabas,
luz de camino, entre las cosas
que el sentimiento desampara.
Entre las cosas una a una,
contador de las cosas claras,
purificando el inventario
con libertad aposentada.

1.3 PRIMORES DE LO VULGAR

Hizo fundamentada y lógica fortuna el trabajo de Ortega y Gasset sobre el arte de Azorín. «[...] sensibilidad [...] para lo costumbrero», ²³ dice Ortega de Azorín. Azorín es sensible y sensitivo, no sensual. El título del trabajo de Ortega, «Primores de lo vulgar», podía haber sido igualmente este otro «Primores de sensaciones». Pero aceptemos el título orteguiano y ahondemos en él. La feliz expresión cumple con rigor la noción pri-

¹⁹ A. González Blanco (1905), p. 60.

²⁰ C. Blanco Aguinaga (1967).

²¹ A. Krause (1955), p. 211.

²² D. Ridruejo (1958).

²³ J. Ortega y Gasset (1987), p. 341.

mordial de todo título: ser «avanzadilla [...] del contacto entre el emisor y el receptor».²⁴ La avanzadilla es lo primero que aparece, lo que está en primer término. Detrás hay más.

¿Qué hay detrás de *primores*? Si algo está hecho con belleza, hermosura, habilidad, se dice que es “una obra de arte”; pero si, además, está realizado con esmero y cariño, se lo califica como “un primor”. Ortega ya pone por delante que la labor de Azorín es un primor, una creación primorosa, un fruto elaborado con pulcritud y dilección, un producto mimado. ¿Qué hay detrás de *lo vulgar*? Lo que no está especializado, lo que es común, ordinario, corriente..., lo que se hace en la vida ordinaria, lo que las gentes, en general, viven, piensan, sienten, dicen, etc.

1.3.1 LO VULGAR

Lo vulgar es lo “acostumbrado”. ¿Qué entiende Ortega por costumbre? Azorín «aparta de sí lo magnífico, lo trágico, lo genial, lo heroico, y busca en todas partes lo trivial y baladí, lo vulgar. [...] ¿Qué es lo vulgar más que la costumbre; qué es la costumbre más que la repetición; qué es la repetición más que el pasado perdurando, insistiendo?». ²⁵ Lo vulgar es lo anodino, lo que no tiene importancia, lo que no destaca, lo insignificante: «Detrás de esas paredes inexpresivas está lo anodino. Lo anodino, es decir, lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo». ²⁶ La cantidad de actos, su mera iteración, pasan a ser belleza en su pluma. Los objetos que describe Azorín «Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos. No ser lo que son, sino meramente ser igual a otros cien y a otros mil, y a otros sin números, les presta poder sugestivo». ²⁷

Azorín era no solamente un pequeño filósofo, sino también un «filósofo de lo pequeño», ²⁸ Azorín «Es un verdadero miniaturista. [...] Azorín enfocaba deliberadamente con su monóculo objetos humildes y cotidianos». ²⁹ Lo sólido, lo monumental, se queda en puro ornato y «Lo minúsculo, lo más leve y quebradizo ocupa el primer plano en su panorama». ³⁰

Simpatizaba Azorín con Remy de Gourmont: «Retour vers le bon sens, le naturel et la simplicité». ³¹ William James seguro que le inspiraría esa mirada por lo tenue: «Muchos de nosotros pertenecientes a las clases que a sí mismas se llaman cultas, nos hemos alejado demasiado de la Naturaleza. Nos hemos dedicado a buscar exclusivamente lo raro, lo escogido, lo exquisito y a desdeñar lo ordinario. Estamos llenos de concep-

²⁴ M. Martínez Arnaldos (2003), p. 15.

²⁵ J. Ortega y Gasset (1987), p. 330.

²⁶ *Doña Inés*, OC, IV, p. 740.

²⁷ J. Ortega y Gasset (1987), p. 331.

²⁸ L. A. Castellanos (1952), p. 16.

²⁹ S. de Madariaga (1960), p. 191.

³⁰ L. A. Castellanos (1952), p. 22.

³¹ R. de Gourmont (1895-1898), p. 40.

ciones abstractas y nos perdemos entre las frases y la palabrería; y así es que mientras cultivamos esas funciones más elevadas, la peculiar fuente de la alegría, que se halla en nuestras funciones más simples, muy a menudo se seca, de modo que quedamos ciegos e insensibles en presencia de los bienes más elementales y de las venturas más generales de la vida».³²

Esa vida es la que él mira. «Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social, como las células calladamente reconstruyen los tejidos orgánicos».³³ La monotonía del día, con los amigos, con la familia, del paseo, de las comidas, de las conversaciones, el descanso, los trabajos, los afectos y los amores, lo general... Todo eso desgasta. La rutina de la realidad, esa «pavorosa fuerza negativa de la repetición, esa siniestra vacuidad, esa insistencia desoladora»,³⁴ constituye la materia prima de su arte.

Aun estando de acuerdo con la “idea” del trabajo de Ortega, algunos discrepan de la propiedad del término *vulgar*. Marguerite Rand destaca que con la expresión completa Ortega quiere enaltecer la «destreza para entresacar lo que hay de trascendente en lo vulgar».³⁵ Para Ferrater, «el término ‘vulgar’ no es aquí el más adecuado, porque se trata más bien de algo cotidiano. Las cosas y los acontecimientos cotidianos, menudos, prosaicos y anodinos son lo que realmente importa. Lo único significativo es lo insignificante -o lo que tal parece-. Lo cotidiano, además, se repite; por eso es justamente lo de *cada* día, uno tras otro».³⁶ Por su parte, Lisarregui opina que «cuando en algo aparece un primor, deja de ser vulgar. Lo cotidiano, lo que siempre nos asiste en nuestra vida, tiene, en efecto, sus primores; pero al descubrirlos, la vulgaridad desaparece. La vulgaridad, más que en las cosas, radica en nosotros mismos, en nuestra incapacidad para descubrir sus primores».³⁷ A otros les resulta totalmente paradójico, pues «Azorín es, en punto a sensibilidad, un exquisito, un antivulgar por excelencia, que percibe lo que otros no ven».³⁸

Por nuestra parte, creemos que el vocablo está bien empleado; el término vulgar tiene -diciéndolo sin entrar en detalles- un sentido marcado por el sema “de poco valor”, “impropio en un determinado aspecto”, y otro sentido marcado por el sema “no especializado”, “muy al alcance de todos”. Lo vulgar es lo descrito, no el descriptor; no es el calificativo, sino lo calificado. Ortega lo utilizó en el segundo sentido; quiso decir que Azorín se ocupa de cosas que todo el mundo ve, toca, hace..., y que se ocupa extrayendo toda su belleza. «Describe las vulgaridades, pero lo que escribe, la intención que hay en ello, no es vulgar»,³⁹ pues «busca la sabiduría de esas cosas humildes».⁴⁰

³² W. James (1899).

³³ J. Ortega y Gasset (1987), p. 341.

³⁴ *Ibidem*, p. 336.

³⁵ M. Rand (1956), p. 706.

³⁶ J. Ferrater (1983), p. 93.

³⁷ S. Lisarregui (1942), p. 7.

³⁸ C. Marrero (1973), p. 174.

³⁹ R. W. Mata (1947), p. 157.

1.3.2 LOS PRIMORES

Los primores son dos: la exquisitez y la hondura con las que trata los asuntos cotidianos. Las cosas no son como son, sino que son según sea el color del cristal con que se miran. El cristal que Azorín se pone para mirar a las cosas es bicolor. Por un lado, las mira con ternura; por el otro, con profundidad. «¿Habéis analizado alguna vez esta emoción que llamamos ternura? ¿Es alegre, es triste, la ternura? ¿No parece más bien la ternura una semilla de sonrisa que da el fruto de una lágrima? [...] Si nos representamos la emoción como un volumen, yo diría que la ternura es por dentro y por fuera dolor. [...] Al revés que la ternura es la nostalgia hacia dentro, dolor, y hacia fuera placer».⁴¹ Azorín, le guste o no le guste el pasado, lo acaricia como si fuera «un terciopelo milenario».⁴² No es una ternura de galantería, sino de afecto. No copia la realidad, la transfigura. Ve las infinitas variedades de los fenómenos y las organiza para que nos resulten familiares. Azorín «descubre bellezas dormitadas» y «midió con metro humano lo que llegaba a su espíritu y le dio la mezuindad maravillosa».⁴³

El otro color de la mirada de Azorín es el de la profundidad. «Por sobre lo real él busca la poetización, algo superior a la mera realidad externa. [...] Azorín no va a caza de anécdotas, sino a la esencia pura».⁴⁴ Se acerca a los confines sociales. Como «*sensitivo de la historia*»⁴⁵ que es, hace que revivamos las sensaciones básicas comunes al hombre y al cosmos, y que advirtamos que en cualesquiera circunstancias en el mundo habrá melancolía. El secreto de que nos resulte tan cercana una sensibilidad que es también ancestral radica en el ojo agudo, que penetra hasta el *status nascens* (= situación de origen) del hombre.

Ortega también proyecta una consideración tétrica sobre las obras de Azorín. Expresiones que atribuye a la obra de Azorín apuntan a un pesimismo vital, que es otra forma de emoción: en la obra de Azorín encontramos «esa lontananza gemebunda, ese contrapunto patético y latente que he llamado trémolo metafísico»,⁴⁶ «la momia de una emoción»,⁴⁷ «La España de Azorín está compuesta de cosas rendidas que se inclinan hacia la muerte»,⁴⁸ «este lindo librito [...] me convida a irme muriendo»,⁴⁹ «La vida activa, la vida que se mueve, se mueve hacia la muerte»,⁵⁰ «El movimiento es la vida gastándose, es el disfraz de la muerte entrando astuta en la vida».⁵¹ De las cuatro menciones explícitas de la muerte que hemos expuesto, dos las hace Ortega con motivo de la

⁴⁰ *Ibidem*, p. 174.

⁴¹ J. Ortega y Gasset (1987), pp. 309-310.

⁴² *Ibidem*, p. 309.

⁴³ R. Gómez de la Serna (1928), pp. 207 y 209.

⁴⁴ C. Marrero (1973), p. 158.

⁴⁵ J. Ortega y Gasset (1987), p. 314.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 316.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 317.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 326.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 327.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 327.

⁵¹ *Ibidem*, p. 327.

lectura de *Castilla*⁵² y las otras dos incluyen, además, reflexiones tras la lectura de *Lecturas españolas*.

Azorín fue mostrando repetidas veces su admiración por Ortega. En una de ellas propuso aplicar a Ortega una iniciativa frecuente en Francia, que consiste en hacer un *ana*: «Los *anas* -en Francia- son libritos en que se consignan hechos y dichos de un personaje». Los hay dedicados al cardenal Du Perron, a Scaligero, etc. Añade Azorín: «En la *Orteguiana* podrán los deudos y amigos de José Ortega y Gasset exponer lo más significativo, lo más trascendente -en el hablar y en el ejecutar- del filósofo y del artista».⁵³

Azorín extiende la expresión de Ortega al 98: «“Primores de lo vulgar”, ha dicho elegantemente Ortega y Gasset. En esto estriba todo. Ahí radica la diferencia estética del 98 con relación a lo anterior. Diferencia en la Historia y diferencia en la literatura imaginativa. Cuando el historiador citado arriba, don Juan de Ferreras, nos pinta la entrevista de Carlos I y Francisco, el rey de Francia, en la prisión de este en Madrid (en la casa de los Lujanes⁵⁴), ¿qué hace sino poner en práctica la norma de *primores de lo vulgar*? La página es verdaderamente deliciosa».⁵⁵ Con esta cita Azorín deseaba alcanzar tres objetivos: a) agradecer a Ortega y Gasset esa expresión tan atinada sobre el arte azoriniano, b) felicitarlo por ese título que tanto éxito había tenido y que había repercutido en la buena fama de Azorín, y c) transitoriamente, autoelogiarse, con ejemplos de antaño, por su modo de escribir. La página aludida es la siguiente:⁵⁶

El rey Francifco de la trifteza, y melancolia de ver, que se dilatava su libertad, cayò en-dermo, y de grande peligro. El emperador afsi que entrò en la camara el Rey Francifco, se quitò el sombrero, y se fuè à abrazar à el Rey, que inmediatamente se sentò en la cama, y se quitò unos defensivos, que tenia en la cabeza, y los dos Monarcas se abrazaron tiernamente, sin hablarle palabra por un breve rato, en que mostraron los ojos de uno, y otro la ternura de el afecto, y despues de èl, dixo el Rey à el Emperador: Señor veis aqui vuestro esclavo, y prifionero; à que respondiò el Emperador: no fino libre, mi buen hermano, y amigo verdadero; à que replicò el Rey Francifco: no fino vuestro esclavo; y el Emperador respondiò: no fino amigo, y hermano, y lo que mas deseo es vuestra salud, que ahora debemos atender, que todo lo demàs se harà como quifiereis; à que el Rey replicò: no fino vois mandareis: con que haviendo estado el Emperador con el Rey Francifco como media hora, por no fatigarle la cabeza, se despidiò, y se fuè à una pieza de el Alcazar, en donde le tenian prevenida la cena, y cama; y luego entraron a besar la mano à el Rey Francifco los Señores, que acompañaron à el Emperador, y arrodillados, le pidieron la mano, que no quiso darla a ninguno, aunque à todos los abrazò con suaves, y dulces palabras de estimacion, y luego se despidieron.

Un detalle significativo de la “fijación” que tenía Azorín por lo literario, más que por lo temático, lo advertimos en el comentario que hace a propósito de este pasaje de Ferreras; detalla el otro lugar en el que se trata del mismo tema y llama la atención sobre

⁵² El ensayo *Azorín: Primores de lo vulgar* apareció publicado en la tercera página de *El Imparcial* los días 24 de febrero, 17 y 31 de marzo y 21 de abril de 1913.

⁵³ *Agenda*, pp. 37-38.

⁵⁴ E. Varela Hervías (1969), p. IX, nota 9.

⁵⁵ *Madrid*, OC, VI, p. 232.

⁵⁶ Juan de Ferreras (1759), A. C. 1525, n.º 35, pp. 50-51.

la necesidad de observar las diferencias de estilo: «El mismo asunto ocupa a Saint Simon, en el tomo XVIII de sus obras, dedicado a España, edición Chèruey y Regnier, Hachette, París, 1875, páginas 337 y siguientes. Y es curioso, en este caso del estilo -y sólo por el estilo- cotejar los textos».⁵⁷

A continuación Azorín hace referencia a un alegato de la conveniencia de historiar las menudencias. «La estética de los *primores de lo vulgar* la había ya definido en 1651 un agudo tratadista español de Historia: el carmelita fray Jerónimo de San José» en su libro *Genio de la Historia*.⁵⁸ El párrafo completo es el siguiente.⁵⁹

Algunos juzgan lo muy particular por menudencia, y cansandose destas, solo querrian se dixese la sustancia del suceso. Pero á los tales demás de convencer las razones dichas, se responde que las Historias no se escriben solo para los presentes, sino también, y muy principalmente para los ausentes y venideros. A los que sabemos, y vemos hoy las cosas, y las tocamos y traemos entre manos, nos cansa y parece superfluo el referirlas con mucha particularidad: como si se trata de una Ciudad, de una Religión y Convento en que vivimos; el decir sus ritos y usos ordinarios, y representar sus edificios, campos, huertas y otras cosas tales, por ser ya muy sabidas aun del vulgo: pero al que vive en muy remotas tierras, ó á los venideros en los siglos futuros, que ni saben ni verán lo que sabemos y vemos ahora los presentes; todo aquello que á nosotros es muy vulgar, será muy raro; y lo que nos parece poco y pequeño, será para ellos mucho y muy grande.

Esta cita de Azorín no desmerece la idea del título de Ortega, pues el mismo Azorín la elogia (escribe «elegantemente»), la extiende a los escritores del 98 y, además -y lo más importante- la palabra *primores* no aparece en la obra del carmelita, sino que es una interpretación de Azorín, para la que se vale de la expresión orteguiana, a la que, con ello, le otorga más valor.

Todos los detalles vulgares son elementos domésticos, de la cotidiana rutina, etc., que solo con sensibilidad se puede captar. Azorín, con sus toques impresionistas atrapan lo permanente de una realidad fugaz y contagia los múltiples aspectos de las sensaciones, aun los más insignificantes y nimios; sus observaciones no producirán entusiasmo, pero sí ternura. La belleza que desprende su prosa es inefable, inaprensible, sutil, que atrae por un “no sé qué”: «Azorín no es un intelectual, sino un emocional. Y por ello, lo nimio, lo pequeño y débil no es para su sensibilidad algo trivial, sino, al contrario, visible encarnación de lo profundo, de la fragilidad de los sentimientos y de la inconsistencia de los seres».⁶⁰ En realidad, todo ser humano es, si no un emocional, sí, al menos, un “sentimental”, en el doble sentido: la sensibilidad y la sensibilidad. Un aforismo escolástico proclama: «Nihil est in intellectu quin prius non fuerit in sensu». También en esto anda acorde con Montaigne: «Y todo conocimiento llega hasta nosotros por

⁵⁷ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 263.

⁵⁸ *Madrid*, OC, VI, p. 233.

⁵⁹ Fray Jerónimo de San José (1768), cap. VII, pp. 44-45; en la cita de Azorín figura, erróneamente, el cap. VIII.

⁶⁰ P. Garagorri (1963), p. 82.

medio de los sentidos: son nuestros maestros». ⁶¹ «Por ello, visto genéticamente, el conocer humano es ante todo sentir». ⁶² ¡Cuánto no más Azorín! Guillermo de Torre propone un resumen de esta técnica artística: «Nadificación como tope postrero de aquellos “primores de lo vulgar”». ⁶³ ¿La sensibilidad nos acerca a una *emocracia*?

El mismo Azorín nos saca de dudas: «Tenedlo bien presente: no hay ninguna cosa vulgar, como no hay ningún ser despreciable. Todas las cosas llevan un reflejo del alma universal». ⁶⁴ En auxilio de Azorín acude Baudelaire: «Le fantôme qui nous accompagne est vraiment un fantôme de raison: on peut le chasser en l’aspergeant avec l’eau bénite de la première vertu théologale. Il y a une aimable philosophie qui sait trouver des consolations dans les objets les plus indignes en apparence». ⁶⁵ Azorín sesga de raíz el dilema de “lo vulgar sí, lo vulgar no”. Ninguna cosa es vulgar, todo es valioso.

2 AZORÍN ANTE LAS COSAS

2.1 CATEGORIZACIONES

Es frecuente atribuir a Azorín un estilo impresionista. No nos vamos a referir a las teorías del estilo tales como impresionismo, expresionismo, simbolismo, etc. Vamos a tratar de desligar a Azorín de la calificación de cualquiera de estas teorías. No entramos en esa cuestión, que merecería un estudio exclusivo: no lo negamos ni lo afirmamos, solamente nos desviamos de ese problema, nos situamos en otro plano. No obstante, aportamos dos tipos de testimonios: unos, que asignan ese estilo a Azorín, y otros, que nos exoneran de la necesidad de mostrar la no unicidad de la vía de las teorías de los estilos.

Para Bally, ⁶⁶ «Dos tendencias psicológicas intervienen en la percepción de los fenómenos y en su expresión por medio del lenguaje». En una de ellas, «el espíritu queda preferentemente adherido a la impresión inicial y se absorbe en ella; todo lo que acaece en el mundo exterior y en el sujeto pensante se presenta bajo la forma de hechos puros y simples, aun en los casos en que se puede llegar espontáneamente a la causa de tales hechos». En la otra tendencia, «el pensamiento se dirige instintivamente en busca de la causa y del efecto». A la primera tendencia se le puede denominar «*fenomenista* o *impresionista*»; a la segunda, «*causal* o *transitiva*».

Discrepamos de Bally en aspectos periféricos de esta definición. Creemos que, más que “tendencias”, son métodos de explicación; aunque es verdad que en unos casos

⁶¹ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 586. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 330): «Our tout connaissance s’achemine en nous par les sens: ce son nos maîtres».

⁶² A. Lobato (1965), p. 64.

⁶³ Guillermo de Torre (1969), p. 131.

⁶⁴ «Juventud triunfante. Autobiografías», *Alma española*, año I, n.º 3, 22 de noviembre de 1903, p. 5.

⁶⁵ Ch. Baudelaire (1975), *Essais et nouvelles*, «La Fanfarlo», p. 562.

⁶⁶ Lo que decimos sobre estos dos métodos véase en Ch. Bally (1956), pp. 15-17.

se “tiende” más a un método, y en otros, a otro. Tampoco creemos que sean de índole psicológica, sino, más bien, de índole lingüística, pues son categorizaciones, y toda categorización es una operación mental, sí, pero no especialmente psicológica, a no ser que llamemos psicológica a toda operación intelectual. Si la percepción se desliga de la expresión, aquella sí podría calificarse de psicológica, pero la expresión lingüística lleva consigo un bagaje de formas, de significados y sentidos que son plenamente idiomáticos.

Por lo demás, nos parece acertado separar estas dos maneras de afrontar la expresión de una “cosa”. En el fenomenismo se desarrolla una actividad categorialmente intransitiva: «esa cosa pasa», «este pájaro canta», «no hay pared»; en el causalismo se elabora una actividad categorialmente transitiva: «alguien o algo ha hecho que eso pase», «de este pájaro sale un canto», «han derribado la pared». No entramos en detalles de uno y otro método que nos llevarían, innecesariamente, lejos de nuestro propósito. Por lo que respecta a este estudio, nos basta con entender el fenomenismo como una descripción -conocer el qué-, no como una explicación -conocer el por qué o el para qué-: se trata de hacer arte, no de hacer ciencia.

Richter debilita la bipolarización más difundida de impresionismo (objetivo) y expresionismo (subjetivo): «Claro que la idea de que todo se deja explicar por impresionismo y expresionismo ha de abandonarse desde el comienzo, puesto que gran número de fenómenos de la vida idiomática descansan sobre muy otra base».⁶⁷

A. Alonso y R. Lida cuestionan la validez del impresionismo. En primer lugar, porque como «impresionismo e impresión significan tantas cosas diferentes, no es nada difícil que salga alguien incluyendo a Quevedo en el impresionismo radical».⁶⁸ Pero hay que ir más allá, pues en la consideración más difundida del impresionismo coexisten un error conceptual y un error metodológico. El error conceptual consiste en confundir la experiencia sensitiva impresionista «con la experiencia idiomática de expresarla»; un ejemplo de esta confusión lo hallamos en las oraciones nominales -paradigma del impresionismo-, en las que no hay que buscar una urdimbre cognoscitiva, sino otra, que será emocional, fantasista..., según los contextos.⁶⁹

Los “realistas” son tan impresionables como los impresionistas, y «los impresionistas son tan objetivos como los realistas»; lo que los distingue es el “objeto inmediato”, que para los impresionistas son las sensaciones, mientras que para los realistas son las cosas: unos y otros tratan de representarlo con fidelidad.⁷⁰ Además, el impresionismo «no es un movimiento literario, sino uno de los rasgos cambiantes de su fisonomía; un mismo escritor es por veces naturalista, impresionista, simbolista. Al mismo tiempo, ese

⁶⁷ E. Richter (1956), 102.

⁶⁸ A. Alonso y R. Lida (1956), p. 173, nota 1.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 175, nota 1.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 139-140.

rasgo resulta de una combinación de notas». ⁷¹ Este modo literario, de no haberse aprovechado la denominación ya conocida de *impresionismo*, se hubiera llamado *sensacionismo*, ⁷² pues el carácter propio del impresionismo literario es «la presentación mediata de toda realidad externa o interna, que no fueran las sensaciones mismas». ⁷³

El error metodológico radica en vislumbrar nada más que el criterio literario-estilístico: reduce la actitud impresionista a su faceta literaria y traspone los rasgos estilísticos al proceso idiomático. Cuando hablamos no expresamos, sin más, nuestra impresión primera, sino nuestra impresión categorizada, que cuenta en su haber con la memoria vital del hablante, es decir, con la comprensión del objeto, los recuerdos, las ideas, la asimilación de sus valores... «Debemos desembarazarnos, de una vez por todas, de la ilusión de creer que hay hechos semánticos inmediatamente observables, y de que el espíritu del investigador no cuenta en ello para nada» ⁷⁴.

La lengua es interpretación primaria y originaria de su referente, de lo extralingüístico: las palabras «no nombran (de una manera inmediata) ‘cosas’, sino intuiciones, *quidditates* intuitivamente concebidas» ⁷⁵. Esas intuiciones humanas de las cosas quedan representadas en la lengua. En la lengua se constata lo que el hombre piensa de las cosas, cómo las concibe. Y puesto que representar es categorizar, se puede afirmar que la lengua es, en su conjunto, la macrocategoría, la categoría matriz. Decir que la lengua representa el mundo equivale a decir que lo figura, que lo categoriza. La lengua, pues, representa, categoriza el mundo. Si nos situamos en el plano de las palabras, diremos que el representante de la categorización exosistemática es el *lexema*. Todo lo que se dice, se dice “de” algo; ese algo es, como tal, ajeno al sistema lingüístico. Aquello sobre lo que hablamos es siempre “lo otro” del sistema. Esta categorización asume el referente incorporado ya al proceso comunicativo. El *lexema* conlleva la apertura extralingüística, implica el no sometimiento de la lengua a la realidad, expresa la primera interpretación que los hablantes hacen de las cosas.

No es posible manifestar con palabras una sensación que esté desprovista del conocimiento personal previo. «Cuando digo ¡lluvia! -por insistir en el ejemplo que se da como puramente impresionista- ¿no incluyo mi impresión actual, singular, irrepetible e inagrupable, en un género que poseo previamente? ¿No es esto un categorizar y clasificar y, por tanto, un a modo de falseamiento que mi intelecto hace de la impresión presente? El lenguaje es por esencia desimpresionista». ⁷⁶

⁷¹ *Ibidem*, p. 151.

⁷² *Ibidem*, p. 153.

⁷³ *Ibidem*, p. 152.

⁷⁴ Hjelmslev, L. (1972), p. 282.

⁷⁵ Coseriu, E. (1978), pp. 25-26.

⁷⁶ A. Alonso y R. Lida (1956), pp. 189-190.

2.2 EL FENOMENISMO DE AZORÍN

Para Elise Richter, «el ofrecer la representación total no articulada es un recurso impresionista» y «El estilo llamado de notas o de diario reproduce una representación global enteramente sin articular»; como ejemplos de este estilo, pone, entre otros, este fragmento de Azorín: «Monóvar; calles con losas; cuatro, seis, ocho plazas y plazoletas. Media naranja; tejas curvas, azules, vidriadas; otra media naranja; sala; mosaicos; olor del petróleo con que se fregotean y vuelven a fregotear los mosaicos. Mosaicos pequeños, azules, amarillos, rojos, grises». ⁷⁷ En la escritura de Azorín muchos estudiosos observan rasgos que son -al decir de los especialistas- propios del impresionismo, tales como «la expresión de la pura sensación instantánea», «el lenguaje objetivo», «el que evita la construcción regular de la frase»... ⁷⁸ Para Castagnino, «La construcción nominal al no reelaborar lógicamente, gramaticalmente, la oración, y transmitir directamente el hecho, es un recurso netamente impresionista». ⁷⁹ En algunos casos lo dan como un hecho real en sí mismo, sin necesidad de ser argumentado.

El acercamiento de Azorín a las cosas se puede denominar fenomenismo: «Parece que Azorín existe para escudriñar en las cosas, para observar curiosamente los fenómenos de su mundo, lo que la realidad que le rodea, chica ó grande, le ofrece». ⁸⁰ «Poniendo así el mundo real “a distancia” o “entre paréntesis”, practica una especie de reducción fenomenológica». ⁸¹ El fenomenismo es lo opuesto al causalismo;

Azorín no es filósofo, pero filosofa: bajo el epígrafe «Mi filosofía de “las cosas”». ⁸² Azorín piensa sobre las cosas de la vida: «Pero la gente, al hablar de determinadas personas, suele decir: “Es un filósofo”. Existe, por tanto, otra categoría de filósofo. En la frase corriente citada, la filosofía que se sobrentiende, generalmente, es el estoicismo. Se es filósofo cuando, mansamente, sonriente, se sabe soportar la adversidad. El concepto de filosofía práctica no es, sin embargo, tan restricto; podemos ensancharlo; podemos extenderlo a otras actitudes del hombre ante el mundo y la vida. Cervantes es un filósofo; lo es Rabelais; lo es Molière; puede serlo también el Arcipreste de Hita. Todos estos hombres han impregnado su vida de filosofía; la concepción que tienen del mundo y de la vida no va expuesta en un sistema rígido, sino incorporada a las cosas y a las sensaciones de las cosas». ⁸³

Para Azorín, las cosas de la vida son “todas”. Según la filosofía, cosa es todo. La miopía impulsa al reduccionismo; la inteligencia busca la apertura. Cosas son, sí, los objetos materiales de las casas y de los pueblos, pero también son cosas las acciones, las

⁷⁷ E. Richter (1956), pp. 70 y 71. La cita de Azorín está en *El libro de Levante*, OC, v, p. 405.

⁷⁸ Véase el texto del editor de Ch. Bally y otros (1956), p. 108.

⁷⁹ R. H. Castagnino (1973), p. 314.

⁸⁰ E. Gómez de Baquero (1905), p. 82.

⁸¹ E. Inman Fox (1993-b), p. 302.

⁸² «Juventud triunfante. Autobiografías», *Alma española*, año I, n.º 3, 22 de noviembre de 1903, p. 5.

⁸³ *In hoc signo...*, OC, VIII, pp. 1192-1193.

conversaciones, los paisajes, los años, los lugares, los gestos, los desdenes y los amores, el cosmos, los sueños, incluso la muerte es una cosa, que forma parte -la última- de la vida. El vocablo *cosa* es una denominación legítima, cómoda, y no desacertada respecto de lo que metafísicamente se denomina *ente* y lingüísticamente se conoce como *referente*. Todo aquello de lo que la lengua habla “es” y, por tanto, es un “ente”.⁸⁴

En Azorín el fenomenismo se convierte en detallismo. No es lo mismo analizar que detallar. Se pueden presentar muchos detalles sin analizarlos. Analizar es explicar; describir no es explicar. Azorín “enmenuda” las cosas, las detalla. No explica las cosas, no las analiza, las describe, las simplifica. Hay quienes minimizan la categoría literaria de Azorín aduciendo que se ocupa de trivialidades. No es así. Se ocupa muy sencillamente de cualquier cosa, sea de altura, sea cotidiana. «La atención de Azorín se hipertrofia ante la realidad vasta de la vida, y nos trae a su primer plano el mínimo detalle, aquello lejano que consumía su vida ignorada».⁸⁵

Visto como detallista el modo con que Azorín representa las cosas, se diría que representa «una estética de la impasibilidad, en la que el escritor actúa como una simple máquina registradora, aparentemente incapaz de aportar otros datos que los que le son suministrados o de añadir a ellos otra conclusión personal que la más obviamente inferible de la información escueta, nunca enunciada, además, en forma sintética, sino, por sus pasos contados, exactamente en el mismo orden en que se tiene noticia de ella».⁸⁶ Sabemos que hay más, que hay latencia vitalista. Algo similar a lo que Piferrer escribe de Cervantes: «Era la primera vez que el lector hallaba su mismo mundo real en el mundo poético: la primera que en este descubría tipos dotados de vida propia, organizados con distintivos especiales, no abstractos ni alegóricos sino existentes con rasgos característicos, en una palabra, individuos: el todo lleno de observación la más profunda y ocasionada á que meditase en los fenómenos, que diariamente acontecían desapercibidos á su vista».⁸⁷

Para Caballero Bonald, la prosa de Azorín «era tan sucinta que en ocasiones, más que prosa, parecía apunte de urgencia, nota de agenda», lo que conllevaba en Azorín, según él, no excesiva sagacidad: «la monotonía suele escamotear la lucidez».⁸⁸ La lucidez del poeta gaditano no le alcanzó, en esta ocasión, para darse cuenta de que el criterio decisivo para calificar el grado de la estética de una obra poética no es el tema del que se ocupe, sino la forma de tratarlo. Antes de que Azorín se convirtiese en el escritor de lo menudo, Schopenhauer había escrito unas palabras en las que encomia la atención a lo insignificante: el espectador del mundo haría bien en adoptar «l'état d'esprit de l'artiste,

⁸⁴ El vocablo *ente* está emparentado con el verbo griego εἶμι, que significa *ser*.

⁸⁵ S. Riopérez (1979), p. 562.

⁸⁶ P. Gimferrer (1990), p. X.

⁸⁷ P. Piferrer (1846), p. 96.

⁸⁸ J. M. Caballero Bonald (2017), pp. 14 y 15.

tranquille, paisible, plein de sérénité, tel qu'il le fallait pour fixer son attention à des objets insignifiants, indifférents, et les reproduire avec tant de sollicitude».⁸⁹

Los conocimientos literarios sí le alcanzan a Guillermo de Torre para escribir que a Azorín habría que declararlo «Maestro de la nonada: así habría que calificar en justicia -sin intención peyorativa, antes al contrario, de homenaje acorde- la perfección técnica y la expresividad sustancial lograda por Azorín».⁹⁰ Azorín quería ser sencillo, natural; no le atraía lo rebuscado; se preguntaba, algo contristado, si en dos de sus obras no habría algo postizo: «¿No habrá en lo escrito por mí en este ámbito un tantico de artificio? [...] De entonces acá he ido simplificando la materia novelística: solo me complace lo sencillo, *hacer algo de nada*; la fórmula raciniana es para mí el culmen del arte».⁹¹ Azorín llama *fórmula raciniana* a unas palabras que Racine escribió en el prefacio de su tragedia *Bérénice*: «[...] cette simplicité merveilleuse [...] Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien».⁹² Azorín reivindica -en general y para sí mismo- que lo sencillo no es señal de falta de creatividad, sino todo lo contrario: crear consiste en hacer algo de la nada. «En Racine no hay nada; no hay más que la trayectoria desnuda, seca, de un carácter».⁹³ Azorín siente fascinación por el anonimato, por la antigua *aurea mediocritas*.⁹⁴

Donde unos ven un excelente primor, otros ven una despreciable vacuidad: «En *La voluntad* es donde más hábilmente ha combinado y urdido Azorín el no decir nada aparentando decir mucho. [...] ¿Qué sublime concepción fluye bajo estas cositas tan pequeñas, tan sequitas, tan recortaditas, tan insignificantes. Y al hacernos tales preguntas, nos avergonzamos de no haber llegado a comprender al genio. Pero no tenemos por qué avergonzarnos. La culpa no es nuestra; [...] aquel maestro Yuste no dice más que vulgaridades y vaciedades».⁹⁵ Es justamente lo que hace este opinador: decir sinsentidos. «Nemo dat quod non habet». Azorín sí tenía la piel (los ojos, los oídos, el tacto...) suficiente -y aun más- para dar y recibir emociones en la presencia de las cosas, para temblar a su contacto. «Las naturalezas líricas se recrean en el más pequeño detalle y en su efecto estético *momentáneo*. [...] A los dotados de naturaleza lírica podría llamárseles sensitivos».⁹⁶ Por eso, la sensibilidad es «la chiave di volta della costruzione letteraria azoriniana», por la que «trema al contatto della realtà, e avvolge questa in un delicato alone di lirismo».⁹⁷ Los más leves movimientos de su vida interior se convierten en

⁸⁹ A. Schopenhauer (1900), p. 157.

⁹⁰ Guillermo de Torre (1967-a), p. 12.

⁹¹ *París*, OC, VII, p. 872.

⁹² J. Racine (1671), «PREFACE».

⁹³ *Racine y Molière*, OC, IV, p. 590.

⁹⁴ D-H. Pageaux (2017), p. 71.

⁹⁵ M. Benlliure (1925), p. 45.

⁹⁶ E. Spranger (1935), p. 208.

⁹⁷ E. Milazzo (1961), p. 49.

valor en su conciencia: «les moindres événements de sa vie intime prennent une valeur dans sa conscience».⁹⁸

2.3 CINE: EL MOVIMIENTO DE LAS COSAS

Azorín era conocedor del cine: escribió sobre cine libros, artículos, notas... Limitaremos a lo imprescindible las opiniones sobre Azorín y el cine. Azorín no era un crítico de cine, era un amante gozador del cine: «las obras producidas en ese país [Estados Unidos] me han puesto ante los ojos un arte fino, profundo».⁹⁹ A pesar de haber llegado tarde al cine, sabía de qué iba: «El lector de un libro puede ignorar los procedimientos tipográficos: se atiende al resultado. [...] El espectador del cine no necesita tampoco saber el complicado mecanismo a que responde una película. Le basta contemplar lo que va apareciendo en la pantalla: el resultado práctico».¹⁰⁰ «Los artículos de Azorín no son más que las reflexiones de un artista sobre una materia por la que se siente atraído. Acertadas y profundas en ocasiones, ingenuas y banales otras muchas veces, las opiniones de Azorín fueron uno de los pocos intentos, en la literatura cinematográfica española de la posguerra, de explicarse globalmente lo que era el cine».¹⁰¹ «Además de efímero, momentáneo, literario y pictórico, acuña Azorín otros calificativos como vivo, vario, rebullidor y pintoresco para catalogar al espectáculo que [otros estiman] como *una visible demostración de la inestabilidad y vanidad de las cosas humanas* y el escritor lo concibe (en curiosa identidad con el teatro) como un medio de *exteriorización de los sentimientos... del dolor al placer*. Estas facetas expresivas lo son de un mundo abigarrado y complejo al que Azorín enjuicia desde las múltiples perspectivas que lo integran: *...lo artístico... social... psicológico... financiero*».¹⁰² Hay que añadir que la mayoría de los escritores coetáneos fueron indiferentes al cine: Ortega, Unamuno, Baroja, Valle-Inclán... Su libro *El cine y el momento* es un libro de muy escaso valor teórico,¹⁰³ es más bien, testimonial del interés que Azorín siente por el cine.

Las razones que vinculan a Azorín con el séptimo arte son dos: 1.^a) Siente en el cine vivamente dos de sus pasiones literarias: el tiempo y lo vulgar. 2.^a) En muchas de sus descripciones se percibe trazas de la técnica cinematográfica. «En el cine nos embarga la sensación de la inestabilidad y de la fugacidad de la vida»;¹⁰⁴ «Lo fugaz [...] da la sensación de eternidad: la eternidad del dolor humano», escribe enjuiciando la actuación de un actor.¹⁰⁵ Además, valora en una determinada película, lo insignificante: «lo que presencio, en la ciudad, no son sus monumentos, sino lo vulgar, diríamos lo cotidiano, lo anodino: calles incoloras, un pedazo de río,, con su quijero, un puente [...]».¹⁰⁶

⁹⁸ B. de Tannenber (1905), p. 175.

⁹⁹ «El cine», *ABC*, 11 de febrero, 1950.

¹⁰⁰ *El cine y el momento*, pp. 131-132.

¹⁰¹ F. Romá (1977), p. 31.

¹⁰² R. Utrera (1982).

¹⁰³ E. Duca (1953), p. 11.

¹⁰⁴ *El cine y el momento*, p. 5.

¹⁰⁵ «Nadie», *ABC*, 22 de junio, 1950, p. 9.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Azorín no solo conocía el cine: también lo hacía; no decimos que Azorín fuera cineasta, sino que muchos pasajes los escribe con las características literarias de un guion cinematográfico. En algunas de las narraciones y descripciones de Azorín se hallan trazas de técnicas cinematográficas: enfoques a un objeto, expectativas que se crean, movimientos minuciosos, etc. «Azorín, escritor que usa más que la péñola la cámara fotográfica, escritor que siente en imágenes». ¹⁰⁷ «El discurso narrativo del escritor está preñado de modos expresivos cinematográficos». ¹⁰⁸ Un experto teorizador del cine afirma: «Solo faltan unas anotaciones marginales para convertir el texto en un acabado guión cinematográfico. No invita a leer, sino a ver. Es cine». ¹⁰⁹ «El cine se forma mediante una constante desintegración de imágenes que se perciben gracias a un proceso de descomposición móvil que produce un efecto de continuidad. En sus novelas compone sus “escenas” de modo parecido, siguiendo una tradición que mira hacia atrás y también hacia adelante. La oración corta descompone la narrativa en infinidad de partículas que, al mismo tiempo, produce un efecto de continuidad móvil». ¹¹⁰ Los textos de Azorín que veremos a continuación evidencian que su literatura se aproxima «a la denominada prosa de guión cinematográfico, y, en consecuencia, se la considere filmable». ¹¹¹

Julián Marías analiza *Doña Inés (Historia de amor)* casi como guion de una película. Azorín pinta un escenario y de él van surgiendo lentamente las cosas que ha mirado. El procedimiento cinematográfico consiste «en que unas cuantas imágenes nos anticipan lo que va a pasar, nos predisponen el ánimo, crean un clima preciso, resumen en pocos encuadres un largo tiempo alusivamente vivido». ¹¹² Aduce, entre otros, este pasaje de la obra: ¹¹³ «El dedo índice pasa con cuidado sobre la piel. La pulpa de la yema es suave, brilla la uña combada y esmaltada de rosa. Lentamente el índice, erguido, recto, va pasando y volviendo a pasar por el ángulo de los ojos». Aun cuando el objeto no se mueva, «se lo presta el movimiento real de la cámara, que lo pone delante y lo hurta en seguida. Y esto es lo que Azorín hace, con técnica sabia, refinadísima, en los cincuenta y dos capítulos [de *Doña Inés*], en las cincuenta y dos secuencias que lo componen». ¹¹⁴ «Solamente unos movimientos ha pintado Azorín. El pasar del índice por el ángulo de los ojos, por la faz, por la comisura de los labios, por fin por la piel del cuello, bajo la barbilla. Cómo se siente la dolorosa angustia de la mujer que ve llegar la pérdida de su juventud y su belleza». ¹¹⁵

En este otro pasaje, la cámara va captando movimientos físicos y movimientos anímicos: «Don Pablo ha cogido la carpeta y la ha guardado en un armario. El caballero trabaja lentamente; poco a poco va reuniendo los materiales para sus libros; poco a poco

¹⁰⁷ A. Bestard (1968), p.414.

¹⁰⁸ R. Utrera (1998), p. 39.

¹⁰⁹ J. M.^a García Escudero (1962), p. 125.

¹¹⁰ M. Montes-Huidobro (1994), p. 35.

¹¹¹ R. Utrera (1998), p. 40.

¹¹² J. Marías (1953), p. 1.

¹¹³ *Doña Inés*, OC, IV, p. 750.

¹¹⁴ J. Marías (1953), pp. 1 y 9.

¹¹⁵ L. A. Castellanos (1952), p. 21.

va empapándose y saturándose del asunto que ha de tratar. Llega a sentirse compenetrado con el tema, y a sentirlo en todas las horas y momentos del día. Siente entonces una intensa obsesión por el asunto de su libro. Los más pequeños pormenores están presentes a sus ojos. De pronto, en el paseo, en la calle, durante una visita, cuando está pensando en otra cosa, se le aparece limpio y definido un detalle que completa la visión que tenía del tema. Y en esos momentos, en un papelito que saca de la cartera, escribe cuatro o seis renglones. De innumerables papelitos de éstos están llenos gruesos sobres que figuran en la carpeta». ¹¹⁶

Comentando algunos pasajes, también de *Doña Inés*, Baquero dice: «Del choque de tal morosidad, del orden puesto en la descripción, con el apasionamiento subyacente en el episodio, saca Azorín un gran efecto estético, emocional. [...] Quizá estos capítulos de *Doña Inés* nos ayudaran a comprender el descubrimiento del cine por Azorín. En él debe haber encontrado el escritor muchos de los recursos expresivos que había manejado literariamente, sobre todo el acercamiento a las cosas, a los objetos, a los gestos». ¹¹⁷ Así: «Doña Inés está en el cuartillo de la costanilla. No sucede nada; todo está tranquilo. Ha salido la dama por la puerta de la derecha y traía en la mano un plato con un vaso de agua. Al llegar frente al balcón, se ha detenido. Ha levantado el vaso y lo ha mirado al trasluz. Ha dudado un momento y ha vuelto a entrar por donde había salido». ¹¹⁸

Para Baquero, Azorín utiliza «una técnica de mirada lenta, desplazándose de objeto en objeto, próxima a la manera del *travelling* cinematográfico». «La diferencia fundamental perceptible entre las descripciones naturalistas y los inventarios azorinianos reside, quizá, en que en estos últimos hay movimiento, el dado por ese lento ir y venir de la mirada desde la puerta de la casa al interior del portal, a la escalera, a la sala, a las paredes y mobiliario de esta, etc.». ¹¹⁹ Advertimos esto en textos como estos:

*«A la izquierda, se sube por un escalón a una puerta pintada de encarnado ne-gruzco. La puerta está formada de resaltantes cuarterones, cuadrados unos, alargados y en forma de *T* otros, ensamblados todos de suerte que en el centro queda formada una cruz griega. Junto a la cerradura hay un tirador de hierro; las negras placas del tirador y de la cerradura destacan sus calados en rojo paño. La puerta está bordeada de recio marco tallado en diminutas hojas entabladas. Es la puerta de la sala. Amueblan la sala sillas amarillas con vivos negros, un ancho canapé de paja, una mesa, A lo largo de las paredes luce un apostolado en viejas estampas toscamente iluminadas». ¹²⁰

*«La entrada de la casa principal es ancha. Está enladrillada de losetas amarillentas. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda; una y otra están ceñidas por resaltantes cenefas lisas. Recia viga, jaharrada de yeso blanco, sostiene las maderas del te-

¹¹⁶ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 794-795.

¹¹⁷ M. Baquero (1956), pp. 29-30.

¹¹⁸ *Doña Inés*, OC, IV, p. 745.

¹¹⁹ M. Baquero (1956), p. 28.

¹²⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 809.

cho. A los lados, dos ménsulas entesadas adornan la jácena. Sobre la pared, bajo las ménsulas, resaltan los emblemas de Jesús y María. Al piso principal se asciende por una escalera oscura. La escalera tiene una barandilla de hierros sencillos; el pasamanos es de madera; en los ángulos lucen grandes bolas pulimentadas. La primera puerta del piso principal da paso a dos claras habitaciones: una es un cuarto de estudio, la otra sirve de alcoba».¹²¹

*«Ya estamos ante la puerta: penetremos en un zaguán estrecho; en el fondo se abre un pasillo, desnudo, largo, que acaba en una espaciosidad dividida por tres columnas. Aquí hay una puertecilla que da ingreso a la gruta de donde surte un blanco y cristalino hilo de agua vivificante. Avancemos un poco más: un diminuto salón con divanes y cajones con plantas aparece ante nuestra vista».¹²²

Según Rafael Soto, las descripciones de la prosa de Azorín «reproducen con gran fidelidad los movimientos de una cámara de cine».¹²³ Y hasta llega a preguntarse: «Literatura? ¿Guión técnico-imagen para una película descriptiva?».¹²⁴ Aduce, como materia de guion este párrafo de Azorín:¹²⁵

Acerquémonos. La casa tiene un ancho zaguán: a un lado hay un viejo telar; a otro, delante de una mesa en que se ve un atril con música, hay un viejecito de pelo blanco y un niño. Este niño tiene ante su boca una flauta. La melodía va saliendo de la flauta larga, triste, fluctuante; la noche está serena y silenciosa. Allá arriba se apretuja el caserío de la vetusta ciudad: hay en ella una fina catedral, con una cisterna de aguas delgadas y límpidas en un patio; callejuelas de regatones, percoceros y guarnicioneros; caserones con sus escudos berroqueños; algún jardín oculto en el interior de un palacio.

{MOVIMIENTO}: Acerquémonos. {VARIAS TOMAS DE VISTA}: la casa con un ancho zaguán, un telar viejo, una mesa. {PRIMEROS PLANOS}: un atril con música, un viejecito de pelo blanco, un niño con la flauta en su boca. {PANORÁMICA GENERAL}: la noche serena y silenciosa. {PANORÁMICA ASCENDENTE}: allá arriba se apretuja el caserío de la vetusta ciudad. {MOVIMIENTO Y PLANOS DETALLADOS}: una fina catedral, una cisterna de aguas delgadas y límpidas en un patio, callejuelas, caserones y algún jardín oculto en el interior de un palacio.¹²⁶

Con la única intención de apoyar la opinión de que Azorín escribía con aptitudes de guionista, aportamos estos dos textos.

1.º:¹²⁷

{PLANO LARGO DE UN CUADRO EN LA PARED}: Y entre dos estantes cuelga un cuadro patinoso. El cuadro es triste. {VISTA DE DOS PERSONAS Y LUEGO DE LA MANO DE UNA DE ELLAS}: En pie, una dama de angulosa cara tiene de

¹²¹ Antonio Azorín, OC, I, pp. 1009-1010.

¹²² *Los pueblos*, OC, II, p. 170.

¹²³ R. Soto (1968), 83.

¹²⁴ *Ibidem*, p.80.

¹²⁵ *Castilla*, OC, II, pp. 725-726.

¹²⁶ Adaptamos el texto de R. Soto (1968), p. 80.

¹²⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 813.

la mano a una niña; la niña muestra en la mano tres claveles, dos blancos y uno rojo. {VISTA DE UNA MESA Y DE LO QUE HAY ENCIMA DE LA MESA}: A la derecha del grupo hay una mesa; encima de la mesa hay un cráneo. {PLANO CORTO DEL CUADRO DE LA PARED}: En el fondo, sobre la pared, un letrero dice: *Nascendo morimur*.

2.º:¹²⁸

{MOVIMIENTO}: Y allá dentro, una mano; una mano que se rebulle, y que nos llama. Mano que se dirige hacia un picaporte; el picaporte de una puerta; tal vez de una puerta de anchos cristales recios. Mano que está acaso apoyada en el picaporte para abrir la puerta. {ROSTRO DUBITATIVO}: De pronto, en su marcha hacia la puerta, la mano se detiene. No puede avanzar. Sentimiento de duda, de leve temor, en el personaje que tiene la mano en el picaporte. Acaso la vez pasada ha sufrido una alucinación; sintió acaso un desmayo, de la conciencia. {MOVIMIENTO MÁS LENTO}: Ahora, de nuevo, hace el gesto de apoyar, la mano en el picaporte. Y la mano no puede avanzar y, apoyarse; el picaporte está allí, a cuatro centímetros de la, mano, y la mano no puede, no, llegar a apoyarse. {ROSTRO ATERRADO}: Terror, intenso terror; palidez que cubre la faz. Sentir como el mador pegajoso del enfermo. Inmovilidad; como estatua de piedra el cuerpo. {MOVIMIENTO DE LA CABEZA Y ROSTRO EXPECTANTE}: Repentinamente, la cabeza que se vuelve. Se torna hacia atrás como atraída por misterioso y potente, influjo. {MISTERIO}: Unos ojos están mirando; los ojos del caballero misterioso.

Azorín, ya anciano, tenía la costumbre de ir casi diariamente al cine. «A los ochenta años “Azorín” va al cine todas las tardes [...] Como a todo lo que ha llamado su atención, “Azorín” ha ido al “cine” con entusiasmo». Por eso Pérez Ferrero sugiere a los propietarios de las salas que él frecuenta que le asignen una butaca, que se llamaría «la butaca de Azorín», para que el maestro la pueda ocupar cuando lo desee» y «ahorrarle todos los trámites y diligencias» habituales.¹²⁹ Estas idas y venidas de Azorín al cine suscitaron en Caballero Bonald la idea de calificar a Azorín -con una dosis de no excesivos ni acierto ni benevolencia- como de «momia andariega»¹³⁰ ¿De verdad creía Caballero que Azorín «iba de un lado para otro»? ¿Ir andando al cine, tenga uno 15 o 90 años, es caminar sin rumbo? Azorín escribió: «He visto en tres años unas seiscientas [películas]; no es mucho; algunas, deliberadamente o por las circunstancias, las he visto dos, tres o más veces».¹³¹ Las «idas y venidas» de Azorín no eran meros paseos, con o sin destino cierto, sino búsqueda del placer cinematográfico, como podía saber el poeta gaditano. No era Azorín un mero espectador: véanse sus libros. «El “cine” es literatura; si no es literatura, no es nada. Toda película tiene su origen en un mazo de cuartillas; el mismo origen tiene una comedia».¹³² Las comedias, los ensayos, las novelas, los poe-

¹²⁸ *El libro de Levante*, OC, v, pp. 365-366.

¹²⁹ M. Pérez Ferrero (1953).

¹³⁰ J. M. Caballero Bonald (2017), p. 11.

¹³¹ *El cine y el momento*, p. 107.

¹³² «La ciencia y el cine», *ABC*, 5 de febrero de 1954, p. 25.

mas, los guiones de las películas... tienen su inicio en una imaginación que comienza a fantasear y a escribir, y tienen su colofón en un teatro, en un poemario, en una pantalla... Quienes desean disfrutar de esas obras de arte pueden hacerlo cogiendo un libro o desplazándose a un lugar. Las ganas de disfrutar del arte no deberían acabar nunca.

2.4 AMOR A LAS COSAS

Azorín trata en su escritura las cosas con emoción. Para José Martínez Ruiz cosa es todo aquello en lo que él posa su mirada, **cosa es todo aquello que él describe**. Él crea sus cosas. Para Azorín tan “cosa” es la cosa como la “imagen” que él realiza de esa cosa; esa imagen no desmerece en la pluma de Azorín porque la sensación de Azorín ennoblece la cosa. Amar las cosas implica nombrarlas. En el autógrafo que reproducimos lo declara Azorín abiertamente («de su puño y letra»): «Mi preocupación: conocer los nombres de todas las cosas: comencemos por las cosas en la vivienda. El Universo es vasto. Azorín. Madrid 13 marzo 1951».¹³³ «Con la misma apacibilidad y sencillez de siempre, va escribiendo nuestro poeta; va nombrando los pueblecitos, lugares, campiñas y ríos por donde pasan sus personajes».¹³⁴

La raíz de la atención que Azorín dirige a las cosas se ubica en el corazón: ese era el deseo de Azorín en su juventud y ese fue su dictamen en su vejez. En 1904 escribió: «Yo amo las cosas: esta inquietud por la esencia de las cosas que nos rodean ha dominado en mi vida».¹³⁵ En esto se asemeja a Cervantes: «poseyó Cervantes el sentimiento, así el que equivale á la pasión verdadera del ánimo, como el que revela al ingenio la esencia de las cosas».¹³⁶ En su memoria de 1946 quedaba constancia de ese deseo cumplido: «Supongo que con la frase copiada lo que quería significar X es que no se desparrame la atención en menudencias. Y menos que a las cosas se las trate sin amor. Sobre todo, insisto en esta última idea. [...] El amor a las cosas lo tenía en grado eminente X; se ha distinguido como escritor por su afición a las cosas». Precisamente ese amor a las cosas es la causa de que las recuerde; la memoria es selectiva: tiende a las buenas reminiscencias. «Te doy todos estos detalles para que veas que tengo bien hincadas en la memoria mis observaciones de hace cincuenta años. Si viviera mil, conservaría el mismo amor a esos muros patrios y la misma vivacidad de evocación».¹³⁷ Claro que Azorín ama las cosas con egoísmo: busca disfrutar con las cosas, emocionarse contemplándolas o, mejor, seleccionando lo propio de cada una. «Su mirada se fija en la sensación que algo le produce, en la emoción subjetiva que le despierta, en los menudos matices de su sentir».¹³⁸ En las descripciones azorinianas de las cosas hay un «toque sentimental, afectivo, que se infiltra entre el recuento de objetos. Junto a la pura inten-

¹³³ R. Tomás y Sempere (ed.) (1993), p. 37.

¹³⁴ *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 178-179.

¹³⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 86.

¹³⁶ P. Piferrer (1846), p. 103.

¹³⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 349 y 351.

¹³⁸ M Granell (1949), p. 137.

ción descriptiva se percibe la matización de ternura, el tema de las lágrimas de las cosas». ¹³⁹

Y entre una y otra fecha, apuntalando ese largo puente de cuarenta años, ¹⁴⁰ para que no se pudiera pensar que eran ilusiones juveniles o alelamiento seniles, nos brindó en 1910 y en 1927, respectivamente, estas aseveraciones. «En el campo de la especulación humana, existen dos grandes, dos únicas posiciones: la de los que “piensan” y la de los que “aman”. [...] A los que se colocan en la primera actitud, podemos llamar los intelectualistas; a los que se colocan en la segunda, vitalistas. [...] Los vitalistas, en cambio, no contemplan el mundo para hacer de él un espectáculo, no mantienen su espíritu en una actitud de crítica y de vigilancia frente a las cosas, sino que, desde luego, las aceptan tales como son, y se asocian a ellas, se solidarizan íntima y amorosamente con todo lo que les rodea». ¹⁴¹ «Los escritores, amigo lector, sean antiguos, sean modernos, se dividen en dos grandes clases», los que están a favor de las cosas y los que están en contra de ellas; «preferiremos siempre los escritores que están “con” las cosas, en fervorosa comunión con ellas, sintiendo una honda, cordial y bienhechora simpatía por los hombres». ¹⁴²

¿Empezó Azorín desde pequeño a sentir el cariño hacia las cosas? Eso confiesa a Jorge Campos: «La dulce disciplina iba labrando el carácter; estábamos en contacto con las cosas». ¹⁴³ ¿Es un oxímoron? ¿Es una contradicción unir “dulce” y “disciplina”? En teoría, los conceptos son disonantes entre sí; pero en la práctica pueden coexistir; si la dureza disciplinar le produce al sujeto efectos gratos, deja en él dulces recordaciones. Si José Martínez Ruiz experimentó de niño desagradables realidades concretas que él soportaba, se acostumbró a ellas y terminó aceptándolas con gusto. Lo descarnado que pudiera haber sentido en su infancia le habría hecho observar las cosas, todas las cosas, de cerca. Por eso recomienda la aceptación de los sufrimientos que nos puedan producir también... las cosas: «Resignémonos a sufrir las influencias. Y a sufrirlas de los libros que rechazamos y... de las cosas». ¹⁴⁴

En una entrevista que le hicieron en 1941 le preguntaron: «¿De qué escritores siente más influida su obra?». Su respuesta fue: «De aquellos más atentos a las cosas, a la vida, a los hombres, de los que conocieron de cerca y sintieron profundamente el camino, la calle, la posada». ¹⁴⁵ Por esa respuesta y por sus muchas declaraciones, quien sí sabemos que le influyó nítidamente fue su maestro Michel de Montaigne: «Montaigne no es un filósofo de lo abstracto, de lo confuso, de lo oscuro, de lo ininteligible, de lo

¹³⁹ M. Baquero (1956), p. 29.

¹⁴⁰ De las dos últimas citas de Azorín, la primera (*Las confesiones de un pequeño filósofo*) la escribió en 1904, y la segunda (*Memorias inmemoriales*) es de 1946.

¹⁴¹ *Sin perder los estribos*, p. 43.

¹⁴² *Crítica de años cercanos*, p. 186.

¹⁴³ J. Campos (1964), p. 211.

¹⁴⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 581.

¹⁴⁵ *Santo y Seña*, n.º 3, 5 de noviembre de 1941, p. 2. Entrevista a Azorín. «Visitas de “Santo y Seña”. Azorín». (No figura el nombre del entrevistador.)

inescrutable, de lo fantástico; Montaigne es un filósofo de lo concreto, de lo menudo, de lo trivial, del detalle prosaico, de lo que vemos y palpamos todos los días en la casa y en la calle». ¹⁴⁶ Dice Azorín: «Yo no leo a Montaigne; lo releo por tercera, por cuarta, por quinta, por sexta vez». ¹⁴⁷ Así que seguro que paladeó estas declaraciones suyas. «Conténtome con disfrutar del mundo sin agobiarme, con vivir únicamente una vida pasable, y que no me pese a mí, ni a los demás». ¹⁴⁸ «Mi oficio y mi arte es vivir». ¹⁴⁹ Quizá una de las razones por las que Azorín amaba las cosas -así, en general- es que «hombres y cosas parecen confundirse en algunos momentos cumbres de su obra». ¹⁵⁰ O, quizá mejor, que intercambiaba el tratamiento de las cosas y las personas por «su constante manía de tornar vivas las cosas, y volver inertes como cosas a los seres humanos». ¹⁵¹ A los objetos les asigna atributos humanos (entrañable, modesto...) y a los hombres les atribuye características objetuales (formas, volúmenes...). No necesitaba Azorín haber leído lo que su amigo Ortega había escrito: «¡Santificadas sean las cosas! ¡Amadlas, amadlas!». ¹⁵²

Tal amor a las cosas lo hace compatible con un distanciamiento de ellas: «La fuerza reside, para mí, en efecto, en el desasimiento de las cosas. Y tal modo de sentir y de ver me ha llevado también al amor hacia los grandes místicos españoles». ¹⁵³ No afirma que su despego de las cosas nace de su acercamiento a los místicos, sino lo contrario: que su amor a las cosas -que no su identificación con ellas- procede de su interior, de su deseo de tratarlas artísticamente, de sumergirse en ellas: «“Azorín” va hacia ellas [las cosas] y en ellas quisiera desvanecerse». ¹⁵⁴ Con posterioridad, al acercarse a los místicos y ver sus valores, terminó amándolos. Una vez más, su modelo es la santa de Ávila: «Teresa de Jesús es nuestra. Representa la fe omnipoderosa, el desprendimiento artístico de las terrenas cosas». ¹⁵⁵ Como hay muchos tipos de cosas, ella -igual que Azorín- se desprende artísticamente de las cosas materiales. De las cosas del espíritu no hay que desasirse, al contrario, hay que anhelarlas y atraparlas: ella lo hace y él también.

Javier del Amo apunta, con agudeza, una característica del realismo azoriniano: es un realismo “interiorizado”; se hace una pregunta interesante y unas respuestas nítidas que profundizan en la causa última del amor de Azorín por las cosas: «¿El realismo puede ser introspectivo? En Azorín lo fue: en la descripción de cada luz, de cada ambiente, de cada paisaje, de cada antigua ciudad, se “proyectó”». «[...] su realismo es una

¹⁴⁶ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 229-230.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 229.

¹⁴⁸ M. de Montaigne (2006, III, IX, p. 916). M. de Montaigne (1965, III, IX, pp. 219-220): «Je me contente de jouir le monde sans m'en empresser, de vivre une vie seulement excusable, et qui seulement ne pèse ni à moi, ni à autrui».

¹⁴⁹ M. de Montaigne (2006, II, VI, p. 393). M. de Montaigne (1965, II, VI, p. 70): «Mon métier et mon art, c'est vivre».

¹⁵⁰ M. Enguídanos (1959), p. 15.

¹⁵¹ A. Montoro (1953), p. 225.

¹⁵² J. Ortega y Gasset (1976), p. 13.

¹⁵³ *Valencia*, OC, VI, p. 45.

¹⁵⁴ H. Jeschke (1954), p. 90.

¹⁵⁵ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 720.

introspección, una búsqueda de vida en esos contenidos de realidad que él percibía de un modo tan complejo». Es un «equilibrio emocional», que consiste en «una constante reestructuración de una intimidad hermética y atormentada por percepciones complejas, por los recuerdos de una vida que continuamente se le escapaba». «[...] alentando, inspirando, potenciando este aparato literario, están sus vivencias interiores, su ambigüedad afectiva, el sentirse separado del mundo al mismo tiempo que lo necesita íntimamente. Integrado y marginado en la más estrecha comunicación con la realidad y también en la más radical soledad».¹⁵⁶

2.5 CARACTERÍSTICAS DE LAS COSAS

Dos son las características que Azorín percibe en las cosas: prosaísmo y relevancia. «Lo que sobre todo interesa á Martínez Ruiz es la sensación: la sensación fugaz, variable y siempre bella para los que crean. Impresiones pasajeras, cogidas al vuelo en el viaje de la existencia y cogidas bien entre las páginas de un libro de pergamino, obra de algún indulgente casuista, bien hojeando una colección de periódicos, bien en un patio de convento, bien en las Ventas, oyendo los organillos...».¹⁵⁷ Viene como anillo al dedo lo que Piferrer dice de Cervantes si lo aplicáramos al sentimiento y a la técnica con que Azorín escribe de las cosas: «por primera vez salían desenvueltas con toques graduales y exactos: los hechos de la vida, desde lo mas práctico de la ordinaria hasta lo mas extraordinario».¹⁵⁸

Es lo prosaico lo que le atrae, lo trivial, las aventuras de todos los días: «Estudiamos, observemos, vayamos viendo cómo son las cosas, cómo es la vida».¹⁵⁹ «Prosigamos narrando las aventuras del convento: estas aventuras son prosaicas, vulgares; por eso tal vez son interesantes».¹⁶⁰ «Y hay por la plaza solitaria, esparcidos, papeles rotos, esos papeles que el viento lleva de una parte a otra, que son como el símbolo del abandono y de la desolación, y en que encontramos frases truncadas que tienen la elocuencia de lo incomprendido y de lo absurdo. Yo he recogido de estos papeles en la plazuela del Conde de la vieja ciudad; entre ellos ha venido a mis manos -traída por el sabio azar que concierta las cosas- una tarjeta extraña. No podía ir a otras manos sino a las de un observador que se desentiende de los grandes fenómenos y se aplica a los pormenores triviales».¹⁶¹ Una vida que es variopinta, que cambia y que influye en el devenir de la historia. «Tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas -como lo es la realidad-».¹⁶² «¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna, en la inexorable evolución de las cosas!».¹⁶³

¹⁵⁶ J. del Amo (1975); las cuatro citas corresponden, sucesivamente, a las pp. 29, 28, 29 y 24.

¹⁵⁷ A. González Blanco (1906), p. 4.

¹⁵⁸ P. Piferrer (1846), p. 95.

¹⁵⁹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 612.

¹⁶⁰ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 70.

¹⁶¹ *España*, OC, II, p. 460.

¹⁶² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 38.

¹⁶³ *La voluntad*, OC, I, p. 995.

Por todo ello considera que las cartas domésticas son el documento más valioso para conocer la realidad: «La carta es uno de los documentos más útiles para la historia, porque da á conocer mil detalles insignificantes de la vida diaria, del mecanismo doméstico; detalles que no pueden encontrarse ni en el teatro, ni en la novela, y menos en la poesía».¹⁶⁴ Tanto es así que le hubiera gustado estudiar las cartas de su mística preferida: «Si yo tuviera que hacer un estudio sobre las cartas de Santa Teresa -no tengo fuerzas para ello-, atendería más a las cosas que a los libros».¹⁶⁵

A Azorín le gusta observar.¹⁶⁶

Es un paisaje verde y suave; la fresca y clara alfombra se extiende hacia las ligeras colinas de los cerros rojizos que cierran el horizonte; cuadros negruzcos de hortalizas y herrenes ensamblan con verdes hazas de sembradura; los azarbes se deslizan culebreando, pletóricos de agua clara y murmuradora, entre las lindes; acá y allá un almendro de tronco retorcido, una noguera secular y rotunda, destacan su nota alegre. A la izquierda se ve el bosque de la alameda, tupido, negro; a la derecha, la carretera, blanca y recta, sube un largo declive y desaparece en lo alto del terrero. [...] Y esta visión continua ha sido como una especie de triaca de mis dolores infantiles; y esta visión continua ha puesto en mí el amor a la naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares.

¿Qué perfil tienen las cosas “de” Azorín, cómo son las cosas que le interesan? Para responder adecuadamente a esta pregunta, dejaremos que él mismo nos lo diga, mantendremos intactas sus palabras; las colocaremos, eso sí, de forma que mantengan su elocuencia propia. Las citas -no preseleccionadas *ad hoc*- recorren toda la época productiva de Azorín: desde 1897 hasta 1959. Explicaremos sin divagar, como él prefería: «Si yo tuviera que resumir mi vida mental desde los cuatro años (1877) hasta este momento (1959), lo haría en dos palabras: *lo concreto*. Y aclararía: *necesidad de lo concreto, del hecho definido, de las cosas tangibles*. Detesto la disertación vaga». Y más adelante ratifica: «me disgusta lo largo y enfadoso; propendo cada vez más, a lo concreto y esencial».¹⁶⁷ ¿Se puede decir que 82 años constituyen “toda una vida”? Sin hipérboles ni metáforas, hay que decir que sí: pues todo ese periodo es el que estuvo Azorín interesado por las cosas.

Azorín «Ejerció su magisterio de una forma tenue y alada en esa especie de universidad a distancia de sus libros».¹⁶⁸ Esa tenuidad magisterial permeaba todos sus escritos. No se plasmó ni en tesis ni en proclamas, ni en controversias, ni en escuelas. Su modo de ser, su querer pasar inadvertido, lo aplicó a su modo de filosofar: sus ideas palpitan de un modo inasible, pero efectivo; no quiere llamar la atención. Azorín ve las cosas de dos modos antagónicos, pero conjuntados; tales modos son la inmanencia y la

¹⁶⁴ «Crónica», *El País*, 22 de enero de 1897, p. 1.

¹⁶⁵ *El pasado*, p. 43.

¹⁶⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 49-50.

¹⁶⁷ *Posdata*, pp. 49 y 169.

¹⁶⁸ J. F. Ortega (1973), p. 33.

trascendencia. Azorín ve las cosas ligadas, por un lado, al día a día, y, por otro lado, a un ámbito nada cotidiano.

3 INMANENCIA

3.1 INFLUENCIA DE LAS COSAS

Azorín desvía una pregunta que, sobre la influencia de los libros, le hizo Jorge Campos: «Hablamos de la influencia de los libros, pero, ¿y de las cosas?». ¹⁶⁹ Años antes había escrito: «¿Y la influencia de las cosas? ¿No tendrán tanta eficacia como el libro que leemos? No nos referimos ya al medio social. Las cosas nos rodean, y, de ellas, unas son nuestros amigos; otras, nuestros enemigos. La simplicidad de líneas de un humilde cántaro de barro nos producirá viva simpatía. Desde los albores de la civilización, la forma de esa vasija ha sido inmutable. Se ha tratado de modificar la hechura de tal recipiente y ha sido imposible. La prístina forma de ahora es la forma perfecta y eterna. Ningún gran artista -un Miguel Ángel o un Rodin- podría hacer otro cántaro que tuviese distinta forma y fuese tan bello como este que desde siglos y siglos viene utilizándose en las casas por generaciones y generaciones. La lección de esta pobre obra de barro, limpia y armoniosa, sencilla y genuina, entrará hondamente en nuestro espíritu. Ningún gran autor podría influir más en nuestro estilo». ¹⁷⁰ Reparemos en que Azorín excluye en este pasaje explícitamente el medio social de la consideración de “cosa”; ello es índice de que de ordinario incluye implícitamente el medio social en el concepto de “cosa”.

A Azorín le interesan las cosas principalmente por su relación con la obra literaria: «Las cosas viven; las cosas nos esclavizan a veces; pero las cosas nos liberan, otras, de la tristeza y nos dan pábulo para la obra». ¹⁷¹ Como obra de arte, no es simple mimesis de lo externo, sino, ante todo, creación interna: «Lo más frecuente es que la influencia sea, no de la cosa, no de la relación auténtica que tengamos de la cosa, sino de la idea que nos formemos de esa cosa; idea que puede haber llegado hasta nosotros por el medio más absurdo y lejano de la realidad». ¹⁷² Advertimos aquí ecos de Montaigne: «Pues la memoria no nos presenta lo que nosotros elegimos, sino lo que a ella le viene en gana». ¹⁷³

Como Azorín sitúa por encima de todo su obra literaria, no se esclaviza a las cosas, por mucho que las ame. Quiere, necesita, como escritor, entrar en un contacto profundo con las cosas: «tu sensibilidad se habrá hiperestesiado tanto, que todo incidente, todo detalle de la vida cotidiana, toda desazón, por ligera que sea, te conturbará, te conmoverá, tendrá en ti sensaciones profundas, e impedirá el que entres en comunica-

¹⁶⁹ J. Campos (1964), p. 31).

¹⁷⁰ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 640.

¹⁷¹ *El escritor*, OC, VI, p. 363.

¹⁷² *Crítica de años cercanos*, p. 133.

¹⁷³ M. de Montaigne (2006) II, XII, p. 497. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 210): «Car la mémoire nous représente non pas ce que nous choisissons, mais ce qui lui plaît».

ción con las cosas; es decir, el que puedas sentir la belleza profunda de las cosas en un momento de emoción, de inspiración. Y como esa emoción es la razón de tu vida, tú la defenderás, evitarás, a fuerza de aislarte, todo incidente, toda desazón, toda relación humana que pueda impedir esa comunicación con las cosas; e insensiblemente, sin que tú te lo propongas, irás dejando amistades, irás huyendo de la vida social, irás aislándote, sumiéndote en la soledad». ¹⁷⁴

Tan honda es la repercusión que el ambiente de las cosas tiene en su espíritu que lo que más teme es la «hipertrofia de los sucesos», las muchas cosas insignificantes de los pueblos: «El peligro de la vida de pueblo es que se siente uno vivir..., que es el tormento más temible. Y de ahí el método en todos los actos y en todas las cosas [...], de ahí los prejuicios que aquí cristalizan con una dureza extraordinaria, las pasiones pequeñas... [...] He aquí el secreto de lo que podríamos llamar *hipertrofia de los sucesos*...». ¹⁷⁵

Azorín pugna por librarse de tal hipertrofia: no quiere que lo enreden, que le impidan penetrar en el fondo de las cosas, «las cosas, en este ambiente violento, extraordinario, no aparecen ante nosotros tal como en puridad son; nuestro espíritu, en fin, excitado, alucinado, enervado por las visitas, por las charlas forzadas, por los cambios rápidos de lugares y de persona, resbala por la superficie de las cosas sin penetrar nunca en su fondo». ¹⁷⁶ La repercusión de las cosas sobre el individuo es ambivalente: aspreza o placer: «Sentimos desabrimiento por la tiranía de las cosas sobre nosotros; pero otras veces, la vista del objeto que nos ha acompañado en horas de tedio y de tristeza conforta nuestro espíritu». ¹⁷⁷

3.2 VALORES QUE ESCONDEN

De las cosas selecciona lo relevante, destaca lo más significativo de ellas.. A las cosas las mira él, las siente él, las valora él: «En la descripción, lo importante no es el detalle, sino saber cuál es significativo y cuál no lo es, para dejarlo aparte». ¹⁷⁸ «¿No crees tú que con unos pocos [pormenores], con los significativos, bastaría?». ¹⁷⁹ Y las controla: «Claro está que no tengo inquina hacia nadie ni hacia nada; no me interesan tampoco estas o las otras ideas; por eso, Pepita, mi tarea es más fácil, porque hago mis artículos con entera tranquilidad, sin apresurarme, sin aturdirme». ¹⁸⁰ Consciente Azorín de que su visión miniaturista de las cosas podría rebajar el prestigio de su literatura, recuerda que grandes pensadores se han ocupado de lo nimio, y los encomia: «Vives sintiendo un intenso amor por las cosas pequeñas; [...] la armonía que en nuestra existencia

¹⁷⁴ *Blanco en azul*, OC, v, p. 286.

¹⁷⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 834.

¹⁷⁶ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 258.

¹⁷⁷ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 745.

¹⁷⁸ J. Campos (1964), p. 41.

¹⁷⁹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 701.

¹⁸⁰ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1112.

diaria forman los detalles y los objetos menudos se revela de pronto en las páginas de estos graves pensadores, silenciosos y dignos. Juan Luis Vives ha sentido, acaso mejor que nadie, la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano. [...] Abridlo, ved cómo pasa la existencia menuda y prosaica de los pueblos en una serie de pequeños cuadros auténticos».¹⁸¹

Aún más, las cosas forman una individualidad viva, le interpelan, arreglan o trastornan su vida, le producen alteraciones en el ánimo: «Las cosas me hablan. [...] Se ha operado para nosotros, en estas cuatro paredes, un cambio profundo. Este cambio lo han presenciado las cosas. [...] Llegué a Sydney. El viaje ha sido largo. De todo el viaje, lo que conservo en la mente con más relieve es aquella voz de las cosas -sin duda alucinación- que me decían no haberse vengado de mí todavía y que se vengarían. [...] No sé lo que me pasa. Sí, es ahora cuando las cosas toman su desquite. Había yo arreglado mi vida, y ahora está de nuevo trastornada».¹⁸² Lo mismo lloran las cosas y con ellas el mundo,¹⁸³ que se siente «un íntimo placer en la observación de las cosas triviales, diarias, prosaicas de la existencia».¹⁸⁴

La causa de este poder efectivo de las cosas reside en la grandeza de su pequeñez: «Todo es grande y maravilloso en lo pequeño»,¹⁸⁵ «Hay muchas cosas en la vida diaria, pequeñas, que estudiándolas, deteniéndose en ellas, pueden darnos luz sobre las cosas grandes»,¹⁸⁶ «Imaginad una vida sencilla, solitaria y reflexiva; en esta vida, cosas, detalles y matices, inadvertidos e indiferentes para los hombres, adquirirán una significación profunda».¹⁸⁷

En un caso más extremo, Azorín llega a identificarse con un lugar, más concretamente, con una iglesia; se proyecta en ella; traslada a ella sus sentimientos: «mientras pasan los coches, mientras tocan los organillos, esta iglesia parece quejarse de muchas amarguras. Las cosas son como los hombres. Sí, Pepita, ésta es una iglesia a quien no dejan vivir en su soledad. Se parece a mí: yo creo que por esto me he venido a morar junto a ella».¹⁸⁸ Se identifica tanto Azorín con las cosas que nos llegamos a creer que se expande en ellas, cuando según Alfonso Reyes, «como el autor es, hasta hoy, una realidad humana no discutible, nos engaña ese contorno que lo recuerda, y acabamos por creer que hay un hombre donde sólo hay un pretexto de ensayos personales, de sutiles observaciones sobre las arañas o las mujeres, las montañas, los ciegos, los sobrados, el dormir, el escupir, el fregar el suelo, las ciudades de España —pintadas con un arte eficaz— y otros cien asuntos: unos, minúsculos; otros, grandes, pero todos dados en minia-

¹⁸¹ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 543; se refiere Azorín al libro *Diálogos*, de Juan Luis Vives.

¹⁸² *Pensando en España*, OC, V, pp. 1040-1041.

¹⁸³ *Madrid*, OC, VI, p. 265.

¹⁸⁴ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 213.

¹⁸⁵ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 126.

¹⁸⁶ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 145.

¹⁸⁷ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 302.

¹⁸⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1117.

tura por aversión a los monumentos públicos. “Azorín” no se resigna a desarrollar la fábula, y la deja donde le estorba». ¹⁸⁹

3.3 COSAS Y HOMBRES

Azorín acerca cosas y hombres. Empezando por lo más casual -o no tanto-, diremos que de la cuarentena de citas anotadas, las menciones guardan, en igual cantidad, el orden *cosas y hombres* que el orden *hombres y cosas*; creo que no es casualidad: tampoco este detalle se le escapó. Este equilibrio parte de una idea matriz: «Las cosas tienen una personalidad, como la tiene el ser humano. Las cosas están asistidas de una vida que es tan artística como la del hombre. Pero es preciso que un ambiente de espiritualidad, una atmósfera de belleza, transfiguren las cosas». ¹⁹⁰ Ya desde los primeros escritos se sintió muy cerca de las cosas: «Y las cosas me recuerdan los hombres, las sensaciones múltiples de esos hombres, los deseos, los caprichos, las angustias, las voluptuosidades de todo un mundo que ya no es». ¹⁹¹

Azorín concibe las cosas y los hombres como un conjunto de muchas similitudes: «Hay entre los hombres y las cosas afinidades sutiles, profundas, misteriosas. Forzosamente, por una lógica incontrastable, en esas horas de dolor en que la vitalidad desciende, Felipe II debía de sentirse atraído por su colección de maravillosos vidrios. Los vidrios y él eran una misma cosa; los vidrios y él tenían una psicología semejante». ¹⁹² La afición que Felipe II sentía por el vidrio Azorín la ilustra con la alusión a un libro francés (publicado por aquellas fechas) sobre el vidrio; de él hemos elegido la aseveración de que el vidrio está rodeado de misterio. ¹⁹³ Como Felipe II.

Las conexiones de proximidad entre los hombres y las cosas Azorín las manifiesta con un léxico poseedor del sema “euforia”: marca positiva, marca negativa y ausencia de marca. Aportamos ejemplos de las tres elecciones léxicas.

Con marca positiva de “gozo”. La actitud genera los actos; la benevolencia origina obras de comprensión hacia el mundo, en general, y a España, en particular.

*«A una banda están los [escritores] que se hallan “con” las cosas; a otra los que se hallan “contra” las cosas. De las obras de aquellos emana un efluvio de simpatía, de amor, de fervor por las cosas y por el hombre». ¹⁹⁴

*«Y en la mente del niño apunta la idea del “unanimismo”. [...] ¿Y qué es, lector, el unanimismo? Es el amor total a las cosas y a los hombres». ¹⁹⁵

¹⁸⁹ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 246.

¹⁹⁰ *A voleo*, OC, IX, p. 1342.

¹⁹¹ *La voluntad*, OC, I, p. 941.

¹⁹² *Historia y vida*, p. 130.

¹⁹³ A. Lecrenier et P. Gilard (1930, p.112): «Il vit entouré de mystère. Sa nature intime se dérobe à nos investigations et nul encore, jusqu’ici, n’est parvenu à le doter d’une définition précise».

¹⁹⁴ *Crítica de años cercanos*, p. 186.

¹⁹⁵ *Ultramarinos*, p. 71.

*«Estaba ya descubierto el paisaje de España, y estaban descubiertas sus viejas ciudades y las costumbres tradicionales. Pero nosotros hemos ampliado esos descubrimientos y hemos de dar entonación lírica y sentimental a cosas y hombres de España».¹⁹⁶

Con marca negativa de “gozo”. El desconocimiento, la mala fortuna, el desencanto... acechan tanto a personas como a cosas.

*«Vive metida en un rincón; sale de su casa y se marcha a la Catedral; lleva un gran rosario en la mano y va pasando las cuentas poquito a poco. Esta viejecita no se entera de nada en su rincón del pueblo; vive abstraída. No ha vivido la vida en su juventud; no ha leído; no sabe lo que son los hombres ni las cosas».¹⁹⁷

*«¡Toda la vida amargado!». Toda la vida, sí, sufriendo la suerte adversa de los hombres y de las cosas».¹⁹⁸

*«¿No dice una observación larga y algunas veces dolorosa, íntima, recatadamente dolorosa, de las cosas y de los hombres?».¹⁹⁹

Con marca de “gozo” ausente.

* El destino en general, sin marca, es ineludible, fatal: «[...] la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada...».²⁰⁰

* El tiempo no altera el destino, cambian las preferencias: «No recibo ninguna carta, ni vendrá nadie a verme. El tiempo ha pasado. Los hombres y las cosas se han sucedido. No quería pensar y estoy pensando. Escribo esto para mí mismo. Han pasado, decía, hombres y cosas; se ha transformado el mundo; son otros los gustos de la gente».²⁰¹

* El estar marcado nuestro destino y el de las cosas, pero, al mismo tiempo, desconocerlo, suscita en nosotros más dudas que certidumbres. «¿Y cuál ha de ser nuestra actitud ante el eterno destino de las cosas y de los hombres? ¿Acaso sabemos cuál ha de ser nuestro destino? ¿Acaso podemos mirar con indiferencia un misterio -dado caso de que sea un misterio para nosotros, creyentes- del cual pende nuestra felicidad o nuestro infortunio?».²⁰²

Para Azorín esta equiparación de cosas y hombres es compatible con otros dos hechos. Por un lado, que las cosas están, en definitiva, al servicio del hombre: «Las cosas no son, incongruentemente, unas para otras, sino que son, en perfecta concordancia, para el hombre».²⁰³ Y, por otro, que todo en el mundo, liderado por el arte, goza de vida en armonía: «El arte es vida, vida que se extiende a todos los hombres, a todos los seres,

¹⁹⁶ Madrid, OC, , p. 253.

¹⁹⁷ *Cervantes o la casa encantada*, OC, IV, p. 1088.

¹⁹⁸ *Gabriel Miró*, OC, VI, p. 1009.

¹⁹⁹ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1240.

²⁰⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 898.

²⁰¹ Madrid, OC, VI, p. 185.

²⁰² *A voleo*, OC, IX, p. 1349.

²⁰³ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 773.

a las cosas todas del universo, y hace de hombres y de cosas una sociedad universal, solidaria, amorosa».²⁰⁴

3.4 COSAS Y LIBROS

3.4.1 PREEMINENCIA DE LAS COSAS

Azorín vive empeñado en dar a la vida preeminencia sobre los libros. Se ha de entender, en este caso, por *vida* lo mismo que por *cosas*, por *realidad*, de acuerdo con lo que expusimos más arriba.²⁰⁵ Algunas expresiones encomiásticas de las cosas lo son nítidamente, como cuando afirma que «La sabiduría está en la vida y no en los libros»,²⁰⁶ o cuando se pregunta «¿Qué necesidad hay de ir a estudiarlas [las cosas] a los libros, si la vida, la realidad, nos las ofrece?»,²⁰⁷ o cuando asegura «He aprendido muchas cosas en los libros; pero he aprendido más en la vida»,²⁰⁸ o que «Los libros son interesantes; pero la vida lo es mucho más».²⁰⁹ A propósito del comentario de una imagen con el busto de Séneca, Azorín apostilla: «Séneca simboliza los libros; la vida es otra cosa».²¹⁰

En otros casos, aserciones laudatorias de las cosas, si se contextualizan, ganan verosimilitud por su conexión con los libros. Pongamos ejemplos.

a) Antes de decir que hay cosas que no nos enseñan los libros, pero sí la realidad, dice que ha leído mucho: «Hemos leído tanto -si es que hemos leído- que ya lo sabemos todo. Sabemos algo que no dicen los libros; sabemos lo que la vida nos ha enseñado»²¹¹.

b) El conocimiento de la obra de un escritor es más cabal, más preciso, si se tienen en cuenta materiales de su vida: «Y ¡cuántos problemas que se espera resolver con documentos, con tantos y tan penosos trabajos pesquisionados, se resolverían, irrefutablemente, con pasmosa facilidad, si observáramos el vivir cotidiano! Basta a veces un poco de sensibilidad, aparte de esto, para apreciar las diferencias de tono entre un autor y otro autor».²¹²

c) Cuando se refiere a la intensidad de la vida («No podrá nunca compararse la intensidad de la lectura con la intensidad de la vida»²¹³), evidentemente es mayor que la

²⁰⁴ *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 433.

²⁰⁵ Excluyendo a los seres que tienen vida, el referente del término *cosa* es todo ente, sea cual sea su naturaleza.

²⁰⁶ *Tomas Rueda*, OC, III, p. 310.

²⁰⁷ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 746.

²⁰⁸ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 602.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 647.

²¹⁰ *Posdata*, 43.

²¹¹ *Los recuadros*, p. 39.

²¹² *Pensando en España*, OC, V, p. 1021.

²¹³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 333.

intensidad de la “lectura” (no de los “libros”), pues la vida que uno lleva depende mucho de los otros, mientras que la lectura se hace en solitario.

d) La afirmación de que la historia de España se explica mejor hablando con personajes populares que leyendo libros, la integra en el conjunto que constituyen la inmersión en la vida popular y lo conocido por los libros: «¿Cómo os explicaréis mejor las vicisitudes de España: leyendo los libros de historia o charlando con los tipos de los pueblos, los tipos más castizos, los menos internacionalizados? Todo es necesario. Pero la charla y trato de estos hombres nos ahorra muchas horas de lectura y nos aclara problemas que parecían inextricables».²¹⁴

e) Las cosas son concretas, lo cual produce un saber propio y diferente del saber de los libros, que se dirige más hacia las ideas: «Cuando se ha leído mucho, leído tantos y tantos libros, deberemos saber lo que no nos tiene cuenta leer. [...] Existe un saber de libros y saber de cosas. Las cosas nos dan el sentido de lo concreto».²¹⁵

f) Que la experiencia sea exquisita es verdad, sobre todo cuando la poseen escritores exigentes consigo mismos: «Lo más culto y exquisito de la vida no es la ciencia, sino la experiencia. Y la experiencia la tienen ellos, bondadosos, indulgentes, contempladores de un mundo que casi no existe ya para ellos».²¹⁶

Hay una reflexión de Azorín que denota que el elogio del mundo de las cosas no lo hace a vuela pluma. Cuidadoso -como es- de los detalles perceptivos y expresivos, Azorín pone en evidencia que el detallismo, la sutileza sabia, los enseñan más la vida que los libros: «Lo que debemos saber es apreciar el matiz de las cosas, las relaciones sutiles que las unen; lo que debemos aprender es a diferenciar los aspectos humanos, distinguir tiempos y lugares, estimar cuándo una cosa está en sazón y cuándo es inoportuna e ineficaz. Y toda esta sutil sabiduría, toda esta delicada ponderación espiritual, más se aprende en la vida -con sus encontronazos amargos- que en los libros».²¹⁷

3.4.2 CONTRA LO ERUDITO

Azorín abomina de la erudición, del purismo, de los datos fríos y secos, de la prolijidad inane. De entrada, esa erudición se opone al contacto con las cosas: «El camino de la erudición es áspero; el de la vida, acerbo. El erudito se consagra al papel; el imaginativo se dedica a la sensación».²¹⁸ Como muchos escritores padecen de erudición cuando narran, «Existen dos erudiciones: la erudición de los libros y la erudición de las cosas»;²¹⁹ en este segundo caso, se dan absurdos, o sea, inverosimilitudes incoherentes.

²¹⁴ *A voleo*, OC, IX, p. 1196.

²¹⁵ *España clara*, pp. 17-18.

²¹⁶ *Historia y vida*, p. 74.

²¹⁷ *El político*, OC, II, p. 413.

²¹⁸ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 187.

²¹⁹ *Los recuadros*, p. 113.

«Perdonará el lector el enfado de la erudición; yo también tengo mi erudicioncita en mi armario»,²²⁰ escribe Azorín para disculparse -retóricamente- de la aportación de un dato.

En la tríada erudición, inteligencia y cultura, Azorín distingue la inteligencia de la cultura («Confundimos la cultura con la inteligencia»),²²¹ y, sobre todo, opone la erudición a la inteligencia («No; los libros, la erudición, no dan inteligencia. Lo que importa es tener inteligencia»)²²² y a la cultura («La cultura verdadera, ¿cuál es? ¿La de la vida o la de los libros? ¿Vamos a tomar la erudición por la cultura?»).²²³ Aboga por que prevalezca la viveza literaria sobre las “impurezas” que la cultura pudiera conllevar: Conciliar «una prosa llena de barbarismos e impropiedades, en que alentara la vida, por otra, sin vida, en que la pureza y la propiedad fueran intachables. [...] Lo veo difícil. Lo veo imposible a los veinte o treinta años. [...] escritores incorrectos, desaliñados, tienen, a veces, un atractivo de que carecen los más pulidos. ¿Y a qué se debe esto? No a las incorrecciones, naturalmente. Sí a que han ido directamente a las cosas, sin detenerse en consideraciones de purismo.»²²⁴

Azorín pone de relieve lo poco que sirve el conocimiento que dan los libros para paliar los problemas físicos: «—Sí, querido Sarrió, los libros son falaces; los libros entristecen nuestra vida. Porque gastamos en leerlos y escribirlos aquellas fuerzas de la juventud que pudieran emplearse en la alegría y el amor. Pero nosotros ansiamos saber mucho. Y cuando llega la vejez y vemos que los libros no nos han enseñado nada, entonces clamamos por la alegría y el amor, ¡que ya no pueden venir a nuestros cuerpos, tristes y cansados!».²²⁵ «¿De qué provecho podemos estimar que les fue a Varrón y a Aristóteles la inteligencia de tantas cosas? ¿Acaso los libró de los males humanos? ¿Acaso quedaron exentos de los accidentes que acechan a un ganapán? ¿Sacaron de la Lógica algún consuelo para la gota? ¿Por haber sabido cómo se acumula ese humor en las articulaciones, sintieronlo menos acaso?».²²⁶

Y recuerda también Azorín a un autor desconocido, quien, a tenor de sus palabras (viene a decir que «Quod natura non dat Salmantica non præstat»), concuerda con el pensamiento general de Azorín:²²⁷

los libros no dan entendimiento. [...] siendo cierto que la organización ó temperie no es alterada por el estudio. [...] el rudo siempre es rudo. Supongamos que lee mucho, conferencia mucho, que manda muchas especies ó noticias á la memoria: siempre será

²²⁰ *Historia y vida*, p. 165. Aplicación del dicho «Cada uno tiene su alma en su almarío»; *almario* es término anticuado de *armario*.

²²¹ *Un pueblecito*, OC, III, p. 538.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ejercicios de castellano*, p. 38.

²²⁴ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 618.

²²⁵ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1083.

²²⁶ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 489. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 200): «De quel fruit pouvons-nous estimer avoir été à Varron et Aristote, cette intelligence de tant de choses? Les a-t-elle exemptés des incommodités humaines? ont-ils été déchargés des accidents qui pressent un crocheteur? ont-ils tiré de la Logique quelque consolation à la goutte? pour avoir su comme cette humeur se loge aux jointures, l'en ont-ils moins sentie?».

²²⁷ J. Bejarano (1791), I, pp. 30-31.

cierto que nunca las congrega con acierto, nunca las distribuye con discreción, nunca las penetra bien, nunca las entiende con claridad; y por lo mismo será un sábio puramente de perspectiva, muy apropiado para alucinar al ignorante vulgo, y de aquellos á que llaman pozos de ciencia, y como dice un discreto Autor, solo son de agua turbia.

Como modelo de escritura desaliñada, pero viva, entroniza a santa Teresa: «No puede señalarse la prosa de Santa Teresa como un modelo de estilo. Hay en ella calor y vehemencia [...], facilidad y espontaneidad»;²²⁸ «Si la belleza es la sobriedad, la misma vida, espontánea y sin adornos inútiles, dudo yo que haya entre nuestros clásicos un escritor más vital y espontáneo que Santa Teresa de Jesús».²²⁹

3.4.3 CONJUNCIÓN LIBROS/COSAS

La dicotomía cosas vs. libros en Azorín constituye, a simple vista, una antinomia. En él se trata de una disquisición no conceptual, sino emotiva; por ello, los términos que incluye en uno u otro grupo no siempre pertenecen con coherencia lógica al respectivo paradigma lexémico asignado. De un lado están los términos *libro, erudición, ideas, cultura, ciencia...*, y de otro, *cosas, vida, realidad, hechos, experiencia...* Llámosles, aunque sea solo para esta ocasión, el mundo de los libros y el mundo de las cosas. No hay contradicción si atendemos a muchos textos de Azorín; él no los concibe como antitéticos; pero, aunque hubiese confrontación, Azorín advertiría en ella cierto interés artístico: «Y aquí en éste, al parecer, dualismo, dualidad de amores, que suele ser origen de íntimos conflictos estéticos, estriba todo el interés (interés dramático muchas veces) de la obra de Ayala».²³⁰ Los libros también son cosas, y cosas con vida, pues entre ellos las relaciones son... casi análogas a las humanas: «Un vidente del alma de las cosas hubiera podido observar que entre este libro y los demás que había sobre la mesa se ha establecido súbitamente una corriente sorda y formidable de hostilidad».²³¹

El dualismo que algunos creen ver se disipa con estos dos argumentos: 1.º Una cosa son los libros y otra cosa es la erudición, y 2.º Libros y cosas se conjuntan, pues mientras unos aportan la formación y el enriquecimiento interiores, las otras colaboran con su percepción vital.

Entre ambos mundos hay alianza, son complementarios, ninguno es superior al otro: «El filólogo tiene su ciencia, y el psicólogo tiene su experiencia. La ciencia del filólogo está en los libros. La ciencia del psicólogo está en la realidad cotidiana. El psicólogo necesita al filólogo. El filólogo necesita al psicólogo».²³² Esta concordancia entre realidad y mundo la vivió desde niño: «La lectura se ha hermanado en mí desde primera hora con la contemplación de la Naturaleza. [...] Las obras que se leían en el colegio eran el *Quijote* y las novelas de Julio Verne. Puedo decir que esas dos creaciones

²²⁸ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1074.

²²⁹ *Sin perder los estribos*, p. 40.

²³⁰ *Escritores*, p. 90.

²³¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 138.

²³² *Pensando en España*, OC, V, p. 915.

literarias han influido en mí poderosamente». ²³³ En el colegio de Yecla veía el campo desde la sala de estudio: «Hay emociones en la niñez que duran toda la vida. Continuamente, a lo largo de los años, sentiremos en lo más hondo del espíritu la pasada, la remota visión. ¿Cómo ha de olvidar nuestro niño lo que vió un día por una ventanita?». ²³⁴

La búsqueda de un método de consenso tiene repercusión directa en la calidad literaria, pues la «La falta de observación directa en el hecho e indirecta en el libro, nos obliga a amontonar vaguedades, *aproximaciones* y referencias», ²³⁵ esto es, origina prosa sin vivacidad.

Quizá el párrafo más elocuente -demoledor y atemperador a la vez- de la convergencia de cosas y libros sea el siguiente, pleno de conceptos y de observaciones personales: «Los libros sustituyen a la vida; lo hacen de dos maneras: por *interposición* y por *suplantación*. Examinemos la interposición: el libro se interpone entre la realidad y nuestra sensibilidad, entre el hecho y la comprensión. [...] apenas entramos en contacto con la realidad surge el recuerdo del libro, el libro famoso, que ha fijado un aspecto de esa realidad, y que, *velis nolis*, nos la impone. Pasemos a la suplantación: el libro suplanta nuestra personalidad; nos creemos, con la absorción del libro, el libro famoso, una persona distinta de la que somos. Nuestras ideas se desvían; nuestra voluntad se tuerce». ²³⁶ No es insignificante que Azorín ponga en cursiva esas tres expresiones: los conceptos “interposición” y “suplantación” y la observación de que la realidad viene impuesta por el libro, *velis nolis* («queramos o no queramos»). Azorín “parte” del libro y “llega” a la vida; lo que antes “vio” después “toca”.

¿Fue antes el interés de Azorín por las cosas o fueron las cosas las que se adelantaron y le inocularon ese interés? Parece que al principio fueron los libros. Y al final... también: «Y ésta es mi tristeza, en medio de mi soledad. La vida ha pasado ya para mí, y no me quedan más que los libros; las cosas se desvanecen ante mí, y sólo me quedan las entelequias, es decir, las especies creadas por el intelecto». ²³⁷ Lo corrobora Jorge Campos: «Azorín vive estos años en una cierta intemporalidad, con sus libros, con sus lecturas, con sus meditaciones». ²³⁸

4 TRASCENDENCIA

4.1 COSA EN AZORÍN

En esta cuestión nos limitaremos estrictamente al aspecto semasiológico del término *cosa* en Azorín: esto es, qué se deduce, de las palabras de Azorín, sobre el con-

²³³ *A voleo*, OC, IX, p. 1222.

²³⁴ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 289.

²³⁵ *Anarquistas literarios*, OC, I, p. 173.

²³⁶ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 403.

²³⁷ *Pasos quedos*, p. 108.

²³⁸ J. Campos (1964), p. 18.

cepto “cosa”. Es inútil buscar una concepción: no lo intentó. Expresaba las sensaciones de artista que experimentaba en cada caso, al hilo de sus comentarios sobre obras literarias, o desarrollando temas de índole social, o adjudicando pensamientos a personajes de sus narraciones.

No define las cosas, pero sí aduce ejemplos de lo que son para él. En su mente, por cosa se ha de entender una sarta proteica de realidades: «Lo vemos y lo sentimos en muchas cosas: desde las frutas, aquellas frutas de España, tan bellas, tan olorosas y de tan recio sabor, hasta las estrofas, tan intensas y ardientes, de un Luis de León, a la melancolía tan honda y sugestionadora de un Garcilaso».²³⁹ Pocas entidades se quedan fuera de esta escala que empieza (“desde”) por algo tan palpable y perecedero como un melocotón y acaba (“hasta”) en algo tan inasible y duradero como un poema de fray Luis de León.

El conglomerado de un país, que no tiene por qué limitarse al tiempo presente ni al espacio físico, también es una cosa: «[pedimos] una viva simpatía por las cosas de España; por su arte, por su literatura, por sus tradiciones, por sus hombres, por su paisaje».²⁴⁰ Y es que «Las cosas lo son todo, personajes, ciudades, muchedumbres».²⁴¹ Como las cosas son muy adaptables, pueden incluir no solo a individuos y organismos, sino que, además, pueden abarcar a otras cosas: «no podrán los españoles residentes allí [Cuba] escuchar o leer una crítica de las cosas de España con la ecuanimidad relativa con que aquí las escuchamos o leemos. [...] ¿Qué es lo que se puede decir en un país y qué es lo que no se puede decir? Hasta dónde podrá llegar la crítica que un observador puede hacer de las cosas, los hombres, las instituciones de su patria, y hasta dónde no podrá llegar?».²⁴²

También es una cosa una entidad no catalogable, como la imagen que él se va formando de una persona a quien no ve, pero de quien le han referido episodios, manías, altruismos: «Pero las cosas que yo no puedo ver, ciego irremediable, ¿son en realidad las cosas más bellas? ¿No son más bellas las cosas morales? [...] Al presente, el retrato moral, es decir, la etopeya, es lo que me seduce. Con frases que escucho, anécdotas que se me cuentan, rasgos, generosidades o sordideces, valentías o apocamientos, voy pintando, allá en mi interior, en el lienzo de la memoria, un retrato moral».²⁴³ En esta cita Azorín expone claramente su concepto de cosa: nada externo, la confecciona él. ¿Y los entes de razón, las ideas, las actitudes síquicas...? También: «Solo tienen existencia en este despacho cinco cosas: el pensamiento del director -que a veces no sabe si lo tiene-, la sensibilidad de Velázquez, en el cuadro que pende de la pared, y las sensibilidades de Hobbema, de Renoir, de Sisley y de Pissaro».²⁴⁴ «No podemos imaginarnos atildado,

²³⁹ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 122.

²⁴⁰ *Sin perder los estribos*, p. 149.

²⁴¹ *Ultramarinos*, pp. 71-72.

²⁴² *Los valores literarios*, OC, II, pp. 1157-1158.

²⁴³ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 658.

²⁴⁴ *Capricho*, OC, VI, p. 932.

prendido de veinticinco alfileres, a un hombre [...] cuya única preocupación son las cosas de la inteligencia».²⁴⁵

Al lado de estas generalidades, un hecho circunstanciado en un lugar, en una forma de mirar, en una actitud física... también es una cosa: «Una mañana, paseando por las orillas del Manzanares, vió un hombre sentado junto al río. No hacía nada; permanecía profundamente absorto contemplando el agua. La intensa abstracción de este hombre, apartado del bullicio de la ciudad, fijos los ojos en la corriente de las aguas, hizo detenerse a nuestro mozo. Cosas extrañas pasan en las grandes ciudades; pero ésta, en su simplicidad, era una de las más extrañas de todas».²⁴⁶ O la anécdota de hallar una determinada cantidad de dinero en una casa: «A nadie le cabría en la cabeza que estos fajos de billetes de mil pesetas hayan podido ser encontrados en la casa. La cosa es enormemente absurda».²⁴⁷ O el que un tren pase por un lugar a determinada hora: «La llegada al paso a nivel a esta hora [...] era una cosa extraña».²⁴⁸

No podía quedarse fuera de la calificación como cosa el tiempo: «hay una cosa sutilísima, etérea, impalpable, que [...] es más poderosa, más terrible que todo. Esa cosa es el tiempo».²⁴⁹ O lo más palpable y universal: las ciencias naturales «nos ponen en contacto con la Naturaleza, es decir, con las cosas».²⁵⁰ Tampoco podía escapar al carácter de cosa en Azorín lo menudo: un agravio («Un agravio cuando no hemos pecado, es cosa dura. Y cuando se nos debe gratitud, es cosa amarguísima»²⁵¹), una obra literaria («lo que escribía [...] parecía cosa deleznable, linda, menuda, artificiosa»²⁵²), una cuestión («La cosa estaba clara, y nadie la ha visto»²⁵³), un cargo público («Fué en su Patria muchas, muchas, muchas, muchas cosas»²⁵⁴), etc. Todas las cosas, en fin, están situadas -según los textos azorinianos- en una escala de gradación flexible, caleidoscópica y mutable.

En definitiva, las cosillas más insignificantes, todas juntas, lanzan una voz que pueda oírla y escucharla quien quiera: «Y entonces, de todos estos ruidos -los pasos, la voz, el silbido, el golpeteo de la ventana, el crujir de los troncos en la chimenea, los picotazos rítmicos de las perdices-, entonces de todo esto se forma como una síntesis suprema, como un coro profundo, misterioso, que es la voz eterna, incomprendida, de las cosas».²⁵⁵

²⁴⁵ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 631.

²⁴⁶ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 307.

²⁴⁷ *Capricho*, OC, VI, pp. 955-956.

²⁴⁸ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 491.

²⁴⁹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 191.

²⁵⁰ *Lope en silueta*, OC, V, p. 643.

²⁵¹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 755.

²⁵² *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 271.

²⁵³ *Madrid*, OC, VI, pp. 195-196.

²⁵⁴ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 745.

²⁵⁵ *Los pueblos*, OC, II, p. 188.

4.2 COSAS Y REALIDAD

Azorín pregunta: «¿Es representación nuestra esa realidad o tiene existencia efectiva? Al lado de este gran problema, todos los demás son episódicos. Ser o no ser; realidad o no realidad. Entre estos dos extremos oscilará siempre, en tanto el mundo exista, el pobre ser humano».²⁵⁶ Artista ante todo, Azorín siente la realidad (como lo siente todo), pero no filosofa, lo cual no es óbice para que su pensamiento pueda coincidir con algunas teorías filosóficas; mal haríamos, sin embargo, si pretendiéramos buscar siquiera un pergeño sistemático de su concepto sobre la realidad. Pero igualmente haríamos mal si no intentáramos indagar en su pensamiento sobre este tema. Azorín confronta lo que nos consta por los sentidos (vemos, tocamos...) con lo que no nos consta por los sentidos (adivinamos, intuimos...), la cosa como tal con la imagen que tenemos de ella. Esta confrontación la articula en torno a cinco ideas que poseen perfiles tangentes entre sí.

4.2.1 INSUFICIENCIA SENSORIAL

Dirige también su atención a los sentidos: «¿No hay más que lo que nos *dicen* los sentidos? ¿Y si tuviéramos un sentido más, o dos, o tres más?». Relaciona Azorín esta idea con palabras de Montaigne y de Ramón y Cajal: «Relacione el lector estas páginas en que nuestro Cajal habla de los sentidos y de la realidad objetiva con otras páginas análogas de Montaigne».²⁵⁷ Escribía Montaigne: «Hemos formado una verdad mediante el concurso y el acuerdo de nuestros cinco sentidos; mas a lo peor fuera preciso la coincidencia de ocho o diez sentidos y su contribución, para percibirla con certeza y en su esencia».²⁵⁸ Y estas son las palabras de Cajal: «¿Quién sabe si, a fuerza de siglos, cuando el hombre, superiormente adaptado al medio óptico y acústico, y el cerebro permita combinaciones ideales más complejas, podrá la Ciencia desentrañar las leyes más generales de la materia, dentro de las cuales, y como caso particular de las mismas, se encerraría quizá el extraordinario fenómeno de la vida y del pensamiento!».²⁵⁹ Azorín no filosofaba según una u otra escuela, pero si pensaba (¿Qué otra cosa es filosofar sino pensar?) y se preocupaba de conocer los pensamientos ajenos. La lectura de textos que se referían a la insuficiencia sensitiva le llevó a plantearse estos tres interrogantes básicos: «¿Existe, en efecto, la realidad? ¿O existen sólo imágenes, sensaciones, estructuras? ¿Hay fuera de nuestros sentidos una cosa absoluta, inabordable, incognoscible?».²⁶⁰

No esperemos encontrar respuestas nítidas a estas cuestiones; Azorín contesta implícitamente a estos problemas con preguntas o con aproximaciones. Parece que en

²⁵⁶ *Capricho*, OC, VI, p. 988.

²⁵⁷ *Los valores literarios*, OC, II, p. 989.

²⁵⁸ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 589. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 334): «Nous avons formé une vérité par la consultation et concurrence de nos cinq sens; mais à l'aventure fallait-il l'accord de huit, ou de dix sens, et leur contribution pour l'apercevoir certainement et en son essence».

²⁵⁹ S. Ramón y Cajal (2005), p. 23.

²⁶⁰ *Crítica de años cercanos*, p. 62.

una gradación de realismo, en un polo se encuentran las apariencias, que nos dan lo fácil, y en el otro polo se halla la cosa en sí: «En un extremo se hallan las apariencias, y en el otro está la cosa en sí».²⁶¹ Azorín se sitúa junto a Montaigne: hay que atender más lo sentido que lo leído. «Saber de memoria no es saber; es tener lo que se ha dado a la memoria para guardar».²⁶² Por ello, dice Escarpín que Azorín va anotando «una biografía de lo sentido más que de lo sucedido».²⁶³

Nos podría parecer estrambótico el planteamiento de Azorín acerca de la posibilidad de tener más sentidos de los cinco conocidos; ¿lo es?; desde la neurociencia actual (Cajal anticipó muchas ideas actuales) se afirma lo siguiente: «Los niños de los últimos dos siglos hemos estudiado en la escuela que tenemos cinco sentidos. Los conocidos como exterocepción: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Las nuevas generaciones deberán incluir dos más. Tenemos siete sentidos: la interocepción, la propiocepción y los cinco exteroceptivos». La *interocepción* es «el proceso por el cual el sistema nervioso detecta, interpreta e integra las señales que se originan en el organismo»; la *propiocepción* es un sistema que «se ocupa del tacto y de la posición del cuerpo».²⁶⁴ Evidentemente, Azorín no se inventó esto, ni lo sugirió, pero su pregunta, que era meramente ficcional, revela cuán libre y profundamente escribía sobre todo lo relacionado con las cosas.

4.2.2 LO PRÍSTINO ES LO IMPORTANTE

Lo que se nos muestra a las claras lo captan los sentidos; lo que está más allá de los sentidos lo capta la inteligencia. Al otro lado de lo que consta sensitivamente está el interior de las cosas, lo profundo: «La inteligencia es la que nos muestra las relaciones de las cosas y hace que vayamos viendo lo que las cosas tienen en su interior»²⁶⁵ Y eso tan oculto es lo que le interesaba; de Víctor Montano, el protagonista de uno de sus cuentos, dice que «la forma no era nada para él, y lo intrínseco y esencial lo era todo. [...] se iba en derechura a lo elemental y prístino».²⁶⁶ Azorín declara que lo único que ansía es lo que está en el otro lado de la frontera sensorial; lo de más acá no le atrae, eso está al alcance de cualquiera: «ansío yo, en cuanto puedo, hallar las relaciones profundas de las cosas, no las encimeras».²⁶⁷ No es que le gusta lo prístino, es que le obsesiona: «Lo superficial no quiero verlo. Lo superficial es lo que ven todos. Lo superficial es lo que yo veía antaño. Ahora me atosiga el meollo de las cosas»²⁶⁸ Y se vuelve a fray Luis de León, con quien comparte el deseo de contemplar lo escondido.²⁶⁹

²⁶¹ *Capricho*, OC, VI, p. 961.

²⁶² M. de Montaigne (2006), I, XXVI, p. 187. M. de Montaigne (1965, II, VI, p. 69): «Savoir par cœur n'est pas savoir: c'est tenir ce qu'on a donné en garde à sa mémoire».

²⁶³ M. Escartín (2008), p. 5.

²⁶⁴ N. Castellanos (2022), pp. 57-59.

²⁶⁵ *Ultramarinos*, p. 88.

²⁶⁶ *Cuentos*, p. 113.

²⁶⁷ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1046.

²⁶⁸ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 892.

²⁶⁹ Fray Luis de León (1951), *Poesías*. «VIII. A Felipe Ruiz», vv.6-10, pp. 1442-1443.

Allí a mi vida junto
 en luz resplandeciente convertido,
 veré distinto y junto
 lo que es y lo que ha sido,
 y su principio propio y escondido.

4.2.3 LA ESENCIA ES INCOGNOSCIBLE

Conformémonos con lo de fuera, que lo de dentro no está a nuestro alcance: «La esencia es para nosotros un misterio impenetrable; lo que entra por nuestros sentidos son las apariencias...»,²⁷⁰ «[...] la cosa en sí, la esencia, lo que sea esa voluntad de que hemos hablado, eso no lo podremos conocer jamás».²⁷¹ Conocer las cosas es quedarse en lo superficial; si se trata de penetrarlas, se advierte su complejidad: «Las cosas son inciertas y mudables; influyen en ellas las circunstancias: situación, luz, distancia o vecindad, solidez, fragilidad, etcétera. No son simples, sino complejas; su complejidad refuerza su arcanidad. En suma, no conocemos las cosas, sino su apariencia».²⁷² No está solo Azorín en esta aserción, está acompañado por Saavedra Fajardo: «En las cosas que han de ser conocidas hallaremos la misma incertidumbre».²⁷³ Al no conocer el núcleo de las cosas, no las controlamos, sino que nos controlan, como proclamó Montaigne: «No vamos; nos arrastran, como a las cosas que flotan, ya suavemente, ya con violencia, según esté el agua turbulenta o tranquila».²⁷⁴

4.2.4 LA METARREALIDAD

¿Qué hace el artista ante la realidad? ¿Evadirse de ella? No. ¿Ignorarla? No. «El arte de usted, Jarnés, no es la realidad misma, la realidad desnuda; usted [poeta, Benjamín Jarnés u otro] usted asciende un grado sobre la realidad; usted da por sabida la realidad. Y sobre ese plano de metarrealidad, sí, de metarrealidad, usted va mariposeando, cerniéndose, vagando, con ingenio y con elegancia».²⁷⁵ Los artistas «por debajo de la realidad primera, vemos una realidad segunda, que es el enlace íntimo y profundo que tienen las cosas en el mundo».²⁷⁶ La verdad de las cosas, su verdadero significado, lo más relevante de ella lo percibe el poeta: «A la mente creadora se revelan poco a poco las cosas en su característica esencial. [...] Los pormenores secundarios, sin valor, desaparecen. Perduran los significativos».²⁷⁷ Y Azorín se remonta a Taine, para quien el

²⁷⁰ *Palabras el viento*, OC, VII, p. 457.

²⁷¹ *En lontananza*, p. 148.

²⁷² *El pasado*, p. 176.

²⁷³ D. Saavedra Fajardo (1768), p. 76.

²⁷⁴ M. de Montaigne (2006), II, I, p. 352. M. de Montaigne (1965, II, I, p. 17): «Nous n'allons pas; on nous emporte comme les choses qui flottent, ores doucement, ores avec violence, selon que l'eau est ireuse ou bonasse».

²⁷⁵ *Crítica de años cercanos*, pp. 85-86.

²⁷⁶ *Cuentos*, p. 235.

²⁷⁷ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 776.

arte consiste en expresar lo esencial de las cosas.²⁷⁸ Es verdad que al creador no le importa saber con precisión el meollo más hondo de las cosas, aunque lo ansíe, sino, más exactamente, lo que de ellas emana; este es el privilegio del artista: «Las cosas no son lo que en realidad son, sino lo que a nuestro espíritu dicen en el momento en que las vemos. ¿Qué importa su realidad verdadera? ¿Podremos conocer jamás su esencia? Y esta sensación deformada, fantástica, que yo ahora tengo de tal paisaje o de tal interior, ¿no será tan verdadera y de tanto valor estético como la otra sensación que nosotros creamos, sin fundamento indiscutible, que es la exacta?».²⁷⁹

Las estructuras más profundas de las cosas el poeta se empeña en «exponerlas con matices sutiles»,²⁸⁰ cosa que es difícil: «La gran dificultad consiste, sí, en expresar este concepto de nuestra mente»,²⁸¹ pero para eso está la habilidad del poeta: en el fondo lo que más desea es transmitir y contagiar aquello que las cosas le han hecho llegar. Al fin y al cabo, «las cosas preexisten pero solamente son objeto real en cuanto están reflexionadas, esto es, transmutadas por nuestra sensibilidad».²⁸² A las cosas Azorín se aplica desde su alma: «Azorín pasa de pintar las **cosas** a pintar su **idea** de las cosas. Sujeto y objeto se funden».²⁸³

4.2.5 LA IMAGEN SUPERA A LA REALIDAD

Dejemos que Azorín lo diga escuetamente y con claridad: la imagen vale más, produce más sensaciones, más emociones, etc. «La imagen produce en nosotros el mismo efecto que la realidad innegable»,²⁸⁴ «La imagen de las cosas suscita en nosotros más sensaciones que la realidad misma»,²⁸⁵ «El pensamiento de la realidad, la imagen de la realidad, son, sí, más emocionadas que la realidad misma»,²⁸⁶ «Vale más la imagen -la imagen que nos formamos de las cosas- que las cosas mismas».²⁸⁷ En definitiva, que es mejor: «Hay un momento en la vida en que descubrimos que la imagen de la realidad es mejor que la realidad misma. [...] La imagen del pueblecito de la sierra de Ávila era mejor que el mismo pueblecito. Allí no quedará nada de aquel hombre que habitó en una de sus casas hace ya más de un siglo. Riofrío no nos diría nada; su imagen nos sugiere algo».²⁸⁸ También en esto, Azorín se deja ayudar por el tiempo. Considera el tiempo como su aliado inconsciente. Las excelencias de las cosas están producidas por su recuerdo, y este es obra del tiempo: «esos rasgos [externos] sofocarán, matarán acaso la

²⁷⁸ H-A. Taine (1909, I, p. 33): «Ces deux exemples vous montrent que l'artiste, en modifiant les rapports des parties, les modifie dans le même sens, avec intention, de façon à rendre sensible un certain caractère essentiel de l'objet, et, par suite, l'idée principale qu'il s'en faire».

²⁷⁹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 344-345.

²⁸⁰ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1046.

²⁸¹ *Pasos quedos*, p. 43.

²⁸² J. C. Mainer (1992), p. 39.

²⁸³ E. Inman Fox (1993-b), p. 302.

²⁸⁴ *La farándula*, OC, VII, p. 1062.

²⁸⁵ *Los dos Luises y otros ensayos*, OC, IV, p. 206.

²⁸⁶ *La amada España*, p. 44.

²⁸⁷ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 896.

²⁸⁸ *Un pueblecito*, OC, III, p. 595.

visión esencial de las cosas que nos da el recuerdo; el recuerdo que haya ido decantando, depurando, clasificando la realidad vista. ¿Cuál puede, pues, ser nuestra norma en el viaje, frente a la realidad? Ver, contemplar -sin propósitos de utilización ulterior-; dejar que los sentidos se empapen de la realidad exterior -paisajes, personas, monumentos, figuras-; gozar de todo, sencilla y voluptuosamente; [...] Y dejar que el tiempo vaya, en el fondo del espíritu, haciendo su obra, clasificando y acendrando la realidad».²⁸⁹

Alguien podría objetar que Azorín no ama “a las cosas” como tales, sino, más bien, que se ama a sí mismo “a través de las cosas”, que las utiliza para su goce y que luego las anula. Creemos, más bien, lo contrario. Reconoce a las cosas un poder personalizador. No las trastorna. Él aplica su ojo penetrante para extraer de las cosas lo mejor de ellas mismas. Es un planteamiento no ultrasubjetivo, pero sí plenamente subjetivo. Las cosas están ahí; el secreto está en lo que tú veas, en la imagen que captas, en saber ver lo que hay en ellas y en saber transmitirlo: «-No ha estado mal Pedro; nos ha hecho un relato interesante; no hay que negarlo; pero tampoco debemos negar la superioridad de Juan. Ha estado magnífico Juan; parecía que estábamos viendo Belén y el sitio en que estaba el establo. Y eso por una razón... Se detuvo un momento el anciano historiador, y luego prosiguió: -Y eso por una razón: Pedro *ha visto*; Juan *ha sabido ver*».²⁹⁰ No fue, pues, casualidad el hecho de que Juan fuera superior a Pedro, sino que se debe a la superioridad de la imagen sobre las cosas externas: «—La sensación crea la conciencia; la conciencia crea el mundo. No hay más realidad que la imagen, ni más vida que la conciencia. No importa —con tal de que sea intensa— que la realidad interna no acople con la externa. El error y la verdad son indiferentes. La imagen lo es todo. Y así es más cuerdo el más loco».²⁹¹

4.3 EL MISTERIO DE LAS COSAS

«¿Qué sabemos lo que es la cosa en sí?»,²⁹² se preguntó Azorín. Y se respondió con una pura intuición metafísica: «son pueriles los intentos que hacemos para descubrir los grandes misterios: el de la cosa en sí, principalmente».²⁹³ Para demostrar que no salimos de lo enigmático, distingue entre dos dominantes que se imponen a «nosotros» (¿los escritores?): las cosas mismas y algo diferente de las cosas. «El fatalismo es el poder que tiene sobre nosotros un elemento ajeno a las cosas; el determinismo es el poder que sobre nosotros ejercen las mismas cosas».²⁹⁴ La influencia de las cosas le sirve como criterio para distinguir entre determinismo y fatalismo: en el primer caso el dominio lo practican las cosas, en el segundo lo practican otros entes que no son las cosas; tales entes constituyen un misterio, que no será el misterio de la cosa en sí, pues son

²⁸⁹ *La amada España*, pp. 62-63

²⁹⁰ *Pasos quedos*, p. 14.

²⁹¹ *La voluntad*, OC, I, p. 816.

²⁹² *Estética y política literarias*, OC, IX, p. 1105.

²⁹³ *El enfermo*, OC, VI, p. 826.

²⁹⁴ *Estética y política literarias*, OC, IX, p. 1147.

ajenos «a las cosas». Con esta aserción Azorín se ratifica en el carácter misterioso de las cosas.

En las citas sobre el misterio de las cosas que hemos anotado hay una característica que sobresale por encima de las demás: nunca habla de *misterios*, sino de *misterio*. Singular, no plural. ¿Casualidad? El finísimo sentido de hablante que poseía Azorín me permite pensar que, no por gramático, sino por su exquisitez léxica, algo vio en esta diferencia del morfema de número. Azorín vio el significado del número. En contra de lo que generalmente se entiende, el número no significa cantidad. El plural no significa “más” cantidad que el singular, como este tampoco significa un solo elemento, lo que contradice el parecer de muchos gramáticos. Excluyo el concepto “cantidad” del ámbito significativo del número, pero no lo excluyo de su ámbito informativo; no afirmo que la cantidad no tenga nada que ver con el número gramatical, sino que me limito a disociar el concepto “cantidad” del concepto “significado” referido al número gramatical.

Una manera clara y concisa de expresar el significado del morfema de número la encontramos en Tomás de Erfurt: «Número singular es el modo de significar la cosa en cuanto indivisa [...] Número plural es el modo de significar la cosa en cuanto divisible...».²⁹⁵ Es una definición que se atiene a la realidad gramatical del significado, sin mezclarla con la información extralingüística. Cualquiera que sea la cuantificación expresada, el punto de vista del singular es la unificación, la compactidad, la indivisión del objeto, y el punto de vista del plural es la división, la dispersión, la descomposición del objeto. El singular “significa” el objeto visto en sí mismo, prescindiendo de sus realidades cuantitativas.

Eso hace Azorín con la palabra *misterio*: la considera como concepto, como realidad superpuesta a sus diversas manifestaciones. El plural lo deja para las *cosas*. Unos ejemplos: «el misterio [...] de las cosas», «¡Misterio [...] de las cosas!», «el misterio [...] de las cosas», «misterio [...] de las cosas», «el misterio de las cosas», «el [...] misterio de las cosas»...²⁹⁶ Azorín es partidario de «dar la sensación total por medio de un pequeño detalle, detalles sugestivos, suscitadores»²⁹⁷ y de detenerse «en el detalle sugeridor y misterioso».²⁹⁸ El planteamiento que Azorín hace del misterio se bifurca: dónde lo sitúa y cómo lo califica; sitúa el misterio en una perspectiva dialéctica y lo califica en un ámbito triádico.

4.3.1 PERSPECTIVA DIALÉCTICA

El misterio está en lo cotidiano, en la Naturaleza y en la fusión de ambos. Estamos rodeados no “de” misterios, sino “por” el misterio. «El gran misterio está ínsito en

²⁹⁵ Tomás de Erfurt (1947), p. 72; es una gramática escrita en el siglo XIV.

²⁹⁶ Respectivamente, *La voluntad*, OC, I, p. 954; *Blanco en azul*, OC, V, pp. 227-228; *Cavilar y conatar*, OC, VI, p. 568; *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 374; *A voleo*, OC, IX, p. 1365; *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 203.

²⁹⁷ C. Marrero (1973), p. 148.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 151.

la realidad misma que nos circuye y que no sabemos, ni sabe, en fin de cuentas, un Kant, lo que es, ni sabrá nunca, con su inteligencia limitada, el hombre». ²⁹⁹ Las trivialidades, como sus viajes por Galicia o sus veraneos en el país vasco, no son sino epifanías del misterio. «-Camilo, ¿qué sucede? –Nada -dice Camilo-, que se me ha caído el látigo. Camilo baja del pescante y retrocede un buen trecho en la carretera, buscando el látigo. Os creéis transportados a los llanos manchegos. Yo no sé por qué misterio profundo e inescrutable de las cosas, los látigos no se han perdido jamás en nuestros viajes por el país vasco, y ahora, en Galicia, como en la Mancha, tornan a perderse». ³⁰⁰

Azorín, molesto por el incidente en el que la policía registró sus pertenencias en el balneario de Ontaneda porque le confundieron con un terrorista, decide abandonar el balneario: «Pero yo he de partir. ¿De qué servirá que continúe aquí, en este paraje? Un ambiente tienen las cosas, tan sutil, tan etéreo, tan misterioso, que cuando es roto no puede ser reconstituido, a pesar de todos nuestros esfuerzos. Este ambiente, aquí ha sido disipado». ³⁰¹ Y recuerda unas palabras de La Bruyère: «Ceux qui, sans nous connaître assez, pensent mal de nous, ne nous font pas de tort: ce n'est pas nous qu'ils attaquent, c'est le fantôme de leur imagination». ³⁰² La imaginación fabrica maquinaciones: una cara más del misterio.

Para Azorín, «Las cosas -con salvedades- nos dominan; “el hombre es su circunstancia”. [...] Días y fechas pueden ser, para nosotros, los pobres humanos, nuncio de felicidad o de infortunio. [...] No desdeñemos lo vulgar, lo trivial; el misterio nos está acechando. En el punto mismo en que nacemos, estamos ya influidos». ³⁰³ El misterio -llega a decir-, la espera, la esperanza, es lo que da sentido a la vida: «Y ¿qué es la vida sin misterio?». ³⁰⁴ La expresión “el hombre y su circunstancia”, que Azorín escribe en 1950 es una recordación de la difundidísima frase de Ortega y Gasset (publicada 36 años antes): «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo». ³⁰⁵ Esta recomendación recuerda una reflexión de Hurtado de Mendoza: «Pero no era de maravillar que el vulgo hiciese semejantes juicios; pues por otra parte se atrevió a escudriñar lo intrínseco de las cosas i examinar las intenciones del Consejo»; ³⁰⁶ alude a los atrevimientos que se llevaron a cabo sin conocer todas las circunstancias de un proyecto. Manuel Granell expresa así esta relación bipolar: «pero fundido al *Azorín* de la observación, está el *Azorín* del *misterio* [...]. Y ambas facetas cuentan por igual en su manera; coexisten y se apoyan mutuamente». ³⁰⁷ Lo mismo afirma Martínez Cachero: «Misterio y

²⁹⁹ Tomás Rueda, OC, III, p. 280.

³⁰⁰ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 374.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 362.

³⁰² J. de La Bruyère (1818), t. II, chap. XII, p. 138.

³⁰³ *El pasado*, p. 151.

³⁰⁴ *Cervantes o la casa encantada*, OC, IV, p. 1089.

³⁰⁵ J. Ortega y Gasset (1976), p. 30. *Meditaciones del Quijote* apareció en 1914; fue su primer libro.

³⁰⁶ D. Hurtado de Mendoza (1776), III, p. 187.

³⁰⁷ M. Granell (1949), p. 91.

observación, desigualmente combinados a lo largo del tiempo y de la obra, constituyen el primordial fundamento del arte azoriniano».³⁰⁸

También está el misterio en la Naturaleza vivida. Cuando el hombre se desase de lo cotidiano y encara su propio interior, se aproxima al misterio, sin tocarlo: «Entonces es cuando solos espiritualmente, solos ante la naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres; entonces es cuando en nuestras horas de silencio, y de profunda paz, y de meditación, percibimos la relación profunda y misteriosa de las cosas».³⁰⁹ «Y es un diálogo solemne, hondamente sentido, trágico en su emoción serena ante la naturaleza y el eterno misterio de las cosas».³¹⁰

Ambos sitios, lo de “cada día” y lo de “siempre”, no están distanciados, sino fusionados. Pensar en el Universo requiere identificar lo menudo: «Un filósofo natural que considere el Universo habrá de comenzar por restablecer, definir, su actitud ante las cosas. En el continuo deslizarse, evanescerse, de las cosas, no podrá permanecer inalterable».³¹¹ Se remite Azorín a Nieremberg: «La Fè aprovecha no solo para creer, fino para sentir, y obrar. Quien cree las verdades eternas ha de sentir mal de las cosas temporales».³¹² El siguiente párrafo expone un manifiesto de la síntesis de lo microcósmico y lo macrocósmico.³¹³

Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído, ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde.

4.3.2 ÁMBITO TRIÁDICO

El concepto mismo de misterio nos lo pone fuera de nuestro alcance: «Cosa arcana o muy recóndita, que no se puede comprender o explicar», escribe la Academia en la 1.^a acepción de *misterio*;³¹⁴ procede del griego *μυστήριον* = arcana, secreto, cosa oculta. Esta definición Azorín la intensifica, de forma que por el léxico que emplea cada vez que habla del misterio, se puede afirmar que para él, el misterio se entiende como «Imius, Fortius, Difficilius».

³⁰⁸ J. M. Martínez Cachero (1960), p. 245.

³⁰⁹ *Pintar como querer*, p. 60.

³¹⁰ *Varios hombres y alguna mujer*, pp. 202-203.

³¹¹ *El pasado*, p. 170.

³¹² J. E. Nieremberg (1664), Centuria Quinta, DECADA I, 5, p. 133.

³¹³ *Los pueblos*, OC, II, p. 238.

³¹⁴ Real Academia Española (2014), *sub voce*.

IMIUS, profundo.

*«¿Es esta Andalucía de los conciertos armónicos y hondos de las cosas, de la profunda y serena tristeza, la Andalucía ligera, frívola y ruidosa que nos enseñan en los cuadros y en los teatros?»³¹⁵

*«¿Dónde estará el artista -tornamos a preguntar- que recoja el alma de esta ciudad?». Al hacerlo, tendría que expresar este concierto profundo de las cosas, esta compenetración íntima de los matices, esta serenidad, este reposo, este silencio, esta melancolía».³¹⁶

*«Yo no sé por qué misterio profundo e inescrutable de las cosas...».³¹⁷

*«[...] el misterio profundo de los hombres y de las cosas».³¹⁸

FORTIUS, inabarcable en la duración y en la magnitud.

*«El constante e inexpugnable *muro* de que *Fígaro* hablaba es el misterio eterno de las cosas. ¿Dónde está la vida y dónde está la muerte?»³¹⁹

*«El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye y que no sabemos, ni sabe, en fin de cuentas, un Kant, lo que es, ni sabrá nunca, con su inteligencia limitada, el hombre».³²⁰

*«Y es un diálogo solemne, hondamente sentido, trágico en su emoción serena ante la naturaleza y el eterno misterio de las cosas».³²¹

DIFFICILIUS, inentendible.

*«¡Misterio indescifrable de las cosas! Imágenes que ya no volveremos a tener. No volveremos a tener con la pristinidad de ahora. Al acervo de lo pretérito, inexorablemente, las representaciones de este momento. Las nubes pasan, pasan sobre el azul».³²²

*«¿Quién podrá jactarse de conocer todo el misterio del mundo y de las cosas?»³²³

*«¿Quién aclarará el misterio de las cosas?»³²⁴

4.4 EL ARTE Y LAS COSAS

Según la visión amorosa que Azorín proyecta sobre las cosas, estas merecen nuestra estima más alta, que no siempre ha sido así: «Las cosas, en tiempo de Cervantes, están subordinadas al hombre, y no a la par del hombre, como ahora están. Por tanto, las cosas no tienen importancia, o no la tienen en el grado en que ahora la tienen. Habrá de

³¹⁵ *España*, OC, II, p. 491.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 493.

³¹⁷ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 374.

³¹⁸ *Cervantes o la casa encantada*, OC, IV, p. 1089.

³¹⁹ *La voluntad*, OC, I, p. 954.

³²⁰ *Tomás Rueda*. OC, III, p. 280.

³²¹ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, pp. 202-203.

³²² *Blanco en azul*, OC, V, pp. 227-228.

³²³ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 568.

³²⁴ *A voleo*, OC, IX, p. 1365.

pasar mucho tiempo hasta que las cosas, las pobres humildes cosas, entren en el arte y gocen de nuestra consideración».³²⁵

Azorín reconoce la iniciativa de las cosas para la creación de la obra artística; las cosas buscan escritor y este las siente. Las cosas y el poeta mantienen un encuentro dinámico que acabará siendo fructífero: «Las cosas rodean al escritor, y se establece una lucha tácita y persistente entre las cosas y el escritor. Las unas intentan invadir el campo del escritor, y el escritor las rechaza para que no empecen su obra. ¿Y las cosas bienhechoras? No todas las cosas son nocivas. Las hay saludables. Las cosas saludables influyen mansa y suavemente sin que el escritor se dé cuenta de ello».³²⁶ El poeta, en su inspiración, no se entregará sin condiciones a las cosas, sino que seleccionará aquellas que le produzcan emoción y eliminará las que no le emocionen. «Sensim sine sensu» las cosas bienhechoras son aceptadas por el escritor: los poetas «se dan cuenta de las cosas. Y se la dan sin que ellos mismos lo sepan. Las cosas entran en su espíritu sin que ellos hagan esfuerzo alguno para ese acceso feliz. Nosotros, estando despiertos, trabajamos para que las cosas penetren en nosotros, y no lo conseguimos».³²⁷

Mal poeta será quien no se emocione. Comentando *La Dorotea*, de Lope de Vega, escribe que quien no sienta emoción «no será dulce poeta, no sentirá las cosas, no se las hará sentir al lector».³²⁸ Las palabras mencionadas por Azorín corresponden a un fragmento del diálogo entre Felipa y don Fernando:³²⁹

Fel. Gran llorador deueis de fer?

Fer. Tengo los ojos niños, y Portuguesa el alma; pero creed que quien no nace tierno de coraçon, bien puede fer Poeta, pero no ferà dulce.

Y entonces, con sinceridad emocionada, sí. Sin esfuerzo, mansamente y con vigor interior, desde las cosas se elevará a la esfera del arte. «El verdadero arte, sea plástico o literario, se apoya en las cosas. De la realidad tangible parte para el ensueño».³³⁰

El ideal del escritor, su sueño, lo importante para él, es hallar la esencia de las cosas,³³¹ solo lo nuclear, nada más que el meollo, lo elemental: «Queremos que un solo detalle dé la sensación de la cosa. Pero es lo supremo en el arte: el descartar lo accesorio, lo inútil, lo profuso, para conservar y fijar solo lo característico».³³² Las cosas entran delicadamente. Lo duro viene después. Se trata, en primer lugar, de una pugna de esencias pues la esencia del arte es deformar la esencia de las cosas («El arte en todas partes deforma la realidad; ésa es su esencia»³³³) y, además, saber expresarla: «¡Qué terrible es sentir las cosas, ver el fondo que las cosas tienen, traspasar la periferia del color y de la

³²⁵ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 369-370.

³²⁶ *Ultramarinos*, pp. 140-141.

³²⁷ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 789.

³²⁸ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 703.

³²⁹ Lope de Vega (1632): *La Dorotea. Acción en prosa*, Acto Cuarto. Scena Primera, p. 165, vto.

³³⁰ *El escritor*, OC, VI, p. 353.

³³¹ *Los valores literarios*, OC, II, p. 980.

³³² *A voleo*, OC, IX, p. 1195.

³³³ *El pasado*, p. 216.

línea y no poder expresar lo que se siente! A veces permanezco tranquilo. Pero a veces, ante esta impotencia invencible, me desespero».³³⁴ Y es que, como él mismo admite, «El arte no vale nada si no lleva ínsito un átomo de misterio; la lejanía espiritual ha de abrir en toda obra de arte perspectivas al lector».³³⁵ Azorín evocaría, en este trance, aquella exclamación del dolor persistente: «¡Eternidad, insondable eternidad del dolor!».³³⁶ Aquí sintió la impotencia de la expresión: «¡Inefabilidad, angustiosa inefabilidad de las cosas!».

Según Vargas Llosa, «Toda literatura es una versión -posible o imposible- del mundo, pero nunca una estricta réplica, su copia o duplicación. Sin embargo, “el pequeño filósofo” de Monóvar escribió su vastísima obra animado por una pretensión de esta índole -hacer un censo estilístico de lo existente, dejar un catastro literario de la realidad-».³³⁷ La existencia legitima el arte, según Inman Fox: Azorín crea «una nueva estructura en que el conocer, observar o contemplar vienen a ser actos casi existenciales, y así legítimos temas por sí del arte».³³⁸

En opinión de Alfonso Reyes, Azorín «no retrata, sino que deletrea el objeto, como un primitivo».³³⁹ El mismo Azorín lo confiesa: «Yo vivo literariamente en el siglo XVI. [...] Para mí el pasado está arriba y el presente está abajo; por eso yo digo que estoy en el pasado, es decir, en el siglo XVI, y bajo de cuando en cuando al presente, es decir, al siglo XX».³⁴⁰ Aunque no lo hubiera reconocido, se advierte repasando su obra y el modo de tratar a autores primitivos: en Berceo, Juan Ruiz, Jorge Manrique y el cantor del Cid «lo que más admira Azorín es la sencillez del estilo y el relieve que tiene en las obras de estos autores la realidad física circundante».³⁴¹ Es más, resulta palpable «la afinidad que siente Azorín con una literatura “primitiva” cuyas características coinciden con las de su propio arte».³⁴²

No podemos hablar de mimesis, pero sí de coincidencia, de similitudes estéticas. Es un hecho que Azorín admiraba y se deleitaba con la literatura castellana primitiva: «Similis simile gaudet».³⁴³ «En el arte de Azorín la descripción minuciosa de las cosas, por comunes que sean, y del lugar que cada una ocupa en el cosmos, forma parte de la evocación ritual de la realidad castellana. La presencia de cada cazo, de cada mesa de pino, en su lugar correspondiente, es un signo de la *estabilidad* del cosmos y representa además un nexo *concreto* con el pasado. No debe pasar inadvertido que la tendencia a

³³⁴ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 893.

³³⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 390.

³³⁶ *Castilla*, OC, II, p. 696.

³³⁷ M. Vargas Llosa (1992), p. 19.

³³⁸ E. Inman Fox (1993-b), p. 301.

³³⁹ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», p. 242.

³⁴⁰ Entrevista en M. Gómez Santos (1958), p. 20.

³⁴¹ R. González de Echevarría (1969), p. 101.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

dar a los objetos más humildes un lugar de importancia dentro del marco de la obra es también característica de la literatura medieval castellana». ³⁴⁴

Azorín lamenta que no se comprenda «lo artístico de los matices de las cosas». ³⁴⁵ La técnica o, mejor, la hondura de su mirada a lo nimio, condensada en *Maximus in minimis* cubre un recorrido en muchas descripciones: los cántaros, la taza... Aludimos aquí a un arácnido: ³⁴⁶

Ron vive en una confortable casa; tiene catorce centímetros de larga y seis de ancha. Son de cartón sus muros, es de cristal su techumbre. El interior es blanco. Y en la blancura, Ron va y viene gallardo y se destaca intenso. Ron es grande; mide más de un centímetro; tiene henchido el abdomen; su cuerpo parece afelpado de fina seda; sobre el fondo blanquecino resaltan caprichosos dibujos negros. Ron es ligero; tiene ocho patas cortas. Ron es polividente; tiene en la frente dos ojuelos negros, fúlgidos; y junto a éstos, a cada lado, otros dos más pequeños; y encima de éstos, sobre la testa, otros dos diminutos. Ron es nervioso; tiene dos palpos, como minúsculos abanicos de plumas blancas, que él mueve a intervalos con el movimiento rítmico de un nadador. Ron es voluble; corre por pequeños avances de dos o tres segundos; se detiene un momento; yergue la cabeza; da media vuelta; se pasa los palpos por la cara; torna a correr un poco...

4.5 EL ALMA/LA VIDA DE LAS COSAS

«¿Tienen alma las cosas?». ³⁴⁷ Cuando Verdú ha muerto, Antonio Azorín exclama: «¡Ha vuelto al alma eterna de las cosas!». ³⁴⁸ El alma de las cosas se sitúa en la eviternidad. El artista las capta aunque están lejos, fuera del alcance de la cotidianidad: «Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual. [...] La realidad no existe; solo para el poeta permanecen eviternas esta mancha blanca de antaño, más allá de la penumbra del patio angosto, y esta negrura de ahora, resaltante en la verde fronda y en el cielo azul». ³⁴⁹ Las almas son incorpóreas, pero el poeta las ve: «Las almas de las cosas flotan, ondulan, danzan en la estancia callada alrededor de este colosal e ingente tubo de vidrio». ³⁵⁰ Y las oye: «Gana el espíritu en esta ciudad y en esta hora una sensación de serenidad y de olvido. Se escucha el alma de las cosas». ³⁵¹

Para afirmar que las cosas tienen alma, comienza dudando de ello: «Yo no sé si las cosas tienen alma, como pretenden los grandes artistas Verlaine, Maeterlinck, Rodenbach; lo que sí sé es que hay instantes en la vida de todos los días, momentos en la prosa diaria en que es tal el estado de nuestro espíritu, que hablan ó cantan, gimen ó

³⁴⁴ R. González de Echevarría (1969), pp. 100-101.

³⁴⁵ *Diario de un infierno*, OC, I, p. 703.

³⁴⁶ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1022.

³⁴⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 86.

³⁴⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1086.

³⁴⁹ *Capricho*, OC, VI, p. 906.

³⁵⁰ *Blanco en azul*, OC, V, p. 289.

³⁵¹ *España*, OC, II, p. 492.

lloran las cosas que nos rodean: un paisaje, una pintura, una lámpara, una estatua». ³⁵²
 No en vano dice Ferreres que «hay unos sentimientos de monotonía y de melancolía en las descripciones de Azorín, en ocasiones, que bien pudieran proceder de estados de ánimo aprendidos en los poemas de Verlaine». ³⁵³

Recuerda Azorín un poema que Guyau dedicó a un brillante al que ve como la cristalización de las lágrimas de tantos obreros que han hecho posible que luzca en la carne de una dama: ³⁵⁴

il faut qu'à mes douleurs,
 À ma joie, il se trouve au sein du vaste monde
 Une larme muette, un rayon qui réponde.

Y al recordarlo comenta: «en estos momentos, cuando parece que todo se cierra a nuestra percepción, hay cosas que llegan hasta nosotros -un ruido, una voz, el aullido lejano de un perro, el crepitar de una lámpara- con una claridad, con una agudeza, con una significación que nunca para nosotros han tenido. ¿Tienen alma las cosas? ¿Nos dicen algo las cosas que nosotros no acabamos de comprender? ¿Hay en torno nuestro fuerzas desconocidas, misteriosas, que nosotros, con nuestra limitada sensibilidad, no podemos percibir?». ³⁵⁵

¿Es verdad que «La estilística azoriniana parece reducirse a una prosopopeya de las cosas»? ³⁵⁶ Azorín a las cosas por lo menos las hace hablar: «Somos las casas; las casas de la ciudad; formamos nosotras Olbena. Queremos hablarte, autor; pretendemos ser nosotras quien diga la postrera palabra» ³⁵⁷ -dicen las casas-, a lo que contesta la huerta: «Habla la huerta: No sé por qué han de ser las casas las que digan la última palabra en la historia de Salvadora de Olbena». ³⁵⁸ Los entes orgánicos hablan y también los inorgánicos: «Hablan las cosas: hablan las hojas de los árboles del jardín, la puerta que no quiere cerrarse, el rayo de luna que atraviesa las vidrieras multicolores, la lámpara que se apaga lentamente el grito del niño que llora...». ³⁵⁹

En una carta «A un amigo desconocido», escribe: «Las palabras no valen nada si no encarnan en las cosas». ³⁶⁰ Para Lisarrague, «Azorín *siente* las cosas. Pero, al sentir las, nos llena de claridad sobre ellas, sobre lo que son. Lo que siente, lo que toca con su sensibilidad, pertenece a lo más vivo de las cosas mismas»; Azorín arranca a las cosas «una chispa profundamente veraz de lo que en nuestra vida representan»; Azorín no describe las cosas prolijamente. El encanto de las cosas que Azorín dibuja no lo hallamos «en los

³⁵² «Prólogo», en V. Medina (1898), p. II.

³⁵³ R. Ferreres (1975), p. 206.

³⁵⁴ J-M. Guyau (1881), p. 37.

³⁵⁵ *Al margen de los clásicos*, OC, III, pp. 274-275.

³⁵⁶ R. Soto (1968), p. 81.

³⁵⁷ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, pp. 669-670

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 674.

³⁵⁹ «Prólogo», en V. Medina (1898), p. III.

³⁶⁰ Recuperada en M. Muñoz Cortés (1990-b), p. 43.

ornamentos y filigranas de la prosa, sino en la viva presencia que las cosas adquieren en ella».³⁶¹

4.6 LA CORRIENTE INEXORABLE DE LAS COSAS

Las cosas suceden de una manera fatal, no las controlamos. Azorín considera que la corriente de las cosas es «inexorable y escondida»,³⁶² «ciega y perdurable»,³⁶³ «con una fuerza terrible».³⁶⁴ Ante el empuje brutal del desenvolvimiento de las cosas nada se puede hacer: «Las ciencias no pueden nada contra el encadenamiento de unas cosas con otras y contra el rigor de unas cosas para otras».³⁶⁵

Las cosas, en este continuo agitarse, se alían con el tiempo: «Puede ocurrir que el problema que se presente y que apasiona a todos sea muy complejo, muy intrincado, o que en él se reúnan tales circunstancias que no se pueda saber cómo servir a la justicia: si poniéndose de un lado o poniéndose de otro. En este caso lo prudente es callar; retírese el político de la contienda y deje que la vida, que la fuerza de las cosas se abra su camino a través del tiempo».³⁶⁶ Son juguete del tiempo: «en el curso de los acontecimientos humanos las cosas cambian poco; bajo apariencias diversas, a lo largo de los siglos, los hechos se repiten del mismo modo».³⁶⁷ «Idem, sed aliter».

Para Azorín la reacción ante lo ineludible puede escalar en tres grados: 1.º Indiferencia, 2.º Aceptación y 3.º Sentido consentido. Un modo consiste en no darse por enterado, en considerar el sufrimiento tan impostor como el regocijo, en vivir los acontecimientos con indiferencia: «Vivamos impasibles; contemplemos impávidos la fatal corriente de las cosas. El dolor es tan irreal como el placer».³⁶⁸ Como pequeño filósofo que es, Azorín puede dar un paso más y aceptar lo que le suceda: «ahora soy el pequeño filósofo que acepta resignado los designios ocultos e inexorables de las cosas».³⁶⁹ Si deseamos sinceramente el gozo íntimo, lo mejor es amoldarse a las circunstancias, cualesquiera que sean los rumbos que lleven: «¿Dónde está el secreto de la paz espiritual, de la ecuanimidad, de la dicha? En la conformidad, en dejar que las cosas que no podemos remediar sigan su curso lento, inexorable y eterno».³⁷⁰ «Si no puedes con tu enemigo, únete a él», aconseja nuestro refranero. En un paso decisivo para vencer lo invencible, Azorín sugiere que ese torbellino que él ha sentido («La sensación de la corriente perdurable -e inexorable- de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas»³⁷¹) sea consentido, incluso delectable: «Y encuentro

³⁶¹ S. Lisarrague (1942), p. 7.

³⁶² *La voluntad*, OC, I, p. 868.

³⁶³ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1101.

³⁶⁴ *De un transeúnte*, p. 114.

³⁶⁵ *El efímero cine*, p. 12.

³⁶⁶ *El político*, OC, II, p. 381.

³⁶⁷ *Historia y vida*, p. 20.

³⁶⁸ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 705.

³⁶⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 124.

³⁷⁰ *España*, OC, II, p. 525.

³⁷¹ *Castilla*, OC, II, p. 665.

dulce, con voluptuosidad honda, el dejarme arrastrar por la corriente de las cosas, ayuntadas con el tiempo».³⁷²

5 CONCLUSIÓN

Unas palabras de Azorín nos llaman especialmente la atención: «Otra secreta disposición de las cosas ha hecho que se junten en este instante los dos grandes espíritus que han amado con más intenso amor las criaturas y las cosas».³⁷³ Además de la mención de esos «dos grandes espíritus» (uno de ellos es Montaigne), con los dos sintagmas «las criaturas y las cosas», ¿a qué se refiere? ¿Qué son las *criaturas*? José Martínez Ruiz procedía de raigambre católica militante: había sido educado en un ambiente familiar, escolar y ciudadano católicos; y él mismo era, al menos, de práctica católica. En 1898 se publicó en España un *Gran Catecismo Católico* -traducido del alemán- que se encontraba entre los libros del salón de las familias de arraigado catolicismo; en él leemos: «Y cuando en la Escritura se lee que “Dios reposó de todas las obras que había hecho”, tampoco esto significa que Dios, cansado del trabajo, reposase, sino solamente que cesó de criar o producir nuevas especies de criaturas».³⁷⁴ Ahí *criaturas* equivale a todo lo que Dios hizo, o sea, a toda la obra de la creación divina, según el «Génesis»: el hombre, las estrellas, los mares, los árboles, etc. Es la traducción catequética del verso del profeta Daniel: «Benedicid al Señor todas las obras del Señor» (en la Vulgata: «Benedicite, omnia opera Domini, Domino»)³⁷⁵ Pero todo eso ¿no son “las cosas”? *Criaturas* y *cosas* ¿son una redundancia conceptual? ¿Pretende Azorín referirse con *criaturas* a toda la creación bíblica y con *cosas* a lo que no fue producto de la creación divina, como sentimientos, ideas culturales, etc.?

Azorín aún en cordial sentimiento tres ámbitos: el de los objetos físicos, el del cosmos y el de su propia alma. Azorín habla de «los viejos muebles» como “símbolo” de entes tangibles, visibles, audibles...: de jarrones, de historia, de arte, de dolores, de tragedias, de paisajes, de un árbol, de una montaña, de un río, de una ciudad, de un crepúsculo, de un amanecer, de los fenómenos del mundo exterior...

Azorín se refiere al cosmos como el “lugar” de las cosas. De «antecedente teórico de la greguería»³⁷⁶ califica Alfonso Reyes este párrafo de Azorín:³⁷⁷

¿Qué son las cosas? En los bazares, en las ferias de los pueblos, en los pequeños comercios oscuros de estos peroceros que hacen silenciosos delicadas bujerías de plata, yo he sentido siempre una inquietud extraña. Todas estas cosas que están inmóviles en

³⁷² *Pensando en España*, OC, v, p. 1001.

³⁷³ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 68.

³⁷⁴ J. Deharbe (1898), I, pp. 321-322.

³⁷⁵ *Biblia comentada* (1961-1962), III, Daniel, 3, 57, p. 1009. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1953), *Prophetia Danielis*, 3, 57, p. 1126.

³⁷⁶ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», p. 190. El párrafo completo dice así: «Psicólogo de las cosas, le ha llamado “Azorín” [a Ramón Gómez de la Serna]: “Azorín”, que, el 22 de noviembre de 1903, publicaba, en *Alma Española*, cierta preciosa notícula sobre la filosofía de las cosas, que puede considerarse como un antecedente teórico de la greguería».

³⁷⁷ *Alma española*, «Juventud triunfante. Autobiografías», 22 de noviembre de 1903, año I, n.º 3, p. 5.

las vitrinas, van a partir hacia la vida: ¿cuál será su rumbo por el mundo? Todas estas cosas inertes bajo los cristales, van a acompañarnos en nuestras alegrías y en nuestros dolores. Su misión es muy alta: ellas son las obradoras de nuestros destinos inciertos. Un mueble, un objeto anodino, una baratija que vemos todos los días y a todas horas, encierran tanta vida como nosotros mismos. Yo creo que el alma del Universo, esta alma profunda y poderosa, tiene sus irradiaciones en las cosas.

La delicadeza y el amor por las cosas alcanzan su cenit en Azorín cuando se refiere simultáneamente al objeto físico, al universo y a su emoción. La mezcla de realidades individuales y sociales con mundos lejanos produce en su espíritu un no sé que de sentimiento misterioso, inefable: «cuando llega a nuestro espíritu toda la fuerza y la belleza de la luz, de la línea, del ritmo de la eufonía; entonces es cuando vemos en su significación eterna y misteriosa un árbol, una montaña, un río, una ciudad, un crepúsculo, un amanecer».³⁷⁸ «Pero hay algo más y más hondo en un país: ese algo es la esencia de las cosas, un ambiente inexpresable y permanente, un hálito misterioso que siglos y siglos de vida, de historia, de arte, de dolores, de tragedias han formado sobre las cosas, sobre los paisajes y en las ciudades».³⁷⁹

Esa actitud vital de Azorín hacia las cosas le provee de fundamento para hablar de su propia alma como de su “amor” por las cosas; cuando habla de angustia, habla de su propia alma. «Yo os aseguro que lo que causa en mí una impresión honda, una impresión de angustia, son todas estas cosas anodinas, estas cosas baratas, estas cosas feas –los jarrones, las polveras, los portarretratos, los barómetros, los despertadores– que viven en las casas de los pueblos, sobre las cómodas, en las rinconeras, una vida de vulgaridad y de hastío».³⁸⁰

En un esteta emocional como es Azorín, su imagen de las cosas no podía ser sino emotivamente bella. En el concepto de la belleza hay que distinguir tres dimensiones: la óptica, la artística y la estética; la dimensión óptica le corresponde como cualidad de todo ente (igual que las otras tres cualidades: la unidad, la verdad y la bondad); la dimensión artística es la que está ínsita en productos humanos; la dimensión estética consiste en el disfrute de la obra humana bella.³⁸¹ No es posible ahondar en el concepto de belleza, cuya posesión se la disputan tres disciplinas: la metafísica, filosofía del arte y la estética.³⁸² A Azorín no le interesa la metafísica de la belleza, ni la filosofía de las obras de arte, sino el contacto existencial, personal, concreto de las cosas, pues la belleza se encuentra y se goza en lo singular conocido. Pero, al margen de la metafísica, Azorín sí opta por la unión de los trascendentales; si existe un acuerdo casi unánime en identificar el ente con la “unidad”, la “verdad” y la bondad”, y hay quien apunta que se identifica, además, con la “belleza”, Azorín se inclina por identificar, belleza, bondad y verdad.

³⁷⁸ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 795.

³⁷⁹ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 608.

³⁸⁰ *Alma española*, «Juventud triunfante. Autobiografías», 22 de noviembre de 1903, año I, n.º 3, p. 5.

³⁸¹ A. Lobato (1971, p. 258, n.º 1): «Oportet autem in hac materia tria aperte distinguere momenta: *onticum* nempe, quod quaerit de pulcro in relatione ad ens; *artisticum* deinde, in quantum homo producit res quae pulchrae dicuntur, et *aestheticum* in quantum potest pulchrum percipere et frueri».

³⁸² A. Lobato (1965), p. 18.

«Lo bello y lo bueno son una misma cosa. Todo lo bueno es bello».³⁸³ Además Azorín es partidario de «que procure cada cual, desde su posición particular, servir la belleza y la verdad».³⁸⁴ Azorín apuesta por que «la metafísica y la poesía son hermanas: las dos nos ofrecen la esencia recóndita e impenetrable de las cosas. [...] ¡El alma de las cosas! Solo los poetas y los filósofos poseen el secreto de encontrarla en el caos ruidoso y frívolo de la vida».³⁸⁵ La metafísica, apostando por el “bonum”, y la poesía, apostando por el “pulchrum”, confluyen en el “ens”, la cosa.

Azorín es sabedor de que, el artista crea las cosas bellas: «mi yo, huido, fugitivo, [...] vibra al menor contacto con las cosas bellas, con un paisaje, un libro, una mujer interesante, de líneas armoniosas. ¿Con las cosas que son bellas? O con las cosas que hacemos bellas nosotros...».³⁸⁶

Azorín trae a colación unas palabras de su admirada santa Teresa: «Ansí que, hermanas, todo lo que pudiéredes sin ofensa de Dios, procurad ser afables, y entender de manera con todas las personas que os trataren, que amen vuestra conversación, y deseen vuestra manera de vivir, y tratar, y no se atemoricen, y amedrenten de la virtud. A religiosas importa mucho esto, mientras más santas, más conversables con sus hermanas, que aunque sintáis mucha pena (si no van sus pláticas todas, como vos las querriades hablar) nunca os extrañéis dellas, y ansí aprovecharéis, y seréis amadas. Que mucho hemos de procurar ser afables, y agradar, y contentar a las personas que tratamos, en especial a nuestras hermanas».³⁸⁷ Azorín asocia en la Santa «la virtud con la afabilidad. [...] Y ¿por qué no continuar la alianza que había formado a lo largo de su vida entre la belleza y el bien?».³⁸⁸

Machado atribuye a la “cosa” azoriniana la belleza como categoría ontológica, como cualidad propia. Machado prescinde de la controversia de los filósofos escolásticos sobre si lo bello («Pulchra enim dicuntur quae visa placent») es de índole psicológica o es de índole metafísica.³⁸⁹ Machado cree que para Azorín lo bello lo penetra todo y se encuentra en todo: «Es Azorín el más sutil de nuestros escritores contemporáneos. Su estilo es invisible, como un cristal de absoluta transparencia cuando no se convierte en un espejo mágico y encantado. Tiene una visión serena de las cosas. [...] sabe imponerse la medida, la concisión y la justeza como férreas disciplinas. [...] Sabe también que

³⁸³ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 476. Naturalmente, Azorín no entra (ni nosotros entramos) en las teorías estéticas, como, por ejemplo, las obras de Aristóteles o la obra *De lo sublime*, del clásico griego Longino (Pseudo-Longino); de esta obra se hizo una edición en 1770, en Madrid.

³⁸⁴ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 899. Anotemos esta pura y complacida coincidencia: actualmente -y sin que en ello tenga que ver nada Azorín- en el programa *Arts at CERN*, que se desarrolla en el mayor laboratorio de partículas del mundo (el *Laboratorio Europeo de Física de Partículas*), situado en Ginebra, han vuelto a juntar arte y ciencia, verdad y belleza. *El País Semanal*, n.º 2388, 3 de julio de 2022, p. 10.

³⁸⁵ *Palabras al viento*, OC, VII, pp. 461-262.

³⁸⁶ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 536.

³⁸⁷ Santa Teresa de Jesús (1851), *Camino de perfección*, XLI, n.º 8.

³⁸⁸ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1206.

³⁸⁹ H. Costarelli (2010).

la belleza no es algo que se cuele ó añade á las cosas sino lo que ellas mismas tienen». ³⁹⁰

Azorín es un maestro en lo que Taminiaux describe como una significación fenomenológica, a saber, una concepción del hombre como poseedor de un poder para iluminar las cosas y para impregnarlas de sentido o desvelar el sentido que tienen. ³⁹¹ En este aspecto, Azorín conecta con el espíritu de Rosalía de Castro; cuando se leen las poesías de la poetisa gallega, «se experimenta una emoción extraña; nos hallamos en presencia, en comunicación con un espíritu que une los fenómenos del mundo exterior a sus propios sentimientos, a sus estados de conciencia, por medio de una ideación, no aparente, no manifiesta, sino oculta, como subterránea». ³⁹² Por eso tiene fundamento afirmar que «Azorín más que un crítico de Rosalía fue un lector sensible de la misma. Un lector que disfrutó intensamente de un lirismo capaz de transmitir un sentimiento vital que conectaba con su propia sensibilidad creativa y crítica». ³⁹³ Una muestra: ³⁹⁴

VI

Candente está la atmósfera;
 explora el zorro la desierta vía;
 insalubre se torna
 del limpio arroyo el agua cristalina,
 y el pino aguarda inmóvil
 los besos inconstantes de la brisa.
 Imponente silencio
 agobia la campiña;
 sólo el zumbido del insecto se oye
 en las extensas y húmedas umbrías,
 monótono y constante
 como el sordo estertor de la agonía.

6 DETALLES Y ATMÓSFERA: MUESTRAS

En los escritos de Azorín hay muchos pasajes que pormenorizan cosas. A continuación traemos diez ejemplos de párrafos en los que Azorín representa otras tantas cosas, en el sentido que la palabra cosa tiene para él. Aunque, como hemos visto, el término cosa adquiere en Azorín un vasto campo de sentidos, hemos elegido algunos ejemplos de cosas que entran en los sentidos más habituales. Con las cautelas propias de toda teoría, hemos agrupado en primer lugar los cinco textos que se hallan más cerca del

³⁹⁰ A. Machado (1912-a).

³⁹¹ J. Taminiaux (1957, p. 93): «S'il existe une signification commune aux démarches diverses du courant phénoménologique, elle réside sans doute dans une conception générale de l'homme comme pouvoir d'illuminer les choses, d'y déposer ou d'y dévoiler un sens».

³⁹² *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 773.

³⁹³ J. A. Ríos Carratalá (1990), p. 70.

³⁹⁴ Rosalía de Castro: *En las orillas del Sar*. Edición digital (a partir de Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1884), cotejada con la edición crítica de Xesús Alonso Montero (Madrid, Cátedra, 1985) y con la de Marina Mayoral (Madrid, Castalia, 1976).

polo descriptivo («detalles») y tras ellos los cinco textos que se hallan más cerca del polo narrativo («atmósfera»). Alude con frecuencia Azorín al vocablo *atmósfera*; por ella entiende lo que se percibe en un pasaje, aparezcan o no unidades léxicas que designen el tema de que se trate; lo que cuenta es el resultado que, verosímilmente, produzca en el lector. Aducimos uno de sus testimonios: «¿Por qué una palabra baja es baja ahora y no en otro momento? ¿Por qué una palabra noble es noble ahora y no lo es en otra ocasión? Desde el principio crea el escritor, en su producción, una atmósfera que ha de dominar en toda la obra y ha de dar el tono a los vocablos».³⁹⁵

Nos limitamos a exponer los textos; desmenuzarlos hubiera producido dos efectos nefandos: 1.º) Estropear la tersura de la prosa de Azorín, 2.º) Molestar al lector con análisis que él es capaz de hacer y que desvirtuarían la interpretación que cada uno puede hacer. Hemos procurado acortar la extensión, sabedores de que, en todo caso, quien desee leer más, puede acudir al texto original; el título que consignamos es el del capítulo correspondiente; indicamos el subtítulo cuando lo requiere la transparencia.

1 LAS VIDAS OPACAS³⁹⁶ (Pequeñas tiendas)

Las pequeñas tiendas tienen un atractivo poderoso. ¿Cómo viven estos regatones, estos percoceros con sus bujerías de plata, estos sombrereros con sus sombreros humildes, estos cereros con sus velas rizadas? Hay en las viejas ciudades españolas calles estrechas -tal vez con el ábside de una vetusta iglesia en el fondo-, donde todos estos mercaderes tienen sus tiendecillas, y hay una hora profunda, una hora única en que todas estas tiendas irradian su alma verdadera. Esta hora es por la noche, después de cenar; [...] Entonces os paseáis bajo los soportales: las tiendas tienen ya sus escaparates apagados; acaso algunas estén ya también entornadas; pero sentís que un reposo profundo ha invadido los reducidos ámbitos; un hálito de vida monótona y vulgar se escapa de la anaquelaría y del pequeño mostrador; tal vez un niño, que se ha levantado con la aurora, duerme de bruces sobre la tabla; en la trastienda, allá en el fondo, se ve el resplandor de una lámpara... Y la campana de la catedral vuelve a sonar con sus vibraciones graves y largas.

2 JARDINES DE CASTILLA³⁹⁷

Dentro del farol ha sido colocada una bombilla; está polvoriento, sucio, sin cristal, y los cristales del farol han desaparecido o alguno de ellos se muestra roto en pedazos. Alguno de los postes de estos faroles aparece ladeado, vacilante, bien a causa de los recios vendavales de invierno o bien a causa de los esfuerzos de los chicuelos y mozalbetes de la ciudad. Se respira un profundo abandono, una profunda tristeza, una irremediable y desconsoladora laxitud en estos reducidos y polvorientos jardines. Acaso en el

³⁹⁵ *Posdata*, pp. 69-70.

³⁹⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 83-84.

³⁹⁷ *Lecturas españolas*, OC, II, pp. 560-561.

centro se ve una fuente de piedra, una antigua y noble fuente de algún viejo palacio o caserón traída aquí, sacada de su ambiente natural, y sobre la que se ha colocado, desfigurándola, mutilándola, *humillándola*, alguna absurda y tosca figura de hierro fundido, de hierro con sus ásperas junturas y sus granulaciones. El jardín está solitario; allá a lo lejos, por encima de la fronda de los olmos, se ve la torre de la iglesia; más cerca aparecen los porches de la plaza y unos balcones panzudos, desnivelados. De tarde en tarde cruza por el jardín un mendigo, que se sienta en un banco, o uno de esos guardias municipales de las pequeñas ciudades castellanas, astrosos, grasientos, con los bigotes lacios y la barba sin afeitar. En la primavera algunos rosales dan sus rosas rojas, sus rosas blancas, en la tristeza de los evónimos, en el profundo silencio de la ciudad; rosas fugitivas, rosas pasajeras, rosas que duran un momento y que hacen más melancólica la visión de este reducido jardín con sus faroles rotos y sus olmos adustos.

3 SE ALQUILA³⁹⁸

El pie izquierdo de Félix, asentado en el umbral de la puerta -en Errondo-Aundi-; el pie derecho al aire. De una serenidad dulce el ambiente; la lluvia ha lavado la porcelana del cielo. Ocho y treinta y dos minutos de la mañana. Salida para Madrid. Emoción; en este instante, el pie izquierdo de Félix está levantado; no se ha detenido; pero durante un segundo, una centésima de segundo, se halla en el punto preciso en que el poeta ha de transponer el umbral de la casa de Errondo-Aundi. Y cuando haya pasado esa centésima de segundo, Félix estará ya fuera de la casa. El aire que llena el vano de la puerta puede ser figurado en forma de lámina delgadísima de cristal; esa lámina cierra la puerta; se encuentra colocada en el punto mismo en que el interior se separa de lo exterior; en ese punto mismo que el poeta va a salvar para hallarse fuera de la casa. Esa lámina sutilísima -una centésima de milímetro- es como una hoja de guillotina que va a separar el pasado del presente. Y toda la emoción del poeta se concentra en ese momento en que su pie izquierdo, sin hallarse inmóvil, está en alto. El pasado y el presente se encuentran divididos por una centésima de segundo y una centésima de milímetro.

4 LA LIMPIEZA EN LA CASA³⁹⁹

La limpieza de una casa en Monóvar y en 1885. Tenía yo entonces doce años. La vida comienza, en todo tiempo, a las cinco de la mañana; a esa hora en invierno todavía es de noche; todavía queda un rato de noche. La iluminación se hace con aceite, con petróleo, con velas de cera, excepcionalmente con bujías de estearina. Hay que encender el fuego; se inicia el fuego con sarmientos, y se prosigue con ceporros, con leños de olivo, con troncos de carrasca. Preciso es apercibir escobas, zorros, cepillos, despalmadores (*espalmaors*) con que se apalean alfombras. No hay que olvidar el cepillito para limpiar por dentro el tubo del quinqué. Entran en acción las escobas; comienzan sus tareas los zorros, los sempiternos zorros. Grandes desazones me han dado a mí los sempiternos

³⁹⁸ *El caballero inactual*, OC, v, pp. 107-108.

³⁹⁹ *Agenda*, pp. 169-171.

zorros; atruenan la casa con su repetido golpear; levantan el polvo, que vuelve a caer. Lo práctico sería recoger silenciosamente, con un trapo, el polvo de los muebles. Y eso es lo que acaba por hacerse..., y tornan luego los zorros, los sempiternos zorros, en esta casa, en todas las casas del pueblo, en todas las casas de España. Ya están dispuestos los elementos esenciales de la otra limpieza jabón -blando y duro-, *polvos* (cloruro de cal), petróleo, arena. Los pisos son de mosaicos chiquitos; se fregotean con petróleo. Los muebles batallones, muebles de pino, sangrado y sin pintar, se friegan con jabón, con *polvos*, con arena; se friegan con tal saña, que se los rae y aparecen salientes las venas. En la cocina hay que fregar la vajilla, la espetera; ha de brillar de limpia la espetera.

5 LA LECTURA⁴⁰⁰ (Casino de Monóvar)

En el casino de Monóvar, el gabinete de lectura estuvo, primero, en una salita, entrando a mano izquierda; después se trasladó al fondo, pasado el salón octógono, centro del edificio. De todos los periódicos de Madrid, el más solicitado era *La Epoca*. Un cierto socio del Casino, un señor discreto, silencioso, se apoderaba de *La Epoca*, y la estaba leyendo lentamente -con intervalos de meditación- unas dos horas. Nos resignábamos los demás a no contar con el periódico durante ese tiempo. No se trataba con nadie ese caballero; terminaba su lectura meditativa y se marchaba a su casa. El primer gabinete sólo tenía una ancha ventana que daba al compás del Casino, cerrado por una verja. El segundo, amplio, tenía ventanas, a un lado y a otro, que daban al jardín. A un lado había plantado un naranjo, y al otro lado, otro. Creo también trepaba un jazminero; había en Monóvar pasión por los jazmines; se vendían ramitos de jazmines por las calles. En la estación correspondiente, veíamos las áureas esferas de las naranjas, y las florecitas aromosas de los jazmines. La lectura se acrecía con ello en agrado. Por las mañanas no iba nadie al Casino; estaban desiertos el salón central, donde tenían, por la tarde, su tertulia los señores graves, los conservadores de Cánovas; el salón de billar; el salón de los juegos permitidos, con su piano. No había por las mañanas acaparamiento de periódicos. Los periódicos de Madrid llegaban a primera hora.

6 LA ESCUELA⁴⁰¹

Cuando todos los chicos se habían marchado, yo me quedaba solo en la escuela... [...]; entonces, el maestro me llevaba, pasando por los claustros y por el patio, a sus habitaciones. Ya aquí, entrábamos en el comedor. Y ya en el comedor, abría yo la cartilla, y durante una hora este maestro feroz me hacía deletrear con una insistencia bárbara.

Yo siento aún su aliento de tabaco y percibo el rascar, a intervalos, de su bigote cerdoso. Deletreaba una página, me hacía volver atrás; volvíamos a avanzar, volvíamos

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pp. 45-47.

⁴⁰¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 39-40.

a retroceder; se indignaba de mi estulticia; exclamaba a grandes voces: “¡Que no! ¡Que no!” Y al fin, yo, rendido, anonadado, oprimido, rompía en un largo y amargo llanto...

Y entonces él cesaba de hacerme delectar y decía, moviendo la cabeza: “Yo no sé lo que tiene este chico...”.

7 HACIA CESTONA⁴⁰²

(Tren)

Cuando [...] me siento ante las cuartillas, aparece ante mí, bruscamente, en un instante, traído por la hiperestesia nerviosa de interminables horas y horas de viaje, toda mi larga caminata en el tren, con el estruendo del viejo herraje; el resoplido de las locomotoras; el parpadeo lejano de los faros verdes y rojos; los silbatos agudos; los campañillazos; las bocinas; el ir y venir silencioso y rápido de las máquinas, en misteriosas maniobras, a lo largo de los muelles desiertos, oscuros; las ventanas iluminadas, inquietadoras, de las casas remotas; el aullar de los perros en la campiña; las chispas del hogar que revuelan en la negrura un momento y caen, encendidas, áureas, en lo hondo; el redoblar horrisonante de las plataformas giratorias; los silencios profundos, densos, que preceden en las estaciones al momento en que el tren que pasa va a partir; el bullicio presuroso de las fondas; la marcha vertiginosa, suave, entre la verdura incomparable, maravillosa, del país vasco...

8 LA ILUSIÓN DE JOAN PERMANYER⁴⁰³

(Escaleras)

¿Y cómo hacer que la antigua diversidad se convirtiera en unidad? Pues abriendo puertas en las paredes medianeras y labrando escaleritas que facilitarían el acceso de un desnivel a otro. [...] a otras magnas y desconocidas escaleras. [...] hizo colección de sensaciones, las que se experimentan subiendo por los tramos, por los peldaños, por las mesetas, de una escalera. [...] Conocía Permanyer las más famosas escaleras de España y del extranjero; sabía todo lo que hay que saber con relación a las escaleras: lo que es el ojo, lo que es la caja; las clases de escaleras que existen: las sencillas, las de dos ramales, las llamadas de ida y vuelta, que son unas escaleras en que va cada tiro o tramo al revés del antecedente [...] ¿Y dónde dejamos las escaleritas hurtadas? ¿Y qué hacemos de las escaleritas de las casas morunas? ¿Y no consideraremos la diversidad de las barandillas? ¿Sabe alguien que la barandilla de las escaleras se llama también mainel? [...] Daba gusto el tocar este venerable barandado, que habían tocado tantas y tantas generaciones. Y bajar y subir por estas escaleras seculares, por donde habían ascendido y descendido, con sus pensamientos ya alegres, ya tristes, muchedumbre de gentes. [...] Joan Permanyer, que no ha podido ver la escalera, llega a persuadirse de que ha puesto sus pies en todos los peldaños.

⁴⁰² *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 267.

⁴⁰³ *Pasos quedos*, pp. 194-197.

9 LA CUEVA DE MONTESINOS⁴⁰⁴

La atmósfera es densa, pesada; se oye de rato en rato en el silencio un gotear pausado, lento, de aguas que caen del techo. Y en el fondo, abajo en los límites del anchuroso ámbito, entre unas quiebras rasgadas, aparece un agua callada, un agua negra, un agua profunda, un agua inmóvil, un agua misteriosa, un agua milenaria, un agua ciega que hace un sordo ruido indefinible -de amenaza y lamento- cuando arrojamos sobre ella unos pedruscos. Y aquí, en estas aguas que reposan eternamente, en las tinieblas, lejos de los cielos azules, lejos de las nubes amigas de los estanques, lejos de los menudos lechos de piedras blancas, lejos de los juncales, lejos de los álamos vanidosos que se miran en las corrientes; aquí en estas aguas torvas, condenadas, está toda la sugestión, toda la poesía inquietadora de esta Cueva de Montesinos...

10 LA ESTÉTICA DEL BAÑO⁴⁰⁵ (Un estado de ánimo)

-Señor Quijano, resignación.

-Azorín, usted todo lo toma a broma.

El señor Quijano está asombrado, confuso, mohíno, contrito, receloso, avergonzado, indignado. [...] Y el señor Quijano -hidalgo viejo, cazador como el señor Peralta, lector de historias clásicas, doctor en Derecho civil y canónico- se ha encontrado con la sorpresa emocionante de que en Santander no es posible bañarse. Y de aquí su confusión, su asombro, su tristeza, su abatimiento, su humillación y su furor indómito.

-Azorín, usted todo lo toma a broma.

-Señor Quijano, yo respeto, deferente, sus opiniones, sus escrúpulos, sus aprensiones y sus recelos.

Y el señor Quijano se queda mirándome de hito en hito. Y yo me dispongo a escuchar en silencio, por segunda, por tercera, por cuarta vez, las ideas paradójales del señor Quijano sobre los baños del Sardinero.

⁴⁰⁴ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 292.

⁴⁰⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 332-333.

CAPÍTULO 6: EL RITMO, RECURSO EMOCIONAL

1 RITMO EN GENERAL

1.1 FUNDAMENTOS CONCEPTUALES

Al mirar de frente la cuestión del ritmo, quienes no somos expertos ni en teoría ni en historia literarias nos podemos plantear con legitimidad el siguiente escrúpulo epistemológico: ¿Se puede hablar de ritmo en textos que, a simple vista, no sean calificados de poéticos? La respuesta a esta pregunta ha de incluir consideraciones sobre otras cuestiones: naturaleza del ritmo, verso y poesía, el ritmo en la prosa y otras. Según cuáles fueran las respuestas a estas últimas respuestas, así sería pertinente, o no, el estudio del ritmo en producciones no consideradas como estándares poéticas. Pero había que comenzar por el principio: ¿cabe analizar el ritmo desde una perspectiva lingüística?, ¿se “profana” el territorio poético si se holla con pisadas no literarias?¹

No sin cautela fuimos columbrando perspectivas y recorriendo sendas previstas en los itinerarios de la lógica del pensamiento. Acudimos a dos soportes: la reflexión y la autoridad. La reflexión nos la estimula el hecho de que la poesía consta de palabras y si las palabras forman parte ineludible del estudio lingüístico, ¿qué más lógico que abordar, también desde la lingüística, el estudio de uno de los componentes de la poesía, como es el ritmo? El otro soporte es el de la autoridad. Las lamentaciones por la ausencia de estudios lingüísticos sobre el fenómeno literario y las esperanzas de que se lleven a cabo, incluso los mismos estudios teóricos realizados desde la segunda mitad del siglo XX, constituyen un fundamento sólido y sobrado para que nuestra leve mirada lingüística al ritmo esté justificada. Salvador Fernández espera que «Acaso la lingüística se halle un día en condiciones de abordar [...] seriamente» las condiciones de composición del verso libre; «la teoría literaria suele eludir estas cuestiones con sorprendente ligereza». Para este mismo autor, «son muy recientes el interés de la lingüística por la lengua literaria y las primeras tentativas para aplicar sus métodos descriptivos a los productos de la creación literaria, de transmisión oral y escrita».² Sin llegar a lamentarse, ofrece apoyo a este tipo de estudio López Estrada: «El campo de la métrica está en las fronteras entre la literatura y la lingüística»³

¹ R. Almela (2021).

² S. Fernández Ramírez (1967), p. 9.

³ F. López Estrada (1969), p. 9.

En diversos trabajos de Jakobson encontramos una de las más constantes y claras visiones de la imbricación entre gramática y poesía. Veamos unos testimonios. Según Jakobson, «Los recursos poéticos velados por la estructura morfológica y sintáctica de la lengua, en una palabra, la poesía de la gramática, y su producto literario, la gramática de la poesía, apenas han sido conocidos por los críticos y han sido caso olvidados por los lingüistas».⁴ «Esta investigación me mostró con una evidencia perfecta que las cuestiones del verso, de su materia sonora, y la problemática de la gramática eran indisolubles».⁵ «Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla».⁶ El estudio lingüístico de la poesía posee un doble alcance; por un lado, la ciencia del lenguaje debe evidentemente estudiar los signos verbales con sus contextos y sus funciones; y, por otro lado, toda investigación que se haga dentro del ámbito de la poética supone una iniciación al estudio científico del lenguaje, pues la poesía es un arte verbal e implica sobre todo un uso especial del lenguaje.⁷ Las menciones explícitas a la poesía no excluyen que los argumentos sean aplicables a la prosa literaria; si “hay” relación entre la gramática y la poesía “pura” (versificada), *a fortiori* se ha de entender que “puede” haberla entre la gramática y todo texto poético.

Despejada la duda epistemológica⁸, había que resolver la siguiente duda, la teórica. El primer permiso nos lo tendría que otorgar la palabra *ritmo*: ¿permite el concepto “ritmo” ser indagado por la lingüística? De entrada, nos tranquiliza la negativa al concepto de que exista una relación de intrusión⁹ entre la poesía y el lenguaje ordinario. Según Fónagy, una y otro comparten elementos poéticos: «Aucun des éléments poétiques n'appartient en propre, de manière exclusive et spécifique, à la poésie. Gesticulation phonétique et même syntaxique (redistribution des mots dans un autre ordre, en vue d'un certain effet sémantique) jouent un rôle considérable dans le langage de tous les jours».¹⁰ Si la poesía -así, en general- y la lengua cotidiana comparten muchos rasgos, pues ambos se construyen con los mismos materiales, está claro que si son legítimos científicamente los estudios lingüísticos que se hacen sobre la lengua ordinaria, también lo serán los que se hagan sobre la poesía. «Y de los elementos lingüísticos se pasaría al fascinador problema del ritmo. [...] sólo en Cervantes ¡cuántos interesantes tipos de ritmo! A menudo se habla de sus tres estilos. Dentro del Quijote, hay, no sólo variedad de estilo, sino variedad de ritmos».¹¹ ¿Osaremos dudar de que es pertinente estudiar el ritmo en producciones literarias? Si, al decir de Henríquez Ureña, en el Quijote hay diver-

⁴ R. Jakobson (1975), pp. 389-390.

⁵ R. Jakobson (1981-a), p. 117.

⁶ R. Jakobson (1981-b), p. 28.

⁷ R. Jakobson (1984), p. 127.

⁸ No es solamente en Jakobson o en trabajos de la corriente estructuralista donde hallamos convicciones sobre esta cuestión: también se han ocupado de ella estudios de la lingüística del texto y obras de procedencia generativista. Véase F. Lázaro (1974) y S. R. Levin (1974).

⁹ J. Cantineau (1955, p. 4): «relation d'empiètement».

¹⁰ I. Fónagy (1970), pp. 112-113.

¹¹ P. Henríquez Ureña (1922), pp. 101-102.

sidad de ritmos, es posible que en otras obras de reconocidos autores haya algo de ritmo, por lo menos.

Una vez que vemos razonable un acercamiento no-literario a la cuestión del ritmo, podemos desbrozar las primeras cuestiones. Una de ellas, por la que preferimos comenzar, es la de las clases de ritmo.

1.2 ANTES, DE RITMO

La escritura del título de esta primera parte de la sección dedicada a las clases de ritmo es elocuente: la coma que sigue al adverbio *antes* expresa que “para empezar”, hablaremos de ritmo, sin más. Obviamente, y por contraposición a esta aclaración, no queremos decir que vamos a tratar de algo anterior al ritmo. Por otra parte, al estar la palabra *ritmo* en singular y no ir precedida de ningún determinante, resulta nítido que nos ocuparemos de cuanto pueda denotar y connotar ese vocablo: algo así como si quisiéramos decir «¿Qué es ritmo?». Es más complicado hablar de *ritmo* que de *ritmos*; aun así, lo intentaremos y nos acercaremos a ambos términos.

Los términos *ritmo*, *rítmico*... “suenan” bien, son un buen componente de conversación.¹² Por nuestra proximidad al ritmo nos resulta familiar; lo vemos por todas partes.¹³ Nos rodea por fuera y nos condiciona por dentro; nos dirige física y mentalmente; nos excita y nos calma; nos enseña y nos limita. Tan cerca está de nuestros sentidos y de nuestro pensamiento, de nuestras vidas, que la aproximación a él halla cabos sueltos y algunas incertidumbres.

Entre las incertidumbres está, por ejemplo, la relación conceptual entre ritmo y ritmos. ¿Se puede hablar de ritmo o solamente de ritmos? ¿Qué rasgos definen el ritmo y cuáles de ellos definen las diversas clases de ritmo?, esto es, ¿cuál es el género común y cuáles son las diferencias específicas? ¿Son comparables el ámbito artístico, el científico y el natural del ritmo? ¿Esos tres ámbitos son cosas en sí o son perspectivas?, ¿o cada uno de ellos lo es a su manera?¹⁴

Otra cuestión genérica planteable es la referente a las fases integrantes del ritmo del arte poético y del arte musical. ¿Consta de dos fases: ritmo producido y ritmo perci-

¹² M. Jousse (1925, p. 20): «*Rythme, Eurythmie* sont des mots bien sonnants; à les préférer on s'admire soi-même et l'on pense aussi se pousser dans l'estime du voisin... [...] “*Rythmique*” est de ces mots».

¹³ P. Verrier (1909, p. 69): «Autour de lui et en lui, l'homme a trouvé le rythme partout».

¹⁴ O. Brik (1965, p. 143): «On emploie si souvent le mot *rythme* dans un sens métaphorique, imagé, que, pour pouvoir l'utiliser comme terme scientifique, il faut le dépouiller des significations artistiques qu'on lui a superposées». *Ibidem*, p. 144: «Le *rythme* comme terme scientifique signifie une présentation particulière des processus moteurs. C'est une présentation conventionnelle qui n'a rien à voir avec l'alternance naturelle dans les mouvements astronomiques, biologiques, mécaniques, etc. Le *rythme*, c'est un mouvement présenté d'une manière particulière».

bido?¹⁵ ¿Son cuatro fases: ritmo producido, ritmo percibido, ritmo imaginado y las ideas que aporte el raciocinio?¹⁶ ¿Se siente el ritmo de una sola vez o se necesitan tres veces: la primera para barruntarlo, la segunda para presentirlo y la tercera para conformar la sensación?¹⁷

Ciñéndonos a los ritmos del arte, siguen acuciando las preguntas: ¿Son similares?, ¿en qué son iguales y en qué son diferentes? ¿El ritmo musical es análogo al ritmo poético?, es decir, ¿comparten mecanismos?, ¿se rigen por reglas análogas? Según Kawczynski, los fenómenos rítmicos no pertenecen a la realidad de la materia, sino a su forma; ahora bien, como la forma de la existencia está constituida por el tiempo y el espacio, habrá que convenir que hay artes del tiempo y artes del espacio; aquellas son artes del movimiento y estas, lo son de la quietud; el ritmo de las artes del movimiento (danza, poesía, música) será distinto del ritmo de las artes de la quietud (escultura, pintura, arquitectura).¹⁸

Hay, sin embargo, unas incertidumbres que cada vez nos parecen menos inciertas: quiero decir más ciertas. Empleo el término “ciertas” con la seguridad de no equivocarme; no digo “verdaderas” (¿la verdad?), sino “ciertas”: *cierto* no es lo verdadero, sino aquello que uno conoce y lo toma y lo da como verdadero. Por ejemplo, hay ritmo y hay ritmos. El concepto “ritmo” tiene una extensión tan grande que apenas le queda capacidad para la intensión. ¿Qué diríamos que son, entre otros, los conceptos de la vida, la proximidad, la unión, el hallazgo, el agrado, la disposición, la realidad, el cambio, la capacidad, lo contingente, la estabilidad, la dirección, la apertura, el conjunto, el aumento, el problema, la belleza, la consonancia, etc.? ¿No nos sentiríamos abrumados ante la vastedad sin horizonte que nos hace vislumbrar cada uno de esos conceptos? Pues lo mismo ocurre con ritmo; si antes decíamos que este vocablo sugiere “euforia”, también es verdad que -tomado en serio- atrae e inquieta a la vez por los estímulos que provoca.

Así que la primera gran partición hay que establecerla entre los ritmos que “obran al hombre” y los ritmos que “obra el hombre”. Los ritmos que obra el hombre los

¹⁵ E. Landry (1911, p. 36): nos es permitido «distinguer le rythme produit et perçu, moteur et sonore, réel et apparent. En effet il n’y a pas toujours synchronisme entre un son par exemple, et le mouvement qui l’a produit, entre un silence et le repos des muscles».

¹⁶ E. Landry (1911, p. 99): existen «rapports qui lient rythmes produit, perçu et imaginé, et d’autre part nous présenter des rapports nouveaux, ceux de ces divers rythmes avec des idées de rythme fournies par la raison».

¹⁷ P. Verrier (1909, p. 3): «Enfin, il faut au moins trois unités rythmiques pour nous donner la sensation du rythme: la deuxième, en répétant la première, nous fait pressentir un rythme, et la troisième est nécessaire pour confirmer ce pressentiment».

¹⁸ M. Kawczynski (1889, p. 1): «Les phénomènes rythmiques ne touchent pas à la matière des choses, mais à la forme de leur existence. Or, le temps et l’espace étant la forme la plus générale de l’existence, il faut donc que les phénomènes rythmiques tombent aussi sous cette forme ou condition générale». *Ibidem*, p. 2: «Les arts relèvent nécessairement de la condition formelle de l’existence et se divisent en arts des mouvements dont les œuvres s’écoulent dans le temps, et en arts du repos dont les produits s’étalent et persistent dans l’espace. D’après cette division, établie pour la première fois par Aristoxène, disciple d’Aristote, la danse, la poésie et la musique font partie du premier genre, la sculpture, la peinture et l’architecture du second».

avistaremos después en su variedad. ¿Y cuáles son los ritmos que obran al hombre, los que conforman su existencia, se anticipan a ella y la sobrepasan?

¿Ritmo? ¿No produjo ritmo el Big-Bang? ¿No es posible que la *Gran Explosión* fuera el inicio de la formación de la materia, el espacio y el tiempo? Paul Verrier se interroga sobre la causa o las causas de ese ritmo que nos rodea sensitivamente. Las causas visibles y conocidas son variadas, pero tras ellas existe un principio único y universal que es el ritmo del movimiento, la ley de los comienzos.¹⁹ El mismo Verrier remite a la obra *Les premiers principes (First Principles)*, de Herbert Spencer. Vamos a elegir tres citas de Spencer, que sintetizan su teoría sobre el ritmo: «el ritmo se produce siempre y doquier hay un sistema de fuerzas que no se equilibran, porque si se equilibran no hay movimiento, y por consiguiente no hay ritmo»; «manifestándose el ritmo en todas las formas del movimiento, hay razón para pensar que está determinado por una condición original, es decir, desde el origen de todo movimiento. Tácitamente se supone que se puede deducir del principio de la persistencia de la fuerza»; «el ritmo es una propiedad necesaria de todo movimiento, pues dada la coexistencia universal de fuerzas antagónicas, el ritmo es un corolario forzoso de la persistencia de la fuerza».²⁰ Para Landry ese ritmo universal se puede relacionar con el dinamismo de las células vivientes que, por su parte, son la raíz de las alternancias periódicas.²¹

En el deambular humano, «la ritmicidad, la capacidad de sincronizar nuestros movimientos a unos patrones organizados repetitivos y estables, es propia de los humanos, no existiendo en otras especies animales».²² Y tal ritmicidad está muy ligada al bipedismo. «En el caminar bípedo, en la “marcha”, está el origen del contar. Aún hoy en día seguimos marcando los pasos, bien en un desfile o en un baile, mediante el contar. La cuenta del andar no solamente unifica y coordina a distintos organismos, también delimita distancias. La tribu del vecino esta a tantos pasos de la mía. Estamos ante el embrión de la medida, del “número”. Y existe una trabazón íntima en toda la cultura

¹⁹ P. Verrier (1909, p. 69): «Quelle en est la cause, les causes? Souvent il résulte d’un simple mécanisme, de lois purement physiques. [...] soit par l’accommodation à un but commun, comme dans le cas des dents, des doigts et des côtes, soit par une économie de travail, comme dans la disposition des feuilles du mimosa, soit même, comme dans la marche, par le principe du moindre effort. Mais au-dessus de ces causes particulières et secondes, le rythme sous toutes ses formes remonte sans aucun doute à un premier principe, unique et universel. [...] Et le rythme temporel, auquel se ramène ainsi le rythme spatial, qu’est-ce autre chose que “la loi de tout ce qui existe”?»

²⁰ H. Spencer (2009), p. 169. H. Spencer (1863, § 93, p. 317): «Rhythm results wherever there is a conflict of forces not in equilibrium. If the antagonist forces at any point are balanced, there is rest; and in the absence of motion there can of course be no rhythm». H. Spencer (2009), pp. 178-179. H. Spencer (1863, § 99, p. 332): «Rhythm being thus manifested in all forms of movement, we have reason to suspect that it is determined by some primordial condition to action in general. The tacit implication is that it is deducible from the persistence of force». H. Spencer (2009), p. 179. H. Spencer (1863, § 99, p. 334): «rhythm is a necessary characteristic of all motion. Given the coexistence everywhere of antagonist forces—a postulate which, as we have seen, is necessitated by the form of our experience—and rhythm is an inevitable corollary from the persistence of force.»

²¹ E. Landry (1911, p. 57): «Mais il faut reconnaître que la tendance des mouvements à l’alternance périodique a des racines profondes dans le métabolisme à la fois matériel et dynamique des cellules vivantes, dont on pourra, si l’on veut, rattacher le “rythme” au “rythme universel” de Spencer ou d’Aristote.»

²² Avelino Alonso (2019), p. 106.

oral, entre número y *logos*».²³ En suma, el ritmo es «unificador del movimiento»,²⁴ al menos del movimiento del hombre. Es más, los ritmos están ligados a las lenguas, y estas, a su vez, reflejan el espíritu humano.²⁵ En nuestra vida cotidiana -personal y laboral- nos circunda el ritmo.²⁶ «Puede decirse que todo lo que acontece en el universo obedece al ritmo: [...] Nada escapa al movimiento ni, por tanto, al ritmo».²⁷

1.3 DEFINICIONES Y TIPOS

Definiciones de ritmo hay muchas. En este momento buscamos la generalización. En el ámbito más inconcreto una definición adecuada puede ser esta que ofrece Gili Gaya: «Ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias».²⁸ Entrando en el ritmo concreto de las artes, esta otra recoge la noción más abarcadora: «Ritmo es la reaparición periódica de un mismo elemento formal en la sucesión de cambios sensibles».²⁹ Más desarrollada es esta de Sonnenschein: «Rhythm is that property of a sequence of events in time which produces on the mind of the observer the impresión of proportion between the durations of the several events or groups of events of which the sequenced is composed».³⁰

Otras definiciones incluyen también el espacio. El ritmo lo constituye el retorno, con periodicidad, igual o análoga, de un determinado fenómeno; esa vuelta periódica, en el tiempo o en el espacio, impacta en la sensibilidad del cuerpo.³¹ En el ritmo hallamos inmediatez y mediatez; los sentidos captan los fenómenos y los convierten en sensaciones varias; por su parte, la razón capta la heterogeneidad de las múltiples sensaciones y las unifica. Y es que «la razón última psicológica del ritmo es la tendencia de nuestro espíritu hacia la unidad».³² Ningún patrón de medida del ritmo tiene que ser necesariamente exacto: no tienen «exactitud matemática la sucesión de estaciones, ni la sístole y la diástole de mi propio corazón. A pesar de lo cual la sucesión de las estaciones marca el ritmo de la vida del planeta, y la sístole y la diástole marcan el ritmo de mi propia vida».³³ El sema más participado por las definiciones del ritmo es el de la alternancia

²³ *Ibidem*, p. 112.

²⁴ *Ibidem*, p. 111.

²⁵ L. Benlœw (1862, p. 3): «L'histoire des rythmes se rattache intimement au développement des langues; celles-ci indiquent comme par un calque la marche de l'esprit humain».

²⁶ Véanse los esclarecedores trabajos de Marco Tréves (1928): «Le rythme dans les phénomènes de la vie», en *Compte rendu du 1^{er} Congrès du Rythme* (Genève, 16/18 d'août de 1926), Genève, Institute Jacques Dalcroze, pp. 317-344. Y de Léon Walter (1928): «Le rythme dans le travail professionnel», *ibidem*, pp. 299-306.

²⁷ A. Lobato (1965), p. 94.

²⁸ S. Gili Gaya (1993), p. 55.

²⁹ E. Hernández (1919), p. 104.

³⁰ E. A. Sonnenschein (1925), p. 16.

³¹ P. Verrier (1909, p. 3): «Le rythme proprement dit, le rythme concret, est constitué par une division perceptible du temps ou de l'espace en intervalles sensiblement égaux, que nous appellerons *intervalles rythmiques* ou *unités rythmiques*. On peut dire aussi que le rythme est constitué par le retour, à intervalles sensiblement égaux, d'un phénomène déterminé ou même tout simplement du signe qui rend la division du temps ou de l'espace perceptible à l'ouïe, à la vue, au toucher, au sens musculaire».

³² L. Alonso Schökel (1947-a), p. 283.

³³ A. Ribalta (1922), p. 10.

regular, independientemente de la índole de aquello que alterne y de las formas y la duración de los intervalos. Quizá sea muy pretencioso hablar de *ciencia de los ritmos*, como hace Benlœw (¡en 1863!), asimilando, además, su dificultad a la de las matemáticas,³⁴ o titular con el nombre de *Ritmología* el conjunto de unas expansiones personales extremadamente deslavazadas y arbitrarias.³⁵

Si al hablar de “ritmo” hay que tender a la generalización, al tratar de “ritmos” hay que tender a la concreción. Si la noción nos pide el “qué”, los tipos nos piden el “cuáles”. Como el movimiento rítmico lo captan los sentidos, habrá tantos tipos de ritmos como clases de sensaciones sean percibidas por nuestros ojos y nuestros oídos con los movimientos, los sonidos, las formas, los colores...³⁶ Para Gili Gaya, «Es tan posible un ritmo del olfato, del gusto, del tacto y de la visión como del oído».³⁷ Para Figueiredo «el ritmo es la exteriorización de [un] movimiento psíquico».³⁸

Permítasenos equivocarnos en la relación de tipos de ritmo: faltarán, sobrarán, se podrán organizar de otra manera, etc. No pretendemos hacer un tratado del ritmo, sino hacer ver cuánto tendríamos que detallar si nos decidiéramos a tratar detenidamente de los ritmos.³⁹ Una agrupación sencilla y aceptable de tipos de ritmos puede ser la que presentamos a continuación.

1 Geológico. Los movimientos geológicos son rítmicos: mareas, cristalización... «Las series de fenómenos terrestres que directamente dependen del calor solar presentan naturalmente un ritmo que corresponde a la cantidad periódica variable de calor que recibe del sol cada parte de la tierra». «Hay también pruebas de que las modificaciones ígneas de la corteza terrestre presentan cierta periodicidad». Ideas similares a estas de Spencer expone Verrier.⁴⁰

³⁴ L. Benlœw (1863, p. v): «Pas plus que dans les mathématiques, il n’y a de route royale pour ceux, qui veulent pénétrer jusqu’au fond de la science des rythmes».

³⁵ A. Esclasans (1942).

³⁶ P. Verrier (1909, p. 69): «Partout le rythme frappe ses yeux et ses oreilles, plus ou moins parfait, plus ou moins sensible, dans les formes, dans les couleurs, dans les mouvements, dans les sons».

³⁷ S. Gili Gaya (1993), p. 176.

³⁸ F. de Figueiredo (1947), p. 79.

³⁹ Para ampliar el conocimiento de esta materia, pueden consultarse, además de los títulos citados en este trabajo, los siguientes: ·Bolton, Thaddeus Lincoln (1894): *Rhythm*, Worcester, Massachusetts, Print of F. B. Blanchard and Company. (Reprinted from *The American Journal of Psychology*, Vol. VI, N.º 2). ·De Groot, Albert Willem (1919): *A handbook of antique prose-rhythm*, Groningen-The Hague, J. B. Wolters. ·Patterson, Charles Brodie (1915): *The rhythm of life*, New York, Thomas Y. Crowell Company, Publishers. ·Patterson, William Morrison (1916): *The rhythm of the prose. An experimental investigation of individual difference in the sense of rhythm*, New York, Columbia University Press. ·Smith, Margaret Keiver (1900): *Rhythmus und Arbeit*, Leipzig, Wilhelm Engelmann. ·Thomson, William (1916): *Laws of speech-rhythm*, Glasgow, James Macle, James MacIhorse and sons.

⁴⁰ H. Spencer (2009), p. 171. H. Spencer (1963, § 95, p. 320): «Those terrestrial processes whose dependence on the solar heat is direct, of course exhibit a rhythm that corresponds to the periodically changing amount of heat which each part of the Earth receives». H. Spencer (2009), p. 172. H. Spencer (1963, § 95, p. 323): «There is some evidence that modifications in the Earth’s crust due to igneous action have an indefinite periodicity». P. Verrier (1909, p. 69): «Le rythme spatial, ce rythme de l’immobilité, n’est que la trace ou l’expression figée du rythme temporel, ce rythme du mouvement: voyez les plis qu’a empreints sur la plage, pendant le reflux, le rythmique va-et-vient des vagues -le moutonnement des mon-

2 Planetario. «La naturaleza, lo que observamos a diario, nos muestra muchos ejemplos de ciclos periódicos. La alternancia día-noche, sol-luna, las estaciones...»,⁴¹ las cosechas, etc. «Existen ritmos biológicos en cada uno de los escalones de la evolución, desde la ameba hasta el hombre, así como en las plantas».⁴²

3 Corporal. La respiración, la digestión, la menstruación, el ritmo circadiano...: «si se aísla una sola célula del cuerpo, se podrán detectar en ella ritmos circadianos, lo que evidencia que los factores biológicos que diferencian a una persona de otra comienzan a nivel celular».⁴³

Los movimientos continuos vitales del cuerpo humano obedecen a un patrón rítmico inobjetable:⁴⁴

Para respirar no tiene que mandar la voluntad, ni atender la conciencia refleja, basta la misma organización viva para que se realice la respiración rítmicamente, sin necesidad de un director que lleve la batuta; podrá acelerarse la velocidad cuando corremos o cuando nos ataca el asma, pero normalmente no perderá el compás, si nosotros no nos empeñamos con nuestra voluntad. Mientras duerme, el sujeto continúa haciendo la digestión; y, si pudiéramos someterle a un examen con rayos X, comprobaríamos que los movimientos peristálticos se repiten rítmicamente con su compás y su tempo peculiares; sólo indirectamente podríamos modificar la velocidad de tales movimientos, pero no interrumpir su ritmo o hacerle perder el compás; lo mismo que en otro tercer fenómeno, más conocido aún: las pulsaciones del corazón manifestadas en el pulso; cuando pierden su regularidad rítmica, dan que pensar al médico, porque él, espontáneamente, prefiere trabajar con ritmo.

Nuestro cuerpo, en suma, está constituido por infinidad de ritmos automáticos.⁴⁵ Periódicamente producimos suspiros rítmicos para que nuestros pulmones dispongan de aire abundante.

4 Colectivo. «En nuestro mundo hay muchos ejemplos de aplicaciones del ritmo a la sincronización de grupos, como las marchas militares o las rutinas de entrenamiento de los deportistas».⁴⁶ Pero no solo existen esos ritmos explícitos, conscientes y programados; están también los ritmos de la interacción social más o menos espontánea: «Los ritmos interaccionales sirven para explicar algunas de las paradojas de las relaciones humanas. [...] los individuos no mantienen relaciones aisladas con otras personas aisladas, sino que viven en medio de todo un sistema de relaciones, de tal manera que el desequilibrio rítmico en un punto puede compensarse con el equilibrio rítmico de otro».⁴⁷

tagnes qu'a amoncelées une à une le soulèvement rythmique de l'écorce terrestre- le basalte ordonné en fûts et en colonnades par le travail rythmique de la cristallisation».

⁴¹ Avelino Alonso (2019), p. 106.

⁴² F. Davis (1992), p. 154.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ L. Alonso Schökel (1947-a), p. 280.

⁴⁵ M. Jousse (1925, p. 22): «Notre organisme, formé ainsi d'une infinité de rythmes automatiques à périodicité diverse».

⁴⁶ Avelino Alonso (2019), p. 110, nota 9.

⁴⁷ F. Davis (1992), p. 156.

5 Socio-cultural. Hay ejemplos de regularidad, como el calendario cronológico (semanas, meses, años...) y ejemplos de alternancia segura, pero de datos variables, como la ley de la oferta y la demanda, el comercio, la economía, la demografía, la alternancia de los programas políticos, las construcciones urbanas, etc.

6 Kinésico. El andar, el bracear, los gestos de aceptación, de rechazo... Parece estar demostrado que «el cuerpo del hombre baila continuamente al compás de su discurso. Cada vez que una persona habla, los movimientos de sus manos y dedos, los cabeceos, los parpadeos, todos los movimientos del cuerpo coinciden con ese compás».⁴⁸

7 Visual. «Entre innumerables pruebas experimentales escojo, por lo clara, la de Miner. Consiste en introducir a intervalos de tiempo regulares y cortos, sobre la única pared blanca de un cuarto negro, rayos instantáneos de luz siempre iguales; enseguida se agrupan para nuestra vista los golpes de luz en binas o ternas y en cada grupo resalta con particular brillantez uno de los rayos. Hacen los ojos con las iluminaciones lo mismo que los oídos con los sonidos».⁴⁹

8 Auditivo: «La necesidad psicológica del ritmo nos lleva a fingirle donde no le hay. Que el ruido del tren con su traqueteo no tiene ritmo alguno, nos lo aseguran cuantos han estudiado sus movimientos; todos, sin embargo, percibimos este ritmo del tren y distinguimos claramente el del paso lento y el de la marcha veloz, como lo prueba el típico “que te atrapo, que te atrapo, que te meto en un zapato”».⁵⁰

9 Electrónico. Todos los mecanismos programados: ascensores, microondas, teléfonos, robots... Estamos rodeados de programaciones: un ejemplo es la progresión acelerada de las aplicaciones de la nueva y amplísima intervención de la Inteligencia Artificial (IA) en todos los ámbitos de la vida humana.

10 Anímico. Los estados del espíritu atraviesan periodos de intensidad creciente o decreciente... «Los fenómenos psicológicos a primera vista no parecen rítmicos. Sin embargo, el análisis demuestra que el estado psíquico correspondiente a un momento dado no es uniforme, sino que puede ser descompuesto en rápidas oscilaciones, y también que los estados sucesivos atraviesan largos períodos de intensidad creciente y decreciente».⁵¹ Se incluyen aquí, por similitud de ámbito incluyente, los movimientos conceptuales, con o sin expresiones fisiológicas; pensamos con palabras, sí, pero con palabras sin articular; cuando las pronunciamos, las vamos articulando, aunque ya en el

⁴⁸ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁹ E. Hernández (1919), p. 102.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ H. Spencer (2009), p. 175. H. Spencer (1863, § 97, p. 327): «It is not manifest that the changes of consciousness are in any sense rhythmical. Yet here, too, analysis proves both that the mental state existing at any moment is not uniform, but is decomposable into rapid oscillations; and also that mental states pass through longer intervals of increasing and decreasing intensity».

estadio previo son básicamente “ideas” cuya conexión no carece de ritmo: es lo que Stenzel llama «el ritmo concreto del pensar y la automoción propia de los conceptos».⁵²

11 Artes de la quietud (arquitectura, escultura, pintura...) y del movimiento (música, lengua literaria, baile...⁵³).

2 EL RITMO LITERARIO

2.1 PRECEDENTES

En la poesía hebrea encontramos ejemplos de ritmos varios:⁵⁴

Paralelismo sinonímico:⁵⁵

Libro de los Salmos, 114, 1-2	
Al salir Israel de Egipto, la casa de José de un pueblo bárbaro, hizo de Judá su santuario, y de Israel su imperio	In exitu Israel de Aegypto, Domus Jacob de populo barbaro, Facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius

Paralelismo antitético:⁵⁶

Proverbios, 27, 6-7	
Leales son las heridas hechas por quien ama, pero los besos del que aborrece son engañosos. El harto pisotea la miel, pero al hambriento le es dulce lo amargo.	Meliora sunt vulnera diligentes Quam fraudulenta oscula odientis. Anima saturata calcabit favum, Et anima esuriens etiam amarum pro dulci sumet.

Paralelismo sintético:⁵⁷

Libro de los Salmos, 19, 8	
La ley de Yahvé es perfecta: restaura el alma; el testimonio de Yahvé es fiel: hace sabio al simple.	Lex Domini immaculata, convertens animas; Testimonium Domini fidele, sapientiam praestans parvulis.

⁵² J. Stenzel (1935), p. 10.

⁵³ L. Benlœw (1863, p. IX): «La rythmique sert de base commune à trois arts, à la musique, à la métrique et à la danse». Desconocemos por qué este autor aplica a estas artes la distinción aristotélica de “materia” y “forma”, y califica estas artes como materia, como “lo femenino”, y al ritmo como forma, como “lo masculino”: «le rythme est appelé le mâle (τὸ ἄρρεν), la musique et les arts, que le secondent, des femelles (τὸ θῆλυ)».

⁵⁴ Los fragmentos traducidos del original hebreo están tomados de las siguientes fuentes: los traducidos al español, de *Biblia comentada* (1961-1962), IV; los traducidos al latín, de *Biblia Sacra iuxta Vulgatum Clementinam* (1953); en ambos casos, desde los respectivos libros bíblicos.

⁵⁵ R. Lowth (1815), pp. 208-210.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 218-219.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 221.

Aunque sin los desarrollos y las matizaciones que conocemos, no hay que olvidar que en la tradición greco-latina se plantearon las relaciones entre ritmo, verso y prosa. En Platón (siglos V-IV a. n. e.) leemos: «Entonces la expresión correcta, el equilibrio correcto, la forma correcta y el ritmo correcto acompañan a la simplicidad; no a la que denominamos simplicidad rebajándola a necedad, sino a la actitud que dispone al carácter de forma correcta y conveniente».⁵⁸ Aristóteles (siglo IV a. n. e.) menciona el ritmo como recurso, incluso sugiriendo diferencias en los ritmos: «por ello, ritmo es necesario que tenga el discurso, pero metro no, pues poema será, pero ritmo no plenamente; eso sucederá si hasta cierto punto es ritmo».⁵⁹ Y más adelante: «Así pues, la elocución ha de ser de buen ritmo y no sin ritmo».⁶⁰

Cicerón (siglos II-I a. n. e.) y Quintiliano (siglo I d. n. e.) son los dos grandes tratadistas de la retórica en latín. «Por consiguiente -dice Cicerón-, no es difícil descubrir que en la prosa hay un cierto ritmo».⁶¹ Es menester anotar que *oratione* se entendía como “prosa” y *numerus* como “ritmo”. Incluso en obras 20 siglos posteriores se hacen sinónimos la palabra *ritmo* y la palabra *número*: «cierta proporción musical que se llama *ritmo* ó *número*, y por tanto la expresión total toma el nombre de *sonora* ó *numerosa*»; «cierta proporción musical que se llama *ritmo* ó *número*».⁶² Además, Cicerón ofrece una definición de ritmo: «En efecto, todo lo que cae, de alguna manera, bajo la medida de los oídos, aunque esté alejado del verso —pues el verso es, ciertamente, un defecto de la prosa — se denomina “ritmo”, que en griego se dice *ῥυθμός*».⁶³ Y Quintiliano: «Pero el tratamiento de los *pies métricos* es mucho más difícil en la prosa oratoria que en el verso; primeramente porque un verso se limita a pocas palabras, y el discurso tiene muchas veces períodos más largos; en segundo lugar, porque el verso se mantiene siempre igual a sí mismo y continúa según un *principio único*, y la unión de palabras en un discurso, si no tiene *variedad*, desagrada, por un lado, a causa de su monotonía y, por otro, queda presa de sí misma por su afectación artificiosa».⁶⁴

⁵⁸ Platón (1902, vol. 4, 400 e): «Εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία εὐηθεία ἀκολουθεῖ, οὐχ ἦν ἄνοιαν οὔσαν ὑποκοριζόμενοι; καλοῦμεν [ὡς εὐήθειαν], ἀλλὰ τὴν ὡς ἀληθῶς εὖ τε καὶ καλῶς τὸ ἦθος κατεσκευασμένην διάνοιαν». (Traduce el profesor Miguel Pérez Molina).

⁵⁹ Aristóteles (1959: II, 1408b): «διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μὴ·ποίημα γὰρ ἔσται. ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς· τοῦτο δὲ ἔσται ἐὰν μέχρι τοῦ ἦ». (Traduce el profesor Miguel Pérez Molina).

⁶⁰ Aristóteles (1959: II, 1409a): «ὄτι μὲν οὖν εὐρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν καὶ μὴ ἄρρυθμον, καὶ τίνες εὐρυθμον ποιῶσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχοντες, εἴρηται». (Traduce el profesor Miguel Pérez Molina).

⁶¹ M. T. Cicerón (1967, LV, 183, p. [82]): «Esse ergo in oratione numerum quemdam non est difficile cognoscere». (Traduce la profesora Elena Gallego Moya).

⁶² J. Gómez Hermosilla (1839), I, pp. 256 y 372.

⁶³ M. T. Cicerón (1967, XX 67, p. [27]): «Quicquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiam si abest a versu -nam id quidem orationis est uitium- numerus vocatur, qui Graece ῥυθμός dicitur». (Traduce la profesora Elena Gallego Moya).

⁶⁴ M. F. Quintilianus (1997, tomo III, IX, 4, 60, pp. 412-413): «Ratio vero pedum in oratione est multo, quam in versu difficilior: primum, quod versus paucis continetur, oratio longiores habet saepe circuitus, deinde quod versus semper similis sibi est et una ratione decurrit, orationis compositio, nisi varia est, et offendit similitudine et in affectatione deprehenditur».

Durante largos siglos se siguió el llamado *cursus* rítmico. ¿Qué era el *cursus*? En palabras de Valois, el *cursus* «signifie l'harmonieuse succession des phrases». ⁶⁵ Este mismo concepto de “armonía” es el que utiliza el diccionario de Littré para referirse, en una de sus acepciones, al término *nombre* (= número), que en Cicerón equivale a *ritmo*. ⁶⁶ El objetivo del *cursus* era acercar la prosa a la belleza del verso, ⁶⁷ de tal forma que en algunos autores se hace equivaler el *cursus* rítmico a la prosa métrica. Se basaba en el acento, sobre todo de los finales de frase. ⁶⁸

No se sabe con seguridad cuál es el origen del *cursus* rítmico. Se sabe que «En los primeros siglos del cristianismo, tanto en el latín de los paganos, como en el de los cristianos, se advierte una modalidad que con el tiempo se llamó el *cursus* rítmico, o ritmo leonino, como si este modo de escribir dependiera de San León», ⁶⁹ que pontificó entre 440 y 461. Otros autores, que advierten ya el *cursus* al principio del siglo III, insisten en el carácter “universal” (no limitado a una lengua ni a unas fechas) del *cursus*, ⁷⁰ y lo ven definido ya en las cartas de Plinio el Joven (siglos I-II d. n. e.), incluso antes, en Cicerón (siglos II-I a. n. e.). ⁷¹

Guillén se pregunta: «¿Hay alguna relación entre la prosa métrica de Cicerón y el *cursus* rítmico? Bien quisiéramos responder sencillamente, la hay, no la hay; pero se han formado tantísimas teorías sobre el particular, que no es extraño que muchos críticos la hayan dejado por insoluble». ⁷² Nicolau niega tal relación. ⁷³ Ambos autores creen que «Aún supuesta la diferencia que hay entre la cláusula métrica y el *cursus* rítmico hay que reconocer [...] que la cláusula métrica ciceroniana debe ser tenida como la etapa más antigua de una evolución que ha conducido al principio del *cursus* rítmico». ⁷⁴

⁶⁵ N. Valois (1881), p. 162.

⁶⁶ E. Littré (1966), *sub voce*.

⁶⁷ L. Havet (1892, p. 1): «Le mot *cursus* a servi au moyen âge, à partir du XII^e siècle, à désigner un agencement euphonique des fins de phrase, agencement qui était soumis à des règles, et grâce auquel la structure de la prose participe de celle des vers».

⁶⁸ M. G. Nicolau (1932, p. 37): «Le *cursus* [...] est un rythme fondé sur l'accent. Il affecte les fins de phrase ou de membres de phrase. Il porte toujours sur les deux derniers mots accentués».

⁶⁹ J. Guillén (1962), p. 209.

⁷⁰ L. Havet (1892, p. 3): «Il y a un *cursus* [...] dès la première moitié du III^e siècle. Somme toute, l'observation d'un *cursus* est un fait littéraire très général, et qui n'est propre ni à telle langue, ni à telle date».

⁷¹ L. Havet (1892, p. 12): «la prose métrique n'est pas spéciale aux écrivains païens ou chrétiens des bas siècles. Il y en a déjà une, parfaitement définie, dans les lettres de Pline le jeune. Bien mieux, elle est au moins à demi formée dans les discours de Cicéron, qui prend très au sérieux les préceptes d'euphonie énoncés par lui-même dans ses écrits rhétoriques».

⁷² J. Guillén (1962), pp. 322-323.

⁷³ M. G. Nicolau (1930, p. 7): «Cicéron lui-même, qui a expliqué longuement dans ses ouvrages sur l'art oratoire la structure de la clause, n'a jamais rien dit sur ce qui regarde le rôle rythmique de l'accent. C'est, à notre sens, la preuve que l'accent n'a pas eu d'influence sur le rythme à l'époque de Cicéron».

⁷⁴ J. Guillén (1962), p. 324. Lo mismo opina M. G. Nicolau (1930, p. 10): «le principe ciceronien de la clause métrique doit être considéré comme le stade le plus ancien d'une évolution qui a conduit au principe du *cursus* rythmique».

Acerca de cómo se originó el *cursus*, Guillén expone tres hipótesis:⁷⁵ 1.^a) Origen eclesiástico: Gregorio VIII (siglo XII), Gelasio II (siglo XII) o San León Magno (siglo V). 2.^a) Origen africano: san Cipriano de Cartago (siglo III) y san Agustín de Hipona (siglos IV-V). 3.^a) Transformación de la prosa métrica en prosa rítmica.

Tres eran los tipos del *cursus*:⁷⁶ *cursus velox*, *cursus tardus*,⁷⁷ *cursus planus*. En el siglo XI (Urbano II) se hizo una restauración erudita del *cursus*,⁷⁸ que culminó en el siglo XII (Gregorio VIII) con el enunciado de las leyes rítmicas⁷⁹ y se perfeccionó en el siglo XIII (Inocencio III),⁸⁰ pero «El apogeo del *cursus* medieval está en el pontificado de Nicolás IV (1288-1292). Es el periodo en que viven los grandes místicos desde San Anselmo hasta San Buenaventura».⁸¹ No parece que responda a la realidad una cuarta variedad del *cursus*, el llamado *trispondaico*.⁸² En un texto del libro *Rhetorica Antiqua* (escrito entre los 1194 y 1215) se halla una advertencia contra aquellos que en sus escritos formales no concordasen el ritmo con el sentido.⁸³ Por su parte, Valois estructura en cinco etapas la historia del *cursus* rítmico propiamente dicho: entre los siglos IV y XVII conoció la vigencia, el esplendor, la decadencia y la desaparición.⁸⁴

Havet destaca la influencia que tuvo la prosa métrica de Símaco en la prosa rítmica de la cancillería papal. Quinto Aurelio Símaco fue, en el siglo IV, mandatario supremo de Roma, suprema autoridad judicial de la ciudad, cargo que dependía direc-

⁷⁵ J. Guillén (1962), p. 324 *passim*.

⁷⁶ L. Havet (1892, p. 1): «Les théoriciens du *cursus* reconnaissent trois variétés de fins de phrase». Ver también M. G. Nicolau (1932), p. 37.

⁷⁷ J. Guillén (1962, p. 348): «El *tardus* es llamado también *cursus ecclesiasticus*».

⁷⁸ L. Duchesne (1889, p. 162): «C'est donc Urbain II qui a conçu l'idée de cette renaissance littéraire de la chancellerie romaine et c'est Jean Caetani qui a été choisi par lui comme le plus capable de la mener à bonne fin».

⁷⁹ N. Valois (1881, p. 166): Tras un intervalo de 50 años de ausencia de trabajos «nous trouverons, pour la première fois, l'énoncé des lois rythmiques dans un fort curieux opuscule intitulé: *Forma dictandi quam Rome notarios instituit magister Albertus, qui et Gregorius VIII papa*».

⁸⁰ L. Delisle (1858, p. 5): «L'avènement d'Innocent III fut une ère nouvelle pour la chancellerie pontificale: à partir de l'année 1198, la série des registres ne présente, pour ainsi dire, pas de lacunes».

⁸¹ J. Guillén (1962), p. 348.

⁸² M. G. Nicolau (1932, p. 38): «On parle souvent d'un quatrième type de *cursus* que l'on désigne communément d'un nom forgé par les philologues modernes: le *cursus dispondaïque*, ou plus exactement, *trispondaïque*».

⁸³ M. Plezia (1974, p. 12): «contre ceux qui, au profit du rythme, négligent le sens (*qui cursum observant et de intellectu non curant*)».

⁸⁴ N. Valois (1881, pp. 258-266): «**A. De la fin du IV^e siècle au milieu du VII^e.** Prédominance du style rythmique. [...] **B. Du milieu du VII^e siècle à la fin du XI^e.** Cette seconde époque marque un mouvement en arrière. Le *cursus* y est plus ou moins mal observé, souvent entièrement méconnu; rien de si rare qu'une épître, je ne dirai pas complètement, mais à peu près conforme aux règles de l'harmonie. **C. XII^e siècle.** Le XII^e siècle, au contraire, est une époque où l'on suit le progrès, pour ainsi dire, d'un pontificat à un autre. [...] **D. De 1198 à 1288.** Ce que l'on a dit de l'avènement d'Innocent III, qu'il ouvrit "une ère nouvelle pour la chancellerie pontificale" se trouve confirmé par l'étude du rythme. [...] **E. De 1288 au XVII^e siècle.** Sous le pontificat de Nicolas IV (1288-1292), les notaires se relâchent un peu de leur vigilance. Alors reparaisent des fautes, inconnues depuis le XII^e siècle: non seulement des propositions, mais des phrases se terminent d'une façon défectueuse. [...] Au XVI^e siècle, le désordre est à son comble». (La negrita está en el original.)

tamente del emperador.⁸⁵ Pues bien, sus desempeños de gobierno no le impidieron cultivar una prosa métrica rigurosa que influyó en los documentos oficiales del Papa. Por ejemplo, cualquiera que fuese la última palabra del verso, ella era la que determinaba la forma métrica de la palabra precedente.⁸⁶

2.2 NATURALEZA

El ritmo del hablar «como figura es ideal, conexión y proporción: logos, pues, en el auténtico sentido griego»,⁸⁷ al que están vinculados «el ritmo, el *melos* y la actitud y el movimiento del cuerpo (σχήμα)»,⁸⁸ como factor unificador de la expresión lingüística.

No existe cesura entre el ritmo poético y el del lenguaje cotidiano, lo sonoro pronunciado se articula rítmicamente como *conditio sine que non* del hablar y el comprender. Y ello empezando por lo más puramente físico, pues durante la respiración lingüística la dilatación y la contracción pulmonares indican una inspiración y una espiración que se suceden con su peculiar movimiento: rápido, lento, uniforme, intermitente... Entre los movimientos temporalizados del lenguaje cotidiano y los del lenguaje poético hay gradación: «Pues así como en modo alguno es la palabra poética un producto artificial desvinculado de las raíces de la vida general del lenguaje, tampoco falta en una manifestación lingüística cualquiera la referencia a la norma cabal, al modelo por que se mide o pueda ser medida».⁸⁹

La distinción existente entre el texto poético y el no-poético no implica desentendimiento mutuo ni distancia separadora. La no-coimplicación no lleva consigo la no-colaboración. El lirismo anida por igual en el verso que en la prosa, aquel más desligado de lo gramatical y esta, menos, pero ambos igualmente reales. Si hay ritmo, hay poema, sea cual sea la presentación que manifieste: poesía versificada, poesía sin metro, prosa artística. La trabazón entre las tradicionales condiciones acústicas de la poesía y los recursos léxicos, sintácticos y morfológicos del sistema de la lengua la defiende Gili Gaya: «las fronteras entre verso y prosa no están claramente delimitadas [pues] el ritmo poético no necesita ser indispensablemente acústico»; más aún, «Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas».⁹⁰

⁸⁵ Q. A. Símaco (2003), p. 11.

⁸⁶ L. Havet (1892, p. 5): «Le *cursus* de Symmaque est à celui du XII^{ème} siècle ce que la versification classique est aux *rhythmi* du moyen âge. Et, comme les *rhythmi* sont nés des *metra* classiques, la prose rythmique de la chancellerie papale a dû sortir d'une prose métrique. [...] Quelle que soit la forme métrique du dernier mot [...], elle détermine la forme métrique du mot précédent».

⁸⁷ J. Stenzel (1935), p. 158.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁹⁰ S. Gili Gaya (1993), p. 55.

El efecto estético del ritmo resulta de la unión de tipos gramaticales y de figuras estilísticas configurados estéticamente y repetidos. Como dice Bally, para captar la importancia del ritmo en una lengua dada el criterio más seguro no es la métrica, sino la forma interna, o sea, el conjunto de las estructuras generales y profundas. La forma interna rige las relaciones fundamentales por las cuales se expresa el pensamiento y, en última instancia, se confunde con la gramática, «puisque rien n'est plus frèquent que l'emploi d'un type gramatical».⁹¹ La fusión entre sentido y sonido es tal que sería un error atribuir el efecto rítmico a uno solo de los dos componentes: «cuando el ritmo no se impone por medio de palabras idénticas, cuando no es ya un simple eco, sino que se traduce de modo más sutil, está uno tentado a atribuir todo el efecto al juego de las ideas, al sentido de las palabras. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, es éste un error. [...]: el efecto rítmico está en primer plano, y todo ritmo vocal tiene su punto de partida en la sensación acústica».⁹² Según Jakobson, «La principal fuerza dramática del exordio de Marco Antonio a la oración fúnebre de César, Shakespeare la consigue jugando con categorías y construcciones gramaticales».⁹³

Bertil Malmberg ofrece una atinada observación sobre la simbiosis, mitad lúdica y mitad conceptual, entre la función simbólica y la función sintomática en el ritmo, tanto de la prosa como de la poesía. La materia prima, fonológica, delimita el campo donde actúa la forma expresiva. Es la magia del ritmo.⁹⁴ Si tuviéramos que resumir la noción de ritmo, se podría decir que **el ritmo consiste en la repetición -igual o desigual- de un mismo elemento formal en una serie sucesiva de datos sensibles.**

2.3 FASOLECTO POÉTICO

Los textos que se conocen como literarios son especiales. Los textos literarios corresponden al tipo poético, que son “radicalmente” diferentes de los textos que corresponden a los tipos apofántico y pragmático. El rasgo propio del tipo poético es la “ficción”. Los tres tipos enuncian la verdad, pero mientras los tipos apofántico y pragmático enuncian una verdad “externa”, el tipo poético enuncia una verdad “interna”, la crea. Es una verdad estética, autosuficiente, siempre verosímil. A los tipos apofántico y pragmático nos podemos referir también con las denominaciones de *lengua ordinaria*, *texto no-literario*, *lenguaje cotidiano*, *lengua no-poética*, etc. No es tautología, sino insistencia en lo esencial y diferenciador, afirmar que los textos del tipo poético se definen por “lo” poético, que es la expresión del numen. Lo poético se da cuando el estilo es más potente que el referente, cuando lo engulle, cuando se le busca por encima de la verdad apofántica y pragmática.

⁹¹ Ch. Bally (1928), p. 257.

⁹² Ch. Bally (1972), p. 137.

⁹³ R. Jakobson (1975), p. 390.

⁹⁴ B. Malmberg (1973, p. 179): «Le jeu des rythmes, en prose comme en poésie, et les conflits qui résultent de la rencontre d'un rythme phonologique neutre, irrégulier et avec seulement une fonction délimitative (fonction de symbole) avec un rythme poétique, expressive, imitative (fonction de signal ou de signal ou de symptôme) est très nettement visible dans la poésie des langues qui connaissent en même temps un vers sur des accents d'intensité et un accent libre de mot (langues germaniques, espagnol, etc.)».

Lo poético no trata de definir, de prescribir, de enseñar, de rechazar. Si lo hace no es por intención del autor, sino porque resulte mediante deducciones. Lo poético es el ámbito de la sugerencia, de la intuición, del sentimiento, de la alusión, de las remembranzas, de las evocaciones, de las asociaciones personales... Poesía pura «significa precisamente un ideal de poesía lo más libre posible de elementos prosaicos. Una poesía que alude, no precisa; sugiere, no define. Una poesía hecha más de cosas sentidas que de cosas pensadas, más de asociaciones que de explicaciones, más de significados implícitos que de significados definidos».⁹⁵

Todo aquello que sea externo al texto poético permanecerá fuera de él, aunque en el inicio de su creación no haya sido “ajeno” a él: sea lo que sea aquello que le haya servido de motivo para producir el texto, quedará como un estímulo, no como un referente. Un objeto material, una experiencia personal, un acontecimiento social, un suceso profesional..., le habrá causado u ocasionado al autor un sentimiento que, a su vez, habrá sido la oportunidad, más o menos activa, para hacer su obra. La intuición poética «consiste en una visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto. [...] una visión personal de las cosas adecuada a este único momento (adecuado a la unidad emocional del momento)».⁹⁶ Tomás Navarro Tomás también subraya la presencia de la emoción en la composición de las frases: «El autor, al componer sus frases y períodos en la forma adecuada a las necesidades de su pensamiento y emoción, va estableciendo la extensión y límites de estas unidades como complemento indispensable de la función expresiva de los vocablos».⁹⁷

Aunque en los textos reales, concretos, se pueden hallar trazas de los tres tipos (poético, apofántico, pragmático), también es verdad que cada tipo guarda una similitud con una de las tres funciones del lenguaje definidas por Karl Bühler: representación, apelación y expresión.⁹⁸ Los textos apofánticos están más cerca de la función representativa, los textos pragmáticos, de la función apelativa, y los textos poéticos, de la función expresiva. Cualquiera que sea el género literario al que se pudiera adscribir un determinado texto literario, el aislamiento representativo del texto poético lo convierte en su propio referente: «el grado máximo de poeticidad sería aquel en que el lenguaje, desentendido en buena medida de su función comunicativa, se acercara más a una condición autotélica: cansado de decir el mundo, el lenguaje propendería a cumplir su primer deseo ontológico de ser el mundo».⁹⁹

⁹⁵ H. Hatzfeld (1975), p. 57.

⁹⁶ Amado Alonso (1969), p. 11.

⁹⁷ T. Navarro Tomás (1939), p. 19.

⁹⁸ K. Bühler (1985), pp. 45-52.

⁹⁹ A. L. Prieto de Paula (2009), p. 178.

2.4 POESÍA VS. LENGUA NO POÉTICA

Cualquier texto literario, por el hecho de serlo, esto es, por ser poético, es único. En el arte escultórico o en el pictórico cada obra es única (las copias son industria): ni una alteración en la masa del busto ni una pincelada de más o de menos en el lienzo son admisibles; en el arte de la palabra ocurre igual: en cuanto obra original ningún elemento puede ser sustituido. Todo hablante escoge los recursos idiomáticos disponibles para comunicarse, pero «la selección hecha por el poeta ocurre en un nivel especial de deliberación. Proviene de la intensidad especial de un enfoque consciente. [...] la intención literaria, en sus raíces recónditas pero básicas, es diferente».¹⁰⁰

Un buen planteamiento de los dos niveles de productos de lengua es el que propone Coseriu en su trabajo sobre la estructura del léxico.¹⁰¹ Distingue dos tipos de tradiciones, o sea, de recursos formados históricamente en la comunidad y puestos a disposición de los hablantes: técnica libre del discurso y discurso repetido. ¿Qué son una y otro?

a) La técnica libre del discurso abarca los elementos constitutivos de la lengua y las reglas para su modificación y combinación. Coseriu concreta qué elementos son los constitutivos: menciona los instrumentos y procedimientos de índole léxica y gramatical; es decir, prácticamente las unidades que estudia la morfología, la lexémica y la sintaxis, así como las reglas que siguen tales unidades cuando se combinan. La técnica libre del discurso abarca el acervo léxico, las reglas sintácticas, los significados, etc.

b) El discurso repetido incluye aquello “ya dicho” que una comunidad de hablantes repite con unas formas o unas combinaciones de formas más o menos idénticas y cuyos elementos constitutivos no son ni reemplazables ni re-combinables según los mecanismos idiomáticos de la lengua correspondiente.¹⁰²

La aplicación del concepto “discurso repetido” a la obra literaria es laxa, aunque verídica; este concepto se aplica de un modo más estricto a las unidades fraseológicas que se emplean en la técnica libre del discurso. Pero no es descabellado considerar un texto literario como discurso repetido pues también está “ya dicho”, es decir, “ya dicho por un autor con conciencia de tal”.

Una dicotomía muy parecida, pero no igual, a esta de Coseriu, es la que propone Lázaro Carreter.¹⁰³ Según este autor, hay que distinguir entre lenguaje literal y lenguaje no literal; este se define por oposición a aquel. Los rasgos del lenguaje literal son los siguientes.

¹⁰⁰ G. Steiner (1973), p. 158.

¹⁰¹ E. Coseriu (1967).

¹⁰² E. Coseriu (1967, p. 29): «dont les éléments constitutifs ne sont pas remplaçables ou re-combinables selon des règles actuelles de la langue».

¹⁰³ F. Lázaro (1980).

a) Es intangible, frente al no literal, que es variable. El lenguaje literal para Lázaro es un lenguaje esculpido, emitido para perdurar; con él se construyen mensajes con cierre, que están destinados, por voluntad del autor, a permanecer y a ser reproducidos en sus propios términos. Tiene cierre previsto.

b) Escapa a la creatividad del lector. Está vertebrado: el género elegido modeliza el mensaje y sus formas, está sujeto a las convenciones y expectativas del género.

c) Recogen la voluntad de expresar técnicamente el cifrado. Una parte importante del cifrado es la estructuración, que constituye una parte importante de su dificultad.

En los tipos de textos “literales” (poéticos) Lázaro incluye los siguientes: los conjuros, las consignas, las inscripciones, los textos publicitarios y, por supuesto, la literatura. Y advierte que literal no equivale a escrito: «los conceptos de lengua escrita y lengua literal no se recubren».¹⁰⁴ Son, pues, dos distinciones diferentes: oral vs. escrito y literal vs. no literal. El texto literal -el texto poético- es intocable, inmutable.

El autor de textos poéticos lidia con los medios de la lengua conversacional, pero se distancia de ella, como también se aleja del discurso filosófico, de la lección didáctica, etc. «El lenguaje ideal de un poeta debería estar constituido por palabras de nuevo cuño, adecuadas para expresar el único pensamiento y la única emoción que el poeta quiere transformar en arte. Pero tal creación de palabras nuevas está obstaculizada precisamente por el carácter precipuo de la lengua común que el poeta se ve forzado a utilizar. Esta lengua común admite a duras penas los neologismos y mucho menos las invenciones lingüísticas arbitrarias. Sin embargo, para acercarse a la infabilidad los grandes poetas no pueden jamás renunciar a la lucha con su lengua materna».¹⁰⁵

2.5 RITMO POÉTICO

2.5.1 RASGOS

Para Malmberg, la esencia del ritmo estaría en encontrar la relación entre *succession* y *continuité*. Sobre la tranquilidad de un lecho de continuidad aparecen interrupciones que se perciben periódicas, que son discretas. Los elementos discretos alteran el desarrollo habitual del continuo temporal («déforme la coulée habituelle du temps»)¹⁰⁶ Dice Malmberg, además, que la riqueza del lenguaje la produce el balanceo entre la regularidad y la irregularidad.¹⁰⁷ Se podría decir que no es solo la riqueza, sino también la belleza del lenguaje humano, belleza cuyo prototipo es el texto poético, lo que pende de esa variabilidad, de esa inestabilidad producida por el dinamismo de la regularidad del sistema (*langue*) y de la irregularidad (*parole*), por la irrupción de los elementos discretos que, sucesiva y periódicamente, interrumpen la quietud de la continuidad del tiempo.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 162-163.

¹⁰⁵ H. Hatzfeld (1975), p. 59.

¹⁰⁶ B. Malmberg (1973), pp. 177-178.

¹⁰⁷ B. Malmberg (1973, p. 186): «La richesse du langage humain s'explique en partie par cette balance constante entre régularité et irrégularité -par cet équilibre et ce déséquilibre entre l'une et l'autre-».

Anderson explica el ritmo como el conjunto de sucesivas sensaciones no necesariamente periódicas: «Basta, para que haya ritmo, que las líneas de nuestros sentimientos y pensamientos formen un dibujo melódico intencional». El inicio está en el espíritu, que actúa sobre las palabras. Las palabras originan «emociones, voliciones, ideas, imágenes, etc., [que] nos excitan; al excitarnos, sus mudables intensidades se traducen en movimientos musculares y vasculares; y estos movimientos psicofísicos, acompasados en ritmo, nos dan placer». ¿Qué hace el hablante con esas sensaciones? Les da una móvil «estructura configurada, dirigida, regulada y vivida internamente» por él. Tal estructurada asimilada tiene un lado acústico que es el ritmo.¹⁰⁸

El ritmo en los textos poéticos tiene una incontestable sustancia acústica; cuestión distinta es la captación y la medición de tal sustancia. Con la aparición de la psicología como ciencia -también de la psicología experimental- se prestó mucha atención al ritmo en su dimensión auditiva: colaboraron la psicología, la lingüística, la fonética.¹⁰⁹ Según Amado Alonso, «Para Meumann, el ritmo es un proceso mental por el cual agrupamos sensaciones de sonidos dentro de un sistema de imágenes dispuestas sobre bases temporales. Este es el punto de arranque de todos los teóricos posteriores».¹¹⁰ Por otra parte, Meumann puso en circulación el concepto *endopatía* para referirse al hecho de que el goce estético se basa principalmente «en una comprensión puramente sentimental de las cosas»;¹¹¹ por lo que tiene que ver con nuestro tema, asevera que «concurren también algunos fenómenos de endopatía, con el ritmo y el sonido de las palabras».¹¹²

Amado Alonso -inspirador de la concepción de Anderson- afirma que «la melodía es una de las caras del ritmo, la acústica. La melodía sube y baja con el crescendo y decrescendo de las tensiones. Nuestro organismo vive entero el ritmo con movimientos ordenados de tensión y distensión. El ritmo es placer corporal porque consiste en regulados movimientos orgánicos [...]; y es placer espiritual porque cada uno de los movimientos se vive referido a la estructura móvil» que el hablante ha interiorizado.¹¹³ La sensación de ritmo repercute realmente en el cuerpo del sujeto.¹¹⁴

Sin ánimo de desmerecer ni a Meumann ni a Amado Alonso, hay que apuntar dos matizaciones. La primera es que la línea emprendida por Meumann llevaba una dirección dirigida -más o menos conscientemente- a los productos literarios, que ha resultado fecunda. La segunda es que algunos decenios antes de que se publicara la obra de Meumann, el filósofo positivista inglés Herbert Spencer, había expresado en su obra *First Principles* la idea básica de **la compenetración físico-mental del ritmo**. Sin ser

¹⁰⁸ E. Anderson (1971), pp. 22-23.

¹⁰⁹ M. Jousse (1925, p. 12): «La Psychologie expérimentale commence à prendre contact avec l’Ethnographie, la Linguistique et la Phonétique expérimentale».

¹¹⁰ Amado Alonso (1969), p. 269.

¹¹¹ E. Meumann (1948), p. 120.

¹¹² *Ibidem*, p. 123.

¹¹³ Amado Alonso (1969), p. 259.

¹¹⁴ E. Landry (1911, p. 79): «On a aujourd’hui le sentiment que tout rythme perçu et peut-être même tout rythme imaginé est accompagné d’un rythme réellement produit dans le corps du sujet».

especialista en teoría de la literatura, Spencer extiende el movimiento rítmico elemental a todo el lenguaje. Resalta la correlación entre músculo, sensación y acción.¹¹⁵

En efecto, las sensaciones y las emociones originan contracciones musculares. Pues bien; si una emoción o una sensación fuese rigurosamente continua, habría una descarga continua a lo largo de los nervios motores puestos en juego; pero la experimentación nos revela, en lo que permite juzgar el uso de estimulantes artificiales, que una descarga continua a lo largo del nervio motor de un músculo no produce la contracción de éste, para la cual se necesita una descarga interrumpida, una sucesión rápida de descargas. La contracción muscular supone, pues, ese mismo estado rítmico de la conciencia que la observación directa demuestra. [...] La poesía es una forma literaria en la cual la energía reaparece periódica y regularmente, es decir, que el esfuerzo muscular de la pronunciación presenta periodos de intensidad mayor y de intensidad menor que se complican con otros de la misma naturaleza correspondientes a la sucesión de los versos. [...] Esas diversas especies de ritmos que caracterizan la expresión estética no son, rigurosamente hablando, artificiales; son formas más intensas de un movimiento ondulatorio, habitualmente engendrado por el sentimiento cuando se descarga en el cuerpo, y una prueba de ello es que se los halla también en el lenguaje usual. [...] Todo el mundo puede observar ondulaciones aún más amplias, en sí y en los demás, con ocasión de un placer o de un dolor muy vivo.

Octavio Paz defiende una fusión entre lo corporal y lo poético: «No niego que existe una relación indudable entre la respiración y el verso: todo hecho espiritual es también físico. [...] Recitar versos es un ejercicio respiratorio, pero es un ejercicio que no termina en sí mismo. Respirar bien, plena, profundamente, no es sólo una práctica de higiene ni un deporte, sino una manera de unirnos al mundo y participar en el ritmo universal. Recitar versos es como danzar con el movimiento general de nuestro cuerpo y de la naturaleza».¹¹⁶ Es difícil hallar exposición más gratificante e inclusiva de lo espiritual y lo material. La emoción del ritmo no es temblor físico, sino estremecimiento interior.

Vale la pena que nos detengamos brevemente en la conexión -arriba consignada- que defiende Amado Alonso entre ritmo y placer. Tal nexo ya la había propuesto Cicerón: «Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces; quibus et excitamur et incendimur et lenimur et languescimus et ad hilaritatem et ad tristitiam saepe deducimur».¹¹⁷ Con el ritmo y las palabras nos emocionamos: nos excitamos, nos calmamos, nos reímos, nos entristecemos... Este placer del ritmo -asevera también

¹¹⁵ H. Spencer (2009), pp. 175-176. H. Spencer (1863, § 97, pp. 327-329): «Sensations and emotions expend themselves in producing muscular contractions. If a sensation or emotion were strictly continuous, there would be a continuous discharge along those motor nerves acted upon. But so far as experiments with artificial stimuli enable us to judge, a continuous discharge along the nerve leading to a muscle, does not contract it: a broken discharge is required—a rapid succession of shocks. Hence muscular contraction pre-supposes that rhythmic state of consciousness which direct observation discloses. [...] Poetry is a form of speech which results when the emphasis is regularly recurrent; that is, when the muscular effort of pronunciation has definite periods of greater and less intensity—periods that are complicated with others of like nature answering to the successive verses. [...] That these several kinds of rhythm, characterizing æsthetic expression, are not, in the common sense of the word, artificial, but are intenser forms of an undulatory movement habitually generated by feeling in its bodily discharge, is shown by the fact that they are all traceable in ordinary speech. [...] Still longer undulations may be observed by every one, in himself and in others, on occasions of extreme pleasure or extreme pain».

¹¹⁶ Octavio Paz (1956), pp. 295-296.

¹¹⁷ M. T. Ciceronis (1969), 3, 51, 197, p. 345.

Cicerón- se siente, pero no siempre se percibe conscientemente. «Este pasaje es tal que, como las palabras se corresponden con las que deben corresponderse, sentimos que el ritmo no se ha buscado sino que ha sobrevenido».¹¹⁸

Análogo parecer expone recientemente el latinista José Guillén: «No es que sea necesaria la cadencia final para darse a entender, pero sí para deleite de los oídos y agradable presentación de las ideas».¹¹⁹ Y, más extensamente, en este pasaje:¹²⁰

La emoción tranquila y sosegada, el sentimiento apacible y beatífico requieren ritmos lentos, tranquilos, dicciones y frases fluidas, diáfanos, sencillas, de movimientos moderados, como el fluir de un río bullicioso por la suave inclinación del cauce de una vega placentera.

La pasión vehemente, la emoción nerviosa exige por el contrario rapidez, energía, brusquedad, atropellamiento de ideas y de palabras, restallar de reticencias, cabrilleo de giros que se asoman y súbitos desaparecen, seguros de haber dicho cuanto pretendían. Es el descenso precipitado del río que se lanza por unas cataratas laberínticas y caprichosas.

La dignidad, en cambio, la prestancia, la magnanimidad, el valor, las pasiones todas que levantan el ánimo, fluirán serenas y graves, con la serenidad imponente del río que mezcla sus aguas con las del mar. Las frases llenas, los períodos rotundos, el ritmo solemne, será el exponente adecuado a tales sentimientos.

2.5.2 SIMILITUD CON LA MÚSICA

La visión de la conexión entre poesía y música se mueve entre la claridad epistémica y la dificultad empírica. Desde el comienzo de la humanidad, música y palabra andan unidas. El hombre es un animal inicial y esencialmente simbolizador: *homo symbolicus* (más *homo sapiens*, *homo ludens*, *homo faber*, *homo consumericus*...); con los símbolos construye los relatos. El relato fue “cantado” antes que “contado”.¹²¹ Por otro lado, «El primer grupo de prehomínidos que incorporó el ritmo para la sincronización de la manada dio un paso adelante en la evolución de la humanidad y, al tiempo, “trajo acá” el fenómeno musical».¹²² Música y poesía coinciden en producir placer y entusiasmo o pena y abatimiento, según que haya factores que acrecienten o que disminuyan la actividad.¹²³

¹¹⁸ M. T. Cicerón (1967), 49, 165-166, p. [72] impar. M. T. Cicerón (1967, 49, 165-166, p. [72] par): «Haec enim talia sunt, ut, quia referuntur ea quae debent referri, intellegamus non quaesitum esse numerum, sed secutum».

¹¹⁹ J. Guillén (1958-b), p. 363.

¹²⁰ J. Guillén (1958-a), p. 208.

¹²¹ Avelino Alonso (2019), pp. 102 y 104.

¹²² *Ibidem*, p. 111.

¹²³ P. Verrier (1909, p. 181): «Tout ce qui accroît l'activité, dans certaines limites, est par là même excitant et éveille une sensation de plaisir et d'entrain; tout ce qui la diminue, au contraire, calme ou déprime et provoque, à un certain degré, une sensation de peine et d'abattement. Nous pouvons considérer cette action comme positive dans le premier cas et comme négative dans le second. Elle explique l'effet direct des différentes formes du rythme musical ou poétique».

Según Bally, pese a los parecidos entre una y otra, la melodía del lenguaje no es reductible, obviamente, a la notación musical;¹²⁴ el mismo planteamiento defiende Malmberg: el ritmo une a música y poesía, pero las diferencia el hecho de que la poesía está ligada a la lengua, y la música es independiente de ella.¹²⁵ En el ámbito empírico es donde hay más trabajo que hacer: «la aplicación de términos musicales -como “ritmo”, “melodía”- a los fenómenos sonoros del lenguaje verbal dista mucho de ser cabal».¹²⁶ En opinión de Stenzel, «Los altibajos del organismo lingüístico pueden, ciertamente, medirse; pueden también, como tipos determinados de figuras (acentuación interrogativa, formas enfáticas), fijarse, pero nunca se evidenciará en ellos la exactitud de intención propia del orden musical».¹²⁷

Una cuestión “silenciada” es la presencia en ambas artes del silencio. En poesía y en música el silencio tiene dos valores: uno positivo y otro negativo. El silencio con valor negativo es «meramente diferenciador»; «El silencio con valor positivo se llamaba entre los latinos “tempus vacuum”, vacío de sonido vocal, pero no de significado rítmico».¹²⁸ El silencio está más estudiado en el ritmo musical que en el ritmo poético. «Los silencios aparecen como equivalentes negativos de los sonidos cuyo sitio ocupan. El silencio no es un valor de nulidad, sino un valor de *minus*. Hay, por consiguiente, silencios débiles y silencios fuertes, cuyo valor rítmico negativo corresponde absolutamente al de los sonidos que reemplazan». «[Tales] silencios son tanto más expresivos cuanto más fuerte es el valor negado por ellos».¹²⁹ En el ritmo poético habría que estudiar empíricamente los silencios vacíos, negativos, y los silencios llenos, positivos; aquellos tienen la función de “omitir”, estos tienen la de “sugerir”.

2.5.3 CONCLUSIONES COMPARTIDAS

Con la aparición en el siglo XX de una nueva métrica se trata de «alcanzar la formulación más plenamente rítmica [...] por encima de los ritmos poéticos conocidos y moldeados».¹³⁰ Se abandona el sentido tradicional del ritmo como repetición de marcas en periodos iguales.¹³¹ Gili Gaya resume claramente este abandono: «Recogiendo las doctrinas de Cicerón y de Quintiliano podemos resumir cuanto supo la antigüedad clásica en los siguientes términos: una cosa es el metro y otra el ritmo».¹³² Sin embargo, to-

¹²⁴ Ch. Bally (1928, p. 255): «S’il est vrai p.ex. que la parole s’accompagne de variations mélodiques [...], il est tout aussi vrai de dire que jamais ce chant n’est réductible à une notation déterminée».

¹²⁵ B. Malmberg (1973, p. 184): «Le rythme est un facteur essentiel en poésie et en musique. Ce fait dévoile sans doute une partie essentielle du secret de ces deux arts, secret qu’ils ont grosso modo en commun, pourtant avec cette différence que, par définition, la poésie est liée intimement à la langue et, en réalité, la suppose, tandis que la musique en est indépendante».

¹²⁶ E. Anderson (1971), p. 21.

¹²⁷ J. Stenzel (1935), p. 43.

¹²⁸ L. Alonso Schökel (1947-a), p. 337.

¹²⁹ H. Riemann (1914), pp. 183 y 184.

¹³⁰ F. López Estrada (1969), p. 22.

¹³¹ M. Grammont (1967, p. 85): «Le rythme, on le sait, est constitué par le retour des temps marqués à intervalles théoriquement égaux».

¹³² S. Gili Gaya (1993), p. 102.

davía en el siglo XVI, en *El Cortesano*, leemos, entre los consejos que Baltasar de Castiglione (1528) da a los cortesanos, el siguiente: «exercítese en escribir en metro y en prosa, mayormente en esta nuestra lengua vulgar»;¹³³ obviamente, *metro* equivale a *verso* o *poesía*.

Aunque es verdad que la actitud correcta es la de ver el verso como un complejo lingüístico que se apoya en leyes particulares que no coinciden con las leyes de la lengua hablada,¹³⁴ ello no es óbice para destacar «el desarrollo alcanzado por la versificación libre, fundada de una parte en la sucesión de apoyos psicosemánticos con amplio margen de fluctuación y de otra en el reforzado empleo de recursos de correlación léxica o gramatical».¹³⁵

2.6 EN LA PROSA

2.6.1 PROPIEDADES

La literatura, como producto poético, tiene ritmo, y como escritura, se manifiesta en dos grandes tipos: prosa y poesía. Ambos tipos, por lo tanto, disponen de ritmo. El ritmo no solo es distinto en cada una de estas versiones, sino que es el elemento erigido como el más claramente distinguidor de poesía respecto de la prosa. El hecho de que por una concepción del ritmo, la más tradicional, se haya adscrito a la poesía y, más específicamente, a la poesía versificada, hace que, *propria sponte*, se haya visto el ritmo en la prosa como un recurso, unas veces inexistente, otras veces impropio, otras veces subsidiario. Creemos que la prosa tiene ritmo, que existe un ritmo propio de la prosa y que no funciona en ella como un procedimiento inferior a falta de otro superior. «Y hoy más que nunca el ojo ya no descubre a simple vista qué es prosa y qué es verso. No es cuestión de renglones».¹³⁶ Por su parte, Amado Alonso declara que el ritmo de la prosa no es «un ritmo chapucero del verso».¹³⁷

Cicerón es muy explícito en la exposición de la diferencia entre la prosa y la poesía. Hay que evitar el verso. «Es, pues, evidente, que la prosa debe estar sujeta a los ritmos, pero ha de carecer de versos».¹³⁸ Y más adelante: «Así ocurre que el ritmo no se presenta de la misma manera en la prosa y en el verso, y que lo que se llama rítmico en la prosa no siempre resulta del ritmo, sino a veces de la simetría o de la colocación de las palabras».¹³⁹ Igualmente se expresa el poeta hispanohebreo Yehudá Ha-Leví, que

¹³³ B. Castellón (1873), p. 111.

¹³⁴ O. Brik (1965, p. 153): «L'attitude correcte est de voir le vers comme un complexe nécessairement linguistique, mais reposant sur des lois particulières qui ne coïncident pas avec celles de la langue parlée».

¹³⁵ T. Navarro Tomás (1972), p. 499.

¹³⁶ E. Anderson (1971), p. 8.

¹³⁷ Amado Alonso (1969), p. 276.

¹³⁸ M. T. Cicerón (1967), 56, 187, p. [84] impar. M. T. Cicerón (1967, 56, 187, p. [84] par): «Perspicuum est igitur numeris astrictam orationem esse debere, carere versibus».

¹³⁹ M. T. Cicerón (1967), 60, 202, p. [91] impar. M. T. Cicerón (1967, 60, 202, p. [91] par): «Ita fit ut non item in oratione ut in versu numerus exstet idque quod numerosum in oratione dicitur non semper numero fiat, sed non numquam aut concinnitate aut constructiones uerborum».

aconseja cautela en la utilización de los versos: «las estrechas reglas de las medidas de los versos y igualdad de las sílabas, corrompen la perfección y propiedades de la lengua, mudando (para hazer la medida de los versos); la palabra que deve ser breve, haziendola luenga; y la luenga, breve; y con esto varian el sentido, y corrompen las propiedades de la lengua».¹⁴⁰

No es de extrañar la tendencia reduccionista: la hay en abundancia en las ciencias de la lengua. Es la sensación inadvertida de que quien llega antes se impone al posterior, como si, en cualquier caso, este fuera un advenedizo; como si valiera en estos casos el aforismo «Prius in tempore, potior in iure». Si el primer tipo de dialecto estudiado fue el sintópico, este ha monopolizado el nombre común, como si hoy no fuese legítimo considerar dialectos las variedades sinfásicas y sinestráticas. Y lo mismo ocurre con otras denominaciones y sus conceptos. La prosa dispone de ritmo, pero no de un ritmo versificador; lo mismo que la poesía no dispone de un ritmo musical, cósmico, fisiológico, etc. En realidad, no es que no existiera desde antiguo el reconocimiento de la prosa artística, sino que el peso de la poesía versificada y el descuido de los planteamientos clásicos han hecho que se olvide: «Ha existido, sin embargo, en la antigüedad clásica la llamada “prosa artística”»,¹⁴¹ como expusimos anteriormente.

Si la prosa tiene ritmo, obviamente ha de ser adecuado al tipo de expresión prosístico. Ahora bien, no todas las prosas son iguales. Quedándonos con las grandes clases, diríamos que hay dos clases de prosa: la poética, literaria, y la no poética, en la que englobamos la apofántica y la pragmática, de acuerdo con los tipos de discurso. Las siguientes citas de Anderson son nítidas y elocuentes. Lo que él denomina *prosa discursiva* nosotros lo llamamos *prosa apofántica* y *prosa pragmática*. Según Anderson, «la prosa literaria acomoda las palabras de la lengua común para intensificar una intuición no conceptual del universo. [...] Si la prosa discursiva, ascéticamente, se reduce a una lengua denotativa, la prosa literaria, orgiásticamente, se entrega a todas las licencias que infringen la lengua sensata».¹⁴² Y, detallando las correspondientes perspectivas, ascética y orgiástica, afirma: «en la prosa discursiva los nexos (conjunciones, relativos, frases causales o determinantes, encabezamientos, etc.) son lógicamente necesarios, no pueden faltar porque son parte de la demostración; en cambio, en la prosa literaria, los modos de concatenar las palabras, las oraciones y los periodos son libres, cambiantes y prescindibles. He aquí, pues, dos sistemas. El sistema discursivo sólo se aviene al orden; el sistema literario, por el contrario, se divierte con un juego y un contrajuego y al lado del orden verbal está la alternativa de un deliberado desorden».¹⁴³

El gran teórico de la poética, Jakobson, asevera que la poética se ocupa de la función poética también fuera de la poesía, y opina que «la variedad en prosa del arte verbal, en la que los paralelismos no están tan netamente marcados ni son tan estricta-

¹⁴⁰ Yehudá Ha-Leví (1910), p. 437.

¹⁴¹ S. Fernández (1967), p. 47.

¹⁴² E. Anderson (1971), p. 41.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 59.

mente regulares como el “paralelismo continuo”, y en la que no se da una figura sonora dominante, presenta unos problemas mucho más complejos para la poética de lo que ocurre con cualquier otra área lingüística transicional». Para aquilatar más el sentido de los términos, a la prosa literaria la llama «lengua estrictamente poética» y a la prosa -tanto apofántica como pragmática- la denomina lengua «estrictamente referencial».¹⁴⁴ No es un ritmo, el de la prosa, que merezca el descuido ni histórico, ni teórico, ni práctico que hasta hace poco se le ha dispensado: es un ritmo distinto. No hay lengua poética si no hay ritmo, y el ritmo de la expresión poética en prosa es diferente de la expresión poética en poesía.

El hecho de que la métrica de la prosa poética sea irregular (más bien sería “otra” forma de regularidad) no es razón para negarle ni la intensidad del ritmo ni la musicalidad; como tampoco lo es el de que todavía no se haya asentado en la tradición el estudio de los recursos del ritmo prosístico. Son otra intensidad y otra musicalidad. El ritmo consiste en una organización dinámica de sensaciones, en un conjunto de «sensaciones orgánicas espiritualmente ordenadas».¹⁴⁵ Manteniendo el vaivén físico-anímico propio del ritmo literario en sí, según Amado Alonso, «en el pensamiento formulado hemos de buscar el origen del ritmo de la prosa [...] Las alternancias de suspensión y satisfacción provocan en nuestro organismo corporal paralelas tensiones y distensiones. Y estas tensiones y distensiones al afectar también -y principalmente- a los órganos vocales, determinan a su vez alternancias melódicas en la voz».¹⁴⁶ En suma, el ritmo de la prosa literaria está “ocasionado” -que no “producido”- por las ideas, [es] de naturaleza fisiológica, y de origen espiritual. El espíritu obrando sobre la materia».¹⁴⁷ (Amado Alonso se hace eco aquí de las ideas de Spencer expuestas en páginas anteriores). Como en toda obra artística, es el autor quien, con sus planteamientos y sus intuiciones, hace que la prosa literaria sea verdaderamente rítmica: «hay que tener en cuenta el designio del escritor. [...] La disimilitud entre prosa y verso no deriva de sus relaciones con la poesía, sino de la estrategia con que se despacha el ritmo».¹⁴⁸

En el siglo XIX Gómez Hermosilla, refiriéndose en general al estilo -no al ritmo- de la prosa y de la poesía, afirmó que era difícil distinguir el de una del de la otra, «sobre todo cuando esta es noble, grandiosa, elevada, y en cierto modo poética; porque no es muy fácil fijar con precisión hasta qué punto la prosa puede emplear el lenguaje y estilo de la poesía».¹⁴⁹ Ribalta, años después, ya menciona el ritmo: «Prosa es el lenguaje en el cual la ordenación de los ritmos es distinta en cada frase, y más aún en cada período. Verso es el lenguaje que ordena los ritmos de la locución, de la frase y del período, según un sistema adoptado previamente para cada composición. La diferencia entre la

¹⁴⁴ R. Jakobson (1975), pp. 388-389.

¹⁴⁵ Amado Alonso (1969), p. 263.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 264.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 265.

¹⁴⁸ E. Anderson (1971), p. 29.

¹⁴⁹ J. Gómez Hermosilla (1839), II, p. 123.

prosa y el verso es la diferencia en la ordenación de los ritmos». ¹⁵⁰ La alusión a “un sistema previo” es un modo genérico de referirse a los medios específicos de la versificación: estrofas, número de sílabas, pies métricos, etc.

La necesidad de precisar la diferencia entre verso y prosa ha sido oscilante a lo largo de la “realidad de” las obras escritas y -sobre todo- a lo largo y ancho de las “teorías sobre” las obras escritas. Los melindres especulativos no han faltado. Como ejemplo de lo contrario sírvanos el ejemplo de *De rerum natura*, obra de Lucrecio (siglo I a. n. e.); ha sido calificada como *poema científico*, *poema filosófico*, *poema didáctico*... Así comienza Stephen Greenblatt su presentación de la obra: «El poema filosófico *De rerum natura*, escrito hacia el año 50 a. C. por un romano llamado Tito Lucrecio Caro, es al mismo tiempo una de las obras más grandes de la antigüedad clásica y una de las más extrañas. Su grandeza poética parece haber sido reconocida de modo casi inmediato. El poeta Ovidio proclamó que “los versos del sublime Lucrecio” perdurarían mientras lo hiciese el mundo. Cicerón escribió que el poema era “no sólo rico en brillante ingenio, sino artísticamente elevado”». ¹⁵¹

La diferencia decisiva entre prosa y verso la establece el tipo de ritmo. «Lo que alegamos es que tanto en el verso como en la prosa el ritmo es un balanceo de excitaciones y descargas psicofísicas regulado por el artista. Tales tácticas tienen un orden temporal. [...] El carácter temporal -recuerdos, anticipaciones, esperas, repeticiones- se patentiza más en el verso que en la prosa. La desemejanza más notable entre ambas artes consiste pues en el modo con que el tiempo interviene en sus respectivos ritmos». ¹⁵² Nosotros añadimos que tal desemejanza no se da solamente en el modo de intervenir el tiempo, sino también en el tipo de elementos que se repiten. Dado que es muy diferente, en prosa y en poesía, la manera de presentarse los recursos fónicos, Anderson propone «reservar el término “ritmo” para el verso y acuñar un nuevo término para la prosa». ¹⁵³ Una buena síntesis de esta relación entre ritmos la ofrece Amado Alonso: en verso y en prosa hay elementos sensibles y hay tiempo, pero divergen «en los elementos sensibles que se organizan y en la distinta manera de intervenir el tiempo». ¹⁵⁴ Otra de las diferencias entre prosa poética y el verso radica en la mayor capacidad que tiene la prosa respecto del verso en hallar variaciones rítmicas: «Las variaciones de ritmo dentro de la prosa artística son más numerosas que las posibles dentro del verso regular, pues que el avance ondeante de las ideas halla en la prosa amplio espacio para desarrollo». ¹⁵⁵

La causa de las diferentes maneras que los recursos sensibles y el tiempo tienen de organizar su incidencia sobre la poesía y sobre la prosa se halla en el papel de la sintaxis. En prosa se impone la sintaxis, en poesía se impone la intuición. No hay parale-

¹⁵⁰ A. Ribalta (1922), p. 16.

¹⁵¹ S. Greenblatt (2012), p. 5.

¹⁵² E. Anderson (1971), pp. 23-24.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵⁴ Amado Alonso (1969), p. 276.

¹⁵⁵ R. Brenes-Nesén (1938), p. 47.

lismo entre unidad sintáctica y unidad de verso. Un periodo sintáctico puede escindirse en varios versos y, a la inversa, un verso no tiene que guardar la coherencia sintáctica. «Un verso puede prescindir de toda puntuación, de todo orden verbal, de toda coherencia. [...] En la prosa, en cambio, los miembros en que se divide un periodo son necesariamente unidades sintácticas». La prosa no es “arrítmica”, sino tenuemente rítmica; en ella, «los signos de puntuación -coma, punto y coma, dos puntos, punto final- marcan las coyunturas del pensamiento, no la medida del tiempo. El ritmo, complementario del sentido, es mínimo».¹⁵⁶ Según Amado Alonso,¹⁵⁷ los rasgos del ritmo de la prosa son estos:

- 1.º Los miembros son miembros sintácticos.
- 2.º Los miembros no se dejan medir.
- 3.º Su unidad rítmica es el periodo.

Como resumen, sírvanos este enunciado sencillo y claro: «la poesía no está ligada a una forma única. Es un modo de asomarse a las cosas, y puede darse lo mismo en el verso que en la prosa».¹⁵⁸

2.6.2 LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ: POESÍA Y PROSA

Vamos a ejemplificar la relación entre verso, prosa y poesía con dos textos de Antonio Machado, uno en verso y otro en prosa, sobre un mismo argumento. Antonio Machado compuso un cuento-leyenda titulado *La tierra de Alvargonzález* y un romance de idéntico título, dedicado a Juan Ramón Jiménez. Ambas versiones aparecieron en 1912 (la versión en verso ha sufrido retoques). Para observar el contraste de los mecanismos poéticos entre las dos versiones tomamos solamente una muestra: los 20 versos de que consta el tercer bloque del romance (R) y los párrafos correspondientes de la versión inicial del cuento (C).¹⁵⁹ El primer párrafo del cuento se corresponde con los 12 primeros versos del romance, en tres estrofas, y el segundo párrafo del cuento, con los ocho últimos versos del romance, en una sola estrofa. Nos limitaremos a comentar dos aspectos: el rasgo más sobresaliente y la cohesión rítmica. Estas diferencias que aquí las observamos en 20 versos y en ocho líneas son comprobables a todo lo largo de ambas composiciones.

No entramos en la cuestión de qué composición fue la primera: Helen F. Grant sostiene que la prosa precedió al verso¹⁶⁰ y Carlos Beceiro opina que el verso precedió a la prosa: «nos encontramos ante una prosificación del verso y no ante una versificación de la prosa».¹⁶¹ Grant se apoya -principal, pero no únicamente- en argumentos de cronología, externos; Beceiro, en argumentos de composición textual, internos. Si atendemos

¹⁵⁶ E. Anderson (1971), p. 25.

¹⁵⁷ Amado Alonso (1969), pp. 282-284.

¹⁵⁸ Allen W. Phillips (1955), p. 147.

¹⁵⁹ A. Machado (2005), pp. 185-186, y (1912-b), p. 214.

¹⁶⁰ Helen F. Grant (1953), p. 59, texto y notas 10, 11 y 12.

¹⁶¹ C. Beceiro (1956), p. 39.

a la fecha de la primera publicación, hay simultaneidad: ambas versiones aparecieron en enero de 1912, el cuento en *Mundial Magazine* y el romance en *La Lectura*.¹⁶² La versión en prosa apareció en enero de 1912 y el romance también apareció en enero de 1912, en el n.º 133, en *La Lectura*; creemos, por tanto, que Helen F. Grant se equivoca cuando afirma que el romance se publicó en abril de 1912, en el número 136, en todo caso en la misma revista (después hubo otras ediciones). Las fechas de “publicación” son constatables por datos externos cuyo itinerario se puede seguir; pero la fecha de “realización” no es constatable, es un dato personal; ¿cuándo “se sentó” Antonio Machado a hacer una versión y otra?, ¿las hizo cada una completas sucesivamente?, ¿las hizo simultáneamente?, ¿qué mecanismos narrativo-poéticos ideó y en qué momentos? Estos interrogantes no tienen respuestas a estas alturas del análisis y, además, si se les dieran, serían inanes e infecundas.

2.6.2.1 Versión del romance

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.
Casáronse los mayores;
tuvo Alvargonzález nueras,
que le trajeron cizaña,
antes que nietos le dieran.
La codicia de los campos
ve tras la muerte la herencia;
no goza de lo que tiene
por ansia de lo que espera.
El menor, que a los latines
prefería las doncellas
hermosas y no gustaba
de vestir por la cabeza,
colgó la sotana un día
y partió a lejanas tierras.
La madre lloró, y el padre
dióle bendición y herencia.

2.6.2.2 Versión del cuento

Mucha sangre de Caín tiene la gente labradora. La envidia armó pelea en el hogar de Alvargonzález. Casáronse los mayores, y el buen padre tuvo nueras que antes de darle nietos, le trajeron cizaña. Malas hembras y tan codiciosas para sus casas, que sólo pensaban en la herencia que les cabría á la muerte de Alvargonzález, y por ansia de lo que esperaban, no gozaban lo que tenían.

¹⁶² Helen F. Grant (1953), p. 59.

El menor, á quien los padres pusieron en el seminario, prefería las lindas mozas, á rezos y latines, y colgó un día la sotana, dispuesto á no vestirse más por la cabeza. Declaró que estaba resuelto á embarcarse para las Américas. Soñaba con correr tierras y pasar los mares, y ver el mundo entero.

Mucho lloró la madre. Alvargonzález vendió el encinar, y dio á su hijo cuanto había de heredar.

2.6.2.3 Rasgos sobresalientes

2.6.2.3.1 Narración sustancial

El rasgo más destacado del romance es la esencialidad narrativa, entendida la cual el lector intuye los aspectos concomitantes; el poeta piensa que lo accesorio del contenido narrado se puede deducir por lógica y/o por experiencia. El rasgo más destacado del cuento es la mención de detalles. El romance pinta, el cuento describe; el romance comprime, el cuento exprime.

En la primera estrofa aparece el término *labriega* frente a *labradora* del cuento; *labradora* denota el trabajo, el ámbito de los protagonistas; *labriega* connota la actitud, el modo de vivir el trabajo en el campo, que es ser “del campo” como situación que recoge los valores más atrasados culturalmente. El vocablo *campesino* detalla menos que *de Alvargonzález*; sabemos que es un hogar de campesinos y que es de Alvargonzález, pero el cuento lo especifica, lo nombra, mientras que el romance prescinde de ese detalle descriptivo y prefiere la esencia, el tipo, que es la razón más profunda del argumento; es “campesino” y es “hogar”, es decir, es el conjunto del campo, el clima social, lo que se respira, lo que se vive.

En la segunda estrofa presenta los protagonistas que faltaban: las nueras; a los hijos ya los había presentado antes como tales hijos; no hay nueras si no hay casamiento, así que *casáronse*, tuvo *nueras* que *trajeron cizaña*: eso es lo esencial y por ese orden. El hecho de que *nietos no le dieran* subraya el concepto esencial de “cizaña”: los nietos son signos de vida, pero ellas preferían buscar la muerte antes que la vida. En el cuento se complace Machado en resaltar la maldad de las nueras con el procedimiento de poner dos cosas buenas (*buen padre* y *darle nietos*) delante de la cosa mala (*trajeron cizaña*).

La tercera estrofa enuncia la causa de la cizaña a la que se ha referido antes: *la codicia de los campos*, del “tipo” campesino, del “labriego”, que esencializa el argumento general: “para heredar hay que matar”. Los dos últimos versos tienen traza de refrán, de sentencia, que son esencialistas. De hecho, entre los refranes sobre la avaricia tal vez Machado conociera estos dos: «En arca de avariento, el diablo yace dentro» y «Lo que el temor acobarda, avaricia lo incita y avanza». El cuento desmenuza aspectos incluidos en “codicia”, tales como *malas, para sus casas, la herencia que les cabría...*

El protagonista de la cuarta estrofa es el hijo menor; seis de los ocho versos están dedicados a él y se le atribuyen cuatro acciones: *prefería, no gustaba, colgó, partió*. En el romance se menciona *los latines* para referirse escuetamente a lo que en el cuento se desarrolla: fueron *los padres* quienes lo *pusieron en el seminario*, en donde había *rezos y latines*. Para los padres con dos versos basta: las lágrimas de la madre y la acción del padre. El cuento especifica el comportamiento de ambos; por un lado, cuantifica la acción de la madre (*mucho lloró la madre*) frente a la mera alusión en el romance (*la madre lloró*); por el otro, mientras el romance se limita a indicar lo que el padre le dio (*bendición y herencia*), el cuento añade lo que el padre hizo (*vendió el encinar*) para darle “toda” la herencia que le correspondía (*cuanto había de heredar*). En el cuento fue “Alvargonzález” (padre y suegro) quien vendió el encinar y dio al hijo menor lo que le correspondía por ley, mientras que en el romance fue “el padre” quien hizo solo una cosa: darle *bendición y herencia*.

En las primeras estrofas hay dos nombres propios: *Caín* y *Alvargonzález*; en la cuarta no hay ningún nombre propio; en el cuento aparece *Caín* una vez, y *Alvargonzález*, tres, casi enmarcando la narración: al principio, en medio y al final, hay más especificidad en el cuento y más generalidad en el romance. En las tres primeras estrofas se plantea un mundo de maldad campesina: *Caín, envidia, pelea, cizaña, codicia, muerte*; en la última se presenta un mundo muy diferente: *latines, doncellas hermosas, sotana, lejanas tierras, lloró, bendición*. La familia, en el romance (tres estrofas primeras) y en la primera parte del cuento, son *los mayores, nueras, hembras*, o sea, los de las malvadas iniciativas; en la última estrofa del romance y en la última parte del cuento son *el menor, la madre, el padre*, es decir los sufrientes.

2.6.2.3.2 Cohesión rítmica

Además de la indiscutible realidad versificada del romance, hay tres aspectos que sirven de contraste elocuente entre esta poesía y esta prosa: se trata de los distintos recursos con que uno y otro tipo de composición expresan su ritmo, de su cohesión rítmica. Estos recursos son la relación con la sintaxis, la alternancia entre narración y explicación y el balanceo entre acción y proceso. En el romance la sintaxis y la morfología se someten al ritmo del verso, predomina la narración sobre la explicación y la acción absorbe al proceso. A la inversa, en el cuento la sintaxis estándar impera, la explicación está patente y se explicita el proceso.

Frente al orden canónico sujeto + verbo + complementos que observamos en el cuento, la alteración por razones rítmicas formales se exhibe en el romance. *La envidia armó pelea* del cuento se convierte en *armó la envidia pelea* del romance; la expresión *antes de darle nietos*, se expresa con otro orden en el romance: *antes que nietos le dieran*; el hijo menor en el cuento *prefería las lindas mozas, á rezos y latines*, pero en el romance leemos *a los latines prefería las doncellas*.

El vibrante ritmo del poema impele a colocar la sucesión narrativa de los hechos por delante de las causas o de las actitudes. En el romance está antes la “cizaña” que el “no traer nietos” pues esto último es una consecuencia de la perversión mental de las nueras; el cuento entra en el pensamiento de las nueras, que maquinaron no darle nietos a Alvargonzález para dañarle. Igualmente, el cuento explicita que las nueras «sólo pensaban en la herencia que les cabría á la muerte de Alvargonzález», mientras que el romance simplifica y dinamiza los hechos: ni siquiera son las nueras, es el campesino, es «la codicia de los campos [la que] ve tras la muerte la herencia». Los imperfectos «por ansia de lo que *esperaban*, no *gozaban* lo que *tenían*» del cuento expresan un tiempo relatado, no vivido,¹⁶³ mientras que los presentes «no *goza* de lo que *tiene* por ansia de lo que *espera*» del romance ponen de manifiesto que «el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente».¹⁶⁴

Las referencias a acciones o a personas que lleva a cabo el romance de una manera simple el cuento las incluye dentro de un proceso o de una actitud. El mero *Alvargonzález* del romance es un *buen padre* en el cuento, las *nueras* del romance son *malas hembras* y *codiciosas* en el cuento. Es de resaltar que en el cuento a las nueras no se les denomina “mujeres”, sino “hembras”; *mujer* es «persona del sexo femenino», mientras que *hembra* es también «animal del sexo femenino»; en cambio, del hijo menor se dice que «prefería las *lindas mozas*», no las *lindas hembras*. Cuando del menor se dice que se salió del seminario, el romance solamente dice que *no gustaban de vestir* por la cabeza, mientras que el cuento no se limita a mencionar el gusto, sino que, yendo más allá, señala su actitud de estar *dispuesto á no vestirse más* por la cabeza. El hecho de irse el hijo menor lejos lo expresa el romance con un condensado *partió a lejanas tierras*; el cuento desmenuza el proceso y la actitud del joven: *declaró* a sus padres que estaba decidido a irse a *las Américas*, y que tal decisión no era una ocurrencia momentánea, sino que él *soñaba con correr tierras y pasar los mares, y ver el mundo entero*. Al conocer los padres que su hijo menor se marchaba lejos, el romance enuncia escueta y dolorosamente que *la madre lloró, y el padre diole bendición y herencia*; el cuento asegura que la madre entró en un proceso de llanto (*mucho lloró la madre*) y que Alvargonzález, por su parte, no se ciñó a bendecirlo y darle la herencia, pues antes de esa despedida tuvo que calcular cuánto le tocaba en herencia y decidió vender parte de sus propiedades para darle lo que le correspondía.¹⁶⁵

El romance posee el ritmo y la rima propios de los romances antiguos: versos octosilábicos con rima en los versos pares.¹⁶⁶ Con la sola lectura, en acciones contiguas,

¹⁶³ H. Weinrich (1964), p. 78.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶⁵ Para ampliar el estudio del contraste que hemos mostrado aquí, se pueden consultar, entre otros, los siguientes títulos: C. Beceiro (1956), P. Darmengeat (1955). H. F. Grant (1953) y (1954) y A. W. Phillips (1955).

¹⁶⁶ P. Darmengeat (1955, p. 6): «La tour même du romancero guide inconsciemment la pluma de Machado».

de estos versos de A (del romance de Machado) y B (del romance del Conde Arnaldos), se percibe una similitud de atmósfera poética entre ambos romances.

A	B
<p>Sobre los campos desnudos, la luna llena manchada de un arbol purpurino, enorme globo, asomaba. Los hijos de Alvargonzález silenciosos caminaban, y han visto al padre dormido junto de la fuente clara.</p>	<p>¡Quien hubiese tal ventura sobre las aguas del mar, como hubo el conde Arnaldos la mañana de san Juan! Con un falcón en la mano la caza iba a cazar, vio venir una galera que a tierra quiere llegar.</p>

3 EL RITMO DE AZORÍN

3.1 PLANTEAMIENTO

3.1.1 EL POEMA EN PROSA

Como dice Benigno León, «el poema en prosa es un género, o subgénero, literario autónomo y diferente. [...] La aparente contradicción del oxímoron “poesía en prosa” es una reminiscencia de las poéticas clásicas en las que poesía y verso suelen identificarse».¹⁶⁷ Por la época en que Azorín comenzaba a ser conocido, 1904, un coetáneo, Martínez Sierra, publicó *Peregrino. Poema en prosa*.¹⁶⁸

Suzanne Bernard sostiene que el poema en prosa es un género distinto: es una unión insólita. Este género es, en sí mismo, una lucha de contrarios, lo cual, por una parte, entraña antinomias profundas y peligrosas, pero, por otra parte, deviene un factor dinamizador. Se constituye, así, una alternativa del predominio del individualismo o de la voluntad artística. En cualquier caso, concluye, el poema en prosa no solo es una forma nueva, sino también un aspecto de la rebeldía humana.¹⁶⁹ El hecho de tratar de armonizar dos géneros secularmente diferenciados es un potente motivador de productos artísticos novedosos. En la historia del pensamiento humano ha sido fértil para los cambios de paradigma la epifanía de una propuesta disruptiva. La aparición y aceptación del

¹⁶⁷ B. León (1999), p. 34. Para esta cuestión específica, véanse, además del libro de S. Bernard (1959), algunas tesis doctorales: ·Fonseca Góngora, Blanca Delia (2017): *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*, Universidad de Córdoba. ·Jiménez Arribas, Carlos (2004): *El poema en prosa en los años setenta en España*, UNED. ·León Felipe, Benigno (1999): *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Universidad de La Laguna. ·López García, Pedro Ignacio (1998): *Azorín y las vanguardias: su recepción de lo nuevo (1923/1936)*, Universidad Complutense.

¹⁶⁸ G. Martínez Sierra (1904).

¹⁶⁹ S. Bernard (1959, p. 34): «Union insolite sans doute, et impliquant une association de contraires. [...] De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses -et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme. [...] comment en fin il amène une double formule, suivant que prédomine l'individualisme anarchique ou la volonté artistique. [...] nous arriverons à voir dans le poème en prose non pas seulement la poursuite d'une forme artistique nouvelle, mais un aspect de la révolte humaine, dans ce qu'elle a de créateur».

poema en prosa recuerda -aunque de una manera muy lejana- la concepción de la infinitud divina como *coincidentia oppositorum*, de Nicolás de Cusa (siglo XV), así como su principal obra *De docta ignorantia*; era la época de los albores de la ciencia tal como la entendemos hoy.

Amado Alonso se plantea una pregunta arriesgada: «¿No habrá, pues, que buscar una explicación especial para cada prosa, abandonando el intento de averiguar en qué consista el ritmo de la prosa?». ¹⁷⁰ Es una pregunta que estimamos retórica, que va enfocada más que a proponer una duda, a exponer que, además de los rasgos generales del ritmo de la prosa -que él mismo ha estudiado-, se puede y se debe conocer los rasgos propios de cada autor. La teorización parte de la observación del ritmo con que cada escritor cree sus producciones literarias. Muy claramente lo expone Fernández Antón: El «“molde rítmico” no tiene por qué ser, de hecho *no es* siempre el mismo: el *ritmo tiene que ver con el tema, depende de la naturaleza del contenido -de hecho se da sobre todo en los fragmentos narrativos y descriptivos-, y va íntimamente ligado al tempo del narrador*. O sea que, según cuáles sean en cada caso estos elementos, al autor le puede “martillar” en el oído una forma u otra completamente distinta, la distribución no tiene por qué ser la misma. Se trata en cada caso de descubrir cómo ha vivido él el ritmo, su ritmo interno, de él, no cómo es ni cómo puede ser». ¹⁷¹

No entraremos en las cuestiones conceptuales e históricas del poema en prosa; nuestro objetivo es mostrar que **no es descabellado atribuir ritmo a los escritos de Azorín**. Lo que nos proponemos es saber si hay poetas y teóricos de la historia y de la crítica literarias que ven “materia rítmica” en Azorín; si así fuese, la responsabilidad de hallar elementos rítmicos azorinianos ya sería nuestra.

3.1.2 EL POETA AZORÍN

El análisis del ritmo en Azorín necesitó, en primer lugar, atender la siguiente pregunta epistemológica: ¿Se puede hablar de ritmo en textos que no sean calificados de poéticos?; la respuesta, ampliamente desarrollada, nos condujo a un sí inequívoco. Después nos planteamos la duda epistémica acerca de si el “ritmo” podía ser indagado por la lingüística; contestamos que sí. Ahora corresponde hacerse una pregunta pertinente más específica: ¿se puede plantear la existencia de ritmo en los escritos de Azorín? Teóricamente, en todo texto literario cabe hablar de ritmo, luego también en los textos de Azorín.

De entrada, hay que decir que la dificultad para encontrar el ritmo en Azorín es su sutileza. Es un ritmo imperceptible, que se encuentra disperso en toda la prosa de Azorín; en las ocasiones en que emerge fuerte, tangible, uno se percata vivamente de estar ante un poema en prosa, pero a menudo casi pasa inadvertido el suave cambio mu-

¹⁷⁰ Amado Alonso (1969), p. 313.

¹⁷¹ M. A. Fernández Antón (1997), p. 155.

sical en las palabras.¹⁷² En lo que no hay dificultad es en hallar emotividad en el ritmo de Azorín: «la adjetivación azoriniana tiene un sentido rítmico, afectivo, es fruto y expresión de ciertas actitudes emocionales».¹⁷³

¿Se sintió poeta Azorín? Implícitamente lo dice, pero explícitamente lo proclama: «El poeta sin nombre es el poeta que todos llevamos en el corazón. Sentimos simpatía hacia aquella época del 98, porque era hondamente lírica».¹⁷⁴ El mismo Azorín se confiesa poeta en *La oración del poeta*: «Señor, ¿qué es la gloria? Señor, ¿para qué quiere escribir este pobre poeta sus versos?».¹⁷⁵ No puedo, no sé, argumentar qué escritos de Azorín son poema “estándar”. El capítulo «Una ciudad y un balcón» es tan conocido, está tan manido, que, aunque ello no le resta hondura poética, sí parece que oscurece otros muchos pasajes que no es momento de estudiar. Y tantos otros como estamos leyendo en este trabajo.

Antonio Machado y Ortega resaltan la poeticidad del tratamiento que Azorín hace de dos de sus temas preferidos: el pasado y Castilla. Así, Ortega anima a meditar «a este poeta del pasado», «poeta de lo castizo», que posee una «propensión a poetizar sólo lo vulgar» y que atesora una sensibilidad «para lo costumbrero [que] tenía que llevarle forzosamente a poetizar el trabajo anónimo y tradicional de los gremios».¹⁷⁶ Machado destaca que «es el poeta de los pueblos castellanos, el nuevo revelador de su belleza. [...] Sabe también que la belleza no es algo que se cuelga ó añade á las cosas sino lo que ellas mismas tienen».¹⁷⁷ Y más que Castilla, diríamos que España: «Azorín es el escritor que más ha clasificado poéticamente a España, librándola de cualquier parcial sentido poético de clase».¹⁷⁸

La mayoría de expertos y de poetas atribuyen a los escritos de Azorín un carácter netamente poético genérico, sea con la calificación de poema en prosa, sea con el reconocimiento de su índole lírica. Gerardo Diego define la obra de Azorín como «Poesía en prosa, pero poesía auténtica, acendrada, purísima. Había que hablar de invención poética de “Azorín”. [...] En todo caso, poesía riquísima por cualquier lado que se le mire».¹⁷⁹ Gil de Biedma hace una exposición encomiástica del Azorín poeta: «existe por la misma época otro gran poeta en prosa, acaso el mayor y más abundante de nuestra literatura: *Azorín*. Libros como *Castilla*, *Una hora de España*, *Pueblo* y muchos otros -novelas como *Doña Inés* o *Félix Vargas*- no son en realidad sino secuencias de poemas en prosa. [...] esa forma literaria [la del poema en prosa...] a menudo se ofrece disfrazada, o

¹⁷² Así al menos lo ve H. Denner (1932, p. 99): «Etwas von solchem Rhythmus, unmerklich, fein, findet sich zerstreut in der ganzen Prosa Azoríns. Bisweilen tritt er auch stärker hervor, greifbar, darstellbar. Man hat dann den Eindruck von Stellen aus einem Prosagedicht. Oft aber überhört man fase das leise musikalische Schwingen in den Wörtern».

¹⁷³ M. Baquero (1956), p. 54.

¹⁷⁴ *Madrid*, OC, VI, p. 266.

¹⁷⁵ «La oración del poeta», *ABC (Blanco y Negro)*, 20 de abril de 1907, p. 8.

¹⁷⁶ Ortega y Gasset, José (1987), pp. 309, 349, 330 y 341.

¹⁷⁷ A. Machado (1912-a), p. 3.

¹⁷⁸ E. Azcoaga (1968), p. 470.

¹⁷⁹ Gerardo Diego (1949).

hibridada, de breve narración poética, de ensayo divagatorio, incluso de artículo periodístico».¹⁸⁰ Manuel Granell, autor de un profundo estudio sobre la estética de Azorín, afirma cauta y nítidamente que «suelen ser verdaderos poemas en prosa sus capítulos».¹⁸¹ Y el historiador de la literatura y crítico Lozano Marco asevera que «el poema en prosa es una de sus más originales y abundantes aportaciones».¹⁸² Para Guillermo de Torre, «por lo mismo quizá que nunca condescendió a componer una sola poesía, Azorín es un poeta inconfundible. Su obra entera se sostiene en ese arduo filo de la sensibilidad poética».¹⁸³

Prieto de Paula, Lozano Marco y Díez de Revenga, conocedores de la obra de Azorín, concuerdan -con unas u otras palabras- con las opiniones expuestas. Prieto de Paula abunda en la condición lírica de todas las obras de Azorín: «Cuando hablamos, en fin, de un Azorín “poeta” no nos referimos a una faceta más de las diversas que lo peculiarizan, al modo en que lo hacemos con el Azorín “dramaturgo” (aunque lo es, y poco convencional), o “crítico literario” (que también lo es, y de qué modo). Más que aludir a “otra” faceta literaria, señalamos que esa su condición lírica, en tanto que permea toda su escritura e impregna sus intersticios, lo convierte en renovador de los géneros».¹⁸⁴ Para Prieto el principal motivo de la poeticidad de Azorín es la permanente exteriorización de su subjetividad.¹⁸⁵ No necesitó Azorín escribir poemas para obsequiarnos con su sensibilidad lírica, ni el lirismo de Azorín «depende en exclusiva del metrismo de sus prosa».¹⁸⁶

Para Lozano Marco, los relatos de Azorín son «poéticos, de modo que el interés del autor y del lector, tiende hacia el texto, y no hacia un referente externo que carece de valor estético».¹⁸⁷ Gran parte de los capítulos de sus novelas o de sus ensayos tienen ese carácter de “poema en prosa”: «Azorín es fundamentalmente un lírico que no escribe versos; un poeta (esto es un creador) que impregna de lirismo poemático la narrativa, los ensayos, las memorias y las piezas teatrales».¹⁸⁸ Lozano Marco, comentando el poema «Las Rondas»,¹⁸⁹ pone de relieve que en gran parte de los escritos de Azorín «el carácter poético es el sustancial», y resalta que, en particular en este poema, Azorín «trata de convertir lo ordinario en materia artística, de transitar por lo cotidiano para suscitar una emoción, un estado de ánimo».¹⁹⁰

Según Díez de Revenga, Azorín «había sido poeta de la prosa muy joven y había creado, al filo del siglo XX, el gran cambio en la novela forjando esa nueva narrativa,

¹⁸⁰ J. Gil de Biedma (1994), p. 330-331.

¹⁸¹ M. Granell (1949), p. 11.

¹⁸² M. Á. Lozano Marco (2002-b), p. 235.

¹⁸³ Guillermo de Torre (1969), p. 138.

¹⁸⁴ Á. L. Prieto de Paula (2009), p. 181.

¹⁸⁵ Á. L. Prieto de Paula (1991), p. 88.

¹⁸⁶ Á. L. Prieto de Paula (1990-b), p. 66.

¹⁸⁷ M. Á. Lozano Marco (1996-b), p. 73.

¹⁸⁸ M. Á. Lozano Marco (1998-a), pp. 35 y 42.

¹⁸⁹ Incluido en *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 159-162.

¹⁹⁰ M. Á. Lozano Marco (2007), pp. 141 y 146.

reflexiva y personal que, ahora, modernamente, han denominado “novela lírica”. No se puede dudar de la condición de grandes poemas en prosa de *La voluntad*, *Antonio Azorín* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*;¹⁹¹ este mismo especialista con «Narrativa poética, narrativa lírica» da título a uno de sus trabajos sobre Azorín;¹⁹² abunda más en esta idea con la siguiente aportación: «Una bibliografía precisa se ha ocupado de aspectos que ponen en relación poesía y prosa en Azorín, que hacen que consideremos a Azorín poeta».¹⁹³ Díez de Revenga afirma que el artículo «La poesía de Castilla» es el prototipo de «la relación de Azorín con la poesía de su tiempo».¹⁹⁴

Pedro Salinas, poeta y crítico literario, describe la indiscutible calidad poética de la prosa azoriniana. Unas veces califica el estilo genérico de su poesía, como cuando dice de ella que es «poesía del pensar o pensamiento lirificado»,¹⁹⁵ o cuando asevera que «la asustadiza y trémula liebre de la poesía [...] corrió a refugiarse [...] en los sencillos surcos de la prosa de un Azorín».¹⁹⁶ Otras veces alude, en particular, a su carácter lírico: «su prosa está en un estado permanente de permeabilidad para la sensibilidad poética [...] nos transportan a una atmósfera puramente lírica. [...] la actitud de este autor [Azorín] frente al tema propuesto -y eso es lo que en último término define a un escritor- es una actitud enteramente lírica. [...] se acerca a los libros glosados como la arpista a las cuerdas de su arpa, para sacar de ellas resonancias delicadas y exquisitas, y no certidumbres conceptuales».¹⁹⁷

Muy explícito -y aplicado a Azorín- es Prieto de Paula; según él, no es que “haya” ritmo en la obra de Azorín, es que toda ella “es” algo más que ritmo: «Las frases breves de Azorín, sus puntos y sus comas, las palabras y los silencios, los ejercicios reminiscentes, las ringlas de sustantivos yuxtapuestos, las repeticiones estructurales..., todo queda constituido en una máquina de ritmo».¹⁹⁸ Díaz-Plaja también usa una imagen pan-rítmica: «su vocablo es tan preciso que poetiza lo que encuentra sin menester imágenes».¹⁹⁹ Como reza el título de López García, Azorín es un «poeta puro».²⁰⁰ De «máximo y mínimo poeta» lo califica Gerardo Diego.²⁰¹ La prosa de Azorín es poética: ni deja de ser prosa -no es verso- ni deja de ser poesía -es lirismo-. «Azorín es sobre todo un lírico y que sólo como lírico que embellece feas realidades debemos considerarle», «un lírico que escribe en prosa, unas veces de lo que han visto sus ojos -pueblos castellanos, paisajes, figuras estáticas- y otras de lo que han leído».²⁰²

¹⁹¹ F. J. Díez de Revenga (2015), pp. 81-82.

¹⁹² F. J. Díez de Revenga (2009).

¹⁹³ F. J. Díez de Revenga (2021), p. 77.

¹⁹⁴ F. J. Díez de Revenga (1999), p. 213. «La poesía de Castilla» se publicó en *Diario de Barcelona*, núm 210, martes 28 de julio de 1908, pp. 9080-9081.

¹⁹⁵ P. Salinas (1983), p. 174.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 183-184.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 187.

¹⁹⁸ A. L. Prieto de Paula (1990-a), pp. 115-116.

¹⁹⁹ G. Díaz-Plaja (1944), p. 235.

²⁰⁰ P. I. López García (2005).

²⁰¹ G. Diego (1949).

²⁰² L. Araquistain (1926), pp. 43 y 41.

Si, por un lado, las opiniones de expertos en la obra de Azorín convergen en la poeticidad de sus escritos, y, por otro, cabe estudiar el ritmo de cada prosa, como dice Amado Alonso, el camino se completa con los estudios sobre el ritmo en Azorín. Según Alfonso Reyes, «el ritmo de su prosa es muy uniforme; porque traza todas las líneas en el mismo sentido, sin cruzar la pluma. Es que, en “Azorín”, la frase corta no busca la síntesis o la fórmula, sino que vuelve a la actitud primitiva de la mente, y procede, otra vez, por adiciones. Así, en lugar de “tres”, suele decir: “uno + uno + uno”».²⁰³ Baquero Goyanes nos dejó un trabajo sobre el ritmo en la prosa de Azorín; destaca la abundante presencia de heptasílabos, pentasílabos y endecasílabos en la prosa azoriniana, y, en menor cantidad, de otros metros, como octosílabos, hexasílabos, eneasílabos, decasílabos y dodecasílabos. Baquero señala que pese a no ser su prosa «excesivamente rítmica» y aparecérsenos, más bien, como «aritmica y cortada», «fluye una íntima sonoridad, un tenue ritmo vivificador del conjunto sin transparentarse demasiado», por lo que «habría que ir pensando en la calidad rítmica del lenguaje de Azorín, a despecho de su aparente sencillez y de la repulsión del autor por toda clase de efectismos»;²⁰⁴ recordemos que páginas atrás veíamos que, según Anderson, toda prosa es tenuemente rítmica. Canellada, por su parte, estudia los grupos fónicos de algunos fragmentos de *España*; entre las conclusiones que ella extrae destacamos la frase lineal -de mayor frecuencia con ocho sílabas-, la frase bimembre, la gran expresividad de la enumeración incompleta, la sutil matización intensificativa en la enumeración... De todo ello resulta fundamentada una «apreciación rítmica de la prosa azoriniana».²⁰⁵

Es posible que pueda aplicarse en Azorín la siguiente reflexión: «cuando, en la realidad, un elemento predomina en cada agrupación, le reconocemos su graduación; y cuando, en la realidad, todos los elementos son iguales, les damos la graduación a elementos periódicos, para evitar que avancen como soldados sin cabos o sargentos. Es una necesidad de nuestro espíritu conocida ordinariamente con el nombre de *ley psicológica del ritmo*».²⁰⁶

3.2 RITMO Y EMOCIÓN

3.2.1 RITMO Y CORAZÓN

Según Octavio Paz, «A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. [...] La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción».²⁰⁷ «El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, al-

²⁰³ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 242.

²⁰⁴ M. Baquero (1983), pp. 63 y 62. La primera publicación de este estudio apareció en 1952; la versión de 1983 es idéntica a la de 1952, salvo que la de 1983 incluye al comienzo una breve carta personal que Azorín le había escrito a él el día 1 de agosto de 1952.

²⁰⁵ M.^a Josefa Canellada (1972), pp. 76-77.

²⁰⁶ L. Alonso Schökel (1947-a), p. 282.

²⁰⁷ Octavio Paz (1956), p. 53.

ternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las instituciones».²⁰⁸

El ritmo incluye una realidad de retorno, de vuelta, de repetición. En la cabeza, en los sentidos, en el corazón queda un elemento formal que, al volver y ser recordado, produce emoción. La conexión entre “recuerdo” y “emoción” no es mera especulación; entre ambos conceptos hay relaciones de diversa índole. Según Corominas, *recordar* procede del latín «RECŌRDĀRĪ ‘tener recuerdo de algo’ (deriv. de COR ‘corazón’). De este verbo derivó además el castellano *acordarse* ‘tener memoria de algo’».²⁰⁹ ¿Quizá porque, según una antigua creencia, el corazón era la sede de la memoria? Además, actualmente, la palabra *discordia* significa que los corazones (sus sentimientos y voluntades) de las personas están separados. En francés la expresión *connaître* (o *savoir*) *par coeur* equivale a *conocer perfectamente algo*. Ortega y Gasset vincula el recuerdo del pasado con el corazón: «El yo pasado, lo que ayer sentimos y pensamos vivo, perdura en una existencia subterránea del espíritu. Basta con que nos desentendamos de la urgente actualidad para que ascienda a flor de alma todo ese pasado nuestro y se ponga de nuevo a resonar. Con una palabra de bellos contornos etimológicos decimos que lo recordamos -esto es, que lo volvemos a pasar por el estuario de nuestro corazón-. Dante diría *per il lago del cor*».²¹⁰

Allor fu la paura um poco queta
che nel lago del cor m’era durata
la notte ch’i’ passai com tanta pièta.

Quedóse la aprensión un poco quieta
que de mi corazón adolorido
en el lago duró la noche inquieta.

Una expresión muy común en las opiniones teológicas difundidas es la de «corde creditur» (= «se cree con el corazón»), cuyo origen está en el apóstol Pablo.²¹¹ El prefijo *re-* contribuía con la función sémica “reiterativa”: *formido* vs. *reformido* (temer vs. temer mucho), *quaero* vs. *requiro* (buscar vs. buscar durante largo tiempo), etc.; mientras que el prefijo *dis-* contribuía con la función sémica “disociativa”: *iungo* vs. *disiungo* (unir vs. desunir), *suādeo* vs. *dissuādeo* (aconsejar vs. disuadir); den nuestro caso, está *recordo* (= recordar), frente a *discordo* (= discordar).²¹² Existen, pues, analogía conceptual y cercanía formal entre *recordar* y *emocionar*. «Recordar es volver la vista al yo pretérito y hallarlo aún vivo y vibrátil».²¹³ Nuestro *ello*²¹⁴ tiende a eliminar los malos recuerdos.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 59.

²⁰⁹ J. Corominas (1976), *sub voce*.

²¹⁰ Ortega y Gasset, José (1987), pp. 312-313. Dante Alighieri (2011): *Comedia* (Edición bilingüe. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo), Barcelona, Seix Barral. «Infierno», I, pp. 4-5, vv. 19, 20, 21.

²¹¹ *Novi Testamenti Biblia graeca et latina* (1943), «Epistola Beati Pauli Apostoli ad Romanos», 10, 10, p. 474: «Corde enim creditur ad iustitiam», «καρδία γὰρ πιστεύεται εἰς δικαιοσύνην».

²¹² Véase B. García Hernández (1980), pp. 106, 151-155 y 193-199.

²¹³ J. Ortega y Gasset (1987), p. 313.

²¹⁴ En la terminología de Freud el *ello* es el inconsciente, la zona de las pulsiones; el *superyo* es la instancia que juzga las actividades del *yo*; el *yo* es el mediador entre el *ello* y el *superyo*.

¿Cómo se puede engranar estos conceptos con el de *ritmo*? Ya vimos la proximidad existente entre la emoción y el ritmo. Traigamos a colación solamente dos de aquellos testimonios. Por un lado, Anderson afirma que las palabras originan emociones y las emociones nos excitan, lo que se traduce en movimientos musculares y vasculares que nos dan placer. Responsabilidad es ya del escritor producir una «estructura configurada, dirigida, regulada y vivida internamente» por él.²¹⁵ El otro testimonio nos lo ofrece Gili Gaya: «Revivir ciertas representaciones, conceptos o estado afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas».²¹⁶

Una pregunta casi ociosa: ¿puede haber ritmo en textos escritos? Bally dice que «Hay rimas hechas para el ojo más que para el oído».²¹⁷ Es verdad que Bally habla de “rima”, no de “ritmo”, pero la objeción sería aplicable al ritmo. Si el tiempo es un componente esencial del ritmo, no podría haber ritmo en textos escritos, pues la linealidad de lo escrito es de “contigüidad”, de índole espacial, estática, mientras que la linealidad de lo oral es de “sucesividad”, de índole temporal, dinámica. Lo sucesivo, lo oral, dispone de tiempo, mientras que lo contiguo, lo escrito, dispone de espacio. La objeción sería consistente si no se dieran dos hechos: que el autor mismo “escuchó” lo que escribió -antes y después de escribirlo- y que lo escribió “para” ser escuchado. Por intenciones de realización y por modalidades de recepción, tanto en transmisores como en receptores, la escritura poética se oraliza. ¿De qué, si no, servirían los millones de textos poéticos “escritos”?

Recordemos que en el ritmo hay grados: el de la prosa es menos intenso que el de la poesía en el balanceo de excitaciones estructurado por el escritor; una y otra difieren igualmente en la manera de intervenir el tiempo y en los elementos que se reiteran. En el ritmo de la prosa es irrenunciable atenerse a los periodos sintácticos, que vienen señalados por la puntuación.

3.2.2 AZORÍN Y CORAZÓN

Como veremos, Azorín está seducido -si no abducido- por el ritmo. ¿No sentimos, cuando leemos a Azorín, un verdadero, aunque suave, indescriptible impulso anímico a seguir leyendo? ¿No es ese impulso el movimiento de su ritmo? «En resolución [...]: el arte es la vida; cuando el artista siente y expresa la vida, entonces llega al más hondo casticismo, aunque su estilo se halle plagado de barbarismos y desaliños; entonces es un gran prosista, o un gran poeta, porque nos da lo supremo que puede producir la prosa o el verso: la emoción».²¹⁸

²¹⁵ E. Anderson (1971), pp. 22-23.

²¹⁶ S. Gili Gaya (1993), p. 55.

²¹⁷ Ch. Bally (1928, p. 257): «Il y a des rimes faites pour l'oeil plus que pour l'oreille».

²¹⁸ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 801.

Si Azorín transmite tantos estados afectivos, podemos asegurar que la *vis* emocional de la literatura de Azorín halla una epifanía rítmica en su prosa. Si en algún artista es aplicable la definición de ritmo que propone Stefan Zweig es en Azorín. El escritor austriaco -poeta, dramaturgo, novelista, ensayista- define el ritmo en sentido genuino, como «la passion mise en mouvement».²¹⁹ ¿Quién más apasionado -contenido- que Azorín?

Y sí, además, es indiscutible que cada artista desarrolla un estilo propio del ritmo, no queda más tarea que la de preguntarnos cómo es el ritmo de Azorín. No estudio “el” ritmo “en” Azorín, pues no se trata de que Azorín aplique un único ritmo preexistente; se trata de estudiar “el ritmo de” Azorín, el que él crea; él busca la satisfacción del lector: «no quedaría satisfecho un lector, si en nuestro idioma no cuidásemos de la rotundidad, de los finales cadenciosos, de la energía que prestan los adjetivos repetidos. ¿Sería posible tener todas estas cualidades y hermanarlas con una sintaxis más de acuerdo con las necesidades modernas? Creemos que sí; el español, bien manejado, se presta a todo».²²⁰ El ritmo de su prosa atrapa las dos grandes emociones de Azorín: el tiempo y las cosas. Azorín buscaba «ese silencioso ritmo de las ideas que nos hechiza y nos conmueve».²²¹

3.3 SUS PERCEPCIONES

¿Dónde, en qué “cosas”, percibe Azorín ritmo? En “todo”: objetos, animales, personas, mecanismos, fenómenos...

* Una escoba: «de allá abajo llega [...] el susurro rítmico y vago de una escoba».²²²

* Una cuchilla: «aquí está la recia cuchilla dando rítmicos golpes sobre el madero».²²³

* Un almirez: «Oigo el tintineo rítmico del almirez que llega de la cocina».²²⁴

* El oleaje: «la mirada se dilata impetuosamente hasta la playa dorada, en que el oleaje, con son rítmico y perdurable, venía a rendir su blanca espuma».²²⁵

* Un carnero: «la leve sacudida, leve y rítmica, del carnero con la cabeza, al arrancar la hierba».²²⁶

* Las hilanderas: «Se percibe el rumor rítmico, imperceptible, tenue, que hacen con sus tornos unas hilanderas de algodón».²²⁷

* Los golpes del hierro en las herrerías: «El sol va bañando lentamente las blancas fachadas; de cuando en cuando se oyen las campanadas rítmicas y cristalinas de la

²¹⁹ S. Zweig (1910), p. 163. Días antes de morir había comenzado un trabajo sobre Montaigne.

²²⁰ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 615.

²²¹ *La voluntad*, OC, I, p. 839.

²²² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 99.

²²³ *Dicho y hecho*, p. 188.

²²⁴ *Pensando en España*, OC, V, p. 1061.

²²⁵ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 136.

²²⁶ J. Campos (1964), p. 183.

²²⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 175.

iglesia, y las herrerías [...] comienzan a cantar. [...] y con qué joviales, fuertes y rítmicos tintineos entonan sus canciones las herrerías».²²⁸

* Una ciudad: «¿No hay en el ambiente de esta ciudad algo como un sentido de la vida absurdo, loco, jovial, irónico y ligero? ¿No es esta misma ligereza, rítmica y enérgica a la par, una modalidad de una elegancia insuperable?».²²⁹

* La vida misma: «El ritmo de la vida es hoy más acelerado. El expreso, el automóvil, el transatlántico, nos hacen estar en movimiento continuo y rápido».²³⁰

Mención particular merecía a Azorín el ritmo del cuerpo femenino. Lo que él denomina euritmia (εὐρυθμος = de justa medida, rítmico, proporcionado, armonioso) es lo que más le atrae; en realidad con decir “euritmia” era suficiente, pero él quería abundar en la idea de “ritmo”, y es que en el ritmo confluyen los atractivos femeninos: «Tenía, sí, esa gracia profunda, esa simpatía indefinible, sugestionadora de las mujeres que, no siendo bellas, poseen una regularidad de cuerpo, de facciones; una armonía, una euritmia que no se perciben y advierten sino después de mirarlas y contemplarlas mucho»;²³¹ «gozamos plenamente de los minutos diarios del vivir, del color, de las formas, de la bella euritmia femenina»;²³² «vi avanzar a una joven esbelta y elegante; la manera de andar de esta muchacha era algo de un ritmo, de un desenfado, de una soltura y de una euritmia admirables».²³³

El andar, el movimiento, con taconeos o sin taconeos, de las mujeres, seduce a Azorín: «Y se oye un rumor de sedas, un taconeos ligero, rítmico, una tos fina», «Y rápida, con un rumor de seda y de taconeos rítmicos, desaparece y torna a aparecer con un periódico en la mano», «pasan raudas, rítmicas, las sevillanas, con flores rojas o amarillas en la cabeza», «Todo está en silencio; oigo de pronto un taconeos rítmico, ligero, y veo luego, ante mí, en el umbral de una puerta, una moza alta, gallarda».²³⁴ La exhibición natural de esos andares rítmicos no está bien visto en un ambiente pacato, provinciano: «¿Por qué, hombres crueles, damas austeras, madame La Fleur no puede pasearse, rítmica y flexible, sobre los asfaltos donostiarras?».²³⁵

Azorín va más lejos: halla ritmo en los ámbitos más ajenos a una comprobación sensitiva; por ejemplo, la antigua Grecia: «la armonía, la euritmia maravillosa de la Grecia antigua, que desde Grecia han venido hasta aquí, serán imperecederas»;²³⁶ y concreta tal euritmia en la filosofía: «se percibe el *ritmo* filosófico de los grandes pensadores, el ritmo de un diálogo entre Sócrates y Fedro, al borde del Ilissos [río de Atenas], sobre la

²²⁸ *Ibidem*, p. 146.

²²⁹ *Ibidem*, p. 208.

²³⁰ *Trasuntos de España*, OC, v, p. 730.

²³¹ *Escritores*, p. 125.

²³² *Las terceras de ABC*, p. 57.

²³³ *En lontananza*, p. 284.

²³⁴ *Los pueblos*, OC, II, pp. 134, 135, 207 y 211.

²³⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 338.

²³⁶ *España clara*, p. 117.

fresca hierba».²³⁷ ¿No es una audacia -si no epistémica, al menos empírica, y si no egno-seológica, al menos literaria- hablar de “ritmo filosófico”? Una anticipación más; en una época (1929) que no vivía la velocidad de los nanosegundos para acceder a una información compleja, en que no era instantánea la comunicación intercontinental, Azorín escribió lo siguiente: «El ritmo de la vida moderna está plasmado a la rapidez».²³⁸ No le agradaban ni los ruidos ni las prisas; la sensación del trepidante ritmo de la sociedad coetánea la tenía por sí mismo; coincidía -no es fácil que lo conociera- con lo que unos años antes (1910) había escrito S. Zweig: «La surexcitation est le rythme même de la vie moderne. La ville et la foule qui y circule ne connaissent jamais de parfait repos. Jusque dans leur silence trépide encore l'inquiétude secrète d'une passion contenue: c'est une attente, une tension nerveuse, une fièvre lente».²³⁹

Para Azorín el ritmo sobrepasa la vida y el control de la Humanidad; el ritmo de las actividades del hombre, el de los seres vivos, el de los objetos inorgánicos, el de los poetas..., es un flujo del ritmo cósmico: «Todo es fatal: todo en el mundo, en el Universo, en los espacios inmensos en que se desenvuelven las nebulosas en espiral; todo obedece a un ritmo que el hombre no puede explicarse. No puede hacer más que observarlo y dar de ello constancia. Todo en el mundo físico y en el espiritual gira con un ritmo misterioso».²⁴⁰ Azorín encontró ritmo en el cosmos y... en una escoba o en un carnero arrancando la hierba con la cabeza.

3.4 LAS ONOMATOPEYAS

Azorín era aficionado al ritmo auditivo en el que se funden ritmo y onomatopeyas musicales. Estos son algunos ejemplos. Más de un centenar de onomatopeyas esparce Azorín en su obra. La mayoría de las alusiones son acompañamientos narrativos esporádicos; pero hay unas citas que son dignas de reseñar porque Azorín se complace en ellas.

El objeto más onomatopeyizado es el reloj. No podía faltar -y no falta- el reloj, monótono, con sus diversas formas (de pared, de caja, despertador...), con sus diversos sonidos (*tic-tac*, *tic-tac* y su *din-dan*, *din-dan*), cuyo «andar suave resuena en la alcoba. “¡Mar-cha! ¡Mar-cha!””, parece que me dice».²⁴¹ El reloj es un aliado del tiempo, que tanto desconcierta a Azorín: «En lo alto de las torres, en las paredes, sobre las mesas, en los bolsillos, los relojes han ido marchando. *Tic-tac*, *Tic-tac*... Van lentos y ¡con cuánta velocidad marchan!».²⁴² «El tiempo no lo necesitamos en Sevilla; como el reloj es uno de los toscos y antiguos de níquel, en este silencio en que estamos María Antonia y yo, resuena en la estancia su tictac. [...] Hemos perdido en Sevilla la noción del tiempo, y

²³⁷ *Soledades*, OC, I, p. 349.

²³⁸ *Ultramarinos*, p. 21.

²³⁹ S. Zweig (1910), p. 158.

²⁴⁰ *Historia y vida*, p. 122.

²⁴¹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1112.

²⁴² *Un pueblecito*, OC, III, p. 594.

en vano el reloj, el tosco reloj de níquel, que suena reciamente, produce para nosotros su incesable tictac». ²⁴³

Al reloj le atribuye casi en la totalidad de las ocasiones su clásico *tic-tac*.

*«[...] y en el ámbito del zaguán -lóbrego, silencioso- sólo se escucha el tic-tac rítmico del viejo, muy viejo reloj». ²⁴⁴

*«Un año más que se abre en nuestra vida. Un año más. ¿Qué nos pasará en este año? ¿Cómo serán para nosotros los días de este año? El tic-tac del reloj sonará en el crepúsculo de la tarde, en la penumbra, en una hora lenta y triste de nuestra vida». ²⁴⁵

*«Y el reloj marchaba: *tic-tac, tic-tac*. Nacían los niños y morían los viejos. [...] En las alegrías, el tictac parecía regocijado, apresurado (¡las dichas son breves!); en las desgracias, el tictac diríase que era solemne y lento». ²⁴⁶

*«No ha cesado de caer agua; unas veces, turbión; otras, orbazo. El tictac de los relojes se mezcla al golpeteo de la lluvia en los cristales». ²⁴⁷

*Aconseja al político que «escuche -como a viejo e implacable amigo- el tictac del vetusto reloj en la ancha estancia». ²⁴⁸

*«He oído en el silencio un reloj que marchaba: *tic-tac; tic-tac*; luego se ha hecho un ligero ruido como de ropas movidas». ²⁴⁹

*«Yo me siento en la estancia entenebreida; oigo el *tic-tac* del reloj; unas campanas tocan el *Ángelus*». ²⁵⁰

Uno de esos viejos oficios que tanto gustan a Azorín es la herrería. Todo el capítulo en el que describe el trabajo del herrero está estructurado por las onomatopeyas. ²⁵¹

Llegamos a la vieja herrería y nos sentamos.

-Buenos días, Pedro, -decimos.

-Buenos días nos dé Dios -contesta Pedro.

La herrería es negra, umbría; el fuelle hace *fa-fá, fa-fá, fa-fá*; [...] Y la canción argentina, jovial, comienza. *Tan, tan*, canta el grueso martillo; *tin, tin*, replica el pequeñito. *Tan, tan*, vuelve a decir el primero; *tin, tin*, torna a replicar el segundo. [...] Y el fuelle comienza a decir otra vez: *fa-fá, fa-fá*; luego cantan de nuevo los martillos; [...] Los martillos tornan a cantar: *tin-tán, tin-tán*. El gallo lanza a lo lejos: *Kikirikí*. [...] Los martillos continúan cantando *tin-tán, tin-tán*. *Kikirikí*, contesta a lo lejos, valiente y arrogante, el gallo.

Similar tratamiento otorga a un capítulo en que se ocupa del gallo. A él le da el protagonismo; así empieza: «Soy gallo; que es lo que ponía debajo de una cosa que quería ser gallo cierto pintor de mala mano. Soy gallo, y yo sí que de veras represento a mi especie»; y así termina: «Lo dicho; soy el gallito del pueblo: *Qui-qui-ri-qui*». Hasta

²⁴³ *Con Cervantes*, OC, VIII, pp. 1082-1084.

²⁴⁴ *En lontananza*, p. 162.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 164.

²⁴⁶ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 692.

²⁴⁷ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 576.

²⁴⁸ *El político*, OC, II, p. 435.

²⁴⁹ *La ruta de Don Quijote*, II, p. 295.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 298.

²⁵¹ *En lontananza*, pp. 81-83.

siete veces menciona su canto: *Qui-qui-ri-qui*. Y expresiones como: «A mí no me levanta nadie el gallo», «Este gallo que no canta, algo tiene en la garganta», «Lo veo, naturalmente, con ojo de gallo», «Soy el gallito del pueblo»..., esmaltan el relato.²⁵²

En otro caso implica a varios autores franceses, quizá para que no se frivolizara con sus frecuentes alusiones a las onomatopeyas: «Contando Sainte-Beuve una entrevista que tuvieron Víctor Hugo y Stendhal, decía: “Víctor Hugo hablaba metódicamente, gravemente: *pom, pom, pom, pom*. Beyle, saltando de una cuestión a otra, picando los asuntos: *ti, ti, ti, ti*. Pues de nuestro héroe se puede decir que habla de este modo: *ris, ras, ris*».²⁵³

Las menciones de los “lugares” amados por Azorín a veces quedan adornadas, complacidamente, por onomatopeyas. Tal ocurre con paisajes urbanos de Castilla: «*Tan-tan*, hace el tambor de la ancha plaza de soportales; *tan-tan*, hace en las angostas y retorcidas callejas; *tan-tan*, resuena en los zaguanes lóbregos de los caserones solariegos; *tan-tan*, canta ante el pórtico de la vetusta iglesia gótica. [...] Y el tambor continúa haciendo *tan-tan*, por las callejas y por las plazas».²⁵⁴ O con otro viejo oficio, como el del telar: «Y mientras volvíamos a caminar por las callejas oímos el *trac-trac-trac* del viejo telar como un eco, como una voz, como un último adiós de generaciones y generaciones que se perdieron ya en la eternidad».²⁵⁵ «El palpar una lana fina y sedosa es para mí el mayor de los placeres. Y luego, el escuchar en el silencio toda la mañana, toda la tarde, el *tric-trac* del telar».²⁵⁶ «El reloj lanza sus horas implacables, y un viejo telar cercano marcha, marcha con su ruido monótono: *tric-trac, tric-trac, tric...*».²⁵⁷

Otras veces, son escenas completas las que diseña con las onomatopeyas: «Cuando llega don Cristóbal al teatro, todos los músicos de la orquesta están haciendo probanzas con los instrumentos; los violines hacen: *ti, tiii, ti*; la flauta hace: *ta, tará, tará*; el violonchelo gime: *tu, tuuú, tu*; el grave y solemne violón zumba: *to, tooó, to*».²⁵⁸ «Entonces, en el viejo reloj se ha hecho un sordo ruido, y se ha abierto una portezuela por la que ha asomado un pequeño monstruo que ha gritado: *Cu-cú, cu-cú...* Y en el viejo reloj [...] este pequeño monstruo [...] ha vuelto a aparecer y ha tornado a gritar: *Cu-cú, cu-cú, cu-cú...*».²⁵⁹ «Resuenan los estallidos de los cohetes; la procesión se acerca. Pasan bailando unos enanos; la dulzaina hace: *ti, tiri, ti*; el tambor hace *tan, taran, tan...*».²⁶⁰

²⁵² *Pueblo*, OC, v, pp. 582-583.

²⁵³ *Pecuchet, demagogo*, OC, I, p. 391. *Stendhal* era el syngranónimo de Marie-Henri Beyle; «nuestro héroe» es el personaje principal de su fábula.

²⁵⁴ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 95-96.

²⁵⁵ *Verano en Mallorca*, p. 5.

²⁵⁶ *Cada cosa en su sitio*, p. 166.

²⁵⁷ *En lontananza*, p. 46.

²⁵⁸ *España*, OC, II, p. 476.

²⁵⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 75.

²⁶⁰ *Los pueblos*, OC, II, p. 111.

Retrata el ritmo auditivo de animales: grillo («un grillo cantaba: *cri, cri, cri*»),²⁶¹ rana («Una rana hace *croá-croá*»),²⁶² ballena («Se oye cómo se va apagando el tictac de la ballena»),²⁶³ cuclillos («Un cuclillo canta lejano: *cu-cu*; otro cuclillo canta más cerca: *cu-cu*»),²⁶⁴ sapos («Y en el parque, ocultos en el césped, los sapos [...] cantan su melodía clamorosa: *tu, tu, turu, tu*»),²⁶⁵ loro («Un loro dice: *coá-coá*») ²⁶⁶...

Todas las cosas, sus amadas cosas, emiten sonidos rítmicos onomatopéyicos; ahí están para demostrarlo -entre otras-, el martillo («Los martillos prosiguen con su canción alegre y fuerte; el fuelle hace *fa-fa-fa-fa...*»),²⁶⁷ el cedazo («he estado dándole al cedazo, sobre la cernedera, en la artesa *-tris-tras, tris-tras-*»),²⁶⁸ el telégrafo («oigo en el profundo reposo de la llanura, el tric-trac del telégrafo, sonoro y presuroso»),²⁶⁹ la locomotora («Se oye un sordo *fo-fo*; una locomotora avanza lentamente y retira un tren de lujo»), etc.²⁷⁰

El detallismo de Azorín no falta en la descripción de las onomatopeyas. A las “campanas” les asigna un *tan, tan*, pero a las “campanitas” les atribuye un *din-dan, din-dan* o un *tin-tan, tin-tan*: «Unas campanas me despiertan; son tres campanas; dos hacen un *tan, tan* sonoro y ruidoso»,²⁷¹ «La campanita no cesa de tocar: *din-dan, din-dan...*»,²⁷² «Todas las mañanas las campanitas de estas ermitas comienzan a tocar *-tin-tan, tin-tan-* con sus campanadas cristalinas».²⁷³

3.5 SUS OPINIONES

El pensamiento implícito de Azorín sobre el ritmo queda patente en las percepciones que vivía en los distintos entes y en la manifestación de las onomatopeyas que atribuye a tan variada clase de cosas. ¿Y el pensamiento explícito? Como síntesis de su planteamiento nos sirven de guía estas palabras suyas:²⁷⁴

Cada poesía tiene su ritmo peculiar; no el ritmo de la medida externa, sino otro interior, escondido. Y ese ritmo lo va percibiendo el lector a medida que va leyendo, allá en lo más hondo de su espíritu. Si leyéramos en voz alta esa bella poesía lírica, ese ritmo no podría ser percibido; el ruido y la inflexibilidad de las palabras estorbarían al ser recitado. Con palabras dichas, pronunciadas, no podríamos percibir ese ritmo. Necesitamos el silencio; es indispensable la paz, el sosiego, la inmovilidad, para que ese ritmo se produzca y gocemos de él con profunda voluptuosidad.

²⁶¹ *Soledades*, OC, I, p. 344.

²⁶² *Los pueblos*, OC, II, p. 166.

²⁶³ *La voluntad*, OC, I, p. 944.

²⁶⁴ *Los pueblos*, OC, II, p. 124.

²⁶⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 318.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 363.

²⁶⁷ *Los pueblos*, OC, II, p. 148.

²⁶⁸ *Clásicos cernidos*, OC, VI, p. 1069.

²⁶⁹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1140.

²⁷⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 917.

²⁷¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 125.

²⁷² *Blanco en azul*, OC, V, p. 287.

²⁷³ *A voleo*, OC, IX, p. 1168.

²⁷⁴ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 790.

En tres ideas se concreta este manifiesto: 1.^a) El ritmo es un recurso de belleza. 2.^a) El ritmo es propio de cada obra de arte. 3.^a) El ritmo va unido a la poesía, se exprese esta en prosa o en verso. Veamos los testimonios de Azorín.

3.5.1 EL RITMO ES UN RECURSO DE BELLEZA

Azorín fundamenta la belleza artística en la belleza del vivir humano. Hay que empezar por la actitud personal interior: «la serenidad, el ecuánime ánimo, el desapasionamiento más perfecto deben presidir a la obra literaria. [...] No sacrifiquemos nunca la bella y serena euritmia a la pasión fugitiva y sañuda».²⁷⁵ Con el ánimo sereno puede llegar el ritmo, que favorece el buen desarrollo de las tareas cotidianas; el ritmo produce fervor, y el fervor es un ingrediente imprescindible de todo trabajo que valga la pena: «El ritmo es el gran ayudador del trabajo. Hacer las cosas rítmicamente, a lo largo de las horas del día, es poder hacerlas con intensidad y con fervor».²⁷⁶ No se compromete Azorín conceptualmente con el valor del ritmo, pero sí lo hace emocionalmente: «Lo importante es la sensación total, integral de la poesía. [...] ¡Cuántas poesías, cuántos libros de versos, cuántos poemas, ya cortos, ya interminables, hemos leído a lo largo de cuarenta años! Somos apasionados de poesía. Nos atrae el ritmo y sentimos la sugestión del ritmo».²⁷⁷ Le hace gozar la poesía, le hace gozar el ritmo; este es no solo la razón de ser de aquella, sino, además, su esencia: el ritmo hace a la poesía.

Sin embargo, la aportación más original de Azorín acerca del ritmo no es su convicción de la sensación placentera que produce, sino otra idea más abarcadora. Se trata de la concepción del ritmo como recurso artístico. La luz y la línea son recursos predominantemente pictóricos, el ritmo y la eufonía lo son literarios. Para Azorín la pintura tiene luz y línea, pero también tiene ritmo, eufonía; y la poesía tiene ritmo y eufonía, pero también tiene luz y línea. No existe pintura sin luz y línea; no existe poesía sin ritmo y eufonía. El pintor, el poeta, penetra profundamente en su interior y recibe, como recompensa por su ensimismamiento, el regalo de las herramientas para crear una obra de arte: herramientas que son los recursos artísticos. «Entonces es cuando, solos espiritualmente, solos con la Naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres; entonces es cuando en nuestras horas de silencio y de profunda paz y de meditación percibimos la relación profunda y misteriosa de las cosas; entonces es cuando llega a nuestro espíritu toda la fuerza y la belleza de la luz, de la línea, del ritmo, de la eufonía».²⁷⁸ Ahí está el ritmo como *conditio sine que non*, aún más, como constituyente definidor de la obra artística.

²⁷⁵ *Ultramarinos*, p. 141.

²⁷⁶ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1147.

²⁷⁷ *Lope en silueta*, OC, V, pp. 639-630.

²⁷⁸ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 795.

3.5.2 EL RITMO ES PROPIO DE CADA OBRA DE ARTE

Cada escritor tiene su propio ritmo: «¡Desgraciado del poeta o del prosista que no encuentre su ritmo!». ²⁷⁹ Aún más, cada obra de arte en particular goza -o no goza- de su propio ritmo: «Tiene cada escritor un ritmo misterioso; captado ese ritmo, está comprendido y sentido todo el libro». ²⁸⁰ Azorín quiere hacer estas «aclaraciones» sobre el ritmo: «lo que más influye, lo decisivo, su método de vida, sus “costumbres”, su ritmo apropiado, su marcha peculiarísima de él, que no puede ser sino de él, a través del tiempo, a lo largo de los días. [...] de encontrar o de no encontrar esta marcha y ese ritmo [...] depende todo, depende la obra del artista, depende la belleza de la poesía, la profundidad de la novela, la luz, la línea y el color de la pintura; no de la poesía, la prosa o la pintura: en abstracto, genéricamente, con arreglo a cánones *racionales*, sino de *una* poesía, *una* prosa o *una* pintura». ²⁸¹ Hay que penetrar en el interior. Si el artista crea su obra desde su interior, quien se proponga captarla tiene que entrar en ella, ha de conocer su ritmo: «La armonía, el ritmo, la euritmia de la obra de arte, de la gran obra de arte, están por dentro. Al exterior, todo es sencillo y fácil». ²⁸² El ritmo no es voz, es vibración inmaterial, es sintonía compartida; no es métrica, es a-métrica; no se cuenta, no se mide, se siente. «Hemos hablado de atmósfera, de ambiente, de aire. [...] Y si las obras poéticas pudieran vibrar materialmente, escucharíamos una música que variaría de autor a autor, de poeta a poeta. Es preciso que la lectura sea muy copiosa, muy continuada, para que ese ritmo especial -que no es el ritmo del verso- entre en nuestra sensibilidad». ²⁸³

3.5.3 EL RITMO VA UNIDO A LA POESÍA, SE EXPRESE ESTA EN PROSA O EN VERSO

Azorín ve necesario reivindicar para los modernos la libertad que tuvieron los antiguos para crear “sus” formas: «¿Quién ha trazado de antemano la forma y medida que deben tener los versos? ¿Por qué razón vamos a limitarnos a lo ya hecho, y no podremos admitir formas nuevas? Los que crearon las formas viejas, ¿no disponían de una libertad al usarlas? ¿Por qué motivos hemos de creer que esta libertad ha caducado y no se nos ha de conceder a nosotros?». ²⁸⁴ Por eso constata que «las pretendidas diferencias entre la prosa y el verso han desaparecido». ²⁸⁵ Son numerosas las expresiones de Azorín en las que manifiesta la no conexión necesaria entre poesía y verso: la una y el otro pueden vivir separados. Algunos testimonios. «Conviven dentro de la poesía en general diversas formas; [...] Contamos también con un teatro en verso, es decir, con una poesía escénica, cosa distinta del *teatro poético* (que puede ser en prosa)». ²⁸⁶ «Y le diré de pasada que si usted es el poeta (poeta en prosa) de las montañas, [...] Echevarría no es por

²⁷⁹ *En torno a José Hernández*, OC, v, p. 873.

²⁸⁰ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 715.

²⁸¹ *De Valera a Miró*, p. 151.

²⁸² *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 239.

²⁸³ *Ultramarinos*, p. 155.

²⁸⁴ *En lontananza*, p. 219.

²⁸⁵ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 133.

²⁸⁶ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 865.

antonomasia el poeta de la llanura». ²⁸⁷ «La historia la escriben los historiadores; la escriben también los poetas. Hay poetas en verso y hay poetas en prosa. No quiero decir cuáles prefiero; pongamos que mi dilección abarca los dos ramos». ²⁸⁸ En un trabajo sobre el libro *Antonio Pérez y Felipe II*, de Salvador Bermúdez de Castro, marqués de Lerma, dice: «¿Quién no ha leído esta prosa exuberante, frondosa, lírica? Su prosa es la prosa de un poeta». ²⁸⁹

Consiguientemente, el ritmo -tradicional compañero exclusivo del verso- lo atribuye a la poesía en sus dos formas, prosa y verso. De Juan Ramón Jiménez dice que es «el poeta de las delicadezas, de los gestos imperceptibles, de las tonalidades suaves, del ritmo callado y sugestivo». ²⁹⁰ A Castelar lo elogia como «maestro del ritmo de la prosa» ²⁹¹ y lo compara con fray Luis de León: «Gozo profundo el de leer una página de fray Luis y de Castelar. En el primero está ya la amplitud, el ritmo, la cadencia que, andando el tiempo, en el correr de los siglos, tras la revolución romántica, han de llegar a su plenitud en Castelar». ²⁹² En Miró reconoce su propio tipo de ritmo: «El tiempo, es decir, el ritmo de la prosa de Miró, siendo esa prosa admirable, ¿se pondría a tono con el ritmo de quien iba a leer? [...] Carnosidad; delectación morosa. Ritmo lento, por lo tanto. Ritmo de sibarita; ritmo de sensual». ²⁹³

3.6 EL RITMO QUE CONSTRUYE AZORÍN

3.6.1 DIFERENTES RECURSOS

El indudable ritmo que construye Azorín se comprueba sobre todo en la ordenación sintáctica. Los mecanismos más abundantes se manifiestan como una ausencia y como una presencia. La ausencia se percibe en el ámbito oracional, y la presencia la advertimos en el ámbito sintagmático.

3.6.1.1 Ámbito oracional

Tan difundida está la constatación -como mera información y como crítica negativa- de la ausencia, en Azorín, de oraciones coordinadas y subordinadas que no necesita muchas pruebas: Azorín «evita toda clase de oraciones dependientes», ²⁹⁴ su sintaxis es muy simple. Del estudio de Hans Jeschke extraemos las siguientes palabras: «La tendencia de los noventayochistas -Azorín no puede faltar entre ellos- a trasladar a la forma lingüística todo estado de ánimo [...] se manifiesta en la construcción de períodos con predilección por la yuxtaposición asindética o el enlace de las oraciones levemente co-

²⁸⁷ *Contingencia en América*, OC, VII, p. 1223.

²⁸⁸ *Historia y vida*, p. 162.

²⁸⁹ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 89.

²⁹⁰ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 462.

²⁹¹ *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 423.

²⁹² *De Valera a Miró*, p. 94.

²⁹³ *Gabriel Miró*, OC, VI, pp. 998-999.

²⁹⁴ H. Jeschke (1954), p. 145.

ordinadas por medio de la simple”y”». Las oraciones se desarrollan «en un cambio a veces rápido y enérgico y producen los más fuertes efectos anímicos y rítmicos con su estructura uniforme y sencilla». Los noventayochistas renuncian «a establecer fuertes relaciones lógicas entre las oraciones evitando las conjunciones subordinantes y la preferencia por las más simples formas oracionales primitivas y uniones paratácticas».²⁹⁵

Entre los variadísimos ejemplos, este vale de muestra: «Esta tarde, como hacía un tiempo espléndido, Yuste y Azorín han ido a la Fuente. Para ir a la Fuente se sale del pueblo con dirección a la plaza de toros; luego se tuerce a la izquierda... La Fuente es un extenso llano rojizo, arcilloso, cerrado por el negruzco lomazo de la Magdalena. Aquí, al pie de este cerro, unos buenos frailes tenían su convento, rodeado de umbríos árboles, con extensa huerta regada por un venero de agua cristalina... Luego se marcharon a Yecla, y el antiguo convento es hoy una casa de labranza, donde hay aún una frondosa higuera que plantó San Pascual...».²⁹⁶

Julio Casares reconoce la sencillez del estilo sintáctico de Azorín, pero la juzga como simpleza, y le recomienda rehacerla. Azorín «se propone el exterminio de los *ques*, a costa de repetir sin empacho cualesquiera otras palabras». Casares se arroga la facultad de enmendar el estilo a Azorín. En lugar de escribir: «Yuste y Azorín han ido al Pulpillo. El Pulpillo es una de las grandes llanuras yeclanas»,²⁹⁷ Casares le corrige el estilo de esta forma: «Un escritor menos refinado hubiera puesto, llanamente: “... han ido al Pulpillo, que es una de las grandes llanuras...”», con lo que hubiera ahorrado tiempo y palabras inútiles».²⁹⁸ Pretensión inane la del eximio académico. Sobre otro texto censura lo siguiente: «Si abrimos la novela *La voluntad* por el capítulo XXIV, habremos de recorrer página y media para dar con la partícula nefanda [*que*]».²⁹⁹ En ese capítulo hay exactamente 300 palabras antes de encontrar el relativo *que*. La exageración connotativa de Casares es obvia: decir recorrer página y media es relativo, pues una página tiene una extensión variable; en la edición que manejo 26 líneas ocupan menos de una página completa seguida.³⁰⁰ Exageración cuantitativa y exageración “magisterial” la de don Julio.

3.6.1.2 Ámbito sintagmático

Si en el ámbito oracional es la ausencia de hipotaxis lo que define el ritmo de Azorín, en el ámbito sintagmático el ritmo es ostensible en una presencia: la acumulación. Se acumulan sustantivos, adjetivos, sustantivos adjetivados, verbos... Hay acopio, pero no se genera amontonamiento: la sencillez lo impide. Dos mecanismos son los responsables de tal copiosidad: el encadenamiento y la repetición. Abundan y se mezclan,

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 143, 148 y 152.

²⁹⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 825.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 892.

²⁹⁸ J. Casares (1964), pp. 115-116.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 115.

³⁰⁰ *La voluntad*, OC, I, pp. 892-893.

sin atropellarse, tales dos mecanismos en armoniosa composición, valiéndose de ejemplares de diferentes categorías. Sin -obvio- ánimo de exhaustividad -lo contrario, sí- escogemos unos textos, que podrían ser arquetípicos, como otros.

3.6.1.2.1 Encadenamiento

*«La tarde está limpia, plácida, fresca. La carretera blanca serpentea, con sus suaves curvas, en lo hondo de las verdes gargantas; el río, inmóvil, callado, espejea, junto al camino, la silueta de los esbeltos y finos álamos».³⁰¹

*«Se oye el rumor sonoro, incesante, ronco, pavoroso, de las ondas que llegan. Alejaos más, caminad hacia dentro; corred... Ya la claridad pálida, verde, de las luces del gas surge radiante por las ventanas hinchidas de vitalidad, allá a lo lejos».³⁰²

*«Nadie hay más seco y más feroz que el gran Quevedo. La *Vida del Buscón D. Pablos*, exagerado, dislocado, violento, penoso, lúgubre desfile de hambrones y mujerzuelas, es fiel síntesis de toda la novela».³⁰³

*«Y en el pueblo y en el campo y en todas partes, Ortuño charla, corre, salta, cuenta chascarrillos, torea un becerro, saca instantáneas, hace hablar a un fonógrafo».³⁰⁴

*«No lo sabemos; no queremos saberlo; no es preciso que lo sepamos. Nos basta con lo blanco de estas cuatro paredes, con el azul del cielo y con las nubes, sean las que sean. Y no olvidemos, como sensación grata, sensación gratisima, el silencio que reina en este recinto: un silencio que podríamos llamar “maravilloso”».³⁰⁵

*«Leandra es hermosa, muy hermosa; a más de hermosa, es inteligente, muy inteligente; a más de inteligente, es rica, muy rica».³⁰⁶

3.6.1.2.2 Repetición

Es verdad que los sufijos denominados *diminutivos* alojan un sentido no de “disminución”, sino de “aprecio”; su nombre más adecuado sería el de *apreciativos*. Azorín no se prodiga en su empleo. Zamora Vicente califica estos diminutivos azorinianos de «Ejemplos admirables de emotividad»,³⁰⁷ en su comentario de *La poesía de Castilla*. Aisladamente sí es posible reconocer el sentido apreciativo, como por ejemplo, en ese capítulo: «un pueblecillo... un montoncillo de piedras... sus tiendecillas... fuertecillos», que revelan «una emoción, un ahincamiento del escritor, que, de pronto y ensismado, se detiene en su fluir, para decirnos con un sufijo (siempre *-illo*) que ha reconocido, emocionadamente, algo: un pueblo, unas piedras, un huerto, una puerta. Cosas, insignificantes cosas».³⁰⁸ Según Baquero, «en Azorín el diminutivo es, las más veces,

³⁰¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 166.

³⁰² *Ibidem*, p. 159.

³⁰³ *La voluntad*, OC, I, p. 928.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 980.

³⁰⁵ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 267.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 244.

³⁰⁷ A. Zamora Vicente (1966), p. 155.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 158.

emblema de ternura».³⁰⁹ No creemos nosotros que esa sea la técnica expresiva habitual de Azorín; en el texto siguiente es, más bien -sin rechazar la ternura-, un recurso rítmico de repetición del sufijo *-ito*: «Por un caminito de la montaña iba don Juan. La ciudad se veía a lo lejos. Por el caminito, hacia la ciudad, iba un niño descalzo. El niño trae sobre las espaldas un haz de leña; va encorvadito. Al oír pasos ha levantado la cabeza. Camina despacito el niño. [...] Don Juan ha cogido al niño y le ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando los piecitos. El niño tenía, al principio, la actitud recelosa y encogida de un animalito montaraz caído en la trampa».³¹⁰

La colocación de palabras por pares era frecuente en textos clásicos, según Menéndez Pidal: «En cuanto a las parejas de vocablos, modo es de expresión muy corriente entonces [siglo XVI]».³¹¹ Efectivamente, leemos en P. Mexía: «afirman, que la madera, y vigas, que de la palma se hazen, si la apremian con peso, o carga exceífuva, y demañada; afsi como todas las otras maderas se tuercen, y abaxan para abaxo, venciendo, y fojuzgandose de la carga, y peso, la madera de la palma por el contrario, fiendo afsi cargada demañado, refiste al peso y cõtra el repugnãdo, se encorua, y entuerta para arriba, y se haze como arco àzia la carga».³¹² El texto que cita Menéndez Pidal (Zamora Vicente reproduce con exactitud el de Pidal)³¹³ no se corresponde exactamente con la edición de 1673 de la obra de Pedro Mexía.

3.6.1.2.3 Grupos fónicos

Tomás Navarro Tomás acude con frecuencia a los textos de Azorín para ejemplificar sus propuestas sobre la entonación. «Azorín, por su parte, no obstante su conocida preferencia por las frases simples, de pocos miembros sintácticos, no se señala especialmente por la brevedad de los grupos de entonación».³¹⁴ En la entonación, como expresión de ritmo, suele haber coincidencia: «En la lectura espontánea y normal el carácter y las circunstancias particulares del texto llevan al lector a situar dichas divisiones en los mismos lugares marcados por el sentimiento fonológico del autor. La existencia de estos hechos [...] formaría parte, sin duda, de los principios de su análisis cadencial».³¹⁵

En el análisis que hace de un párrafo de Azorín,³¹⁶ los grupos fónicos que Tomás Navarro Tomás señala en ese texto de Azorín son estos:³¹⁷

Estos tomitos | van adornados de estampas, finas. | Y en estas estampas, | vemos esos panoramas de ciudades | en que, por una ancha calle, | en una vasta plaza, | sólo se

³⁰⁹ M. Baquero (1956), p. 48.

³¹⁰ *Don Juan*, OC, IV, p. 263.

³¹¹ R. Menéndez Pidal (1933), p. 33.

³¹² Mexía, Pedro (1673), Primera parte de la Silva, cap. XXXII, p. 116.

³¹³ A. Zamora Vicente (1966), pp. 143-144.

³¹⁴ T. Navarro Tomás (1939), p. 8.

³¹⁵ T. Navarro Tomás (1974), p. 34.

³¹⁶ «Un autor ignorado. VII. Chez Arkstée et Merkus», *La Vanguardia*, 29 de diciembre de 1914, p. 8. En ese artículo Azorín hace referencia a la colección de libros titulada *Atlante español, ó descripción general geográfica, cronológica é histórica de España*, que se publicó entre 1778 y 1795.

³¹⁷ T. Navarro Tomás (1939), pp. 3-4.

pasean o están parados | dos o tres habitantes. | Muchas veces, | siendo niños, | y después en la edad madura, | hemos contemplado | en diversos libros del siglo dieciocho | y de principio del diecinueve | estas vistas de calles y plazas. | En ellas, | nuestra atención, | nuestro interés, | han ido siempre | hacia estos tres ó cuatro habitantes | que, ellos solos, | en la populosa ciudad, | gozan del vasto ámbito | de la plaza ó la calle. | Tienen una profunda atracción, | estos solitarios personajes. | A una hora del día | en que se supone que las calles y las plazas | están hirviendo de gente, | estos dos ó tres habitantes | tienen para sí toda la vastedad del espacio ciudadano.

Según advierte el autor, «Los quince lectores examinados coincidieron en las divisiones indicadas en el texto», con algunas leves divergencias.³¹⁸ Alfonso Reyes observa que «las pausas no siempre corresponden a los signos de la puntuación, los cuales tienen otro objeto. Nótese que en la división de las pausas se introduce a veces un elemento subjetivo, y es posible que cada lector tienda a modificar un poco la pauta propuesta».³¹⁹

En el texto de Azorín anotado tal como está en la revista Navarro Tomás introduce algunos cambios en la puntuación respecto del original que Azorín había publicado 25 años antes; tales cambios -o algunos de ellos- estaban motivados por el objetivo del análisis, que era la simbolización de la entonación del fragmento; por ejemplo, convierte las cifras en letras, quita unas comillas, añade o quita comas, etc.; en la versión que presenta años después en un libro también modifica algo el texto que había aparecido en la revista.³²⁰

3.6.1.2.4 Mixturas

El capítulo «La poesía de Castilla»³²¹ es uno de los más destacados modelos de esas composiciones que gozan de un hálito poético, rítmico, evocador, tal, que las hacen difícilmente expulsables de la nómina de lo poético. En este poema Azorín da buenas muestras de ritmo: «La fusión de los dos sistemas de adjetivación a lo largo del trozo le priva de monotonía, dándole un acompasado vaivén expresivo, que no hace más que valorar, destacándolos, los más cargados de tonalidad emotiva».³²² Zamora Vicente se refiere a la adjetivación y al empleo de los adverbios en *–mente*. Pero hay más: recursos léxicos variados se entrecruzan, mezclan y apoyan: adjetivos, adverbios acabados en

³¹⁸ T. Navarro Tomás (1939), p. 4.

³¹⁹ A. Reyes (1997): III. «Páginas adicionales», p. 314.

³²⁰ Nos referimos a T. Navarro Tomás (1974) respecto de T. Navarro Tomás (1939). Para satisfacer una hipotética curiosidad de algún lector, transcribimos el pasaje tal y como lo publicó Azorín (1914-b) en *La Vanguardia*: «Estos tomitos van «adornados de estampas, finas». Y en estas estampas vemos esos panoramas de ciudades en que, por una ancha calle, en una vasta plaza, sólo se pasean ó están parados, dos ó tres habitantes. Muchas veces siendo niños y después en la edad madura hemos contemplado en diversos libros del siglo XVIII y de principios del XIX, estas vistas de calles y plazas. En ellas, nuestra atención, nuestro interés han ido siempre hacia estos tres ó cuatro habitantes que ellos solos, en la populosa ciudad, gozan del vasto ámbito de la plaza ó la calle. Tienen una profunda atracción estos solitarios personajes. A una hora del día en que se supone que las calles y las plazas están hirviendo de gente, estos dos ó tres habitantes tienen para sí toda la vastedad del espacio ciudadano».

³²¹ *España*, OC, II, pp. 485-487.

³²² A. Zamora Vicente (1966), p. 139.

-mente, repeticiones, enlaces, verbos, etc. Veamos unos ejemplos de estos recursos tanto aislados como imbricados.

- *«en el paisaje castellano y en las viejas ciudades»;
- *«llanuras dilatadas, inmensas»;
- *«una lejanía de cielo radiante y una línea azul»;
- *«tenuemente azul»;
- *«Una columna sube lentamente»;
- *«resuenan sonoramente»;
- *«en ellas pasean lentamente los clérigos, los abogados, los procuradores, los viejos militares»;
- *«con su campanario, con sus techumbres pardas»;
- *«de trigales, de barbechos, de eriazo»;
- *«un montoncillo de piedras, un majano»;
- *«los pueblos vetustos, las vetustas ciudades»;
- *«como en Avila, como en Pamplona»;
- *«piedra granulenta, grisácea»;
- *«un panorama noble, severo, austero»;
- *«de sembrados, huertecillos y alamedas»;
- *«viejas, venerables catedrales»;
- *«llenos de maleza y de hierbajos bravíos»;
- *«ni la hoz ni el rastrillo»;
- *«trinan y saltan»;
- *«sonoro y silencioso»;
- *«grave, docto, sentencioso y prudente Marcos de Obregón»;
- *«esta fuerza, esta energía íntima de la raza; esta despreocupación; esta indiferencia; este altivo desdén; este raptó súbito, por lo heroico; esta amalgama».

Como es de suponer, no está limitado a este texto de Azorín el empleo de estos mecanismos rítmicos:³²³

Ni los más experimentados físicos aciertan a decidir lo que el hidalgo tiene. Muchos le han visitado; por estas salas han desfilado graves doctores con sus gruesos anillos y sus redondos anteojos guarnecidos de concha. Multitud de mixturas, jarabes lenitivos, aceites y pistajes han entrado en su cuerpo o han embadurnado sus miembros. Nada ha contrastado el misterioso mal. El caballero cada vez está más pálido, más ojeroso y más débil. No duerme; a veces en la noche, a las altas horas, en esas horas densas de la madrugada, el ladrido de un perro —un ladrido lejano, casi imperceptible— le produce una angustia inexpresable.

Ahí observamos:

- *«graves doctores»;
- *«sus gruesos anillos y sus redondos anteojos»;
- *«mixturas, jarabes lenitivos, aceites y pistajes»;
- *«han entrado en su cuerpo o han embadurnado sus miembros»;
- *«más pálido, más ojeroso y más débil»;

³²³ *Castilla*, OC, II, p. 713.

- *«a las altas horas, en esas horas»;
- *«un ladrido lejano, casi imperceptible».

Dispersos por toda su obra se hallan multitud de expresiones de acumulación, con muy diferentes variantes.³²⁴ Ejemplos.

*«Hoy todo está trastornado. Hoy pasan cosas que no han sucedido nunca. Hoy marcha el mundo a su ruina. Hoy ya hasta las mujeres no son tan bonitas como antaño, ni los jóvenes tienen tanto talento».³²⁵

*«Ya no quedan más que tres conservadores en su tertulia; ya no quedan más dos; ya no quedan más que uno. Americana cruzada y ancha perilla; porte majestuos».³²⁶

*«Pero el arte es un índice que nos advierte la vitalidad de un pueblo; del arte pasamos, si es preciso, a la política, y de la política, y de la sociología, y de la sociología a las costumbres».³²⁷

*«Courier es el satírico que ríe y pone en ridículo a sus adversarios. Sus cartas familiares y sus artículos (todo, en suma, un volumen) se leen regocijadamente y con el más vivo interés».³²⁸

*«Nunca pude notar ni en la camisa ni en el traje, la más pequeña mácula o el más ligero deslucimiento».³²⁹

*«El ambiente espiritual era de intimidad, de libre expansión. Y el ambiente físico era templado, suave delicioso».³³⁰

*«Pero las campanas de los franciscanos, de los agustinos, de los dominicos, de los mercedarios, de los capuchinos, de los trinitarios, están llamando a misa».³³¹

*«De época a época, de nación a nación, de comarca a comarca, se pueden advertir variantes en los modales».³³²

*«La casa se hunde a gritos; la mujer del viejo, los hijos, los criados, todos, todos le rodean suspensos, temblorosos, mohinos, tristes».³³³

*«En la planta baja de la casa, en tienda sombría, se amontonan, en revuelta confusión, muebles viejos, porcelanas, plata labrada, hierros forjados, telas de damasco o de lana, antiguas y maltrechas».³³⁴

*«En un jardín abandonado, viciosas las plantas, borrados los senderos, cubierta de una capa de verdín la fuente, se halla el poeta sin nombre».³³⁵

*«Y la edificación moderna comienza: casas anodinas, vulgares, pintarrajeadas; comercios polvorientos, zaguanes enladrillados de losetas rojizas. A ratos, una vieja

³²⁴ Véase el amplio estudio de H. Denner (1932).

³²⁵ *Trasuntos de España*, OC, v, p. 737.

³²⁶ *El libro de Levante*, OC, v, p. 419.

³²⁷ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 854.

³²⁸ *Andando y pensando*, OC, v, p. 133.

³²⁹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 418.

³³⁰ *Ibidem*, p. 501.

³³¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 177.

³³² *Valencia*, OC, VI, p. 93.

³³³ *Blanco en azul*, OC, v, p. 300.

³³⁴ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 70.

³³⁵ *Madrid*, OC, VI, p. 266.

casa solariega levántase entre la monotonía de las casas recientes; junto a los modernos balcones chatos, los viejos voladizos balcones sobresalen adustos; un enorme blasón gris se ensancha en pétreas filigranas entre dos celosías verdes».³³⁶

*«A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan».³³⁷

*«Cerca de la puerta del patio, en lo hondo, brilla en sus primorosos arabescos, azules, verdes, amarillos, rojos, el alizar del tinajero. La tinaja, empotrada en el ancho resalto, deja ver el recio reborde bermejo de su boca. Y el sol, que por el montante de la cerrada puerta penetra en leve cinta, refulge en los platos vidriados, en los panzudos jarros, en las blancas jofainas, en las garrafas verdosas».³³⁸

*«El sol blanquea las quebradas de las montañas y hácelas resaltar en aristas luminosas; el cielo es diáfano; los pinos cantan con un manso rumor sonoro; los lentiscos refulgen en sus diminutas hojas charoladas; las abejas zumban; dos cuervos cruzan aleteando blandamente».³³⁹

*«El ha entrado tranquilo, indiferente, impasible», «el mar, impasible, inquieto, eterno».³⁴⁰

*«Los racimos han desaparecido de las vides; los pámpanos, secos, rojos, corren en remolinos por los bancales; el cielo está de color de plomo; llueve, llueve con un agua menudita durante días enteros».³⁴¹

*«[las arañas] Corren, nadan, saltan, vuelan, minan, trepan, tejen, patinan».³⁴²

*«La fuerza de lo absoluto, de lo dogmático, de lo intangible, de lo indiscutible, ha podido más que todo».³⁴³

*«Carrizales nos aturulla [...] Felipe de Carrizales ha nacido en Extremadura [...] Carrizales gasta su dinero [...] Carrizales se queda casi sin dinero [...] Carrizales, es obvio que dispone de un recurso: marcharse a América. [...] Carrizales: se embarca en Cádiz. [...] el espíritu de Carrizales está revuelto. [...] Carrizales se propone...».³⁴⁴

*«[...] fracasan en agronomía, en arboricultura, en elaboración de conservas».³⁴⁵

³³⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 808.

³³⁷ *Ibidem*, p. 805.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 809-810.

³³⁹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1004.

³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 1022 y 1091.

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 1099-1100.

³⁴² *Ibidem*, p. 1021.

³⁴³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 222-223.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 231.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 241.

3.6.2 NUESTRO ANÁLISIS ESTADÍSTICO

3.6.2.1 Datos

Nuestro análisis lo hemos limitado a los mismos escritos de la antología a la que hicimos referencia en el capítulo del tiempo. Allí mismo quedó dicho explicado el criterio de segmentación que utilizamos. La cantidad de frases que analizamos fue de 4977. Como quedó indicado, nos servimos de los escritos que seleccionó Azorín para la antología que, con el título de *Páginas escogidas*, publicó en 1917.³⁴⁶ Consta de seis grupos: *El paisaje*, *Los pueblos*, *Los tipos*, *Los clásicos*, *La crítica* y *La política*. Los 51 capítulos incluidos pertenecen a los siguientes libros: *Al margen de los clásicos*, *Antonio Azorín*, *Castilla*, *Clásicos y modernos*, *España. Hombres y paisajes*, *La ruta de don Quijote*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Lecturas españolas*, *Los pueblos*, *Los valores literarios*, *Parlamentarismo español*, *Un discurso de La Cierva*.

3.6.2.2 Tratamiento

Partimos de la doctrina del ritmo que exponemos más arriba, en particular estas ideas.

- 1.^a Todo ritmo es retorno.
- 2.^a El ritmo de la prosa tiene como marco gramatical el periodo.
- 3.^a Los miembros susceptibles de ser tratados con ritmo son sintácticos.
- 4.^a Tales miembros no están sometidos a medida.

Acotadas las frases, se trataba de encontrar qué ritmo sintáctico, en concreto, es el propio de Azorín en ese conjunto de escritos. Construimos el siguiente guion de secuencias morfológicas.

1.- SUSTANTIVO

1.1.- Común

1.2.- Propio

2- ADJETIVO

2.1.- Calificativo

2.2.- Relacional, descriptivo

3.- VERBO

3.1.- *Ser*

3.2.- *Haber*

3.3.- *Estar*

3.4.- Resto

4.- ARTÍCULO

4.1.- *El*

4.2.- *Un*

4.3.- *Lo*

³⁴⁶ Véase lo dicho sobre esta antología en el capítulo del tiempo.

5.- PRONOMBRE

- 5.1.- *Lo*
- 5.2.- *Se*
- 5.3.- *Yo*
- 5.4.- *Nosotros*
- 5.5.- *Tú*
- 5.6.- *Vosotros*
- 5.7.- Personal de 3.^a persona singular
- 5.8.- Personal de 3.^a persona plural
- 5.9.- Posesivo o demostrativo de 1.^a persona
- 5.10.- Posesivo o demostrativo de 2.^a persona
- 5.11.- Posesivo o demostrativo de 3.^a persona
- 5.12.- Cuantificador numeral
- 5.13.- Cuantificador indefinido

6.- ADVERBIO

- 6.1.- Cualquier adverbio o locución adverbial

7.- NEXO

- 7.1.- *Y*
- 7.2.- Preposición o locución preposicional
- 7.3.- Los demás nexos coordinativos y subordinativos
- 7.4.- *Que* pronominal (*quien, cuyo, cuales...*)

8.- LOCUCIÓN

- 8.1.- Cualquier locución léxica o cualquier marcador discursivo

9. INTERJECCIÓN

- 9.1.- Cualquiera

Además, tuvimos en cuenta los siguientes signos gráficos: punto final, punto y coma, coma, dos puntos, puntos suspensivos, interrogación inicial, interrogación final, exclamación inicial, exclamación final, guion, paréntesis, inciso, punto y coma o dos puntos intermedios y un número (de año u otro).

Como hipótesis de búsqueda seguimos el siguiente procedimiento:

- 1.º Aplicamos ese guion a los primeros catorce capítulos (1007 frases).
- 2.º Observamos detenidamente las secuencias.
- 3.º Leímos en voz alta (para nosotros mismos) seis capítulos (490 frases).
- 4.º Oímos una grabación del propio Azorín, titulada *La creación artística*, que se conserva en el Centro de Estudios Históricos.

3.6.2.3. Estructuras

Tras estas verificaciones nos inclinamos por la hipótesis de que **el ritmo de Azorín se basa en el sintagma nominal**. Buscamos la existencia de cuatro estructuras en las 4977 frases.

- 1.^a Sustantivo común, vaya o no acompañado de artículo o de pronombre (actualizador).
- 2.^a Esa misma estructura precedida de preposición.
- 3.^a Esa misma estructura acompañada -precedida o seguida- de uno o más adjetivos.
- 4.^a Esa misma estructura precedida de preposición y acompañada de uno o más adjetivos.

En total anotamos ocho estructuras:

UNIDADES		Con actualizador	Sin actualizador
NÚCLEO	Solo	1. ^a	2. ^a
	Con preposición	3. ^a	4. ^a
	Con cualificador	5. ^a	6. ^a
	Con preposición y cualificador	7. ^a	8. ^a

En primer lugar, indicamos sendos prototipos de sintagmas inventados *ad hoc*.

- 1.^a: La mesa
- 2.^a: Mesa
- 3.^a: Con la mesa
- 4.^a: Con mesa
- 5.^a: La buena mesa
- 6.^a: Buena mesa
- 7.^a: Con la buena mesa
- 8.^a: Con buena mesa

Los motivos del sentido ficticio de estos ejemplos no es necesario explicarlos, pero quedan patentes si se comparan con los casos reales; como se señala en las notas, los ejemplos reales están tomados de la primera edición (1917) de la selección que hizo Azorín. Ejemplos.

1.^a: «**Esa declaración** era el último acto trascendental en la vida del insigne manchego». ³⁴⁷

2.^a: «Viven ahora **marido y mujer** en la casa solariega de Melibea». ³⁴⁸

3.^a: «[...] cuando al cabo de los años volvemos a encontrar **a un amigo** a quien hemos querido, a un antiguo discípulo, nos quedamos absortos, silenciosos, sin acertar a decir nada.». ³⁴⁹

4.^a: «Brillan las estrellas; brillan con ese titileo radiante de las noches **de invierno**». ³⁵⁰

5.^a: «[...] en lo alto de la frente tiene **unos mechoncillos cenicientos**». ³⁵¹

6.^a: «Estriba el afán de nuestro autor en condensar en pocas palabras **considerable doctrina**; a la concisión lo sacrifica todo». ³⁵²

³⁴⁷ *Páginas escogidas* (1917), p. 203. El destacado en negrita de los ejemplos de Azorín es nuestro.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 207.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 192.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 243.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 268.

³⁵² *Ibidem*, p. 293.

7.^a: «La escena no podía ser más lastimosa; no se trataba **de una lucha baladí**, sino de un bárbaro y lamentable pugilato». ³⁵³

8.^a: «Hay en España una porción **de diminutas leyendas** que han vivido durante mucho tiempo -en discursos, en artículos de periódico-, pero que ya la crítica va destruyendo». ³⁵⁴

3.6.2.4 Intervenciones

No obstante, la realidad de esas miles de frases de Azorín es, obviamente, mucho más compleja. He de aludir a cuatro tipos de intervenciones: opciones, inclusiones, exclusiones y oscilaciones.

3.6.2.4.1 Opciones

Entre las opciones gramaticales sobresale la consideración de los contractos *DEL* y *AL* como preposición más actualizador.

* *DEL*: «[...] acaso, desde el acantilado mira correr en lo profundo las ondas mansas y rojizas **del río**». ³⁵⁵

* *AL*: «Leonor, que es esta dueña, va a levantarse para acudir **al llamamiento**, pero en el mismo instante aparece en la puerta de la sala un caballero». ³⁵⁶

3.6.2.4.2 Inclusiones

He sido restrictivo en incluir sustantivaciones y sobreentendidos, pues tuve la convicción de que Azorín puso lo que quería poner y no otra cosa; aduciré un simple ejemplo. Azorín escribe: «Allá en Santiago de Galicia, un deán de la catedral ha entrado en deseos de conocer los secretos del arte mágico». ³⁵⁷ Escribir «ha entrado en deseos» equivale a escribir «ha deseado»; él prefirió la expresión de verbo + sintagma nominal a la de solo verbo.

a) Sustantivaciones. Se trata de formas de otras categorías -principalmente adjetivas, pero no solo- que aparecen sustantivadas (Azorín denomina muchas veces *el azul* al cielo).

*«[...] con el cielo obscuro y sereno, con **el parpadear** brillante de las estrellas, con las campanadas del *Angelus*, que caen lentas, sonoras, pausadas sobre la ciudad...». ³⁵⁸

*«[...] crecen unos jaramagos en **lo alto** de las paredes». ³⁵⁹

³⁵³ *Ibidem*, p. 346.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 385.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 161.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 124.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 237.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 59.

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 61-62.

*«¿No comprende usted que colocar un árbol aquí es **un absurdo**?». ³⁶⁰

b) Lo implícito. Incorporo formas no explicitadas cuando estimo que cumplen las condiciones de ser necesarias para la intelección del enunciado y ser fáciles de comprender.

*«Al escribir este nombre, que debe ser pronunciado enfáticamente -¡Menchirón!- parece que escribo **el [nombre]** de un viejo hidalgo que ha peleado en Flandes». ³⁶¹

*«En otra poesía este poeta nos ha ofrecido otra visión que puede parangonarse con **la [visión]** anterior». ³⁶²

*«Don Alonso, que había salido del despacho con un periódico en una mano y una bujía en **la otra [mano]**, ha tornado a entrar». ³⁶³

3.6.2.4.3 Exclusiones

He dejado fuera las citas -largas o cortas- que Azorín hace de palabras de otros autores; además, no he anotado aquello que no forma parte de la narración, sino un dato situacional que Azorín emplea para enmarcar lo narrado, o expresiones de lenguaje literal:

a) Años: «Escribe; en **1828** publica un periódico satírico». ³⁶⁴

b) Nombres propios: «Cuando pienso en estos hombres que he conocido y admirado en mi mocedad -**Costa, Pi y Margall, Leopoldo Alas**-, columbro en la lejanía pretérita un pedazo de mi existencia que ya no volveré a vivir». ³⁶⁵

c) Locuciones.

*«Ya conocéis estos silencios que se producen cuando se acerca a un grupo un hombre de quien **a la sazón** se ocupan todas las lenguas». ³⁶⁶

*«¿Cómo teniendo estos señores la Mancha **al alcance de la mano** dieron en esas estampas una tan estrambótica representación de España?». ³⁶⁷

*«Usted **saca de quicio** la cuestión...». ³⁶⁸

3.6.2.4.4 Oscilaciones

1.ª) La distinción entre el sentido adjetival y el participial de determinadas unidades formalmente adjetivas; en el primer caso, tiene un sentido calificativo y en el segundo, un sentido activo.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 105.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 93.

³⁶² *Ibidem*, p. 316.

³⁶³ *Ibidem*, p. 113.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 299.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 311.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 117.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 39.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 118.

* Sentido adjetival «Cuando queremos tener **aprisionado** el tiempo -en un momento de ventura- vemos que han pasado ya semanas, meses, años».³⁶⁹

* Sentido participial «Alisa se halla en el jardín, sentada, con un libro en la mano. Sus menudos pies asoman por debajo de la falda de fino contray; están **calzados** con chapines de terciopelo negro, adornados con rapacejos y claveles de bruñida plata».³⁷⁰

2.^a) La diferencia entre el valor actualizador y el valor cualificador de los lemas *todo*, *mucho*, *mismo*...

* Valor actualizador del lema *todo*: «Seamos impasibles; pongamos sobre **todas las cosas** nuestro propio bienestar».³⁷¹

* Valor cualificador del lema *todo*: «Un espíritu de amplísima libertad alienta en **toda la obra** periodística de Larra».³⁷²

* Valor actualizador del lema *mucho*: «El niño que anda por la casa, **muchas veces** entra en este despacho, abre y cierra los cajoncitos del escritorio, vuelca las obleas, desparrama los papeles que estaban cuidadosamente aperdigados».³⁷³

* Valor cualificador del lema *mucho*: «No son **muchas las obras** que compuso el escritor aragonés».³⁷⁴

* Valor actualizador del lema *mismo*: «**Clarín mismo** deseaba, como una obra capital de su vida, escribir un comentario de tal naturaleza sobre el *Quijote*».³⁷⁵

* Valor cualificador del lema *mismo*: «De **la misma mano** son los comentarios».³⁷⁶

El criterio determinante en todos los casos de duda en la elección de una u otra alternativa fue el de la conformidad con la supuesta intención estilística de Azorín; intención que se puede entrever por la tendencia que haya mostrado en otros contextos y por la decidida voluntad de elegir tal forma en lugar de tal otra, siempre a juicio del intérprete.

Como en el caso de los tiempos, todo el proceso lo hemos hecho a mano; mantenemos la esperanza de no habernos equivocado más que si lo hubieran realizado máquinas... Las cifras totales que vamos a señalar, aun siendo exactas, las estimaremos **mu**y **aproximadas** por tres razones: 1.^a) Las inexactitudes inherentes a todo cálculo no automático. 2.^a) Las variaciones de sentido de cada unidad lingüística puesta en su contexto. 3.^a) La estimación personal de la existencia de unos u otros valores.³⁷⁷

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 210.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 211.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 295.

³⁷² *Ibidem*, p. 302.

³⁷³ *Ibidem*, p. 339.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 293.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 343.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ En cualquier caso, 200 errores cuantitativos -por ejemplo- tendrían un peso débil, a efectos cualitativos, entre algo más de 14 000 datos.

3.6.2.5 Deducciones

Hemos realizado un total de **14125 anotaciones de unidades rítmicas de las diferentes estructuras**. Teniendo en cuenta que la cantidad de palabras en el total de todos los capítulos de la obra que analizamos es de **67553**, estas estructuras de ritmo sintáctico suponen casi el 21 % del total de vocablos, entre los que se cuentan muchos vocablos que no están incluidos entre las estructuras rítmicas sintagmático-nominales consideradas: nombres propios, adverbios, verbos, etc.³⁷⁸ Ello indica la alta presencia del ritmo nominal en estos escritos de Azorín.

La distribución de las cantidades entre las distintas estructuras es esta:

- 1.^a: 4176 unidades rítmicas.
- 2.^a: 1266 unidades rítmicas.
- 3.^a: 4214 unidades rítmicas.
- 4.^a: 978 unidades rítmicas.
- 5.^a: 1616 unidades rítmicas.
- 6.^a: 335 unidades rítmicas.
- 7.^a: 1189 unidades rítmicas.
- 8.^a: 351 unidades rítmicas.

De la observación de tales cifras se deducen los siguientes datos generales.

1.^a Priman las estructuras que llevan actualizador (casi el 80 %): *la mesa, con la mesa, la buena mesa* y *con la buena mesa*.

2.^a El adjetivo pesa poco: las estructuras con actualizador que llevan adjetivo tienen una frecuencia de casi un 25 % frente al correspondiente casi 75 % de las estructuras con actualizador que no llevan adjetivo. Y si se tienen en cuenta las ocho estructuras, las que van sin adjetivo superan en más de 50 puntos a las que van con adjetivo.

3.^a La preposición cuenta menos que el actualizador, pero más que el adjetivo. En el conjunto de las estructuras la diferencia es de cinco puntos a favor de las que no llevan preposición.

4.^a Entre las estructuras con actualizador la presencia de la preposición cuenta muy poco: tres puntos de diferencia a favor de las que no se acompañan de preposición.

5.^a Entre las estructuras sin actualizador ocurre lo contrario: las que no llevan preposición superan en 10 puntos a las que sí portan preposición.

6.^a Por encima de todas las estructuras sobresalen las dos más “desnudas”: *la mesa, con la mesa*, que tienen una diferencia de 20 puntos respecto de las otras seis estructuras.

Y lo más importante: Azorín, en su antología, muestra una tendencia hacia el nombre de las cosas. Y para ello **con ese nombre, lo más escueto que le es posible estilísticamente, construye el ritmo de esos escritos**; el análisis de esta tendencia en el resto de sus obras no entra en nuestra consideración actual.

³⁷⁸ Los números aportados en este párrafo han sido extraídos automáticamente.

3.6.2.6 Muestras

Además de la evidencia que suministran los datos cuantitativos del sintagma nominal como elemento aglutinador del ritmo de Azorín, proponemos 12 casos -seleccionados entre los muchos que tiene-, para aportar más certidumbre al papel cohesivo de dicha unidad. (En algunos, y para enriquecer el muestrario, hemos añadido frases de fuentes distintas del libro en el que nos hemos basado).

Los casos que aducimos son muestras prototípicas del papel esencial que el ritmo sintagmático nominal desempeña en el conjunto de los textos analizados. Presentamos dos grupos: el primero consta de solo frases, en el segundo citamos grupos de frases. Con carácter general, Hans Jeschke lo confirma: «Si se piensa que para los noventa-yochistas es característico el arte de expresar estados de ánimo, no sorprenderá que predomine en su vocabulario el elemento nominal frente al verbal». «[...] a la construcción de orientación verbal con la formación adverbial en –mente se prefiere la construcción nominal del adjetivo que, enlazado al sujeto y en función predicativa, tiene significado adverbial».³⁷⁹

3.6.2.6.1 Frases

En los casos del primer grupo es de notar el alto porcentaje de presencia de los sustantivos comunes; los adjetivos -con débil o nula presencia de verbos- cumplen su misión de dirigir la atención hacia el sustantivo.

*«[...] un cielo azul, esplendente; una puerta baja y ancha de medio punto; unas paredes blancas, nítidas, encaladas; un porche vasto empedrado; un cuadro y un caballete; un hombre joven y una mujer joven».³⁸⁰ Esta cita es una enumeración sobre la que Azorín llama la atención con la palabra «siguiente» seguida de dos puntos.

*«Feijoo -comprensor, humano, piadoso- se nos aparece, en suma, como un rebelde, como una inteligencia en lucha contra preocupaciones, prejuicios, supersticiones, corruptelas, convencionalismos de su tiempo y de su pueblo».³⁸¹

*«[...] sobre la mesa de nogal, con las patas y las chambranas talladas, con fiadores de forjado hierro, reposa un lindo juego de ajedrez con embutidos de marfil, nácar y plata».³⁸²

*«Ya han quedado atrás, allá en las remotas lontananzas del espacio, sobre el planeta, los llanos áridos y secos de Castilla, las torres de las iglesias con sus chapiteles de pizarra y su cigüeña -resaltando en el límpido azul-, los palacios de ladrillo rojo con

³⁷⁹ H. Jeschke (1954), pp. 137 y 141.

³⁸⁰ *Páginas escogidas* (1917), p. 332.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 282.

³⁸² *Ibidem*, p. 208.

entrepaños de cantería y con gruesas rejas, los huertos de adelfas y rosales, las olmedas seculares en los aledaños de los pueblos».³⁸³

*«[...] por ella pasaban los campos secos, los míseros pueblos, los montes sin árboles, los sembrados ralos, los ríos hondos y desaprovechados, los labriegos expoliados por el fisco, los barcos de emigrantes que se alejan en el azul, los caciques explotadores, la falacia de los parlamentarios, la eterna tramoya del discurso grandilocuente, del «mañana», las “conveniencias políticas”, “de los derechos adquiridos...”».³⁸⁴ Aprovecha Azorín un comentario sobre Joaquín Costa para traer a su terreno -el ritmo sintagmático nominal- temas de la obra de ese autor.

3.6.2.6.2 Grupos de frases

En las citas del segundo grupo, las formas verbales -cuando están presentes- están sometidas al cometido rítmico del sustantivo.

* La forma verbal «necesitas» da entrada, en cada una de las tres frases, al ritmo sintagmático compuesto por 14 sustantivos y 5 adjetivos: «tú necesitas la animación, el ruido, el tumulto, el color, las sensaciones enérgicas, los placeres fuertes; tú necesitas ir a las ferias, estar en compañía de los estudiantes disipadores, tratar a las cantarinas y danzaderas; tú necesitas exaltarte, enardecerte con las músicas, los cantos amatorios, las alegres comilonas».³⁸⁵

* En los tres grupos de enunciados siguientes la repetición de los mismos morfos verbales (o incluso del mismo verbo) produce un ritmo nominal medible de sustantivos: «Dormían allá arriba los viejos caserones; dormían los olmos del paseo; dormían el río y las campiñas»;³⁸⁶ «Madame La Fleur está en la terraza del balneario. Hace una tarde bronca. El cielo está gris; el mar está revuelto. [...] Madame La Fleur mira el cielo, mira la lejanía del mar, mira la arena, mira los peñascales negros, mira los faros que allá, entre las brumas, comienzan a parpadear con sus ojos misteriosos, inquietadores».³⁸⁷ O de adjetivos: «Si gustáis, señores vocablos; lo espero de vosotros; si gustáis, sed plácidos, sed dóciles, sed mansuelos, sed dulcinosos, sed plásticos. Y con tanta sed estaréis, naturalmente, sitibundos».³⁸⁸

* En otras frases se da la alternancia inversa: el ritmo nominal consiste en la repetición del mismo sintagma, «vuestro tiempo», desnudo de adjetivos, apoyado en cua-

³⁸³ *Ibidem*, p. 221.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 310.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 259.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 135.

³⁸⁷ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 337.

³⁸⁸ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 652.

tro formas verbales con el mismo morfo: «Poetas: observad vuestro tiempo; sentid vuestro tiempo; amad vuestro tiempo; cantad vuestro tiempo».³⁸⁹

* En este otro grupo Azorín, para transportarnos al hallazgo del ritmo, emplea la fórmula «cuando» más verbo («cuando comenzamos», «Cuando [...] pasa», «cuando vemos»); fórmula que viene robustecida por 12 verbos, algunos de ellos del mismo morfo de persona. El ritmo sintagmático nominal se concreta en 13 adjetivos y 19 sustantivos: «Cuando comenzamos a laborar hay una secreta e invencible fuerza en sentirnos ignorados, desconocidos de la multitud. Cuando nuestro cuadro o nuestro libro pasa inadvertido para la crítica corriente, para el gran comprador; cuando vemos que otro cuadro u otro libro hecho según una tradición y un casticismo convencionales -no los verdaderos, los eternos- se llevan la admiración y los aplausos, entonces nos replegamos sobre nosotros mismos, nos reconcentramos y, lejos de desesperarnos, si somos verdaderos artistas, si amamos nuestro arte, trabajamos en el silencio con más pasión, con más fe, con más entusiasmo, con más grande y más incontrastable intensidad».³⁹⁰

* La fórmula con la que Azorín invita a encontrar el apoyo rítmico en el siguiente grupo de frases es la de adverbio + verbo + adverbio («entonces es cuando»); el núcleo sintagmático recorre el conjunto con 24 sustantivos y 7 adjetivos: «Entonces es cuando, solos espiritualmente, solos con la naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones de las muchedumbres; entonces es cuando en nuestras horas de silencio y de profunda paz, y de meditación, percibimos la relación profunda y misteriosa de las cosas; entonces es cuando llega a nuestro espíritu toda la fuerza y la belleza de la luz, de la línea, del ritmo, de la eufonía; entonces es cuando vemos en su significación eterna y misteriosa un árbol, una montaña, un río, una ciudad, un crepúsculo, un amanecer».³⁹¹

El predominio del ritmo sintáctico basado en el sintagma nominal no empece el que en ocasiones construya el ritmo sobre el verbo.

* Siente Azorín querencia por el gerundio. «En estos días otoñales nada más agradable que ir hasta los tenderetes repletos de volúmenes a devanear un rato inquiriendo, husmeando, hojeando viejos librotos, estampas descoloridas, papeles de toda suerte, diversamente impresos».³⁹² Entre un total de 19 lexemas figuran 5 formas verbales, todas no personales, de las que 3 son gerundio, que soportan el ritmo: «inquiriendo, husmeando, hojeando». En este otro describe al parlamentario español con un ritmo sostenido también por gerundios: «teniendo su tertulia a una hora determinada, dando un paseíto a otra determinada hora, preparando un “gran discurso” durante ocho días, contestando con fórmulas vagas y difusas una carta cordial, expandiéndose en gestos teatrales y en frases enfáticas».³⁹³

³⁸⁹ *Páginas escogidas* (1917), p. 278.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 333.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 333.

³⁹² *Ibidem*, p. 349.

³⁹³ *Ibidem*, p. 375.

* También repite otras formas verbales. «el cronista no puede echar la vista encima a este terrible y formidable director del balneario. Y el cronista pregunta, inquiere, husmea, averigua, indaga, sospecha, imagina, cavila; mas el señor director de los baños no aparece por parte alguna».³⁹⁴ «Apesadumbraos; gemid; llorad; mesad vuestras barbas; poned ceniza en vuestros cabellos... ¡Madame La Fleur está aburrida!».³⁹⁵ «Y, si es periodista, ¿cómo puede un periodista -ya conocéis el tipo vulgar, clásico-, no hablar, no entrometerse, no cuchichear, no interrogar, no hacer reír a las señoras, no bailar, no hacer chistes con los bañistas, no dar su opinión sobre Maura, sobre Silvela, sobre Villaverde, sobre el saneamiento de la moneda, sobre los discursos de Moret?».³⁹⁶

³⁹⁴ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 285.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 337.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 350.

CAPÍTULO 7: LA COMPLICIDAD CON EL LECTOR

1 CONTACTO CON EL LECTOR

1.1 MECANISMOS GENERALES

Azorín tiene muy en cuenta al lector, se siente cómplice con él. Aquí vamos a hacer dos análisis: nominal y pronominal, o, mejor, léxico y morfológico. Ante todo, hay que mantener que Azorín se sitúa muy cerca del lector, en cualquiera de estas dos manifestaciones gramaticales. El análisis de la presencia del “lector” lo vamos a circunscribir al nivel oracional; es decir, aquel nivel cuya idea básica en el plano semántico es la predicatividad. La construcción de la comunicación lingüística se lleva a cabo predicando, es decir, relacionando entre sí las categorizaciones léxicas y morfélicas. La apertura intralingüística de tales categorizaciones es lo que constituye la predicatividad. En el plano formal la idea básica de este nivel es la cohesión de formas. Sus objetos son dos: *frase* y *sintagma*. La frase y el sintagma coinciden en ser no formas simples, sino un conjunto de formas cohesionadas. Las presentaciones respectivas de uno y otro objeto son distinguibles: el sintagma no tiene en absoluto cierre; la frase tiene un cierre, aunque no sea definitivo.¹

Antes de desarrollar lo relativo a la presencia del «lector» en los textos azorinianos, apuntaremos dos mecanismos narrativos que tuvo en cuenta Azorín para enganchar al “lector”. Por un lado, la manera de agrupar sus artículos en libros; buscaba “enganchar” al lector alimentando sus emociones. Azorín «no tenía intención de recoger series uniformes en volúmenes; si atendemos a la composición de *Los pueblos* (libro bellísimo y sugerente) nos damos cuenta de que persigue, más bien, la diversidad: reunir textos de diferente tono y separar en el volumen aquellos que pudieran ser similares. Podría haber formado secciones, pero es evidente que huye de esto para que el lector vaya pasando de un tono o un asunto, que produce determinada emoción, a otro diferente».²

Por otro lado, «los desenlaces inconclusos: misterio, dramatismo, delicadas veladuras, desasosiego, ironía resuelta en cómplice sonrisa. Camino abierto y novedoso -en aquellos años- para la libre intervención del lector». Desenlaces insinuados, cercenados o incluso inexistentes, para que los lectores completen lo escrito.³ «El gran poeta no es

¹ Pueden verse desarrolladas estas ideas en R. Almela (1987)

² M. Á. Lozano Marco (2016), p. 13.

³ M. Martínez del Portal (1993), p. 19.

el que más perfectamente se expresa, sino el que sugiere más; aquel de quien no se sabe, de pronto, lo que ha querido expresar, y que deja que nosotros acabemos lo que él no ha dicho del todo».⁴

Este contacto con el lector es una versión profundizada del mecanismo tradicional de atraer la aquiescencia de los lectores: «Prise de contact avec le lecteur, moderne *captatio benevolentiae*?».⁵ En Azorín hay algo más; hay un proyecto de que el lector continúe con el valor poético del texto: «Cuando su oración acaba, no termina su potencialidad lírica: empieza la posibilidad del lector -preparado ya por el artista- de percibir inefables prolongaciones».⁶ Incluso de que tenga la última palabra: «dejar que sea el lector quien pronuncie la palabra definitiva».⁷

En el capítulo «El barco abandonado» Azorín construye un elogioso canto a lo inacabado. Un barco abandonado y solitario le sirve de excusa argumental para hablar de la belleza que encarna lo *in-terminado*. «[...] en la cámara del capitán, había un rimerro de cuartillas; en la primera, arriba, con letras gruesas, decía como título: *Belleza de lo inacabado*. [...] -Y ¿cómo no reconocer que en lo inacabado de esa ruta, como en lo inacabado de una obra de arte, existe una atracción que nos seduce? [...] -Pero ¿cómo hacer que lo inacabado sea bello? -Preciso es un ambiente especial que suscite la belleza en torno a la obra».⁸

No estamos de acuerdo con Julio Casares cuando enjuicia el estilo literario de Azorín con criterios no literarios: Azorín «en su afán de desarticular y agudizar el idioma, lo ha descoyuntado con tal violencia que el adjetivo, separado del nombre, ha ido a parar más allá del verbo, contra las leyes de la lógica, de la gramática y del sentido común».⁹ No hay una sola lógica, no hay una sola gramática y el sentido común es menos común de lo que parece. Para Azorín lo más lógico era establecer y mantener complicidad con el lector; la gramática... ¿qué gramática?, ¿quién hace qué gramática?; el sentido común es el que sí emplea el mismo Casares cuando escribe: «la reproducción de palabras y la reiteración de conceptos han de considerarse como el procedimiento más natural y legítimo para llamar y retener la atención del lector».¹⁰ Azorín utiliza otros medios con el mismo fin: anudar al lector.

1.2 LA PERSONA GRAMATICAL

La categoría lingüística pertinente en el análisis de las citas en las que Azorín “trata” con el concepto de “lector” -léxico y morfológico- es la persona gramatical.

⁴ *Agenda*, p. 136. No son palabras de Azorín, sino un párrafo que él cita, traducido, de una antología de Charles-Augustin Saint-Beuve (Colin, Paris), de la que no aporta ni título ni año.

⁵ D-H. Pageaux (2017), p. 56.

⁶ J. A. Balseiro (1942), p. 126.

⁷ M. Granell (1949), p. 28.

⁸ *La isla sin aurora*, OC, VII, pp. 77-79.

⁹ J. Casares (1964), p. 113.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

Azorín se acuerda continuamente del lector, unas veces en diálogos y otras veces en monólogos. Para explicar este tipo de acercamiento hay que acudir a la categoría lingüística dialógica: la persona.

Al término *persona* le ocurre lo que a tantos otros términos lingüísticos: que es poco afortunado. Lo mismo tiene un sentido gramatical (persona 1.^a/2.^a/3.^a) que un sentido extragramatical. Y aun dentro de este último, puede tener un sentido ontológico (personas/animales/cosas), jurídico (sujeto de derechos humanos), etc. Es obvio reconocer que esta serie de conceptos no gramaticales de persona «nada tiene que ver con la categoría de que ahora nos ocupamos».¹¹

En latín la palabra *persona* significó *máscaras de actor*, y, por metonimia, *personaje teatral*, que era quien llevaba la máscara; el valor etimológico latino del vocablo es *que suena mucho* (la preposición *per*, intensiva, más *sonare* = sonar), pues dicha máscara servía para figurar al personaje y para que la voz del autor llegase a los espectadores. Con la palabra *persona* los latinos tradujeron el término griego *prósopon* (πρόσωπον) que tenía los sentidos de rostro, máscara, actor dramático, etc.

El significado lingüístico de *persona* es deudor del sentido teatral que tenía entre griegos y latinos. El acto de habla es un drama; sus componentes o actores son quienes lo representan. En esa representación no importa tanto quién es el que actúa como qué papel representa el actor, o sea, a quién se le atribuye un papel u otro en el acto de habla.

Maillard propone¹² que la categoría de la persona se denomine categoría de la locución; entre otras ventajas, esta nueva denominación evitaría la equivocidad del término *persona*. La locución es el acto de habla de las personas, del que puede ser partícipe, en un modo u otro, una persona, un animal o una cosa.

El término *locución* no sustituiría con claras ventajas al término *persona*: también es equívoco, pues *locución* también indica acto de habla, expresión fija, etc. Mientras no se encuentre un término adecuado, habrá que seguir empleando este de *persona*, tan antiguo, pero entendiéndolo en su auténtico valor gramatical. «Este uso de la palabra 'persona', que procede de los gramáticos latinos y, a través de ellos, de los griegos (que hablaban de *prósopon*) es una de las muchas inconveniencias de la terminología gramatical tradicional que están demasiado arraigadas como para abolirlas ahora».¹³

De una manera simple se puede afirmar, con Bello, que la persona denota «las tres diferencias de primera, segunda y tercera»,¹⁴ sea cual sea el estatuto ontológico de los entes que estén representados en ellas. El problema de la categoría gramatical de la persona es difícil, porque se relaciona intrínsecamente con el sistema global del lenguaje

¹¹ S. Fernández Ramírez (1985), t. 4, p.26.

¹² M. Maillard (1974), pp. 61ss.

¹³ O. Jespersen (1975), pp. 253-254.

¹⁴ A. Bello (1981), p. 150.

humano,¹⁵ y porque está presente en los dos polos de una de las oposiciones binarias de la lengua, a saber, el del enunciado y la enunciación. La separación de estos dos fenómenos no es más que metodológica; sustancialmente van juntos: la enunciación da cuerpo al enunciado, y este existe en la enunciación. La persona está en ambos polos, pero según perspectivas distintas. Está en el uso de la lengua y en el nivel fáctico de la lengua;¹⁶ aquel corresponde a la enunciación, y este, al enunciado.

Puede ser útil distinguir -como hace Guillaume-¹⁷ entre la persona lógica del discurso y la persona lógica de la lengua. Lo que él llama *persona lógica* equivale a *persona predicada*. «La persona lógica del discurso no aparece más que allí donde hay discurso. La persona lógica de lengua existe sin que haya un hecho de discurso». La persona morfológica es la persona de la lengua, la persona que forma parte de las posibilidades funcionales de la lengua.

La persona es la categoría gramatical que significa a los participantes en el hecho representado lingüísticamente. Para las personas gramaticales han propuesto diversas denominaciones Brondal, Benveniste, Hjelmslev, Damourette, Tesnière... Aquí adoptamos la de Damourette et Pichon,¹⁸ que toman como base el significado de “locución”: el de la 1.^a persona es **locutivo**, el de la 2.^a persona es **alocutivo** y el de la 3.^a persona es **delocutivo**, términos que expresan con claridad los sentidos tradicionales: el que habla, al que se habla y de lo que se habla, respectivamente. Es obvio que aquí el autor (Azorín) es locutivo. El lector unas veces es alocutivo (2.^a persona) y otras veces es delocutivo (3.^a persona).

En opinión de Coseriu,¹⁹ «El *yo* y el *tú* tienen localización positivamente definida, mientras que la 3.^a persona (*él*) se sitúa sólo negativamente (con respecto a la relación *yo-tú*)». Pero esta doble manera de localizar las personas gramaticales depende de la definición que se ofrezca de ellas: se pueden definir las tres personas gramaticales en términos positivos o en términos negativos.

La 3.^a persona se distingue de las otras dos en algo que no se ha de considerar “deficiencia”, sino “diferencia”; se trata de la doble capacidad deíctica que tienen las personas: la 1.^a y la 2.^a tienen **capacidad deíctica textual**, y la 3.^a tiene **capacidad deíctica extratextual**. Esta discriminación es válida solo en el plano de la enunciación, porque todo texto enunciado contiene, o puede contener, las tres personas. En el plano del *decir* son **coactores del texto y están presentes** en él la 1.^a y la 2.^a persona, mientras que la 3.^a es **espectadora y está ausente** de él; pero en el plano de *lo dicho* las tres personas están presentes.

¹⁵ R. Valin, W. Hirtle, y A. Joly (dirs.) (1988), p. 177.

¹⁶ M^a del Carmen Bobes (1971), pp. 12ss.

¹⁷ R. Valin, W. Hirtle, y A. Joly (dirs.) (1988), pp. 243ss.

¹⁸ J. Damourette et E. Pichon (1930), §§ 50-55, pp. 70-76, especialmente § 54, p. 75.

¹⁹ E. Coseriu (1973), p. 302, nota 37.

1.3 PRESENCIA LÉXICA DEL LECTOR

1.3.1 LAS TRES FUNCIONES LOCUTIVAS

El léxico es el plano de *lo dicho*, por lo que las tres personas están igualmente presentes, aunque no lo están del mismo modo. La diferencia entre asignar a una determinada expresión léxica la función delocutiva o la función alocutiva estriba en la distinción de base filosófica entre *uso* y *mención* y en la distinción metafísica de *esse actu* y *esse potentia*; *esse actu* significa “existir”, mientras que *esse potentia* significa “poder existir”. Con otras palabras, *esse actu* quiere decir que estamos ante algún acto que ha pasado de la potencia al acto, mientras que *esse potentia* quiere decir que la capacidad de ese acto todavía no se ha convertido en la efectividad del acto.²⁰ Atribuimos la función delocutiva a la “potencia” (virtualidad) del lector como actividad literaria y la función alocutiva al “ejercicio” de esa actividad. Las formas de la función alocutiva la contemplamos en dos especies: dialógica e interpuesta. Ejerce la función dialógica cuando se “dialoga” con el lector como un “usted” o como un “tú”; ejerce la función interpuesta cuando se “apela” al lector sin inclusión de diálogo. Para la calificación de “diálogo” hemos tenido en cuenta que exista la función de vocativo. Las preguntas cuando no incluyen vocativo no las consideramos dialógicas, sino interpuestas. La mayor parte (en torno al 75 %) de las casi 700 citas de Azorín sobre la presencia del lector que hemos anotado son alocutivas, es decir, “usan” el lema *lector*: lo emplean como participante en el acto de habla, sea como interviniente, sea como apelado.

En los textos de Azorín el lector siempre aparece como *persona predicada*. Cientos de veces lo menciona explícitamente. En el plano de *lo dicho*, del enunciado, el lector está omnipresente en Azorín, unas veces con capacidad deíctica textual (función alocutiva dialógica y función alocutiva interpuesta), y otras con capacidad deíctica extratextual (función delocutiva).

Azorín no se limita a menciones aisladas; en ocasiones, organiza un capítulo entero sobre la redacción de un periódico y la figura del lector: «encontramos la pintura de una Redacción y de un lector [...] Un lector. En el gabinete alfombrado [...] el lector se impacienta [...] Se torna a sentar el lector. [...] Un lector entre cien mil. [...] el lector se hallará muy lejos de aquí [...] este lector ha de enterarse [...] este lector, con su trabajo cotidiano».²¹

El poeta y crítico Caballero Bonald valora el papel que el lector jugaba en los escritos de Azorín de esta forma: «Allí estaba la prosa ortopédica frente al lector como un veredicto inapelable».²² No creemos que Azorín tome al lector como juzgador, sino, más bien, como cómplice. Un dato esclarecedor: de las 24 veces en que utiliza explícitamente

²⁰ L. Salcedo et I. Iturriz (1953), IV, I, II, I, II, 309, p. 646.

²¹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, pp. 727-731.

²² J. M. Caballero Bonald (2017), p. 14.

la 2.^a persona explícita -verbal o pronominal o ambas-, en casi todas (20) aparecen las formas de confianza; en el resto de los casos aparece la tercera persona, pero no como forma de respeto, sino como apelación indirecta, interpuesta.

No deja de adivinarse que Azorín acusa a los románticos de no apreciar lo suficiente al lector como tal, y lo hace con estas palabras: «Por primera vez se da en la vida literaria un hecho curioso: el desdén hacia el lector; el aislamiento respecto al público. No es que los románticos sean seres incomprendidos, a su pesar; es que deliberadamente quieren ser incomprendidos. Y en esto reside la originalidad -si es originalidad- de nuestros románticos. Se pretende no ser como los demás; se da en lo singular y en lo raro».²³

Ilustraremos estas categorías con algunos ejemplos. No en todas las citas es posible trazar un nítido deslinde entre los tres tipos de “locución”. Presentamos algunos de los que podrían ser considerados si no ejemplares inapelables, al menos, poseedores de evidencias.

1.3.2 FUNCIÓN DELOCUTIVA

Azorín “menciona” al lector en un 25 % de los casos; *lector* tiene la función gramatical de delocutivo: «Todos amamos los libros. Los libros son universales; los constructores de libros o tipógrafos son universales. Cada lector gusta el sabor de un libro. Los libros tienen múltiples sabores; se convierten en varios libros».²⁴ «Todo es subjetivo en la lectura; la lectura depende del lector. La norma que sirve para uno no sirve para otro. En la lectura hay que tener en cuenta quién la hace, en qué edad, en qué sitio, con qué circunstancias».²⁵ «Pero el lector perspicaz, moderno, a cada momento espera, ansía que el satírico [Quevedo], abandonando ya lo externo, lo periférico de la estructura social, se meta en lo verdaderamente hondo».²⁶

En más de la mitad de las veces Azorín apela al lector, lo hace intervenir indirectamente, como si le hablara para que le oyera aunque no le invite explícitamente a escucharlo, como en estas preguntas, que son más expresivas que apelativas: «¿Necesitaremos advertir al lector que cuando don Antonio Rovira habla de España se refiere a todo el ámbito español, menos Cataluña?».²⁷ «“Pero bien -habrá lector que interrumpa-, ¿ese público va allí por mera curiosidad malsana, morbosa? ¡Eso no puede ser por una cosa seria!”».²⁸ Otras veces emplea expresiones como «Recordará el lector», «Permita el lector», «Como habrá visto el lector», etc.; por ejemplo: «Ruego al lector que no vea en

²³ *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1081.

²⁴ *Carta sin nema*, p. 1.

²⁵ *Las terceras de ABC*, p. 240.

²⁶ *Clásicos y modernos*, OC, II, pp. 853-854.

²⁷ *Ni sí, ni no*, p. 89.

²⁸ *Los médicos*, p. 67.

estas líneas una apología moral. No se trata ahora de la moral, sino simplemente de la estética».²⁹

1.3.3 FUNCIÓN ALOCUTIVA

La función alocutiva dialógica está presente en un porcentaje similar al de la función delocutiva. Azorín se dirige al lector acercándose a él y abriéndole su corazón, le pide perdón -incluso piedad-, le expone sus sensaciones personales... Observemos cómo lo hace en estas palabras. «Lector: perdóname; mi voluntad es ser te grato; he escrito ya mucho en mi vida; veo con tristeza que todavía he de escribir otro tanto. Lector: perdóname; yo soy un pobre hombre que, en los ratos de vanidad, quiere aparentar que sabe algo, pero que en realidad no sabe nada».³⁰ «He querido escribir una simple nota y ha salido un artículo largo; perdón, lector».³¹ «Yo te aseguro, lector, que si resucitara uno de estos maestros a quienes yo quiero tanto [...] yo, lector, no sentiría esta sensación indefinible, deliciosa».³² Quiere compartir con el lector, le induce a que le manifieste sus gustos más íntimos: «Lector, ¿qué te gusta a ti más de las dos cosas? Yo dudo entre esta sabiduría de Juana y esta ingenuidad de Juanita».³³ El lector es no solamente el individuo, sino también el prototipo de todos sus lectores, a quienes Azorín tiene presentes: «La dueña os mira sorprendida de que vosotros, hombres sencillos, os atreváis por segunda vez a aceptar esta terrible habitación; vosotros guardáis un silencio patético. Y luego, pasados unos instantes, entráis, al fin, en la estancia misteriosa. Lector: la vida tiene desencantos amargos; la habitación de preferencia produce en vosotros una desilusión».³⁴

La distinción entre la función dialógica y la función interpuesta no es tajante, se mezclan en un mismo pasaje. «¿Género nuevo?, preguntará tal vez el lector. No, querido lector; [...] ¿Nada hay, pues, nuevo en el arte?, tornará a preguntar el lector. [...] lo que haga cada lector, según su sensibilidad».³⁵ «Sin embargo -volverá a argüir el lector-, la realidad no es lo que nos importa aquí [...]». Bien, lector; pero en ese caso ¿qué importará que una obra lejana, milenaria, haya sido en realidad un primor de arte o una desdichada insulsez?».³⁶ «Una sensación de hace treinta años [...] debemos en un minuto dar por terminada. ¿Dar por terminada? -preguntará el lector-. ¿Y por qué no, lector? Eso dependerá de la sensibilidad que se tenga».³⁷

²⁹ *Ultramarinos*, p. 101.

³⁰ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 248-249.

³¹ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 476.

³² *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 226-227.

³³ *España*, OC, II, p. 520.

³⁴ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 326.

³⁵ *Crítica de años cercanos*, p. 17.

³⁶ *De un transeúnte*, pp. 40-41.

³⁷ *La hora de la pluma*, p. 193.

1.3.4 ALGO MÁS QUE LECTOR-CONSUMIDOR

Del total de las apariciones de la palabra *lector*, más del 6 % están acompañadas de las palabras *querido* o *amigo*. «¡Lector, querido lector, ayúdame a salir de este trance terrible!»,³⁸ «Subamos en el tren, lector amigo: escapemos de la ciudad a toda prisa»,³⁹ «Por Dios, lector querido, no vayamos a un gran hotel»,⁴⁰ «Sí, sí, lector querido; en el cuerpo del gallo se cría una piedrecita»,⁴¹ «¡Ah lector querido: tú también crees en las patrañas y leyendas de la España árida, de la España-desierto!»,⁴² En una ocasión, no solo se dirige al «lector querido», sino que lo invita a comer: «Una voz nos llama. Creemos que nos llaman; sí, nos llaman. Es la hora de comer, lector querido. Y si gustan de sentarse a nuestra mesa, pueden bajar con nosotros al comedor».⁴³

Otro caso refleja la osadía de Azorín al colocar al lector en el papel de protagonista. Para exponer cómo ha de ser un periódico, recurre a un reproche. Algunas malas prácticas periodísticas son peores que las censuras gubernativas. Y ahora es el lector el que actúa de emisor que se dirige al periódico, que es el que actúa como receptor.⁴⁴

El público [...] le dice al periódico: [...] El lector del periódico continúa hablando. [...] Y el lector sigue hablando: [...] Y prosigue diciendo el lector: -Tú, periódico, crees que yo, lector, soy un papanatas o un hombre tosco. [...] No vale gastar el dinero en telegramas para enterar al lector de que ha habido un incendio sin importancia [...] Y el lector prosigue en su charla: [...] Y el lector todavía añade más: [...] no has de esperar a los lectores [...] ha de saber planear grandes batallas con el público [...] Y no ha dicho más el lector. [...] poco a poco los lectores se van alejando.

Los detalles de Azorín. Siente empatía y comprensión con el lector: «sabrás el lector -o no lo sabrás»;⁴⁵ «Si el lector es conservador, aristócrata, sufrirá un profundo desengaño. Lo sufrirá también si es demócrata y romántico».⁴⁶ Es más, se identifica con el sentir del lector: «Y aquí el lector (en este caso, nosotros) se siente molesto».⁴⁷ Una frase escrita como de pasada, en un final -no epilodal- de un artículo de prensa revela la identificación de Azorín con el lector, con su lector; aquí el lector es también escritor: «un abrazo cordialísimo por la honda emoción que con su novela *El ajusticiado* ha hecho sentir al lector que traza estas líneas».⁴⁸

³⁸ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 844.

³⁹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 56.

⁴⁰ *La amada España*, p. 184.

⁴¹ *Crítica de años cercanos*, p. 40.

⁴² *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1256.

⁴³ *Ultramarinos*, pp. 130-131.

⁴⁴ *Las terceras de ABC*, pp. 143-147.

⁴⁵ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 866.

⁴⁶ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 174.

⁴⁷ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1201.

⁴⁸ *Escritores*, p. 105.

1.4 PRESENCIA MORFOLÓGICA DEL LECTOR

En el análisis de la expresión morfológica del lector solamente podemos tener en cuenta las personas gramaticales 1.^a y 2.^a, es decir, las que tienen **capacidad déictica textual**. Va de suyo entender que el “yo” se dirige a un “tú”, a un “vosotros”, incluso a un “nosotros”, para incluir la **representación** de un “él” o un “ellos”. En el plano morfológico, en el plano del *decir*, la primera y la segunda persona se “dicen” cosas de “un tercero”, que está ausente. Se trata de «un “nosotros” o “vosotros” en el que quiere implicar al lector en una especie de “comunidad sentimental”». ⁴⁹

1.4.1 AZORÍN SABE DE VOSOTROS

Para no aturdir al lector de este trabajo con citas textuales largas, aduciremos pocas y las completaremos con citas referenciadas. Azorín narra lo que vosotros estáis haciendo, retrata vuestros movimientos («habláis», «veis», «os despedís»...) y vuestros pensamientos («os percatáis», «lo sabéis», «dais importancia»...). Azorín sabe de vosotros lo mismo que vosotros mismos: ⁵⁰

Vosotros entráis en un salón; dais la mano a estas o a las otras damas; habláis con ellas; observáis sus gestos, examináis sus movimientos; veis cómo se sientan, cómo se levantan, cómo abren una puerta, cómo tocan un mueble. Y cuando os despedís de todas estas damas, cuando dejáis este salón, os percatáis de que tal vez, a pesar de toda la afabilidad, de toda la discreción, de toda la elegancia, no queda en vuestros espíritus, como recuerdo, nada de definitivo, de fuerte y de castizo. Y pasa el tiempo; otro día os halláis en una posada, en un cortijo, en una callejuela de una vieja ciudad. Entonces -si estáis en la posada- observáis que en un rincón, casi sumida en la penumbra, se encuentra sentada una muchacha. Vosotros cogéis las tenazas y vais tizoneando; junto al fuego hay asimismo dos o cuatro o seis comadres. Todas hablan; todas cuentan -ya lo sabéis- desdichas, muertes, asolamientos, ruinas; la muchacha del rincón calla; vosotros no le dais gran importancia a la muchacha. Pero, durante un momento las voces de las comadres enmudecen; entonces, en el breve silencio, tal vez como resumen o corolario a lo que se iba diciendo, suena una voz que dice:

-¡Ea, todas las cosas vienen por sus cabales!

Vosotros, que estabais inclinados sobre la lumbre, levantáis rápidamente la cabeza sorprendidos. ¿Qué voz es esta? -pensáis vosotros-. ¿Quién tiene esta entonación tan dulce, tan suave, tan acariciadora? ¿Cómo una breve frase puede ser dicha con tan natural y tan supremo arte? Y ya vuestras miradas no se apartan de esta moza de los ojos azules y de los labios rojos.

1.4.2 AZORÍN OS IMPLICA

Ahora Azorín os invita a que en Briviesca sigáis un determinado recorrido (paraos, echad por tal calle, torced por tal otra, pasad, encaminad vuestros pasos...); viviréis una experiencia reconfortante hablando con un clérigo violador de sepulturas, etc. Azorín no narra lo que habéis hecho, sino que anticipa lo que vais a hacer: ⁵¹

⁴⁹ M. Á. Lozano Marco (2016), p. 22.

⁵⁰ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 270.

⁵¹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 290-291.

Si caéis algún día, por ventura, en Briviesca, paraos un momento en la plaza de la Constitución; luego echad por la calle Mayor, y torced por la del Ave María; después entrad en la del Arrayán; pasad luego a lo largo de la del Altozano, y cuando hayáis desembocado en el campillo del Carrascal, encaminad vuestros pasos por un viejo camino sinuoso, bordeado de álamos, lamido por las aguas de un arroyuelo. Y cuando encontréis un caserón vetusto, sólido, de rojizos sillares, paraos ante él, extended la mano señalándole, y decid: «Aquí vive el señor Peralta, exalcalde, exdiputado provincial, gran cazador.» Y habréis dicho, en efecto, una grande verdad. [...] A mi derecha, en la mesa redonda, se halla sentada Conchita Moreno, la de las manos sedosas y tenues; a mi izquierda, el señor Peralta; enfrente —no os asustéis— un clérigo, violador de sepulturas. Él mismo acaba de contarnos que hace un mes ha desenterrado los restos de tres entes humanos. [...] ¿Os imagináis lo que hubiera pasado en Cestona sin este arreglo? [...] ¿Comprendéis la situación? Un desconocido os está hablando durante media hora de un asunto intrincado; vosotros le dejáis hablar; él continúa aturdiéndoos con su charla, para asombraros. Y de pronto vosotros pronunciáis con desdén unas palabras reveladoras de que sabéis mucho más del asunto que vuestro interlocutor, y entonces, rápidamente, la situación cambia, y vosotros pasáis a ser el superior ante vuestro contrincante, paralizado y humillado...

Para interpelar al “individuo” que lo lea y no quedarse en la “masa”, Azorín recurre a una mezcla de singular (*lector*) y de plural (*sentís, vuestro*): «Lector: yo soy un hombre profundamente desgraciado. Lector: cuando en un balneario sentís un ligero interés ante la diligencia que llega, ya, puede afirmarse, un remoto asomo de tedio ha entrado en vuestro espíritu».⁵²

Aun en medio de una descripción de sentimientos sobre el tiempo, alejados de un abordaje al lector, Azorín no olvida al lector, lo capta y lo introduce en el discurso para que sienta el problema que él está exponiendo: «Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis».⁵³ Por retórica, al menos, la alocución «no sonriáis», colocada de soslayo e imprevistamente en medio de una expansión personal, tiene un valor elocuente de atención a un “vosotros”.

Idéntica admonición cariñosa, y casi cómplice, les hace a sus lectores con ocasión de un elogio que dice que le había dirigido una mujer:⁵⁴

¿No os había dicho yo en alguna ocasión que el público del pequeño filósofo es, en su mayoría, femenino? Tened en cuenta este dato. [...] Yo te aseguro, lector, que si resucitara uno de estos maestros a quienes yo quiero tanto [...] y me dijese: “Azorín, usted ha escrito hoy un hermoso artículo”, yo, lector, no sentiría esta sensación indefinible, deliciosa, que acabo de experimentar al oír pronunciar estas seis letras: *Azorín*, por unos labios femeninos, rojos, frescos, en tono suave, melodioso. No, no sonriáis; yo os juro que esto es un poco serio.

⁵² *Ibidem*, p. 278.

⁵³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 43.

⁵⁴ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 227.

1.4.3 AZORÍN OS PREGUNTA

Azorín se dirige a vosotros tras manifestarle un proyecto vuestro; os pregunta, sin esperar respuesta, el motivo por el que deseáis ir a ese balneario; él no quiere acompañaros, pero os dirá detalladamente lo que os va a suceder, las vicisitudes que pasaréis antes de llegar al hotel. Azorín no va a ir físicamente con vosotros, pero a lo largo de vuestro viaje os daréis cuenta de la presencia virtual de Azorín:⁵⁵

¿Por qué queréis que vaya con vosotros a este balneario? Los balnearios son una cosa triste: comienzo a comprenderlo. Id vosotros, si os place, sin mi compañía. Pero yo os diré, punto por punto, lo que allí ha de ocurrir. Caldas está sobre la línea de Oviedo a San Esteban de Pravia. Si salís de San Esteban, como yo, a la caída de la tarde, llegaréis a la estación de Caces ya anochecido. Es este un tren insólito para ir a tal balneario, pero yo os aconsejo, si sois observadores, si queréis ver las cosas tal como son, que lleguéis siempre a los balnearios en los trenes insólitos. Ya ha cerrado la noche; el tren acaba de desaparecer a lo lejos, en las tinieblas. La diminuta estación va quedando desierta. Vosotros os hallaréis un momento perplejos. —¿Qué se hace —preguntaréis— para ir al balneario? —Para ir al balneario —os contestarán— se ha de atravesar un río y se ha de caminar un rato por el campo. [...] ¿Vamos a un balneario? ¿Estamos en un tercer acto de una antigua zarzuela de Marcos Zapata? No lo sabemos; pero es lo cierto que, a poco que nuestros pies se deslicen, caemos rodando por una pendiente formidable. Y como todo tiene fin, llegáis vosotros también a las márgenes anchas del río. [...] Pero ya he dicho que todo tiene fin. Al cabo encontraréis también vosotros un alma caritativa que os proporciona una habitación en este balneario. Dormís tranquilamente en una limpia cama, y a la mañana siguiente vais inspeccionando el hotel y sus pintorescos aledaños.

En «La poesía de Castilla», después de escribir *yo pienso* en el párrafo introductorio y diez veces *yo veo* al comienzo de sendos párrafos consecutivos, acaba interpellando a sus lectores con un «os encantan». «Yo veo estos charladores de pueblo que no hacen nunca nada; estos señores afables, ingeniosos, que tienen una profunda intuición de las cosas, que os encantan».⁵⁶ Azorín, tras atraer la atención hacia el yo, formula una apelación a la complicidad sentimental y emotiva de los lectores para que le acompañen. En el capítulo «Conjuración de señoras»,⁵⁷ después de crear una atmósfera del yo con 41 apariciones, termina igualmente dirigiéndose a la 2.ª persona del plural: «Yo quisiera que vosotras os convencierais de que yo soy un hombre como todos los otros...»; con esa fórmula Azorín anhela implicar al lector en la atmósfera del autor.

1.5 LAS DESPEDIDAS DE SUS LECTORES

A Azorín le cuesta mucho despedirse de vosotros, como le costaba a Cervantes: «Hay algo en el arte de Cervantes que nos conmueve: las despedidas. En la vida, en cualquier vida, el despedirse, despedirse para un viaje, despedirse para acaso no verse más, es algo que puede ir de la suave melancolía a la franca desesperación».⁵⁸ «Las des-

⁵⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 370-372.

⁵⁶ *España*, OC, II, pp. 485-487.

⁵⁷ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 217-221.

⁵⁸ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 280.

pedidas suelen entrañar esperanzas, tristeza, presentimientos, temor. Adiós y veámonos, querido desconocido; acaso no nos veremos más. Conservemos mutuamente un buen recuerdo. Era inevitable esta cita del otro en su libro *In vino veritas*: “El recuerdo embotellado conservará el aroma mismo de la vida”». ⁵⁹ Con tales palabras Azorín alude al libro titulado *In vino veritas*, de Kierkegaard, en el que leemos: «El recuerdo no ha de ser solamente fiel, sino también dichoso. Es como el buen vino, que al embotellarlo debe conservar el aroma de lo que realmente fue». ⁶⁰

La tristeza que asola a Azorín en sus despedidas de los lectores la comparte con otras clases de despedidas no literarias: «Diríase que toda la melancólica poesía de este hombre, dulce melancolía, se cifra en las despedidas: ya es un caballero que hemos conocido en una venta y que en el cruce de un camino se despide de nosotros para no volvernos a ver; ya es un estudiante que ha divertido a todos con su enajenación, que recobra el juicio y que se va fuera de España para que no sepamos tampoco ya más de él; ya es una bella mora que, convertida, viene a España, pierde sus riquezas cuantiosas y entra en una vida de humildad que, asimismo, ignoramos». ⁶¹

Muy melancólico se queda en una despedida tras la que cada uno de los actores se va por su lado. Cuando su libro *Con permiso de los cervantistas* estaba en pruebas (tenía 75 años) escribió una *addenda* que es toda una despedida sentida. Como entradilla a las palabras de Azorín, el editor escribe: «Estando en pruebas estos quillostros, llega una tercera nota de Azorín. Dice así:». Y consigna las palabras de Azorín: «He escrito un libro de melancolía; un libro de *sic transit*; un libro de despedida. ¡Adiós y veámonos! ¿Cuándo nos hemos de volver a ver los lectores y yo? No lo sé; probablemente, nunca. Cada cual con su razón. Otra despedida ¡Adiós, paredes! Y con el ható al hombre». ⁶²

Quiere dejarnos una gota de miel en su despedida. A Azorín no le apetece despedirse del lector, pero si lo hace, y sea cual sea el desenlace posterior, es el afecto lo que cuenta. Al término de un cuento escribe: «Plácida -decimos-, la tarea, por hoy, ha terminado. ¡Adiós y veámonos! La fórmula que empleamos para despedida, ésta de adiós y veámonos, ha sido discutida por los sabidores. No lo comprendemos; se quiere decir que con ella se despiden irónicamente los desamorados. ¿Cómo es eso de despedirnos con sarcasmo o con ironía? ¿Pues no está usada esta despedida por personajes amorosos? [...] Nos hemos despedido de la levantina primorosa con un “adiós y veámonos”, y nos despedimos de los lectores con otro igualmente cariñoso. No nos hemos visto nunca y posiblemente no nos veremos ya. ¿Y qué importa? Lo esencial es poner afecto en una despedida, que puede ser para poco o para siempre». ⁶³

⁵⁹ *Cada cosa en su sitio*, p. 195.

⁶⁰ S. Kierkegaard (1975), p. 7.

⁶¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1041.

⁶² *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 420.

⁶³ *Cada cosa en su sitio*, pp. 83-84.

Al final de la novela *Capricho* leemos: «¡Adiós y veámonos, queridos amigos. Empleo para despediros una fórmula española ya en desuso. ¡Adiós y veámonos! ¿Nos volveremos a ver? Y ¿dónde y cuándo? Resignémonos a la separación definitiva. Como en un crucero, vosotros os marcháis por un camino y yo me marchó por otro. Y de cuando en cuando, conforme nos alejamos unos de otros, volvemos unos y otros la cabeza para dirigirnos la última mirada».⁶⁴ Sin ver físicamente a sus lectores, Azorín se sentía cercano a ellos y, al despedirse de ellos, les declara su cariño. Azorín defiende la fórmula “adiós y veámonos”. «No “adiós, y vámonos”, como me hicieron decir a mí, repetidamente, en un libro, sino “adiós, y veámonos”».⁶⁵ Explicita que, aunque se despida -por razones perentorias-, “no quiere” no estar con sus lectores.

Pueden encontrarse muchos pasajes con la presencia exclusiva de la segunda persona o acompañada de la primera persona: en uno de ellos⁶⁶ hallamos 29 formas verbales de 2.^a persona (27 de plural y dos de singular) y 10 formas verbales de 1.^a persona (cinco de plural y cinco de singular), más 33 pronombres personales y posesivos. En otro leemos estas formas en el interior de un solo párrafo: *leeréis, asistiréis, trataréis, creedlo, sacaréis, podréis, dudáis, amáis, admirad*.⁶⁷ En un capítulo, titulado precisamente *Recuadro a los adioses*,⁶⁸ emplea 20 veces la 2.^a persona de plural y nueve la palabra *adiós*.

El lector, los lectores, sus “interlocutores”, no se le iban a Azorín de su... pluma.

*«En esta ciudad tienen su casa Juana y Juanita; ¿qué queréis que os diga de ellas, de cómo viven, de lo que hacen, de lo que piensan?».⁶⁹

*«Si habéis pasado vuestra niñez y vuestra adolescencia en el tráfago y el bulli-cio, mal os acomodaréis [...] Hagáis lo que hagáis, no podréis engañaros [...] lo que arbitréis [...] siempre se os vendrá [...]».⁷⁰

*«¿No habéis entrevisto la gran república romana a través del libro de Montesquieu? ¿No os figuráis estos hombres enérgicos [...]».⁷¹

*«¿No habéis ido un momento por las mañanas sosegadas y luminosas de invierno al alto terreno de Rosales? ¿No habéis visto en la lontananza erguirse la silueta azul y blanca del Guadarrama? ¿Y no habéis posado la vista en esas hoscas mocedades [...]».⁷²

*«[...] vosotros respiráis ampliamente y creéis que ya vais a poder leer el libro [...] Despojaos de vuestra ilusión [...] Y ya, por fin, ha terminado todo y vais a lanzar un profundo suspiro de satisfacción».⁷³

⁶⁴ *Capricho*, OC, VI, p. 988.

⁶⁵ *Los recuadros*, p. 74.

⁶⁶ *Los pueblos*, OC, II, pp. 225-229.

⁶⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 133.

⁶⁸ *Los recuadros*, pp. 74-76.

⁶⁹ *España*, OC, II, p. 521.

⁷⁰ *Castilla*, OC, II, p. 717.

⁷¹ *En Barcelona*, OC, II, p. 335.

⁷² *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 896.

⁷³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 182.

*«Acercaos, entrad en el jardín, pasead por sus alamedas, en las que vuestros pasos harán rechinar suavemente la fina arena; observad estos cipreses seculares [...]».⁷⁴

*«¿Sabéis lo que significa el pasado? ¿Os percatáis de lo que en una vida son treinta o cuarenta años?».⁷⁵

*«Si habéis recorrido una callejuela de una vieja ciudad, en una mañana radiante de invierno, ¿no habéis vuelto y levantado de pronto la cabeza [...] y no habéis visto allá en lo alto de un vetusto caserón [...] una vieja que os mira pasar en el silencio profundo de la calle?».⁷⁶

*«No os alarméis, ni esperéis nada estupendo. No es eso; es otra cosa. Y os lo voy a contar sin más dilaciones».⁷⁷

2 LA MODALIDAD INTERROGATIVA COMO COMPLICIDAD

2.1 LAS MODALIDADES

La modalidad⁷⁸ no es solo una categoría lingüística, pero no deja de serlo: «Lógicos, lingüistas y semióticos han investigado sobre las modalidades. El hecho de que esta trilogía de disciplinas toque el problema explica los diferentes tratamientos del mismo, y nos indica que, hoy por hoy, es difícil imaginar una solución estrictamente monodisciplinar del tema».⁷⁹

Pero la complejidad del concepto no se debe solo a que es objeto de estudio por parte de varias disciplinas. También es una cuestión complicada aunque se le considere solo dentro del campo de la lingüística, porque afecta a todos los niveles de la lengua: fonémico, morfémico, lexémico, sintáctico y pragmático. Ciñéndonos al ámbito lingüístico hay que reconocer que la diversidad de perspectivas y opiniones sobre la modalidad es incontestable; en las palabras que siguen B. Zavadil resume la situación:⁸⁰

La modalidad es un fenómeno que en la rica producción lingüística de hoy día recibe diferentes tratamientos e interpretaciones, de acuerdo con la amplitud del criterio con que se la enfoca. [...] En los trabajos recientes se suele destacar particularmente el carácter complejo de la modalidad, lo cual, por un lado, conduce a la convicción de que es imposible aprehenderla en una definición unívoca y exhaustiva [...], y, por otro lado, a tentativas de definirla utilizando simultáneamente varios criterios diferentes.

¿Cuáles son las causas particulares de esta complejidad? En los siguientes párrafos trato de contestar a esa pregunta; debo señalar que la carencia de nitidez de la idea de modalidad que se pudiera percibir, viene producida no por una sola de las causas que aduzco a continuación, sino por el conjunto de todas ellas, que, por otra parte, están fundamentadas.

⁷⁴ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 456.

⁷⁵ *La hora de la pluma*, p. 192.

⁷⁶ *Pintar como querer*, p. 18.

⁷⁷ *Cada cosa en su sitio*, pp. 33-34.

⁷⁸ Lo referente a las cuestiones de la modalidad puede verse en R. Almela (2002).

⁷⁹ J. M. González Calvo (1983), p. 253, nota 11.

⁸⁰ B. Zavadil (1979), p. 51.

1.^a La saturación de interpretaciones de que es objeto el término: lógicas, semánticas, psicológicas, sintácticas, pragmáticas...

2.^a Pese a esto, falta una teoría general de la modalidad.⁸¹

3.^a La proximidad entre la modalidad y otros conceptos no lingüísticos: afectividad, actitudes síquicas, operaciones lógicas...

4.^a La tendencia a asimilar modo y modalidad. El parecido entre ambos conceptos ha originado en muchos casos una indebida confusión. El modo es una categoría del nivel morfémico; la modalidad es una categoría del nivel sintáctico. El modo se alinea con el tiempo, el aspecto, la diátesis, etc.; la modalidad se alinea con la atribución, el énfasis, la determinación, etc.

5.^a La diversidad de puntos de vista desde los que se define la modalidad lingüística: las funciones, las actitudes, etc.

6.^a La variedad de medios a través de los que se expresa. Son tantos y tan diversos los procedimientos por los que se manifiesta la modalidad (fonéticos, lexémicos...) que se puede tender fácilmente a olvidar los rasgos propios de la modalidad y a confundir la definición de la categoría con su expresión.

7.^a La confusión entre modalidad y subjetividad. Por la modalidad se expresa una actitud: *Afortunadamente, tiene casa*. Por la subjetividad se expresa la opinión sobre unas características que pueden aplicarse a una clase de entes: *Tiene una casa bonita*.

8.^a La confusión entre modalidad y fuerza perlocucionaria. Es un hecho que⁸² las convenciones sociales, el esfuerzo de atenuar el tenor categórico o insistente de los significados modales apelativos, así como las tendencias a una formulación expresiva o afectiva de la enunciación, son causa, algunas veces, de que la intención del hablante de enunciar una determinada actitud psíquica no coincida exactamente con el respectivo componente modal en su aspecto formal y significativo. Se produce una especie de asimetría semiótica [...] entre el aspecto óntico y la propia categoría de modalidad (concebida como unidad dialéctica de los componentes formal y semántico). Las actitudes psíquicas se expresan luego de forma indirecta, velada, escondiéndose detrás de otros significados modales.

Desde que Austin, primero, y Searle, después, expusieron la teoría de los *actos de habla* (*speech acts*), se ha avanzado mucho en la explicación de la intención comunicativa del hablante. Cuando se produce un enunciado se hacen simultáneamente tres actos: locutivo, ilocutivo y perlocutivo. El *acto locutivo* es la articulación formal y semántica del acto. El *acto ilocutivo* es la intención lingüística del acto: preguntar, mandar o declarar. El *acto perlocutivo* es el efecto que puede producir la emisión del acto lingüístico; por ejemplo, el sentimiento de constancia que puede originar en un estudiante que aprobó todas las asignaturas el curso anterior, si a mitad de curso siguiente le pregunto: *¿Cómo lo pasaste el verano pasado?*; esta pregunta aparentemente no trataría de darle ánimos, pero sí sería un intento indirecto de estimularle. Pues bien, la modalidad no es lo mismo que el acto perlocutivo, o sea, la modalidad no se identifica con la intención comunicativa del hablante, con la fuerza perlocucionaria del acto lingüístico.

⁸¹ S. Núñez (1991), p.26.

⁸² B. Zavadil (1979), p. 81.

Pero no todo es desacuerdo en lo referente a la modalidad. Para Zavadil, las distintas concepciones de la modalidad «coinciden más o menos en la conclusión, ya explícita, ya implícita, de que a la esfera de la modalidad pertenece toda una serie de significados que reflejan las distintas actitudes del hablante ante el contenido de su mensaje y también que, desde el punto de vista formal, estas actitudes se expresan (al menos en las lenguas indoeuropeas) principalmente con los recursos léxico-gramaticales».⁸³ Salvador Núñez es más explícito en esta consideración; según él, los distintos análisis de la modalidad «suelen coincidir en incluir entre los elementos que caracterizan a esta categoría algunos de los siguientes puntos: 1. La actitud del hablante con respecto al contenido de lo enunciado. 2. Los modos de referencia y las relaciones entre sujeto y predicado. 3. La actitud del hablante con respecto a los participantes en el contexto comunicativo. 4. Los roles sociales y culturales asumidos por los participantes en el contexto comunicativo y los actos lingüísticos producidos por ellos».⁸⁴

2.2 CRITERIO ENUNCIATIVO

Como se puede colegir del planteamiento, no existe una única manera de entender la modalidad. Hay cuatro maneras distintas, al menos, de entender la modalidad lingüística, que se pueden denominar *logicista*, *actitudinal*, *funcional* y *enunciativa*. Aquí no abordamos *in extenso* las maneras de entenderla, sino que mostramos la que consideramos que reúne con equilibrio las perspectivas más adecuadas. Se trata de la **noción enunciativa**. Llamo noción enunciativa de la modalidad a la que subyace a las propuestas que definen la modalidad basándose en la enunciación; es una propuesta integradora que tienen en cuenta las distintas dimensiones de la enunciación. Nos basamos en el trabajo de Meunier:⁸⁵

(M1) - Modalidad de enunciación: se relaciona con el sujeto hablante (o escribiente). Ella está presente obligatoriamente y da de una vez por todas a una frase su forma declarativa, interrogativa o imperativa.

(M1) caracteriza la forma de la enunciación entre hablante y oyente.

(M2) - Modalidad de enunciado: se relaciona con el sujeto del enunciado, eventualmente confundido con el sujeto de la enunciación. Sus realizaciones lingüísticas son muy diversas, lo mismo que los contenidos semánticos y lógicos que se le pueda reconocer [...].

(M2) caracteriza la manera como el sujeto del enunciado sitúa la proposición de base en relación con la verdad, la necesidad [...] los juicios de orden apreciativo [...].

Esta sugerencia ecléctica da por buenas las dos principales corrientes sobre la modalidad lingüística: las modalidades de enunciación se apoyan en el aspecto objetivo, externo, práctico, del lenguaje; las modalidades de enunciado se basan en el aspecto subjetivo, interno, conceptual, del lenguaje.

⁸³ *Ibidem*, p. 51.

⁸⁴ S. Núñez (1991), pp. 13-14.

⁸⁵ A. Meunier (1974, pp. 13-14): «(M 1) — Modalité d'énonciation : se rapporte au sujet parlant (ou écrivain). Elle intervient obligatoirement et donne une fois pour toutes à une phrase sa forme déclarative, interrogative ou impérative. [...] (M 2) — Modalité d'énoncé: se rapporte au sujet de l'énoncé, éventuellement confondu avec le sujet de renonciation. Ses réalisations linguistiques sont très diverses de même que les contenus sémantiques et logiques qu'on peut lui reconnaître».

2.2.1 MODALIDADES DE LA ENUNCIACIÓN

Modalidades de la enunciación (llamadas también funcionales).

1. **Declarativa:** «María ha venido».
2. **Interrogativa:** «¿Ha venido María?».
3. **Exhortativa:** «María, ven».

Cada una de estas modalidades puede ser afirmada o negada. A la modalidad declarativa también la llaman: asertiva, afirmativa, enunciativa, informativa, positiva...; la modalidad exhortativa se llama también: imperativa, obligativa, yusiva...; algunos lingüistas añaden una cuarta modalidad: la desiderativa u optativa; pero esta otra modalidad se puede incluir dentro de la exhortativa. A estas funciones Benveniste⁸⁶ da, respectivamente, los nombres de *aserción*, *interrogación* e *intimación*; y Lyons⁸⁷, los de *compromiso epistémico*, *no compromiso* y *compromiso deóntico*, también respectivamente.

En la siguiente larga cita de Jiménez Juliá⁸⁸ aparecen justificadas estas tres modalidades:

Existen dos causas iniciales para establecer la comunicación, dos modalidades de la comunicación o situaciones comunicativas. La primera situación que justifica la comunicación activa entre dos o más individuos es la solicitud: un miembro se dirige a otro para que le provea algo que por sí mismo no puede alcanzar. [...] Al lado de esta primera modalidad comunicativa, que podemos incluir dentro del concepto más general de exhortación, existe una segunda que supone un paso más en la interacción social: la mera declaración, esto es, la transmisión de información que no supone una petición directa. [...] Además de 'declarar' o 'exhortar', el hombre puede desdoblar esta última modalidad demandando una respuesta no factual, sino lingüística. Con ello el hombre ha creado un tipo de interacción social que no sólo se sirve del código lingüístico, sino que se agota en él. Se trata, naturalmente, de la modalidad interrogativa.

Sírvanos este preámbulo para enmarcar teóricamente la expresión lingüística de la interrogación como modalidad de la enunciación en Azorín. Azorín no interroga a otros, se interroga a sí mismo: esa es la clave para entender las preguntas de Azorín. La interrogación de Azorín se agota en sí misma: no pretende obtener respuestas, solamente busca implicar al lector. Las preguntas reiteradas, que Díaz-Plaja denomina *devaneos ideales*, según él son un recurso «con que la subconsciencia irrumpe y hace discontinuo el hilo de la narración inteligente»;⁸⁹ nosotros las consideramos, más bien, signos de complicidad con el lector. Se las dirige a sí mismo y quiere que el lector le acompañe en ese interrogarse. No son preguntas ni de autocomplacencia ni de indagación, ni de solipsismo ni de intervencionismo. Son preguntas para compartir, para contagiar al lector, para buscar su complicidad.

⁸⁶ E. Benveniste (1977), p. 87.

⁸⁷ J. Lyons (1981), pp. 191-192.

⁸⁸ T. Jiménez Juliá (1989), pp. 185-187.

⁸⁹ G. Díaz-Plaja (1975), p. 103.

2.2.2 MODALIDADES DEL ENUNCIADO

Modalidades del enunciado (llamadas también actitudinales).

1. **Aléctica:** «María va».
2. **Epistémica:** «Sé que María va».
3. **Deóntica:** «María debe ir».

La modalidad *aléctica*, llamada también *ontológica*, expresa la “realidad” de una situación; se basa en el verbo *ser*; incluye las variantes: *necesario*, *posible*, e *imposible*. La modalidad *epistémica*, o *egnoseológica*, expresa el “conocimiento teórico” que tenemos de estados de cosas; se basa en el verbo *saber*; incluye las variantes: *cierto*, *probable* y *excluido*. La modalidad *deóntica* expresa el “valor ético” de una acción; se basa en el verbo *deber*; incluye las variantes: *obligatorio*, *permitido* y *prohibido*.

Las modalidades del enunciado encuentran una buena base terminológica en las modalidades lógicas; el lingüista que trata de delimitar el campo de las modalidades lingüísticas se podrá inspirar en la lógica, al menos en la medida en que esta incluye conceptos modales, y, además, debe tener en cuenta las expresiones morfémicas, sintácticas, lexémicas..., cosas que no importan al lógico. El campo de la modalidad lingüística será necesariamente diferente -a pesar de sus relaciones mutuas- del campo de la modalidad lógica porque «’s’ inspirer de” ne saurait signifier “faire coïncider”». ⁹⁰

Las modalidades actitudinales, tal como han quedado estructuradas, se han establecido onomasiológicamente, pero se adaptan a las exigencias de la lengua al aportar esquemas reales previos para los que pueden encontrarse expresiones lingüísticas de uno u otro tipo. Y aunque el «conjunto de juicios que un hablante puede hacer sobre el contenido de su mensaje, con unos u otros medios, es francamente variado y difícil de delimitar», ⁹¹ parece que esa delimitación es necesaria precisamente para poder abarcarlos homogéneamente y explicarlos.

2.3 LAS INTERROGACIONES DE AZORÍN

El sentimiento que Azorín siente ante el lector se destaca en las interrogaciones que le dirige. De las miles de preguntas que Azorín escribe he anotado unos pocos cientos, y aun de esos, solo aportaré unas decenas como testimonio. Vamos a hacer tres análisis de las interrogaciones de Azorín: 1) uno basado en las modalidades del enunciado, 2) otro con fundamento en las funciones del lenguaje y 3) otro de tipo morfológico. En la lectura de las interrogaciones lo primero que observamos es el entramado: muchas de ellas forman grupos de dos, cuatro, ocho, quince, veinte y más preguntas. ⁹²

⁹⁰ J. Cervoni (1987), p. 78.

⁹¹ T. Jiménez Juliá (1989), p. 201.

⁹² Puede leerse con provecho F. Gómez Solís (1983), un estudio gramatical sobre las interrogaciones directas en veintiún artículos periodísticos de Azorín.

2.3.1 SEGÚN LAS MODALIDADES DEL ENUNCIADO

Las interrogaciones de Azorín disfrutan de las tres modalidades. Azorín no es tajante, también en esto es flexible, ... irónico. Desde la perspectiva de estas modalidades, es difícil aislar en una pregunta si posee el valor aléxico, el epistémico o el deóntico; a lo más a lo que nos atrevemos es a sugerir el predominio de una o de otra: entiéndase así nuestra propuesta.

Hay muestras de la modalidad aléxica, como estas dos: hechos comprobables, sin que esté ausente la opinión: «¿He de decir toda la verdad? Las palabras del señor Salmerón han producido un efecto notable».⁹³ «Una puerta entornada. ¿Qué habrá detrás de esta puerta? Pues una tienda. ¿Una tienda en esta calleja? Cabalmente, una tienda. ¿Para qué esta tienda en esta callejita?».⁹⁴

Son muchas las expresiones de modalidad epistémica; en ellas se pregunta por el qué, el cómo, la posibilidad, la certidumbre... En estas palabras se plantea la relación entre cultura y civilización: «¿Qué es la cultura? ¿Qué es civilización? ¿Qué diferencias separan la cultura de la civilización? ¿Desde cuándo se habla en el mundo de la cultura? [...] Pero la cultura ¿es la civilización? [...] Mas en realidad, ¿puede darse la separación entre la civilización y la cultura? ¿No habrá en todos estos apartijos -cultura, civilización, formación, etc.- un poco de sutileza escolástica? ¿Cómo un pueblo culto [...] podrá ser un pueblo bárbaro en las costumbres?».⁹⁵ En esta cita menciona dos veces al lector en una cuestión estética: cómo hacer una poesía que sea de calidad y que, a la vez, embauque al lector: «Escribe mucha gente versos claros. [...] En un verso claro, ¿qué es lo que podemos ver? ¿Cómo podremos encandilar al lector? ¿De qué modo nos arreglaremos [...] para herir la sensibilidad del lector? Pero ¿y si no tenemos más que pobre y tosco hierro? ¿Y si el poeta no tiene más que palabras claras, sencillas, humildes? Si no disponemos, en la decoración de una casa, en su fabricación, de mármoles, bronce, tapices, maderas raras, ¿de qué nos compondremos para que la mansión sea bella? ¿No será más fácil hacer una hermosa morada [...]?».⁹⁶

En otros casos, la pregunta versa sobre acciones, comportamientos... (modalidad deóntica), como cuando elogia a López Pinciano en su obra *Filosofía antigua poética*: «¿Cómo no aplaudirle cuando, hablando de Epicuro, dice, contra la común anatema [...]? ¿Cómo no aprobar cuando dice “que debe considerarse la obra buena en sí, sin respeto al artífice que sea malo o bueno en lo moral [...]?».⁹⁷ O cuando se pregunta qué hacer para mejorar el teatro: «Si estas son las circunstancias de la nueva vida, si tal es el ambiente que se respira, ¿cuál deberá ser el teatro? ¿Qué renovación deberemos intro-

⁹³ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 637.

⁹⁴ *Cuentos*, p. 45.

⁹⁵ *Ni sí, ni no*, pp. 220-222.

⁹⁶ *Lope en silueta*, OC, V, pp. 631-632.

⁹⁷ *La evolución de la crítica*, OC, I, pp. 414-415.

ducir en la escena española?».⁹⁸ Estas interrogaciones, aunque no pretendan obtener respuesta directa, no están exentas de un deseo de efectos sociales aunque en sí mismas sean solo muestra de un desasosiego íntimo. La primera (1899) propugna algo que es consustancial a él: el valor predominante del arte. La segunda obedece a una preocupación suya por el prestigio -literario, sobre todo-, del teatro; en muchos lugares de su obra Azorín manifiesta esta inquietud.

En algunas series de interrogaciones la mezcla de modalidades aparece algo más patente, como en esta ocasión:⁹⁹

El presente habla al pasado; la voz de ahora penetra, como en un arcano, en lo pretérito. ¿Cuál es la vida -pregunto- que te espera? ¿Cuáles trabajos y dolores hay para ti aparejados en alguna parte por el mundo? [...] Tienes posiblemente ante ti espaciosa vida. ¿Y en qué vas a emplearla? ¿Cuáles fuerzas instintivas bullen, fermentan, laten ya en ti sin que tú mismo te des cuenta? [...] ¿Es que la imaginación va a predominar en ti y va a regir tus destinos? ¿Cubrirá de colores telas y más telas esa imaginación, o emborronará cuartillas y más cuartillas? [...] ¿Dominará, al fin de tu vida, el sarcasmo o el amor? ¿Se desprenderá de toda tu obra una emancipación de cordialidad o un letal influjo de odio? [...] ¿es que si haces todo esto no vas a sentirte un tanto consolado?

Coinciden enunciados de hechos posibles (vida, trabajos...que le esperan), de ideas que le dominarán (clase de fuerzas, de imaginación...), de actuaciones de las que será responsable (con sarcasmo, con amor...).

2.3.2 SEGÚN LAS FUNCIONES DEL LENGUAJE

2.3.2.1 **Mixturas**

Las preguntas de Azorín no implican indecisiones vitales, ni siquiera esperanzas de respuestas. «Siempre hay en las páginas de Azorín múltiples interrogantes. Y uno se pregunta: ¿Acaso no conoció el indeciso caballero la rotundidad definitoria de un compromiso vital? ¿Acaso el caballero tuvo, como nadie, la certeza -que es también incertidumbre- del carácter itinerante de la vida? ¿Cuál fue la respuesta de Azorín al mundo?».¹⁰⁰ Azorín interroga para explicarse a sí mismo los múltiples problemas de todo tipo cuyo planteamiento no rehuía, para escribir con atractivos y, sobre todo, para implicar al lector.

En las interrogaciones de Azorín hallamos manifestaciones de las tres funciones de Bühler.¹⁰¹ Podemos subsumir las tres en una predominante: la emotiva. No hay función apelativa en sentido estricto en Azorín: él siempre se “autoapela”, unas veces se contesta a sí mismo y otras veces no se contesta. Hacemos aquí también una salvedad: el deslizamiento sensitivo del escribir de Azorín no siempre permite encuadrar con seguri-

⁹⁸ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 61.

⁹⁹ *Visión de España*, OC, VI, pp. 314-315.

¹⁰⁰ J. L. Ortiz (1974), p. 85.

¹⁰¹ Véase en *Introducción* lo expuesto sobre las funciones del lenguaje.

dad sus preguntas en una función exclusivamente; predomina una u otra: intérpretese de este modo nuestras agrupaciones. Pero siempre Azorín está “representando” su sentir.

En muchas ocasiones se podría sustituir la pregunta sin menoscabo de la información denotativa. «Se transformaría la condición externa gramatical del párrafo, pero no cambiaría en nada su andadura psicológica. Todas las preguntas llevan dentro la contestación afirmativa. Se trata, sin más, de llamadas de atención, de explosiones de subjetivismo».¹⁰² En el libro *Con permiso de los cervantistas* hay «abundancia de la interrogación que llena bastantes párrafos, interrogación retórica más que pregunta efectiva [...]; bastante a menudo, también, para cerrar el artículo dejando en el aire -espacio abierto a la sugerencia del lector- su conclusión».¹⁰³

Sea con predominio de respuesta incluida (función apelativa), sea libre de respuesta (función expresiva), Azorín es muy insistente en simular con interrogaciones diversos ámbitos referenciales. Azorín representa, insertadas en la modalidad interrogativa, **reflexiones, narraciones y descripciones**. La referencia de lo que él piensa, narra o describe constituye el objeto de la función representativa. En la reflexión refiero “mi mundo interior”; en la narración, mi visión de lo que “el mundo “hace”; en la descripción, mi visión de “cómo está el mundo”; tómense estas propuestas con las cautelas derivadas de la ironía azoriniana. «¿Qué dice este diminuto libro, tan en predicamento entre los fríos ingleses? ¿Cuál es la crítica que en sus páginas se hace? ¿Qué juicios formula el autor? ¿Qué anatemas lanza sobre nosotros? ¿Cómo ve la tierra de España?».¹⁰⁴ Azorín ofrece, en estas cinco interrogaciones engarzadas, el guion de lo que expone en el resto del capítulo; a continuación Azorín desgrana las respuestas a esas preguntas en su comentario a un libro de un escritor inglés sobre España.¹⁰⁵ A lo largo de varias páginas Azorín desarrolla las ideas del autor inglés sobre España, que están más cerca del descrédito que del aprecio.

En todas las interrogaciones el *finis operantis* es el mismo: incluir al lector en su sentir y en su pensar; pero si atendemos al *finis operis* unas se quedan sin respuesta explicitada, en otras aparece una contestación y en otras existen representaciones variadas. Aquí radican los perfiles y los valores subtextuales de sus interrogantes.

En algunos párrafos son más evidentes las mezclas de reflexiones, narraciones y descripciones, como en esta cita de dieciocho interrogantes:¹⁰⁶

Pascal tiene un dicho famoso; tiene muchos dichos famosos. Y es éste el que ahora nos interesa: “Los ríos son caminos que andan”. Esta es la primera parte de la frase; la segunda no se cita nunca. Y dice así: “y que nos llevan a donde queremos”. No es verdad. Si yo quiero ir por el Tajo a Illescas, ¿es que me llevará el Tajo? ¿No me llevará a Talavera de

¹⁰² A. Zamora Vicente (1966), p. 160.

¹⁰³ J. M.^a Martínez Cachero (1987-1988), p. 313.

¹⁰⁴ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 184.

¹⁰⁵ *Ibidem*. El libro escrito por Augustus J. C. Hare lleva por título *Wanderings in Spain? (Paseos por España)*.

¹⁰⁶ *Los recuadros*, pp. 60-61.

la Reina, donde yo no tenga nada que hacer de momento? [Si se unieran los ríos de nuestros tres mares] ¿seríamos más felices? [...] ¿tendríamos más dicha? ¿La tendríamos en una España más regada, más húmeda, más “lienta”, que es no estar mojada del todo, sino entremojada? ¿Cambiaríamos un pueblecito castellano [...] por una ciudad industrial con sus chimeneas humeantes? ¿Qué concepto tenemos de la felicidad? ¿Qué de nuestro destino? ¿Qué de nuestro reposo? ¿Qué de nuestras relaciones con las demás razas? ¿Qué del porvenir? ¿Qué de nuestro planeta y de los otros planetas? ¿Pueden convivir el concepto de Marco Aurelio y el concepto de San Felipe Neri? A ti, escritor, te dice Marco Aurelio que no te preocupes de lo que puedan decir los venideros [...]. Cuando leemos esto, nos quedamos como si no supiéramos lo que nos pasa. ¿Perdemos el sentido? ¿Renunciamos a todo? ¿Seguimos haciendo nuestro gusto? San Felipe Neri nos cuenta que a él hay muchas cosas que no le gustan y se ha acostumbrado a hacer lo que no le gusta. ¿Y qué mejor lección de convivencia en la casa y en la nación? ¿Y qué mejor prueba de tolerancia?

Observamos datos de ciudades, reflexiones acerca de conceptos de Marco Aurelio, descripciones geográficas. Las palabras completas de Pascal son estas: «Les rivières sont des chemins qui marchent et qui portent ou l'on veut aller».¹⁰⁷ Los ríos no solamente “caminan”, sino que, además, “nos llevan”. Parece que Pascal se inspiró en un pasaje de Rabelais.¹⁰⁸

Con la misma mezcla de narraciones («caminar un rato»), reflexiones («qué piensa»), «qué lee») y descripciones («qué caricias tiene») nos embauca Azorín en el siguiente párrafo:¹⁰⁹

¿Comprendéis por qué yo, después de caminar un rato detrás de estas dos bellas desconocidas, he renunciado a continuar en mi tarea? Estas dos damas conocen al pequeño filósofo; el pequeño filósofo acaso no las haya visto jamás a ellas. ¿Quiénes son? ¿Qué piensa esta dama alta, recia? ¿Qué libros lee? ¿Cuáles son sus gustos? ¿Qué tristezas son las suyas? ¿Qué ensueños quisiera ver realizados? Y esta otra dama menuda, esbelta, elástica, nerviosa, con los ojos azules y con los rizos sobre la nuca, ¿qué dice, qué hace, qué imagina? Yo no he visto sus manos: las manos son lo más hermoso de la mujer. ¿Cómo son sus manos? ¿Son cortas y afiladas? ¿Son cuadradas? ¿Son largas, delgadas y puntiagudas, manos de ensoñadora, de romántica, de apasionada, de caprichosa? Yo no he oído su voz más que en el sí y el no del rápido diálogo: la voz no es lo que una atracción más invencible ejerce. ¿Cómo es su voz? ¿Qué inflexiones, qué matices, qué suavidades, qué dulzuras, qué caricias tiene?

2.3.2.2 Perfil de descripciones

La descripción es una subfunción que se presenta con el indumento de la interrogación; ocurre con la descripción de algo, tan caro a Azorín, como una estación de tren, con sus trasiegos de gentes y objetos, proyectos y esperanzas, locomotoras:¹¹⁰

¹⁰⁷ B. Pascal (1904), section I, 17, p. 29.

¹⁰⁸ En una aclaración que se hace a «Pensées diverses III», de Pascal, Fragment n° 69 / 85, una de sus ediciones es Faugère I, 206, LXXXVI, se dice lo siguiente: Rabelais, *Cinquième livre*, 25, in *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, p. 86. *Comment nous descendîmes en l'île d'Odes, en laquelle les chemins cheminent*. «Car les chemins cheminent comme animaux. Et sont les uns chemins errants, à la semblance des planètes: autres chemins passant, chemins croisants, chemins traversants».

¹⁰⁹ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp.228-229.

¹¹⁰ *En Barcelona*, OC, II, pp. 329-330.

La estación está llena de gente que se dispone para la marcha; hemos mirado a todos estos viandantes que van no sabemos adónde, y hemos sentido una ansiedad indefinible. ¿No sentís vosotros algo que no podéis explicaros ante estos viajeros que se marchan a pueblos que no sabemos, a los cuales contemplamos un momento y a quienes no volveremos, acaso, a ver más? ¿Quién es este señor grueso, lento, que lleva una maleta mal cerrada, por la que asoman unas cintas blancas, y que sopla y resopla a cada momento? ¿En qué viejo pueblecillo tendrá su casa? ¿Qué pensará él de las cosas? ¿Y esta mujer vestida de negro, con sus dos cestas [...]? Estos cuadros y estas figuritas de escayola, ¿a qué vetusta sala irán a parar [...]? ¿Y esta linda muchacha que también se marcha, con su traje un poco ingenuo, provinciano? ¿No es Paquita, Clara, Angustias, Pilar o Carmen, la que vemos en las glorietas de los pueblos [...]? ¿Hacia adónde iremos? ¿Qué parajes, qué campos, qué ciudades visitaremos? Una locomotora silbaba a lo lejos; nuestros amigos desconocidos, los viandantes, se iban marchando. Y nosotros, con una vaga tristeza, haciendo un ligero esfuerzo, nos hemos acercado también a la taquilla y hemos tomado nuestro billete.

Ahora, ante una estación “se detiene”, describe “tipos castizos”: el perfil de su cuerpo, sus andares, sus posturas... Se diría que estaba anticipando en 1905, *in re*, la kinésica, que se teorizaría años después:¹¹¹

Nos detenemos de pronto ante una estación rumorosa. ¿No veis aquí ya, en los andenes, yendo y viniendo, los tipos castizos, pintorescos, de la tierra sevillana? ¿No observáis ya estos gestos, estos ademanes, estos movimientos tan peculiares, tan privativos de estos hombres? ¿No archiváis para vuestros recuerdos esta manera de comenzar a andar, lentamente, mirando en cuando en cuando la punta de los pies? ¿Y este modo, cuando se camina de prisa, de zarandear los brazos, tendidos a lo largo del cuerpo, rítmicamente, sin chabacanismo, con elegancia? ¿Y esta suerte de permanecer arrimados a una pared o a un árbol, con cierto aire de resignación suprema y mundana? ¿Y el desgaire y gallardía con que un labriego o un obrero llevan la chaquetilla al hombro? ¿Y esta mirada, esta mirada de una profunda y súbita comprensión, que se os lanza y que os coge desde los pies a la cabeza? ¿Y este encorvamiento de espaldas y de hombros que se hace después de haber apurado una copa?

2.3.2.3 Perfil de narraciones

Las narraciones son otra de las manifestaciones de la función representativa que Azorín inviste con el ropaje de la interrogación. A propósito de sus viajes por Andalucía, narra sus recuerdos sirviéndose de la muletilla de la pregunta; resulta más ameno leer la narración de un viaje con interrogaciones evocadoras que con datos desnudos:¹¹²

Y entonces vino a nuestra mente el recuerdo de viajes que, a propósito de este problema agrario, hemos realizado nosotros antaño por aquellas bellas tierras. ¿No hemos estado nosotros en Lebrija? ¿No hemos subido nosotros a la torre de su iglesia y no hemos visto desde lo alto, allá abajo, unos patios de convento, llenos de misterio y de silencio, con un naranjo en medio que besa con sus ramas los viejos y dorados muros? ¿No hemos estado también en la vieja Osuna y no han resonado nuestros pasos bajo las bóvedas de su ancha colegiata y en las criptas donde descansan los grandes, magnánimos y fieros duques? ¿Y no hemos llegado también hasta Arcos de la Frontera, esta noble y vetusta ciudad, puesta en el pico de una montaña, por cuyas faldas corre el Guadalete trágico? ¿No tiene esta bella, maravillosa ciudad, unas callejuelas empinadas, retorcidas, por las que es preciso discurrir agarrados a unos pasamanos que hay en las paredes? ¿Y no hay en esta vieja ciudad

¹¹¹ *Los pueblos*, OC, II, p. 206.

¹¹² *En lontananza*, pp. 234-235.

una pequeña y limpia fonda, con un blanco patizuelo enladrillado de rojo? ¿Y no van y vienen por las dependencias de esta grata fondita, cantando y riendo, Lola y Carmen, con sus claveles bermejos en el ébano de sus cabellos?

En el capítulo dedicado a Santander con el título de «Una ciudad» (el título original era «En Santander-El día y la noche»), la contemplación de la salida de los canónigos de la catedral desde la sacristía hasta el coro, le da excusa a Azorín para discurrir sobre sus hipotéticas -a partir de los rasgos físicos- personalidades, sobre antiguos místicos españoles, sobre el Arcipreste de Hita, sobre sus recuerdos de mujeres enlutadas, etc. La pregunta inicial es llamativa por lo curiosa que resulta: «¿No os interesan los canónigos?». La pregunta -que se abre con un “no”- da por sobreentendido que los canónigos es seguro que interesan a los lectores: «os».¹¹³

Y lentamente van asomando los canónigos... ¿No os interesan los canónigos? Yo os aseguro que son interesantes: hay entre ellos una variedad grande. ¿Quién es este de la cabeza fina, pelada, y de los ojos grandes, luminosos, que anda raudo, callado, con las manos sobre el pecho? ¿En qué viejo caserón vive? ¿Qué hace? ¿Cuáles son sus ideas? ¿Qué libros tiene en su estante? En una de las grandes catástrofes morales de la vida, ¿cuál sería su primera actitud, su primer ímpetu, su primer gesto? Tal vez vosotros, viéndole andar majestuoso, sigiloso, os figuráis tener delante uno de aquellos grandes psicólogos españoles -dominicos, agustinos, simples clérigos- que, como fray Diego Murillo o fray Antonio Arbiol, escribieron tan sutiles tratados de cosas de la conciencia, que aún hoy, entre los grandes analistas contemporáneos, no encuentran superiores... Mas ya esta misteriosa figura se ha perdido en el coro; otra solicita vuestra atención. Y es un hombre recio, corpulento, que marcha con un tantico de movimiento a un lado y a otro, y que, como el Arcipreste de Hita, tiene encendido el color, el pescuezo recio y las cejas pobladas. ¿Quién es este canónigo? —os tornáis a preguntar—. ¿En qué estancias hará resonar sus joviales carcajadas? ¿Amará, con franco y sano amor, como Juan Ruiz, las troteras y danzaderas? ¿Le placará, como a Juan Ruiz, correr por las ferias de los viejos pueblos en compañía de ruidosos estudiantones nocherniegos? Y si lee, por acaso, alguna vez, en los ratos de aburrimento, ¿qué es lo que leerá? Y esta figura, como la anterior, se pierde por la puertecilla del coro. Otra aparece. Es un mozo joven, acaso un poco desgarrado; pero vivo, pronto, ligero, nervioso... ¿De qué pueblo ha salido este mozo? ¿Qué paisajes han visto sus ojos en la infancia? ¿Qué mujeres enlutadas, sollozantes, le han besuqueado y le han apretujado en sus brazos siendo niño y le han llevado luego a los largos claustros sombríos, monótonos, del seminario? Y van saliendo, saliendo todos los canónigos y refluyendo hacia el coro.

2.3.2.4 Perfil de aserciones

Las dudas que Azorín tenía al comienzo de su carrera literaria sobre las estéticas coetáneas (naturalismo, romanticismo...) las vierte en la siguiente serie con una respuesta nada débil:¹¹⁴

¿Era cosa definitiva la estética naturalista? Nada hay de definitivo, perdurable y fijo en la vida. Todo se gasta, todo cambia. Al naturalismo [...] había de suceder otra doctrina estética. ¿Cómo ha nacido esta doctrina? ¿En qué consiste? Nadie lo sabe. [...] Un siglo ha transcurrido desde que se publicó, en 1827, el más famoso manifiesto del romanticismo. ¿Sabemos [...] lo que es el romanticismo? ¿Podremos [...] comprimirlo en esa fórmula

¹¹³ *Los pueblos*, OC, II, pp. 155-156.

¹¹⁴ *Ante las candilejas*, OC, IX, pp. 102-103.

sencilla y escueta? De ningún modo. ¿Y creará el lector que la definición del romanticismo era cosa fácil, hacedera, sencilla? Todavía no sabemos lo que era, en concreto, el romanticismo. [...] ¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca.

Obsérvese la alusión explícita al lector: le interpela, hace que se lo pregunte eso mismo el lector y lo incorpora a la respuesta contundente que Azorín defiende.

Una serie de 22 interrogaciones sirve a Azorín para plantearse la cuestión de lo que hoy conocemos como feminismo; no es la única vez que Azorín encara este problema (no lo abordamos, no entra en nuestro trabajo actual). En tres capítulos de un mismo libro, «Feminismo», «El hombre y la mujer» y «Una doctrina feminista», defienda la igualdad de hombres y mujeres. Las preguntas las califica de “argumentación”:¹¹⁵

¿Existe desigualdad entre el hombre y la mujer? ¿Si [...] existe, qué alcance tiene? ¿Qué consecuencias [...]? ¿Qué haréis, ilusos, contra la Naturaleza? Pero -comienza nuestra argumentación-; pero esa resonancia diversa que el sexo tiene en uno y otro organismo, esa modalidad divergente que establece una desigualdad, ¿qué nos dicen en resumen de cuentas? ¿Cuál es su lección? La ciencia observa una desigualdad entre hombre y mujer; mas la ciencia, ¿no podrá observar otra desigualdad entre hombre y hombre? ¿No podría tener la ciencia medios bastante finos y eficaces para ver la diferencia, la positiva diferencia *-fisiológica-*, que separa a un alhamele de un trabajador puramente intelectual? ¿No existirá una íntima diferenciación [...]? ¿Y qué consecuencias [...]? Pero la desigualdad, ¿es para el hombre superioridad? ¿Es para la mujer inferioridad? ¿Para quién es el planeta [...]? ¿De quién es la especie humana? ¿Qué es superior en la región del arte [...]? [...] ¿para quién es la sala? ¿Implica atracción una superioridad? [...] ¿Qué es lo fuerte? [...] ¿no se transformará a lo largo del tiempo? [...] ¿no han creado [...]? ¿Quién no ve [...]? ¿Y quién no percibe que en esa unificación la mujer ha de ser igual al hombre, tan dueña como él del mundo y de la especie?

Azorín se extiende en el argumento de que la diferencia fisiológica no debe conllevar una diferencia social. No se puede sacar ninguna consecuencia social, política, jurídica de la desigualdad fisiológica entre el hombre y la mujer. La reflexión como función representativa en forma de modalidad interrogativa se basa en un razonamiento simple: ¿por qué la diversidad fisiológica entre “varón” y “mujer” ha de llevar consigo diferencias de otra índole que de hecho perjudican a la mujer?

2.3.2.5 Querencias personales

No faltan las preguntas que nos llevan a algunos de sus amores literarios reiterados para acercarnoslos. «Y allá se van Santa Teresa y sus religiosas, unas del convento de la Encarnación, carmelitas calzadas, otras del convento de San José, carmelitas descalzas. ¿Qué les ocurrirá en el camino, en Medina del Campo? ¿Con qué recursos cuenta la Santa? ¿Cuál es el espíritu de Ávila? ¿Y cuál la situación de don Alvaro de Mendoza? ¿Cuál su situación frente al estado de la multitud ciudadana?».¹¹⁶ Azorín no aspira a que los lectores le cuenten a él las andanzas, los recursos, las peripecias que tuvo santa Teresa o que estimaba ella que podría tener; a lo que aspira es a trasladar al lector a la situación de la santa de Ávila en aquellos años de zozobras. Como tampoco era su

¹¹⁵ *Andando y pensando*, OC, v, pp. 137-139.

¹¹⁶ *Agenda*, p. 16.

pretensión la de saber si los lectores han viajado por las dos Castillas, ni si habían pernoctado en los mesones habituales, etc.: «¿No habéis viajado por las Castillas [...]»? ¿No habéis pasado horas y horas por estos caminos amarillentos [...]»? ¿No habéis caminado en algún viejo coche destartado [...]»? ¿No habéis entrado, al final de la penosa jornada, en uno de esos mesones clásicos [...]»?¹¹⁷

Otro de los amores de Azorín es Cervantes; las peripecias para escapar de su cautiverio en Argel las narra señalando, en doce interrogantes, las dudas que le plantea su atrevido plan de huir; Azorín nos implica en los miedos que tenían los cautivos:¹¹⁸

Se hallan aquí, en una huerta solitaria, lejos de Argel, refugiados en una cueva, sí. Pero ¿qué va a pasar ahora? ¿De qué modo van a desenvolverse los acontecimientos? [...] Rodrigo trabajará para que una embarcación pueda llegar hasta estas playas y recoger a los fugitivos. ¿Se cumplirá este proyecto? ¿No fallará? ¿No se vendrá todo abajo por causa de algo que no se ha podido prever? Y el tiempo que los fugitivos estén en la cueva, ¿de qué modo van a poder alimentarse? Y ¿cuánto va a durar la angustiosa espera? Persona diligente y reservada traerá las vituallas desde Argel. ¿Y no podrán hacer fuego para cocinar? La columna de humo que se elevara sería delatora. ¿Y han de permanecer constantemente en la cueva? [...] trae los bastimentos un mensajero que viene de Argel. ¿Es de fiar en absoluto este mensajero? ¿Y habrá logrado equiparse un barco que arribe a la playa? ¿Y podrá arribar a la costa esta embarcación sin que nadie lo advierta?

A propósito de un obituario de Clarín -a los cinco años de su muerte- Azorín confiesa que sus interrogaciones guardan en su interior algo más que preguntas. En este caso dice que son “reflexiones”: «Hace cinco años que el maestro no vive. ¿De qué manera va fructificando su obra? ¿Dónde están sus discípulos, qué han hecho y cuáles son sus evoluciones espirituales? ¿Quién hará el libro que está por hacer sobre las ideas y los sentimientos éticos y religiosos y estéticos del maestro? ¿No es la vida de *Clarín* como una línea luminosa que tiene bien marcados, bien definidos, bien radiantes, su origen, su desenvolvimiento, su apogeo? No tenemos lugar para extendernos en las reflexiones que quisiéramos».¹¹⁹

2.3.2.6 Querencias actitudinales

2.3.2.6.1 Melancolía del tiempo

El recuerdo del pasado individual y del pasado colectivo. En estas palabras advertimos ecos varios: de la melancolía que le produce mirar desde un balcón un patio silencioso, de un caballero manchego..., de sus añoranzas infantiles:¹²⁰

Después yo me quedo solo con mis cuartillas, sentado ante la mesa, junto al ancho balcón por el que veo el patio silencioso, blanco. ¿Es displicencia? ¿Es tedio? ¿Es deseo de algo mejor que no sé lo que es, lo que yo siento? ¿No acabará nunca para nosotros, modestos periodistas, este sucederse perdurable de cosas y de cosas? ¿No volveremos a oír noso-

¹¹⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 45.

¹¹⁸ *Sintiendo a España*, OC, VI, pp. 779-780. La novela *Cautivo de rescate*, de Aquilino Sánchez, narra las peripecias de este cautiverio, en cuyo fondo laten estas preguntas y sus respuestas de ficción.

¹¹⁹ *Escritores*, p. 26.

¹²⁰ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 248.

tros, con la misma sencillez de los primeros años, con la misma alegría, con el mismo sosiego, sin que el ansia enturbie nuestras emociones, sin que el recuerdo de la lucha nos amargue, estos cacareos de los gallos amigos, estos sones de las herrerías alegres, estas campanadas del reloj venerable, que entonces escuchábamos? ¿Nuestra vida no es como la del buen caballero errante que nació en uno de estos pueblos manchegos?

Aunque con las “impurezas” de tipos que estamos viendo, en otros lugares se puede palpar, bajo las preguntas, la tristeza de las ruinas que causa el paso del tiempo. Así, cuando describe un lugar con sabor a viejo: olmos centenarios, puertas carcomidas, grabados desteñidos...: «El viejo reloj de pesas que ahora, después de tanto tiempo, tornamos a contemplar aquí, ¿de qué suerte ha de hablarnos como a los veinte años? ¿Y las carcomidas puertas que gimen y crujen en la noche? ¿Y las ventanas chiquitas que lucen en el fondo de una larga estancia sombría? ¿Y los desteñidos grabados que penden de los muros? ¿Y los olmos centenarios que rodean la casa?».¹²¹

2.3.2.6.2 Censura de los parlamentarios

En su época de cronista parlamentario Azorín tuvo tiempo de escribir (centenares de artículos) sobre el parlamento y los diputados, que fueron fruto de su perseverante presencia y de su sagaz juicio. Nos da a conocer, por la descripción de la proxémica de parlamentarios, por la alusión a gestiones políticas, el concepto que le merecen determinados diputados:¹²²

¿Por qué este señor hace esa interpretación? ¿Qué hacían hace un momento dos adversarios políticos charlando en la penumbra del pasillo circular? ¿Qué preparaban? Y la gestión de tal señor en el ministerio, ¿cuál ha sido? ¿A qué responden exactamente estas manifestaciones de integridad? Este político a quien tanto se elogia, ¿no es un verdadero zoquete? Y aquel otro, ¿no es un bribón? Y el de más allá, ¿no es un insoportable petulante? ¿Y en las manos de todos estos hombres está el porvenir de España? ¿Y éstos son los hombres que monopolizan el poder mientras España se desquicia, se hunde, con sus campos yermos, con sus multitudes hambrientas y sin escuelas? Y mientras en España pasa todo esto, ¿aquí estamos yendo y viniendo por los pasillos, plazeramente, haciendo discursos, admirándolos de la grandilocuencia de un señor, quedándonos pasmados ante la hostilidad de tal otro? ¿Dónde están, lector, el color, el gesto y el movimiento? Han quedado muy atrás. No podemos ocuparnos ya de esas cosas. ¿Qué sentimiento llena nuestra alma respecto a este mundo parlamentario y a todos estos hombres?

2.3.2.6.3 Ironía de las apariencias

Azorín se preguntaba si en Andalucía todo es alegría («To'er mundo e' güeno»), si no hay nada más que superficialidad bullanguera; supone la respuesta (función apelativa) por el dato que aporta: «La jovialidad a ultranza que se adjudicaba a Andalucía me encocoraba. [...] ¿No habría otro pueblo andaluz? El plañido largo, melancólico, de sus cantos populares me lo hacía barruntar».¹²³ En otra reflexión ahonda Azorín en la melancolía andaluza; no se cree Azorín la estampa de una Andalucía alegre por superficial,

¹²¹ *Cuentos*, pp. 235-236.

¹²² *De un transeúnte*, pp. 151-152.

¹²³ *Madrid*, OC, VI, p. 227.

por inconsciente, y se pregunta: «¿Y qué es Andalucía? ¿El “Discurso de la verdad” que escribe Mañara? ¿Un cantar hondo que viene como de extramundo?».¹²⁴

Miguel Mañara nació y vivió en Sevilla, en una familia notable católica, en el siglo XVII; sobre él se han difundido muchas leyendas. Escribió *Discurso de la verdad*, que empieza con estas palabras: «Memento, homo, quia pulvis es, & in pulverem reverteris. Es la primera verdad, que ha de reynar en nuestros corazones: polvo, y ceniza, corrupción, y gusanos, sepulcro, y olvido. Todo se acaba: oy fomos, y mañana no parecemos: oy faltamos á los ojos de las gentes, mañana fomos borrados de los corazones de los hombres».¹²⁵ Antonio Machado alude a él en su poema «Retrato»:¹²⁶

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.
Ni un seductor Mañara ni un Bradomín he sido
-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-

Machado se sitúa en el polo opuesto en el que la leyenda coloca a Miguel Mañara; una leyenda que queda desmentida por su propio libro, que es de un ascetismo cristiano puro. Con *Bradomín* alude al Marqués de Bradomín, personaje creado por Valle-Inclán, un don Juan, cínico, descreído, galante, feo, católico y sentimental.

2.3.3 SEGÚN PATRONES MORFOLÉXICOS

2.3.3.1 Temas analizados

Siempre me atrajeron las preguntas sin respuesta que lanzaba Azorín al espíritu del lector. Las consideré como un reto sin lance: sin mancha que lavar y sin venganza que cumplir. Sentía que Azorín ponía letra al tormentoso estado que toda duda instaura. Sus preguntas parecían salidas de mi mente. Sus preguntas sintonizaban con mis dudas vitales y filosóficas. Eran preguntas que no inquirían, que solo pretendían interrogar(se). Las preguntas de Azorín contagian inquietud: esta es su profundidad.

En este apartado me propongo analizar aspectos principalmente morfoléxicos de una batería de preguntas de Azorín. Elegí cuatro libros, que abarcan diferentes etapas de su producción descrita: 1904 (*Las confesiones de un pequeño filósofo*), 1912 (*Castilla*), 1924 (*Una hora de España*) y 1941 (*Madrid*). Estas obras suman 155 piezas; cada pieza -como es sabido- es un relato, una descripción, breve, de pocas páginas (dos, cinco, diez...), a veces con forma de diálogo; de los varios cientos de preguntas totales que contienen estos cuatro libros elegí las 49 (individuales o agrupadas) más significativas.¹²⁷

¹²⁴ *Los recuadros*, p. 121.

¹²⁵ M. Mañara (1725), folios 1 y 2.

¹²⁶ A. Machado (2005), *Campos de Castilla*, «XCVII. Retrato», p. 150.

¹²⁷ Para más detalles, véase R. Almela (1999-a).

2.3.3.2 Las preguntas y el estilo de Azorín

Azorín pensaba que el estilo era una naturalidad trabajada (que llama “inspiración”), era un esfuerzo por naturalizarse. Y llevaba a la práctica esta síntesis: Azorín escribe aparentando espontaneidad, pero se trata de una espontaneidad buscada. Permittedme que califique este estilo: es un estilo embridado. Un estilo controlado, sujetado, que no quiere correr el riesgo de los extremos: el descuido y el alambicamiento. El conflicto entre naturalidad e inspiración lo resolvió por medio del equilibrio. No podemos desligar las preguntas en Azorín del planteamiento del propio Azorín sobre el estilo. ¿Cómo reflejan las preguntas de Azorín este equilibrio que él busca? Vamos a exponer cómo se concreta, en estas cuatro obras, el equilibrio planteado.

2.3.3.2.1 Asertividad vs. sugerencia

Por un lado Azorín refuerza la asertividad: nada menos que un 74 % de las preguntas se hallan en medio de la pieza, rodeadas de no-interrogaciones. Pero, por otro lado, la sugerencia que conlleva toda pregunta se ve también reforzada por el encadenamiento de interrogantes: más de la mitad de ellos aparecen enracimados:¹²⁸

Todo está en silencio; en la fondita destartalada, un criado, con la blanca pechera ajada, dormita en una butaca. Hay en la pared un cartel de toros. Allá arriba se abre un pasillo, al cual dan las puertas de los cuartos. Se oye a lo lejos, en la serenidad de la noche, el campaneo -a menudas campanaditas- de un convento. Nos acostamos pensando: ¿Hacia dónde caerá la catedral de esta ciudad que desconocemos? ¿Habrà aquí un paseo con viejos y copudos olmos? ¿Habrà una vieja ermita junto al río, como la de San Segundo en Ávila? ¿Habrà en una callejuela solitaria y silenciosa una tiendecilla de hierros viejos y cachivaches donde nos sentaremos un momento para descansar de nuestras caminatas?

2.3.3.2.2 Minuciosidad vs. generalidad

Hay una simetría casi perfecta entre las preguntas abiertas y las preguntas no abiertas. Entiendo por preguntas abiertas aquellas cuya respuesta previsible estaría compuesta por frases largas; y por preguntas no abiertas aquellas cuya respuesta previsible puede ser un “sí”, un “no”, un “aquí”, etc. Las preguntas abiertas remiten a la generalidad; las cerradas, a la minuciosidad. He descartado analizar las respuestas (¡!) porque son difícilmente aislables.

a) Ejemplos de preguntas abiertas: «¿Cómo iba yo a la escuela? ¿Por dónde iba? ¿Qué emociones experimentaba al entrar? ¿Qué emociones sentía al verme fuera de las cuatro paredes tórridas?».¹²⁹ «¿Cómo sería esa monja? ¿Cuál sería su faz? ¿Y cómo definir esa cara con exactitud?».¹³⁰ «¿Por qué? ¿Qué afinidad había entre esta mujer y nosotros? ¿Cómo vais a razonar vuestra tristeza?».¹³¹

¹²⁸ *Castilla*, OC, II, p. 684.

¹²⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 39.

¹³⁰ *Madrid*, OC, VI, p. 283.

¹³¹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 86.

No es posible contestar con monosílabos a estas preguntas. Estos interrogantes -cada uno y, por supuesto, en cadena- invitan a desarrollos amplios, a penetrar en el núcleo y desenvolverlo con generosidad. ¿Es que es admisible pragmáticamente, en buena cortesía, hurtarse a explicaciones extensas? No es esperable que si se pregunta por el modo de ir a la escuela, o por la forma de ser de una monja, la respuesta sea un simple “bien”, por ejemplo.

b) Ejemplos de preguntas cerradas: «¿Rudo y grosero? ¿Delicado y gracioso?»¹³² «¿Tienen alma las cosas? ¿Tienen alma los viejos muebles, los muros, los jardines, las ventanas, las puertas? ¿Tienen alma las puertas?»¹³³ «¿Cuántos años han transcurrido?», «¿Estamos ya en lo alto del puerto?», «¿Habrá muchos manzanos como antes?», «¿Se ven edificios nuevos en las afueras del pueblo?», «¿Pasamos por la plaza ahora?», «¿Estarán todos los libros en la biblioteca?», «¿Esto será un paquetito de cartas?».¹³⁴

Estas preguntas, referidas a personas y cosas, darían pie, ciertamente, a largas disquisiciones, pero, en sentido estricto, pueden contestarse con brevísimas palabras. Se puede responder que sí están todos los libros en la biblioteca, o que Berceo es delicado y gracioso, o que han transcurrido 20 años, etc.

2.3.3.2.3 Confianza vs. distancia

Los pronombres de tratamiento de 2.^a persona (*vosotros*, *usted*, *ustedes* y sus correspondientes formas verbales) se reparten, casi mitad por mitad, entre las formas de distancia (*usted*, *ustedes*) y la forma de confianza (*vosotros*). Con una curiosidad: la evolución en el empleo de tales formas. En las obras de 1904 y 1912 las formas de confianza abunda más que las de distancia; en la obra de 1924 no se emplea ninguna forma de 2.^a persona, ni de confianza, ni de distancia; finalmente, en la obra de 1941 las formas *usted*, *ustedes* abundan más que *vosotros*. ¿Tuvo miedo Azorín de su propia proclividad a formas de confianza? ¿Su propio temperamento de timidez le movió a corregirse y a modificar su espontáneo uso del “vosotros”? Y un detalle sintomático de esta última apreciación: nunca emplea Azorín un “tú”, un singular de confianza: la confianza que gasta Azorín es siempre distante.

a) Ejemplos de tuteo (plural): «¿Vosotros no habéis visto una pequeña ventana desde lo alto de un monte?», «¿No habéis encontrado nunca en vuestra vida una mujer que os ha hechizado durante un momento y que luego ha desaparecido?», «¿Qué afinidad había entre esta mujer y vosotros?», «¿Cómo vais a razonar vuestra tristeza?»¹³⁵

¹³² *Madrid*, OC, VI, p. 291.

¹³³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 86.

¹³⁴ *Castilla*, OC, II, pp. 727, 733, 734, 734, 734, 735, 735.

¹³⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 84, 85 y 86.

b) Ejemplos de ustedeo: «¿No se atreverá usted? ¿Y dónde cree usted que va de ir después? ¿Y cómo va usted a hacer el viaje? ¿Ha estado usted en el Toboso alguna vez?»¹³⁶

2.3.3.2.4 Temporalidad vs. atemporalidad

En Azorín el presente flota en la superficie de lo no temporal, de lo que no se inmuta, de lo eterno. También las perspectivas cronológicas las reparte Azorín casi equitativamente, con ligera prevalencia de las formas del tiempo inmóvil.

a) Ejemplos de temporalidad: «Y si volvemos a Madrid sin ver a Lanza, ¿qué explicación podremos darnos a nosotros mismos?».¹³⁷ «¿Y será definitiva esta adquisición efectuada para el arte?».¹³⁸ «¿Ha de triunfar en la humanidad la inteligencia, o ha de triunfar la voluntad?».¹³⁹ «¿Y quién ha realizado tan gigantesca obra?».¹⁴⁰ «¿Y cuántos habitantes tenía España cuando fundó el mayor de los imperios modernos?».¹⁴¹ «Cuando se desdeñaba el universo, ¿qué importaba un mundo nuevo?».¹⁴²

b) Ejemplos de atemporalidad: «La existencia, ¿qué es sino un juego de nubes?».¹⁴³ «¿Quién es ese hombre que el poeta ha pintado en sus versos?»¹⁴⁴ «¿No es verdad que ese azul está tan limpio, tan radiante, tan traslúcido como siempre?».¹⁴⁵ «-¿Ves ese señor que está en el fondo, junto a una puertecita de cuarterones, levantando una cortina, con un pie en un escalón y otro pie en otro?»¹⁴⁶ «¿De qué modo desoír lo que nos diga de España, quien tantas sendas ha recorrido -no *cruzado*, como él acaba de decirnos- y tantos cotarros y cuestras ha transitado?».¹⁴⁷

2.3.3.2.5 Interioridad vs. exterioridad

a) Ejemplos de interioridad.

a'- Predominan los sentires negativos y racionales: «¿De dónde proviene este sedimento de tristeza, de amargura y de resignación?».¹⁴⁸ «¿Y la fuerza íntima, innata, que se impone a las palabras, a la pureza, a la propiedad y a la corrección?».¹⁴⁹ «¿Por qué, fundamentalmente, se era triste?».¹⁵⁰ «¿Cuál era el concepto de la gloria en el siglo XVI?».¹⁵¹

¹³⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 193.

¹³⁷ *Madrid*, OC, VI, p. 261.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 289.

¹³⁹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 576.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 566.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*, p. 567.

¹⁴³ *Castilla*, OC, II, p. 709.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 714.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 734.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 736.

¹⁴⁷ *Madrid*, OC, VI, p. 255.

¹⁴⁸ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 55.

¹⁴⁹ *Madrid*, OC, VI, p. 251.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 243.

«¿Qué simbolismo angustioso, trágico, ha querido expresar Góngora al pintar a ese peregrino, lanzando voces en vano y escuchando el ladrido de ese perro lejano, siempre despierto?». ¹⁵²

b'- No faltan los sentires agradables, que acaso están expresados para contrarrestar la tendencia melancólica: «¿Qué sensaciones más gratas, más artísticas que éstas?». ¹⁵³
«Este escolapio tan afable, ¿presentía mi vocación?». ¹⁵⁴

b) Ejemplos de exterioridad: «En el patio de un palacio se establece en pleno día una división de espacio iluminado por el sol y de espacio de sombra. ¿En el Norte o en Levante?». ¹⁵⁵ «Y si el monte estuviere poblado, ¿qué no cantarían, mugirían, rugirían los hayedos, los robledales, los pinares?». ¹⁵⁶ «-¿Una fábrica? ¿Manchará con su humo el cielo azul?». ¹⁵⁷ «¿Está el cielo hoy despejado?». ¹⁵⁸

«¿Tienen alma las cosas?». ¹⁵⁹ Si nos formuláramos nosotros esta pregunta en relación con la obra de Azorín, tendríamos que contestar que sí. Azorín quiere conocer el alma de todos los objetos, y para eso lo primero que hace es ponérsela, atribuírsela. Da alma, sobre todo, a los lugares donde se habita. Y se la atribuye enigmatizándolos: «¿No os inspiran un secreto interés estas viejas tenerías españolas, estas tenerías de Ocaña, estas tenerías de Valencia, estas tenerías de Salamanca que están al lado del río, no lejos de la casilla ruinosa en que vive la Celestina?». ¹⁶⁰ «¿No os dice nada una de estas puertas llamadas *surtidores* que dan paso de una alcoba ancha y sombría a un corredor sin muebles, con las paredes blancas?». ¹⁶¹ «¿Quién abrirá de nuevo estos palacios? ¿Dónde, dentro de trescientos, de cuatrocientos años, veremos muchas de las cosas que forman la sorprendente barahúnda? En este sillón de cuero realzado, ¿quién se sentará? Este retrato de un caballero con su lagarto de Santiago o el tao de San Juan al pecho, ¿dónde se colgará?». ¹⁶² «¿Cómo explicar el carácter de este pueblo, único en España?». ¹⁶³ «¿Por qué tocan las campanas a todas horas llamando a misas, a sufragios, a novenas, a rosarios, a procesiones, de tal modo que los viajeros de comercio llaman a Yecla “la ciudad de las campanas”?». ¹⁶⁴

¿Tienen alma las acciones? No es indiferente Azorín al espíritu de las actividades y profesiones más dispares: labriegos, escritores... «¿Por qué son tan taciturnos estos

¹⁵¹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 555.

¹⁵² *Castilla*, OC, II, p. 714.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 671.

¹⁵⁴ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 57.

¹⁵⁵ *Madrid*, OC, VI, p. 240.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 217.

¹⁵⁷ *Castilla*, OC, II, p. 734.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 736.

¹⁵⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 86. Esta pregunta obtiene un desarrollo diferente en el capítulo 5.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 66.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁶² *Una hora de España*, OC, IV, p. 519.

¹⁶³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 55.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

labriegos, con sus cabezas pardas, y por qué suspiran estas buenas viejas de casa en casa malagorando?». ¹⁶⁵ «¿A dónde irá este labriego? ¿De dónde viene? ¿Cuál será su vivir?». ¹⁶⁶ «Si Cervantes hubiera nacido en Santiago de Compostela, ¿cómo hubiera sido? ¿De qué manera hubiera escrito el *Quijote*? Fray Luis de León, manchego de nacimiento, salmanticense de elección, ¿qué giro hubiera dado y qué matices, naciendo en Sevilla, a su *Noche serena*? [...] ¿Hasta qué punto Madrid influyó en la estética y en la psicología de los escritores del grupo dicho?». ¹⁶⁷

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 310.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 236-237.

CAPÍTULO 8: LA IRONÍA

1 CONCEPTOS PRELIMINARES

1.1 IRONÍA Y EMOCIÓN

Desde que Le Comte Foucher de Careil descubrió la nota en la que Descartes escribió «Larvatus prodeo», se viene hablando de la “ironía de Descartes”.¹ Descartes se enmascaró, parece que para no sufrir las represalias de la Iglesia por sus opiniones. La nota en latín -la original- dice así: «Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum consensurus, in quo hactenus spectator existiti, larvatus prodeo». («Tal como los comediantes llamados a escena, revisten un personaje, no sea que aparezca en su frente el pudor, así yo al subir al teatro del mundo del cual he sido hasta hoy espectador, avanzo enmascarado»).² Al parecer, no fue una manifestación descuidada, sino la muestra de una convicción, pues para su lápida eligió «una cita que aparentemente utilizó con frecuencia»;³ se trata de unas palabras de Ovidio;⁴ los dos versos dicen así:

crede mihi, bene qui latuit bene vixit, et intra
fortunam debet quisque manere suam.

(“créeme, quien bien se escondió, bien vivió, y cada uno debe acomodarse a su suerte”). Descartes seleccionó para su lápida una parte de estos versos: «bene qui latuit, bene vixit», o sea, “quien bien se escondió, bien vivió”.

Para Thomas Mann el problema de la ironía es, sin excepción, el más profundo y fascinante del mundo: «It is no more and no less than the problem of irony that we catch sight of here: without exception the profoundest and most fascinating in the world».⁵

De estos testimonios históricos nos servimos para acometer el análisis de la ironía en Azorín. La ironía está relacionada con el ámbito de lo emotivo. Existen centenares de emociones y miles de matices y combinaciones que se dan entre ellas;⁶ entre ellas hallamos la inasible ironía, que creemos que, en la no discutida índole pluridimensional de las emociones, ocupa su lugar como un nivel de procesamiento cognitivo.⁷ La ironía

¹ W. L. Courtney (1890, p. 906): «But it was only when Le Comte Foucher de Carril discovered the note-book in which the words, “Larvatus prodeo” form part of the very first sentence, that men began to talk of the “irony of Descartes” as a discovery in philosophical psychology».

² G. Iommi Amunátegui (1989), p. 112.

³ A. Damasio (2017), p. 333.

⁴ Ovidio (1975), III, IV, vv. 25-26.

⁵ Thomas Mann (1947), p. 122.

⁶ D. Goleman (2018), pp. 432-433.

⁷ E. Fernández-Abascal y otros (2015), p. 40.

establece una actitud de complicidad: «La ironía toma en consideración al otro y al mismo tiempo apuesta por su sagacidad adivinatoria; más aún: lo trata como el verdadero interlocutor de un diálogo verdadero».⁸ Toda complicidad es aproximación, acercamiento, empatía, sentimiento. La complicidad irónica de un texto escrito presenta el problema «de repérer et d'identifier les signaux d'alerte qui lui indiquent que l'auteur (absent) lui propose un tel pacte de lecture, lui propose d'entrer dans une telle "aire de jeu"».⁹ Para Hamon, la ironía está próxima a la función fática del lenguaje; por medio de ella el escritor quiere “comulgar” con un lector ausente y fuera de todo contexto real, y no solo de comunicarle algo.¹⁰ F. Durand, en un estudio sobre Juan Valera explica que «el lector que comprenda las diversas dimensiones de su ironía [la de Juan Valera] descubrirá que quizá lo más importante de su técnica novelística [...] es el diálogo que el autor mantiene con el lector.

Dos vivencias anímicas de Azorín están conectadas con la ironía: se trata del tedio y del tiempo. En los escritos de Azorín aparecen frecuentemente la frustración, el tedio, el hastío..., y su obsesión por el paso del tiempo. Jankélévitch enlaza esas dos sensaciones, la de languidez y la del insobornable avance del tiempo.

*«El tedio es la unidad irónica, el vértigo que se anula a sí mismo; eternidad de una tarde, humorada seria, beatitud sin voluptuosidad, profundidad superficial, siempre hambriento y siempre asqueado. [...] De ahí que el tedio se manifieste como un dolor sin causa, una especie de angustia inmotivada».¹¹

*«El ironista [...] vive en el pasado por el lamento y en el futuro por la esperanza; es pasatista y futurista, nunca presentista; [...] no está en ningún momento del tiempo».¹²

*«la ironía es alternativamente espíritu prosaico que destruye el pasado por el presente, y el delirio novelesco que destruye el presente por el pasado».¹³

Es verdad que no toda ironía es literatura, pero lo inverso también es verdad, a saber, que toda literatura es irónica, que lo que es serio no es literatura: «Littérature et ironie me paraissent coïncider, même si toute ironie n'est pas forcément littéraire. [...] Il n'y a de littérature qu'ironique, il n'y a pas de littérature sérieuse (ou alors elle est mauvaise: littératures pédagogiques, à thèse, didactiques, hagiographiques, politiquement correctes, platement réalistes etc.)».¹⁴ Martín Cabrero hace una apología de la ficción literaria (él la llama «mentiras») y de la ficción azoriniana: «Con Azorín pasa lo mismo. Que no es lo que parece ni mucho menos nombra lo que dice que es. [...] Aunque se

⁸ W. Jankélévitch (1982), p. 59.

⁹ Ph. Hamon (2016), p. 6.

¹⁰ Ph. Hamon (2016, p. 5): «Le propos de l'acte ironique, si on peut réduire ses divers aspects à une quelconque essence, ne serait sans doute pas de “communiquer” quelque chose, mais de “communier”, pour l'écrivain, avec un lecteur absent et dans l'absence de tout contexte réel concret et commun. [...] On est proche de la fonction phatique».

¹¹ W. Jankélévitch (1982), pp. 132-133.

¹² *Ibidem*, p. 133.

¹³ *Ibidem*, p. 138.

¹⁴ Ph. Hamon (2016), p. 11.

trate de la misma verdad de las mentiras, que es lo que es, en el fondo, la literatura».¹⁵ «Toute pratique de l'ironie subit l'influence de l'environnement dans lequel s'exerce»: dialéctica, discurso público, diálogo doméstico, literatura... La literariedad de un texto se mide con los criterios de la ambigüedad y la plurivocidad. Tanto en filosofía como en literatura la ironía adquiere un valor positivo. «Plus un discours suppose une grande sincérité, moins l'ironie a de chances de fleurir ou d'être appréciée».¹⁶

Dentro de la enorme capacidad que tiene la emoción para absorber actitudes personales, fijémonos inicialmente en el desdén y en la contradicción. Aristóteles afirma que la ironía es una manifestación de desdén; según él, los que se encolerizan lo hacen «contra los que ironizan frente a los que hablan en serio, ya que la ironía es muestra de desdén».¹⁷ Y el desdén es un sentimiento: «Le mépris doit être le plus mystérieux de nos sentiments».¹⁸ Azorín conecta el desdén y la ironía con los sentimientos: «Hay en el sobrecejo de Lope y en los ojos una profunda tristeza. La tristeza se matiza con ironía y con desdén».¹⁹ Para Azorín desdén no equivale a desprecio; es, más bien, comprensión, aceptación de la debilidad humana, actitud de no involucrarse en las volubles pasiones, des-empeño en lo no profundo. De la serenidad pasamos a la indiferencia, esta nos lleva al desdén y este da la cara en la ironía: «Por lo pronto, advirtamos su serenidad. Acaso podremos llegar a la indiferencia. [...] Hemos hablado de indiferencia. ¿Podremos allegarnos a desdén? ¿Y no es el desdén una de las mayores fuerzas en la vida?».²⁰ Es más. Para Azorín, la ironía es consustancial a la vida, pues la ironía encierra contradicciones y «La inconsecuencia y la contradicción son la misma esencia de la vida».²¹

Comparando a Cervantes con Manuel Silvela, Azorín los asimila en el desdén, que no hiere, que es benevolente: «La cordialidad de Cervantes está matizada por un sentimiento de desdén; desdén fino, delicado. La cordialidad de Silvela está teñida de ese mismo desdén; un desdén suave para los hombres y las cosas».²² Proclama que los lectores agradecen que una obra literaria esté transida por una variedad de sentimientos, que no quede monopolizada por uno solo; entre los sentimientos Azorín menciona el desdén y la ironía: «Una obra, novela o poema que esté infiltrada de un solo sentimiento -sarcasmo, ternura, ironía, desdén, odio- acaba por ser una obra inaguantable; la monotonía de tal obra enojará al lector».²³

El neurocientífico Antonio Damasio incluye el desdén entre las emociones sociales: «Las emociones sociales incluyen la simpatía, la turbación, la vergüenza, la culpabilidad, el orgullo, los celos, la envidia, la gratitud, la admiración, la indignación y el

¹⁵ F. J. Martín Cabrero (2013).

¹⁶ P. Schoentjes (2007), p. 334.

¹⁷ Aristóteles (1999), I, 2.4, 1379b, pp. 320-321.

¹⁸ A. de Rivarol (1960), p. 76.

¹⁹ *Lope en silueta*, OC, V, p. 616.

²⁰ *El pasado*, pp. 23-24.

²¹ *El político*, OC, II, p. 382.

²² *Varios hombres y alguna mujer*, p. 105.

²³ *A voleo*, OC, IX, p. 1272.

desdén. [...] Apenas estamos empezando a comprender la manera en que el cerebro desencadena y ejecuta las emociones sociales. Debido a que el término «social» evoca inevitablemente la idea de sociedad humana y de cultura, es importante señalar que las emociones sociales no están ni mucho menos confinadas a los seres humanos. Mire el lector en derredor y encontrará ejemplos de emociones sociales en chimpancés, papiones y simples monos; en delfines y leones; en lobos, y, desde luego, en su perro y su gato». ²⁴

Pocas dudas caben sobre la conexión que existe entre *sonrisa* y *emoción* en el campo léxico, o sobre “risa” y “emoción” en el ámbito referencial. ¿Y entre *ironía* y *sonrisa* o entre “ironía” y “sonrisa”? Tampoco. En una obra de Julius Rufinianus, de comienzos del s. IV d. n. e., leemos la siguiente definición de ironía: «IRONIA, est figura sententiae, laudis orationis, magnificandi, non sine derisu in contrarium tendens. [...] Latine dicitur dissimulatio vel irrisio». ²⁵ La palabra *irrisio* procede de *in* + el sustantivo *risio*; este sustantivo procede, a su vez, de *rid* (que es raíz de *ridere* = reír) + el sufijo *-tio*. Igualmente, el verbo *irridere* procede de *in* + el verbo *ridere*. ²⁶ El preverbio latino *in-* tiene varios sentidos; en el caso del vocablo *irrisio* los dos sentidos que aporta al sustantivo *risio* son los siguientes: uno es el de “relación de hostilidad”, que es el que correspondería al concepto de “burla”, y otro es el de “penetración” e “introducción”, que es el que correspondería al concepto de “reír por dentro”. ²⁷

La expresión de Julius Rufinianus «Latine dicitur dissimulatio vel irrisio» la interpreta Morier diciendo que la ironía «C'est un rire interieur», ²⁸ una risa interior. ¿Sonrisa? Jankélévitch ofrece la respuesta: «existe una reflexión “seria”, que no piensa en mofarse de su objeto... De modo que debemos definir la esencia más íntima de la ironía, debemos caracterizar la tonalidad *irrisoria*, en virtud de la cual una conciencia neutra se inclina hacia la sonrisa». ²⁹

1.2 LA SONRISA, MECANISMO IRÓNICO

Azorín muestra *expressis verbis* que tiene muy en cuenta la ironía, que concibe una máxima cercanía entre la sonrisa y la ironía, ³⁰ tan cerca que los convierte en sinónimos: «LEONOR. -Te esfuerzas en sonreír, en ser irónico. Pero yo te lo digo, papá: tu espíritu está muy lejos ahora de la ironía». ³¹ Hay «sonrisas imperceptibles y tonalidades irónicas», ³² y mientras va manteniendo el vínculo del “gesto” de sonrisa con la “actitud” de ironía, desgrana tipos de sonrisa. La mayoría de las veces escribe solamente «sonrisa

²⁴ A. R. Damasio (2009), p. 49.

²⁵ P. Rutilii Lupi (1539), p. 125.

²⁶ Información de la profesora Elena Gallego Moya.

²⁷ B. García Hernández (1980), cap. VI.

²⁸ H. Morier (1981), p. 578, *sub voce*.

²⁹ W. Jankélévitch (1982), p. 39.

³⁰ En este capítulo desarrollamos la conexión entre la sonrisa y la ironía; los aspectos emotivos de la sonrisa quedan expuestos en el capítulo 3.

³¹ *Lo invisible*, OC, IV, p. 1050.

³² *En lontananza*, p. 28.

de ironía»,³³ «sonrisa irónica»,³⁴ «sonriendo irónicamente»,³⁵ pero iremos viendo otras expresiones. Y quizá para mitigar el matiz desapacible que encierra la ironía en general, dice en una ocasión: «de cuando en cuando se encorva un poco, asiente a lo que oye con un ligero movimiento de cabeza, o pronuncia unas pocas palabras mesuradas, corteses, acaso subrayadas por una dulce sonrisa de ironía».³⁶

Azorín sonríe por dentro: *in-ridere* > *irridere* = reír por dentro. Azorín sonreía, apenas reía.³⁷ Él mismo lo reconoce: «Yo no sonrío. Digo, al menos, en público. Para mí capote, sí que me permito sonreír y aun reír».³⁸ No parece que fuera esta una acción episódica, pues cincuenta años antes de que escribiera lo anterior había escrito lo siguiente: «Por fin, al cabo de dos horas y media, que he pasado sentado en un diván, divirtiéndome por dentro, con mis propias ideas, ha llegado Fuente».³⁹ Excepcionalmente, sonreía en público; en esas situaciones sonreía para que lo vieran porque se había marcado un objetivo, se había propuesto lanzar un mensaje: «Cuando pasa el día y a veces dos días, sin probar bocado, yo sonrío en público y voy de una parte a otra con mi biznaga en la boca. ¿Cuántos de los que sonríen al leer las patrañas que de mí se han escrito podrían hacer lo mismo?».⁴⁰ Su vida interior incluía risas y sonrisas; por fuera, serio y taciturno. No es que estuviera jovial en su espíritu siempre, sino que en ocasiones se consentía a sí mismo la producción de sonrisas, incluso de risas, siempre y cuando no se exteriorizaran. Con la expresión “reír por dentro” Azorín quería expresar grados en la sonrisa interior: más tenue cuando sonreía y más intensa cuando reía. Azorín teoriza sobre la sonrisa, al menos sobre la suya: «El caballero sonrió; siempre sonreímos, un poco forzadamente, con violencia, cuando, con capa de burlería afectuosa, se nos dice una cosa terrible. [...] Y don Mateo trataba de sonreír de sí mismo, de tranquilizarse».⁴¹

Azorín tiene un concepto optimista de la ironía, a la sonrisa mala opone la sonrisa irónica: «Su mirada, insistente escrutadora, hacía juego con su sonrisa, ya maliciosa, ya irónica».⁴² La sonrisa irónica, la buena, suele ir acompañada de inteligencia: «Una sonrisa irónica, de plena inteligencia, revuela de cuando en cuando por su fisonomía. [...] espectador irónico, intelectualista empedernido, prístino».⁴³ Pero, aun en los casos en que no vaya asociada con inteligencia, la sonrisa irónica es buena de por sí: «Pero dejadnos, dejadnos que, sonriendo, irónicamente, elogiemos, ponderemos vuestra maestría en el embeleso».⁴⁴ Esta sonrisa irónica es la que Azorín capta en Cervantes y con

³³ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 271.

³⁴ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 454.

³⁵ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 761.

³⁶ *La ruta de don Quijote*, OC, II, pp. 270-271.

³⁷ En un vídeo grabado hacia 1961, que se halla en la Biblioteca Nacional de España, se le observa un gesto de sonrisa amigable y socarrona.

³⁸ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 126.

³⁹ *Charivari*, OC, I, p. 247.

⁴⁰ *Capricho*, OC, VI, p. 972.

⁴¹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 567.

⁴² *Varios hombres y alguna mujer*, p. 267.

⁴³ *Escritores*, pp. 95-98.

⁴⁴ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 291.

la que queda cautivado: «Cervantes empleaba en sus argumentos una plácida y bondadosa ironía»,⁴⁵ «Contemplamos a Cervantes con la misma atención que antes, con mayor atención que antes, y nos parece ver en su cara como una casi imperceptible sonrisa».⁴⁶

La sonrisa irónica contempla la realidad con una actitud de relativismo: «unos, los partidarios de lo absoluto e intangible; otros, los partidarios de lo relativo y contingente. [...] El primero declamará con gesto enfático sobre la verdad, y os dirá que es preciso hacerla resplandecer a toda costa; el segundo sonreirá un poco y os hablará de la ilusión y os dirá que el error puede ser tan necesario, tan consolador y tan útil como la verdad incontrovertible».⁴⁷ Esta es la sonrisa que despliega ante las realidades sociales no demasiado ejemplares: «“Azorín” escribió un día *El político*, libro de español renacentista, discípulo de Maquiavelo y Gracián, templado en la ironía y el humor modernos, entibiado en el melancólico escepticismo que es su nota; pequeña sátira de costumbres con graciosas observaciones y su poco de moralidad. Es un tratadillo en que la lección va aventurada como entre sonrisas».⁴⁸

La ironía mala es “la otra”, es la que se transforma en sarcasmo: «El doctor, que era un buen doctor, no un doctor sarcástico, sonreía bondadosamente. [...] Y si no tenía ninguna lesión ¿por qué no podía escribir como escribía antes? El doctor volvió a sonreír; me gustan a mí mucho los doctores que sonríen; entiéndase, sonreír en el buen sentido, quiero decir, bondadosamente; una sonrisa bondadosa de un doctor anima, alienta, inerva siempre».⁴⁹ Y es que el sarcasmo hierde: «Piensa en este trance María y está viendo ya en los labios de Lucien de Launoy una sonrisa irónica. Y nada heriría su dignidad, la de María, como ese leve sarcasmo».⁵⁰ De ahí que le inquiete la actitud hiriente de una obra de Ángel Saavedra, para la que no halla explicación, y se pregunta: «¿De dónde procede esta sonrisa sarcástica de Saavedra, esta sonrisa volteriana, esta sonrisa anticlerical?».⁵¹ No es propio de Azorín la sonrisa dañina, se contiene antes de caer en ella: «¿Ha leído usted -me preguntaron- *La vida señera*, de Dávila? Sonreí y callé. La sonrisa pudo parecer aprobación. [...] He dicho que sonreí al ser preguntado. [...] El abismo en que iba a despeñarme era este: declarar como al descuido, con otra sonrisa, ahora sarcástica, la clásica sonrisa sarcástica, que el autor del libro no podría ser considerado como autoridad en el idioma».⁵²

No siempre la ironía o es buena o es sarcástica, sino que puede ser oscilante: «Al proferir mis parientes estas palabras sonreían irónicos; [...] La irónica sonrisita no se apartaba de sus labios. [...] añadió Paco, también sonriente [...] Les referí el caso y ca-

⁴⁵ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1077.

⁴⁶ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 353.

⁴⁷ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 85-86.

⁴⁸ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias», p. 403.

⁴⁹ *Cada cosa en su sitio*, p. 101.

⁵⁰ *María Fontán*, OC, VII, p. 537.

⁵¹ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 417.

⁵² *El escritor*, OC, VI, pp. 329-330.

llaron los dos; volví a ver la sonrisa burlona en sus labios». ⁵³ La «sonrisita» ya es una sonrisa irónica, y si le añadimos «irónica» claramente es una «sonrisa burlona», que no llega a ser un sarcasmo, pero que deja de ser una ironía “buena”. La sonrisa puede ser también equívoca, que podrá devenir en «sonrisa [...] desconsoladora»: «en la comisura de sus labios hay algo como una sonrisa equívoca, inquietante, como una ironía vaga, desconsoladora». ⁵⁴ O podrá devenir también en sonrisa indefinida: «El clérigo sonríe y replica. [...] El clérigo torna a sonreír bondadosamente. [...] Pablo levanta la mirada del libro, contempla al clérigo y sonríe también, con sonrisa equívoca, sin saber por qué sonríe». ⁵⁵

1.3 ¿ERA IRONISTA AZORÍN?

Démosle la palabra a otros estudiosos de Azorín. Clarín percibió en los primeros escritos de Azorín sus dotes irónicas. En 1897 escribió esto en uno de sus *paliques*: «No sé quién es un señor Martínez Ruiz que escribe artículos de costumbres en El País; pero quien quiera que sea, tengo el gusto de decirle que, en mi humilde opinión, si publica muchos trabajos como el titulado “Mi crítico”, acabará por merecer que se vea en él una de las pocas esperanzas de nuestra literatura satírica». ⁵⁶ El elogio de Clarín lo suscitó un artículo que escribió Azorín contra los críticos de teatro superficiales; se titulaba «Cosas de Madrid. “Mi” crítico»; el desparpajo satírico que mostraba el desconocido Martínez Ruiz llamó la atención del profesor ovetense; ⁵⁷ Azorín anotó en su diario (publicado después en forma de libro): «Agradezco profundamente al maestro sus palabras y le escribo, manifestándoselo así. Ha sido esta una de las emociones más gratas de mi corta vida de periodista». ⁵⁸

También Gómez Carrillo advirtió ya en el jovencísimo José Martínez Ruiz su estilo irónico. En su libro sobre sensaciones de Madrid y París, Gómez Carrillo traza una semblanza de Azorín en forma de carta: «SÁBADO. -*Para Martínez Ruiz.*- Desde que usted publicó en este mismo periódico su primera entrevista literaria, comprendí lo mucho que tal género de literatura, libre, ligero, irónico y eminentemente moderno, había de disgustar en España». ⁵⁹ Acertó parcialmente este autor en el juicio sobre la acogida de la ironía de Azorín; la aceptación fue un tantico notable (como diría él mismo): hubo de todo. Otros autores también aluden a las sutilezas irónicas de Azorín. «Gracias a Bejarano entendemos mejor la amarga ironía que gime en el corazón de *Azorín*». ⁶⁰

Uno de los estudiosos más perspicaces de la obra de Azorín se explaya así: «¿Quién teme a J. Martínez Ruiz? ¿Por qué su nombre aparece siempre perdido entre la

⁵³ *Con Cervantes*, OC, VIII, pp. 1045-1048.

⁵⁴ *Pasos quedos*, p. 15.

⁵⁵ *Las terceras de ABC*, pp. 127-129.

⁵⁶ L. Alas, *Clarín* (1897-a), p. 1.

⁵⁷ J. M.^a Martínez Cachero (1953).

⁵⁸ *Charivari*, OC, I, p. 256.

⁵⁹ E. Gómez Carrillo (1900), p. 111.

⁶⁰ J. Ortega y Gasset (1987), p.319.

niebla, envuelto en una cortina de humo que lo cela y solo deja ver bien a Azorín? ¿Por qué tanto misterio no afrontado a su alrededor, tanto silencio aceptado, tanta sombra tácitamente aprobada y consentida? [...] Azorín también se desdobra. Lo hace sutilmente, como todo». ⁶¹ Y en otro trabajo: «Azorín constituye uno de los mayores malentendidos de la cultura española del siglo XX. [...] la figura que mejor define y explica el carácter poliédrico de Azorín (novelista, dramaturgo, ensayista, periodista, crítico, cronista, filósofo, político, etc.) es la del “intelectual”. [...] Esas otras facetas de su obra (el periodismo, la política, el pensamiento, etc.) quedan relegadas en el horizonte del canon a una función subsidiaria de la creación literaria». ⁶² Martín Cabrero rechaza el marbete de «escritor puro» que -según él- tuvo su origen en el franquismo; no era un escritor ni ajeno ni inmune a la vida; lo que ocurre es que todo lo coció en el fervor de lo literario, y ya sabemos que la literatura es siempre irónica.

Su admirado Marcel Proust le proveyó de ejemplos con alusiones a la ironía. ⁶³

* Cuando empleaba una expresión que se refería a alguien importante, empleaba una entonación irónica: «Et je remarquai, comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les soeurs de ma grand'mère, que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte».

* Alzaba los hombros sin quitar los ojos de su jersey con una ironía serena: «-Oui, chez une princesse du demi-monde!, avait répondu ma tante en haussant les épaules sans lever les yeux de sur son tricot, avec une ironie sereine».

* El médico suponía que la frase al comienzo era ridícula y terminaba con ironía: «[...] le docteur supposait que la phrase commencée était ridicule et la terminait ironiquement».

* Confirió un tono irónico a sus palabras como no estando seguro de lo que decía: «[...] mais il donnait alors à ses paroles un ton ironique comme s'il n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait».

* Señora, él pertenece a la Academia, replicó irónicamente: «-Mais, madame, il est de l'Académie, répliqua le docteur d'un ton ironique».

Una elocuente declaración del carácter irónico de la escritura de Azorín es esta de Alfonso Reyes: «“Azorín” está todo él entre líneas. ¿A qué no decirlo con sencillez? Blanco-Fombona quisiera tomar a “Azorín” al pie de la letra, para revelarnos -si fuere posible- sus aspectos débiles. Y “Azorín”, en cambio, gusta del sobrentendido y la reticencia: las intenciones van siempre matizadas en él, con un sonrojo como de pudor. Pecado -si lo es- propio de su ritmo mental. Así, sus antiguas páginas sobre Quevedo apenas se sienten, y son de lo más terrible que sobre el Siglo de Oro se ha escrito. Por nues-

⁶¹ F. J. Martín Cabrero (2013).

⁶² F. J. Martín Cabrero (2007).

⁶³ M. Proust (1946-47), pp. 207-208, 39, 433, 446 y 455, por este orden.

tra parte, tanto nos seduce la insinuación fugitiva de “Azorín” como la evidencia valerosa de Blanco-Fombona». ⁶⁴

Un coetáneo monovareense, rastreando los «recuerdos y conocimientos personales de la vida de Azorín», ⁶⁵ deja unas muestras de la ironía -tanto la congénita como la trabajada literariamente- de su paisano: sorpresas, desconcierto, intimismo, desvíos de la atención... Al comienzo del libro, como frontispicio, nos espeta que «la musa [...] de Azorín se denomina “Contradicción”». ⁶⁶ En más de una ocasión pone de relieve su hermetismo: «Aunque Azorín nos desconcierte de continuo, no es nunca un histrión de su propia psicología; [...] se respeta, se estima profundamente, aunque ponga un velo de Isis ante los curiosos para velar el sagrario de sus íntimas sensaciones». ⁶⁷ «En el “sancta sanctorum” de Azorín pocos han logrado penetrar; es un temperamento muy difícil en cuanto lo que se entiende por interpretar una psicología». ⁶⁸

A propósito de unas dudas que Azorín denomina «problema psicológico» -las plantea en *Memorias inmemoriales*- escribe su compatriota: «no hay que olvidar que Azorín insinúa cosas muy distintas de las que realmente siente; hay una especie de bruma densa envolviendo sus confesiones, una separación ingravida entre el escritor y quien intenta interpretar su verdadera psicología». ⁶⁹ Cuando, por sus arrebatos juveniles, Azorín se granjeó en Madrid «ofensas y malos quereres», entendió sus impulsos y las reacciones que provocaron como que “fue más el ruido que las nueces”; Montoro califica ese comentario de Azorín como de «finísima ironía». ⁷⁰

Vargas Llosa trató en su discurso de recepción en la Real Academia Española de *Las discretas ficciones de Azorín*; a lo largo de ese texto enuncia y concreta el carácter irónico de la producción de Azorín: nos despista, nos oculta, nos desorienta... Creemos que entre todas las descripciones que ofrece Vargas Llosa, el término que mejor resume los enunciados irónicos de Azorín es el de “socarronería”. Seleccionamos algunas de sus afirmaciones.

*«No hay en ese volumen [Parlamentarismo español (1910-1916)] una página que no sea un prodigio de ingenio e ironía». ⁷¹

* En ese mismo volumen hay una «socarronería juguetona de una prosa que ha irrealizado la realidad, que ha sustituido el mundo real de la historia por el ficticio de la literatura». ⁷²

*«Algunos títulos de sus novelas se prestan a malentendidos. Ocurre con una de las mejores que escribió, pero casi nadie pudo saberlo porque Azorín se encargó de des-

⁶⁴ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 253.

⁶⁵ A. Montoro (1953), pp. 13-14.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 78-79.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 115.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 279.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 283.

⁷¹ M. Vargas Llosa (1996), p. 19.

⁷² *Ibidem*, p. 20.

orientar de entrada a su público potencial, titulándola *Pueblo* (1930). [...] La verdad es que en sus páginas no alienta la menor emoción social, sólo la emoción estética». ⁷³

*«Tras la diafanidad del lenguaje y lo asequible de los temas hay, con frecuencia, un denso contexto, la compleja urdimbre de ocultamientos y revelaciones, simulacros y pistas falsas, cambios de tono y de ritmo y juegos de tiempo de las ficciones más arriesgadas». ⁷⁴

*«Buena parte de la técnica periodístico-narrativa de Azorín se basa en una estrategia parecida, de datos significativamente escondidos al lector, vacíos que éste debe llenar con adivinanzas, intuiciones o invenciones». ⁷⁵

En un juicio, sin embargo, discrepamos de Vargas Llosa. Escribe: «En lo que concierne a la cultura, Azorín fue siempre un conservador [...] No había en ello una convicción ideológica; más bien un gusto personal, una inclinación estética. [...] La verdad es que él no fue nunca un pensador ni un doctrinario y que sus ensayos políticos en verdad no lo son en un sentido cabal pues hay en ellos muchas más sensaciones e imágenes que convicciones ideológicas, y éstas, a menudo, bastante superficiales». ⁷⁶ Creemos que Azorín sí tenía convicciones ideológicas y que no eran nada superficiales; lo que sucede es que Azorín trata de hacer excelente lo que escribe, sea cual sea el tema que trate. Tal consideración de Vargas Llosa -que de ningún modo pretende menoscabar la valía literaria de Azorín- sí se queda en la superficie. Azorín expone, a lo largo de sus miles de páginas, muchas ideas de alcance individual, colectivo, político, artístico... Pero Azorín no enfatiza, no subraya, camufla sus (grandes) ideas, las deja caer de soslayo, les amortigua su solemnidad retórica para que no tapen la luz artística que él pretende que proyecten sus escritos por encima de cualquier otra deducción.

Además, Vargas Llosa se contradice con lo que sostiene, dos páginas más adelante, en una magistral aserción: Azorín «consigue, incluso, en un alarde de su maquiavélica timidez, persuadirnos de que él no es sino mero reflejo, una proyección del mundo real. No es así. [...] El supuesto realismo de Azorín es una de las ficciones -una de las irrealidades- más logradas de nuestra literatura». ⁷⁷ Sí: Azorín trata de lugares, de viajes, de parlamentarios, de tertulias, de acciones políticas, de historia de los pueblos, de derechos humanos, de costumbres sociales, de convivencia entre artistas, de rutinas populares, etc. En todos esos temas Azorín sobrevuela: los trata como si no tratara de ellos. Esta es la gran ironía de Azorín que Mario Vargas Llosa no terminó de ver, aunque si la “entrevió” cuando le atribuye una «maquiavélica timidez» al describir el «mundo real».

Una duda se cierne al terminar de exponer si Azorín era ironista: ¿es que Azorín podía no ser ironista? «Azorín no gusta que se hable de él. Ha vivido enmascarado, dis-

⁷³ *Ibidem*, pp. 21-22.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 18.

frazado». ⁷⁸ Quizá por eso se mantuvo en la zozobra del equilibrio entre su intimidad y la exteriorización de su alma en su literatura: «querer estar en compañía, pero a la vez querer conservar su soledad, por una especie de incompatibilidad con el mundo contingente». ⁷⁹ Azorín es irónico (alguno podía calificarlo de “posirónico”), pero no es cínico; es incrédulo, pero no descreído; carece de confianzas, pero no “está de vuelta” de las cosas.

1.4 CONCIENCIA DE IRONISTA EN AZORÍN

¿Se ve Azorín a sí mismo como ironista? Nadie mejor que él puede contestar esta pregunta. Los demás podemos deducirlo de sus opiniones y de su práctica; de tales deducciones podríamos concluir que, efectivamente, quien tantísimas veces vio la ironía de los demás, sería extraño que no viera su propia actitud irónica; y, sobre todo, siendo un escritor tan consciente de su estilo, sería sorprendente que no percibiera las abundantes ironías que creó. Como testimonio personal directo y claro, válganos estas palabras que le escribe en una carta a Pío Baroja; ante unas paradojas que pronunció en un casino de pueblo, declara que «unos jóvenes abogados me han mirado con indignación y se han puesto a contradecirme muy seriamente. ¡Ellos creían que yo creía en lo que iba diciendo! [...] no tendría inconveniente en asegurar que alguno de ellos debe de tener talento...». ⁸⁰

En el transcurso de sus más de sesenta años de escritura pública Azorín va dejando indicios de que era consciente de su ironía. Entre las muchas concreciones susceptibles de aportar concreción a la ironía, destaca la ausencia de contundencia, la increencia, la inexactitud; de todo ello se precia Azorín; lo acepta todo, pero debilita el magnetismo de los extremos, mitiga la rotundidad de los asertos, supedita las verdades minúsculas en favor de la verdad mayúscula, la de la literatura. «In medio stat virtus... cum extrema sunt vitiosa». La *virtus*, es decir, la fuerza, el valor, lo ostenta el arte de la palabra; en comparación con el arte, la exactitud es un estorbo.

*«[...] no me importan los anacronismos, las faltas históricas, los errores geográficos [...] Es un engorro -contrario a la transparencia de lo que se escribe- el tener que informarse, el estar sujeto a los datos». ⁸¹

*«Trae una barbita corta y puntiaguda el buen señor; esto de buen lo decimos irónicamente». ⁸²

*«El pequeño filósofo es un sutil erudito y un bibliógrafo expertísimo; pero esta misma experiencia de los libros grandes y chicos le ha llevado a un escepticismo respecto a las cosas que los hombres escriben y publican». ⁸³

*«Nunca me ha gustado ser rotundamente asertivo. Hay que discriminar en todo momento». ⁸⁴

⁷⁸ C. Marrero (1973), p. 140.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 156.

⁸⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 993.

⁸¹ *Ejercicios de castellano*, p. 58.

⁸² *Cuentos*, p. 46.

⁸³ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 245.

Azorín era consciente también de sus ironías no verbales, las de los hechos: «Se abre la puerta, avanza hacia mí un caballero y se cuadra militarmente. El pergeño es señorial y las facciones de bondad. Me cuadro yo también con la más correcta apostura marcial. No sé si hay un poco de ironía en la decisión».⁸⁵

No era casualidad, era un proyecto, un plan de escritor, que incluye dos vertientes: hacia fuera y hacia dentro: Hacia fuera, respetando la senda que cada uno escoja, el respeto a los designios de cada individuo: «¡La ironía! Dejemos que cada cual siga en paz su camino. Yo voy al mío».⁸⁶ Hacia dentro, con una autoimposición convencida de serenidad, de fortaleza interior, de cordialidad social: «*La cultura, graduada por la risa y por la sonrisa*: he aquí nuestra fórmula»;⁸⁷ «La faz serena debe cubrir dolores íntimos. [...] La faz serena debe ocultar nuestros desfallecimientos, nuestras decepciones, nuestras amarguras».⁸⁸

Azorín tenía un programa de ironía risueña y melancólica: respeto, desdén, comprensión y -siempre- conformidad: «una sola actitud mental adoptaremos para el resto de nuestros días. Nos recogeremos sobre nosotros mismos; confiaremos en los demás menos que en nosotros; bajo apariencias de afabilidad, desdeñaremos a muchas gentes; miraremos con un profundo respeto al misterio de la vida; comprenderemos los extravíos ajenos; y tendremos conformidad y nos resignaremos, en suma, dulcemente, sin tensión de espíritu, sin gesto trágico, ante lo irremediable».⁸⁹ Como dice Jankélévitch, «La ironía acaba convenciéndonos de lo siguiente: ¡el todo es tan necesario como contingente es el detalle! En esto consiste el optimismo del pesimismo. La ironía posee una especie de elasticidad infinita que le permite [...] no indignarse demasiado por las traiciones ni asombrarse demasiado por las conversiones, considerar a los renegados con una ironía indulgente. [...] la ironía nos inmuniza contra la decepción; es el antídoto de las falsas tragedias».⁹⁰ Este programa de la ironía propuesto por Jankélévitch, describe la práctica literaria de Azorín, «que unirá unas trazas de ironía y de erudición bien escogidas y adecuadamente diseminadas, que se convertirán en rasgos duraderos en su carrera literaria».⁹¹

El efecto primario, directo, de la aplicación de ese programa es de descanso, de relajación. La ironía es un paliativo balsámico de sus amarguras. Y bien que se arrepiente cuando, en la rutina diaria, alguna leve preterición le hiere; en esos casos se considera estúpido; le gustaría mantener siempre la ironía, la serenidad, sobre todo en los casos en que algo o alguien hiera su sensibilidad.

⁸⁴ *Cuentos*, p. 216.

⁸⁵ *Pensando en España*, OC, v, p. 988.

⁸⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 969.

⁸⁷ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 145.

⁸⁸ *El político*, OC, II, p. 417.

⁸⁹ *España*, OC, II, p. 446.

⁹⁰ W. Jankélévitch (1982), pp. 142-143.

⁹¹ M. Á. Martín-Hervás (2016), p. 753.

*«Ahora lo veo todo paternalmente, con indulgencia, con ironía... En el fondo me es indiferente todo».⁹²

*«[...] habremos puesto con este inocente juego psicológico de ironía y malicia un dulce sedante a nuestros nervios fatigados por el trabajo».⁹³

*«Creo que mi ironía es una estupidez. A ratos (y son los más), toda mi impasibilidad se desvanece. [...] así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático [...]; en la vida de diarias relaciones un apretón de manos, un saludo afectuoso, un adjetivo afable, o, por el contrario, un ligero desdén, una preterición acaso inocente, tienen sobre mi emotividad una influencia extraordinaria».⁹⁴

2 IRONÍAS

2.1 PANORAMA

La ironía es una y muchas. La ironía está en el corazón del hombre. La afirmación de Jankélévitch de que «nada es totalmente recto, simple, leal»,⁹⁵ Montaigne lo ejemplifica: «Así, no es extraño llorar, una vez muerto, a aquel que en modo alguno desearía que estuviera con vida. [...] Y por este motivo nos equivocamos al querer que una actitud sea continua y lineal».⁹⁶ Mi valor es mi tortura, mi fortuna es mi desventura.

En plural. Llama la atención que, casi ineluctablemente, se trata de clasificar, de encuadrar, de discursar sobre “la” ironía, y a renglón seguido se asevera que hay muchas clases de ironía; pues si es así, empecemos por plantear desde el principio su pluralidad. Eso es lo que hemos hecho. Definiciones apenas hay; aproximaciones sí las hay y por decenas. ¿Qué ocurrirá para que, una vez cerca del concepto de ironía, casi nadie se haya atrevido a penetrar en su núcleo? Quizá porque ven que no hay “núcleo”, sino “núcleos”. Los riesgos de estudiar la ironía son innegables: «Faire de l’ironie un objet d’étude linguistique est une entreprise non dépourvue de risques».⁹⁷ Por eso, Kierkegaard pone en guardia contra los juicios sin fundamento: «Pero puesto que el concepto de ironía ha recibido tan a menudo acepciones diferentes, es importante que no se lo utilice con total arbitrariedad, sea ésta deliberada o no».⁹⁸

Un concepto que se ha de tener muy en cuenta es el siguiente. Es indiscutible que “el” *enunciado-ironía* es entendido de múltiples formas; ello implica que “lo” *enunciado-por-la-ironía* puede ser interpretado de diversas maneras: «el éxito comuni-

⁹² *La voluntad*, OC, I, p. 964.

⁹³ *El político*, OC, II, p. 415.

⁹⁴ *La voluntad*, OC, I, pp. 967-968.

⁹⁵ W. Jankélévitch (1982), p. 44.

⁹⁶ M. de Montaigne (2006), I, XXXVIII, pp. 260-262. M. de Montaigne (1965. I, XXXVIII, pp. 342-343): «Ainsi in n’est pas étrange de plaindre celui-là mort, qu’on ne voudrait aucunement être en vie. [...] Et, à cette cause, voulant de toute cette suite continuer un corps, nous nous trompons».

⁹⁷ A. Berrendoner, Alain (1981), p. 175.

⁹⁸ S. Kierkegaard (2000), p. 274.

cativo dependerá de la previsión del hablante de la capacidad de su interlocutor para obtener la información contextual relevante (procedente de una o múltiples fuentes) y de que dicha capacidad del oyente exista, o en el caso contrario la comunicación irónica desembocará en un malentendido». ⁹⁹ Sin embargo, esta característica que se atribuye a la ironía no es exclusiva de ella, sino que afecta a todo el lenguaje. Siempre que hablamos -con o sin ironía- decimos lo que “queremos” decir, cualquiera que sea la intención o la diafanidad de los recursos utilizados: «unas mismas palabras pueden entenderse de maneras diferentes y que un mismo significado puede usar expresiones dispares. El lenguaje aparece como un vidrio ventanal, a través del cual (dia-logos) [διάλογος], damos expresión al sentido». ¹⁰⁰ Pero esa ventana tiene un velo; entre las palabras y las cosas no hay equivalencia: «Cuando la semántica de la referencia se pregunta por la relación entre lenguaje y mundo, se está imaginando que en un lado está el conjunto de signos lingüísticos y en el otro la totalidad de las cosas reales e imaginarias del mundo. [...] Pero esto se consigue en los lenguajes naturales de un modo hasta cierto punto convincente únicamente en el caso de nombres propios». ¹⁰¹ La ironía es -en cuanto a transparencia- el caso más limpio, más elocuente, de la ausencia de correspondencia entre (a) el mundo y (b) el lenguaje que refiere el mundo; pero todo el lenguaje -no solo el irónico- es escarpado.

Inexhaustividad. Tal es la sensación que le queda a este investigador tras haber leído decenas de trabajos sobre la ironía. Nunca se llega hasta el final... porque no lo hay. «Las definiciones de las diversas clases de ironía son muy distintas en los diferentes tratadistas», resume Lausberg. ¹⁰² Tales variedad y gradación permiten que cada ironista tenga su sello particular, incluso que cada ironista emplee diversas formas de ironía. ¹⁰³ No hay ironía, sino ironistas: «l'ironie vaut ce que vaut l'ironiste». ¹⁰⁴

En opinión de un ironólogo (no de un ironista), el concepto de ironía es, por diferentes razones, un concepto inestable, amorfo y vago. Este concepto hoy no quiere decir lo mismo que en siglos precedentes; no significa lo mismo en tal país o en tal otro, en la calle y en la biblioteca, para un historiador que para un crítico literario. Dos críticos literarios pueden estar de acuerdo en el juicio que le merezca una misma obra, pero uno lo llamará “irónico” y el otro lo llamará “satírico”, “cómico”, “humorístico”, “paradójico”, “dialéctico” o “ambiguo”. Los ironólogos buscan sistemáticamente definir y analizar el concepto de ironía, así como discriminar sus variedades. (El término *ironólogo* fue propuesto, irónicamente, por W. C. Booth en 1961; actualmente, su empleo no reviste ironía). ¹⁰⁵

⁹⁹ F. Yus Ramos (2009), p. 329.

¹⁰⁰ J. L. Ramírez (1992).

¹⁰¹ H. Weinrich (1981), pp. 13-14.

¹⁰² H. Lausberg (1975), III, p.121.

¹⁰³ P. J. Roster, JR. (1978), p. 36.

¹⁰⁴ P. Schoentjes (2007), p. 341.

¹⁰⁵ D. C. Muecke (1978), p. 478.

La historia del tratamiento de la ironía va paralela, en variabilidad, con su hermenéutica: «la noción de *ironía* posee una historia rica y contradictoria. Rica porque durante los siglos cambió de significación formando parte tanto del sistema filosófico, como del retórico. Contradictoria, porque es parte integral del individuo, cuya existencia está compuesta por contradicciones cotidianas. Cada época interpreta la *ironía* desde su óptica lo que hace necesario estudiarla en el tiempo fijo, dentro del discurso concreto, revelando las semejanzas entre las épocas para poder captar las diferencias».¹⁰⁶

2.2 DEFINICIONES

2.2.1 INASIBILIDAD

La reconocida inestabilidad procede de la constatación de las dificultades -en grados diversos- de dar con una noción de ironía que satisfaga a unos y a otros. A muchos de los autores que se han acercado a ella les ha resultado imposible, casi imposible o muy difícil, decidirse por una definición. «Podemos caracterizar la ironía, pero no definirla».¹⁰⁷ «Pero, aunque sea indefinible, la ironía no es inefable».¹⁰⁸ «No es fácil dar con la lectura acertada de un texto irónico».¹⁰⁹ «[...] es difícil, si no imposible, registrar, describir y explicar de una manera exhaustiva todas las facetas del sugerente fenómeno que llamamos ‘ironía’».¹¹⁰

No podía ser de otra manera, hay que mantener el tipo hasta el final: «Es imposible asir la ironía. Ella es, en sí misma, una invitación a la interpretación. Es tal la dosis de indefinición que alberga la ironía que pone en duda la posibilidad de ser definida: “Ironie de l’indéfinissable ironie”».¹¹¹ Análogo parecer tiene Guérard; la ironía no se deja atrapar, pero ella bien que se cuida de atrapar al objeto de sus sugeridores pensamientos: «Sérieuse et pétillante, parfois frivole et méchante, l’ironie ne se laisse pas aisément saisir, alors qu’elle ne se prive pas de “saisir” ses victimes».¹¹² Está en su naturaleza ocultarse: «es esencial a la ironía no desenmascararse jamás. [...] es también esencial al ironista no expresar jamás la idea como tal»,¹¹³ dice Kierkegaard. La ironía no solamente zarandea cuanto le rodea, sino que, además, se zarandea a sí misma: «mientras que hasta el escepticismo postula siempre alguna cosa, la ironía está siempre haciendo el tantálico esfuerzo, semejante al de aquella bruja, de devorar todo primeramente para después devorarse a sí misma o, como se dice de la bruja, para devorar su propio vientre».¹¹⁴ Y es que la ironía bien entendida empieza por ella misma.¹¹⁵

¹⁰⁶ V. Luarsabishvili (2019), p. 197.

¹⁰⁷ J. L. Ramírez (1992).

¹⁰⁸ W. Jankélévitch (1982), p. 39.

¹⁰⁹ B. Vauthier (2004), p. 209.

¹¹⁰ H. Haverkate (1985), p. 387.

¹¹¹ C. Fillière (2011), p. 1.

¹¹² C. Guérard (1998), p. 10.

¹¹³ S. Kierkegaard (2000), p. 113.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 119.

¹¹⁵ C. Guérard (1998, p. 169): «Ironie bien ordonnée commence par soimême -comme la charité-».

2.2.2 CONJUNTO DE RASGOS

Ballart le da la vuelta a la cuestión, se sale de ella reemplazándola: propone «sustituir las restrictivas definiciones tradicionales del fenómeno por una matriz de rasgos que permitan caracterizar, aproximativamente, cuantas clases de ironía se acostumbran a practicar en el texto literario».¹¹⁶ Su tesis «consiste en que toda ironía [...] debe satisfacer una serie mínima y cerrada de condiciones», que son las siguientes: «(1) Un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética».¹¹⁷

Si nos atreviéramos a buscar las causas de tal conglomerado de propuestas, nos quedaríamos tranquilos afirmando que se trata de hipótesis y que las causas no pueden ser sino hipótesis también. El gozne discriminador es el criterio que se tenga en cuenta; criterio que se concreta en un dilema: el contenido o la forma. Ambos se enraízan en la antigüedad grecolatina. Los dos polos de ese dilema los diferenciamos con la conveniente mitigación.

2.2.3 LA FORMA

La ironía socrática (lo cual no equivale exactamente a “de Sócrates”) se inclina más a la forma que al contenido. La *eirôneia* no tiene el rasgo ni de la sinceridad de intención, ni de la claridad de las palabras y menos de su veracidad; ni tiene nada que ver con el disimulo, ni con el doble sentido; la *eirôneia* posee una característica de táctica: es una estratagema que se despliega a plena luz, ante nuestros ojos, esto es, sin disimulo. Esta estratagema [...] no es monopolio de Sócrates. Sócrates es, no obstante, al menos en los diálogos de Platón, el principal exponente de ella, y, sobre todo, él la utiliza de una manera peculiar, lo cual explicaría que el adjetivo “socrático” hace las veces de epíteto homérico apenas se pronuncia la palabra “ironía”.¹¹⁸ Este autor se inclina más por la forma de hablar que por lo que se dice.

De esta opinión participan Sperber y Wilson: «puisque les mentions qui ne sont pas discours rapporté sont en général moins bien perçues comme telles, il ne serait pas surprenant de découvrir des catégories entières de mentions implicites de proposition qui soient restées méconnues ou mésinterprétées. Les ironies par exemple».¹¹⁹ Para ellos

¹¹⁶ P. Ballart (1994), p. 309.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 311.

¹¹⁸ M. Narcy (2001): «L'*eirôneia* n'a trait, en définitive, ni à la sincérité de l'intention, ni à la clarté des paroles et moins encore à leur véracité; elle n'a affaire ni avec la dissimulation, ni avec le double sens; l'*eirôneia* a trait à la tactique: c'est un stratagème qui se déploie en pleine lumière, aux yeux de tous, c'est-à-dire sans aucune dissimulation. Ce stratagème, on s'en rend compte par le dernier exemple cité, n'est pas le monopole de Socrate; Socrate en est cependant, au moins dans les dialogues de Platon, le principal utilisateur, et surtout il l'utilise d'une façon qui peut-être lui est propre, ce qui expliquerait que l'adjectif “socratique” fasse office d'épithète homérique aussitôt qu'on prononce le mot “ironie”». (Traducción personal.)

¹¹⁹ D. Sperber et D. Wilson (1978), p. 406.

la ironía es no un “uso”, sino una “mención”; no es lenguaje, sino metalenguaje; se ocupa de las palabras mismas más que de lo que dicen las palabras: «l’ironiste s’exprime à propos des énoncés plutôt qu’à propos de ce dont ces énoncés traitent».¹²⁰

2.2.4 EL CONTENIDO

También de los clásicos proviene la elección del contenido como polo de atracción de la noción de ironía. Según Roster, los inicios del concepto de ironía se hallan en la comedia griega. El *ieron* tenía como rasgo más destacado «el de aparentar ser menos listo de lo que en realidad era; actitud ésta que engañaba a su adversario de costumbre, el *alazon*».¹²¹ En definitiva, un disimulo. Lo mismo que leemos en la definición de ironía que se presenta en una obra de Publius Rutilius Lupus (circa 160/340 d. n. e.): «IRONIA simulatio frequentissima apud oratores; qua forma aliud uerbis significamus, aliud re sentimus».¹²² Esta misma idea la había propuesto Cicerón mucho tiempo antes en forma no de definición académica, sino de enunciación nocional: «alia dicentis ac significantis dissimulatio».¹²³

2.2.5 EL ASPECTO

Si para andar seguros hay que dar rodeos o quedarse en la periferia, eso es lo que algunos proponen; por ejemplo, Jankélévitch: «no podemos analizar su estructura, pero sí podemos describir su aspecto».¹²⁴ O Ramírez: «El rasgo distintivo de la ironía más comúnmente aceptado quizá sea el distanciamiento, pero, a mi juicio, también éste es vacilante, puesto que la ironía no sólo distancia sino que, al propio tiempo, como toda tensión, aproxima y sujeta. La ironía supone la facultad humana de merodear la realidad sensible asentando en ella el nido del sentido. Se trata de un merodear discursivo [...] Ese rodeo obligado del discurso en torno al sentido representa a la ironía».¹²⁵ Lucie Didio acepta que tenga, como mucho, parasinónimos, pero no sinónimos: «l’ironie n’a vraiment pas de synonymes, on peut parler -au maximum- de parasyonymes».¹²⁶

Philippe Hamon se acerca a la ironía con un prisma geométrico: el término *obliquo* le parece cómodo y justo. En el conjunto de términos que ofrecen una representación topográfica, algunos designan figuras que se pueden ligar con la ironía; la *oratio prosa* va “derecha”, el *versus* (la poesía) “vuelve sobre sí mismo”, la perífrasis (periphrase) “da vueltas alrededor” de la vasija, y lo oblicuo, que va sesgado.¹²⁷ No anda

¹²⁰ L. Didio (2007), p. 88.

¹²¹ P. J. Roster, JR. (1978), p. 11.

¹²² P. Rutilii Lupi (1539), pp. 48-49.

¹²³ Cicero (1990), Libro III, 53, 203, p. 522.

¹²⁴ W. Jankélévitch (1982), p. 39.

¹²⁵ J. L. Ramírez (1992).

¹²⁶ L. Didio (2007), p. 40.

¹²⁷ Ph. Hamon (2016): «ce terme d’ “oblique” m’a paru commode, et finalement assez juste. Il y a une sorte d’imaginaire figural et quasi topographique dans les représentations que nous nous faisons de l’exercice du langage: voir les préfixes (*péri-*, *para-*) de l’évitement ou du contournement pour désigner certaines figures qui semblent avoir des liens privilégiés avec l’ironie. Il y a le “qui va tout droit” (*oratio*

descabellada esta propuesta, pues si se dibujasen las ideas de aproximación que exponemos sobre la ironía, la línea que sigue la ironía en su inserción textual es “no recta”, no se la ve venir de frente, dice lo que quiere decir sin decirlo, invita a que se busque el sentido no explícito, etc. Con análoga expresión se manifiestan otros investigadores: es una expresión sobre todo oblicua, dice Watbled.¹²⁸ Lucie Didio, tras preguntarse para qué sirve la ironía, contesta que sirve para decir de un modo indirecto y ambiguo lo que se quiere decir, es decir, criticar, evaluar, juzgar, argumentar, etc.¹²⁹

2.2.6 DECIR SIN DECIR

La ironía es un mecanismo de decir no diciendo, consiste en decir o bien lo contrario de lo que se piensa, o bien algo diferente de lo que se piensa. El problema reside en discriminar si se enuncia “lo contrario” de lo que se piensa con un propósito lúdico o con la intención de mentir, o por error, o por despiste, etc.; menos grave desde la perspectiva de la comunicación es expresar lo “distinto” de lo que se piensa, pero también en ese caso podría rastrearse más de una intención. «La ironía es el espíritu de finura, esa punta sutil que nos permite alcanzar lo irreversible».¹³⁰

Siempre es mejor una ironía que una crítica descarnada. Muchos críticos «jamás se han preocupado de saber lo que es la ironía y cuáles son sus variabilidades adyacentes; esos críticos que han olvidado sin duda de que por la ironía se salvan casi todas las obras maestras. [...] el humorismo es, sépanlo ellos, pues, cuestión de palabras, *res verborum*. [...] en la recia España los espíritus se sienten ofendidos por el más leve roce de una picadura, como carne viva que requiere no ser tocada».¹³¹ La ironía no hiera, suaviza la crítica, como prescribe Marco Antonino: «Alexandro el grammatico hizo con su ejemplo, que yo no fuese amigo de reprehender, ni de zaherir á aquellos, que se les fuese ó un barbarismo, ó un solecismo, ó una viciosa pronunciación de una syllaba; antes bien procuráse con maña substituir aquello solo, que se debia haber proferido, ó bien como quien pregunta, ó bien como quien confirma, ó como quien examina no la palabra misma, sino la cosa dicha; ó por fin, como quien amonesta con disimulo de alguna otra semejante manera cortés, y agradable».¹³²

Es frecuente la expresión «fina ironía», tan habitual que puede ser calificada como “binomio irreversible”... La función gramatical que ejerce el adjetivo *fina* cuando

prosa, la prose), le “qui revient sur lui-même” (le *versus*, la poésie), le “qui tourne autour du pot” (la périphrase) et il y a l’oblique, le “qui va en biais, qui biaise”».

¹²⁸ J-Ph. Watbled (2011, p. 2): «Il s’agit alors d’une forme d’expression oblique par excellence».

¹²⁹ L. Didio (2007, p. 342): «[...] l’ironie sert à dire, en un condensé d’arguments qui relève d’une grande économie verbale, ce qu’on veut dire, c’est-à-dire critiquer, évaluer, juger, argumenter, vouloir persuader de la vertu, vouloir dissuader du vice, tout cela non pas directement et d’une manière univoque, mais indirectement et d’une façon ambiguë».

¹³⁰ W. Jankélévitch (1982), p. 147.

¹³¹ A. González Blanco (1906), p. 42.

¹³² Marco Aurelio (1785): «Soliloquios del Emperador Marco Antonino», libro primero, X, p. 13, en *Los doce libros del emperador Marco Aurelio* (traducidos por Jacinto Díaz de Miranda), Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha.

precede a *ironía* es la de “especialización”; si se pospone a *ironía*, la función es la de “especificación”. La función de especialización consiste en precisar «los límites extensivos dentro de los cuales se considera lo determinado, desde un punto de vista interno, es decir, sin aislarlo y sin oponerlo a otros determinables susceptibles de caer bajo la misma denominación»;¹³³ ejemplos: «pura coincidencia», «fatal desenlace», «práctica totalidad», «falsa alarma», etc. La función de especificación se da cuando el adjetivo restringe «las posibilidades referenciales de un signo, añadiéndoles notas no inherentes a su significado»:¹³⁴ «vino tinto», «castillo medieval», «niño rubio», «aves acuáticas»... En el caso de la ironía se puede colocar tras el término el adjetivo por el que se opte, que puede ser ese u otro: «ironía cruel», «ironía fina», «ironía sarcástica», «ironía cariñosa», etc.

2.3 CLASES

Como no pretendemos ofrecer un estudio monotemático sobre la ironía en sí, no abundaremos tampoco en su clasificación; nos limitaremos a presentar algunas propuestas de las clases de ironía. Quizá no sea aplicable en este caso (¿o sí?) la afirmación de Aristóteles de que «Los hombres sólo son buenos de una manera, malos de muchas».¹³⁵ Se han propuesto bastantes clasificaciones de la ironía, todas con suficiente fundamento; veremos -simplificándolas- algunas de las más destacadas.¹³⁶

2.3.1 POR EL TIPO DE MEDIOS QUE UTILIZA

Según Cicerón, las ironías procuran causar gracia, agrado; unas lo consiguen con los hechos (*in re*) y otras, con palabras (*in verbo*); el grado máximo lo consiguen si unen las ironías de los hechos con las ironías de las palabras: «Nunc exponamus genera ipsa summatim, quae risum maxime moveant. Haec igitur sit prima partitio, quod facete dicatur, id alias in re habere, alias in verbo facetias; maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque moveatur».¹³⁷ El historiador de la retórica H. Lausberg dice: «la ironía puede utilizar tanto los *verba* (en el diálogo y en el discurso continuo [...]) como también los *facta*».¹³⁸ Kerbrat-Orecchioni denomina ironía referencial a la ironía que utiliza los *facta* e ironía verbal a la que se sirve de los *verba*; a aquella le reconoce una relación dual: la situación que es “soporte” de la ironía y el observador que la percibe como irónica; a la verbal le atribuye una relación triple: el locutor, el receptor y el objetivo.¹³⁹

¹³³ E. Coseriu (1973), p. 305.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 306.

¹³⁵ Aristóteles (2018), Libro II, 6, 1106b, p. 63. En la nota 48 indica el editor: «Verso de autor desconocido». Ordinariamente se cita la frase con la que León Tolstoi abre su novela *Anna Karénina*: «Todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera». ¿Coincidencia? ¿A una distancia de tantos siglos?

¹³⁶ Una clasificación detallada puede leerse en H. Morier (1981), pp. 577-617, *sub voce*.

¹³⁷ Cicero (1990), Libro II («Excurso sobre el ridículo»), 61, 248. p. 351.

¹³⁸ H. Lausberg (1975), II, p. 292.

¹³⁹ C. Kerbrat-Orecchioni (1976), p. 17.

2.3.2 POR LA EXTENSIÓN DE SU INCIDENCIA

Otros autores distinguen entre la ironía que existe en unidades estrechamente localizadas y la que existe «dans la grande syntagmatique».¹⁴⁰ Ramírez destaca la extensión de la ironía en enunciados como rasgo diferenciador: «Mientras las restantes figuras retóricas constan en principio de una sola palabra o de una expresión que sólo es parte de un enunciado, se manifiesta la ironía en enunciados completos y a veces en un complejo de varios enunciados».¹⁴¹ Philippe Hamon, por su parte, distingue una ironía local y una ironía global; aquella se encuentra en algunas palabras, en una frase..., mientras que esta dispone de un alcance textual; al mismo tiempo reconoce que la relación entre estos dos tipos de ironía no es fácil de caracterizar.¹⁴² Para Haverkate, «cabe indicar dos centros de gravedad en los estudios sobre la ironía verbal: (1) la estructura lingüística de la locución irónica, (2) la definición conceptual de la ironía como recurso retórico».¹⁴³

2.3.3 POR LA ÍNDOLE COMUNICATIVA

Para Bres, el fenómeno de la ironía puede manifestarse como *retórico* (la ironía en cuanto tropo, figura...), como *argumentativo* (la ironía como forma de argumentación) y como *enunciativo* (el doble juego, etc.).¹⁴⁴ Haverkate se refiere a lo que llama «la triple tipología tradicional» (no fundamenta por qué es “tradicional”): «la ironía verbal, la ironía dramática y la ironía del sino». Según Haverkate, la ironía dramática, que «halla su origen en la tragedia sofoclea *Edipo rey*, pretende reflejar en forma literaria la ironía del sino describiendo «acontecimientos que suceden al contrario de cómo esperaban los protagonistas».¹⁴⁵ Roster, por su lado, alude a la ironía metafísica y también a la ironía del sino; según él, «las dos comparten la visión de la impotencia del hombre».¹⁴⁶

Excluida la enciclopédica clasificación de Henri Morier, la agrupación más ambiciosa y rigurosa de las clases de ironía la hemos hallado en la tesis doctoral de Lucie Didio. Las variedades irónicas son nueve: enunciativa, intelectual, ideológica, pragmática, polifónica, cognitiva, pasional, axiológica y retórica. Junto a tal diversidad de tipos, la autora pone énfasis en asegurar que unas variedades están unidas a las otras; es más,

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹⁴¹ J. L. Ramírez (1992).

¹⁴² Ph. Hamon (2016): «La nécessité de distinguer entre une ironie locale et une ironie globale s'impose rapidement à tout analyste. On peut en effet repérer aisément des faits d'ironie localisables en quelques mots, en une phrase; [...] Il y a notamment une ironie syntagmatique qui joue sur des macrostructures globales, par exemple quand des précautions et des préparations minutieuses de la part d'un personnage de roman aboutissent à un ratage final, ou inversement, ou quand on assiste à un long quiproquo ou à un renversement général de perspective. Mais le lien entre les deux niveaux de description, le local ponctuel et le global structurel, n'est pas facile à analyser et à caractériser».

¹⁴³ H. Haverkate (1985), p. 346.

¹⁴⁴ J. Bres (2010), p. 695.

¹⁴⁵ H. Haverkate (1985), pp. 344-345.

¹⁴⁶ P. J. Roster, JR. (1978), p. 15.

las tres últimas están íntimamente ligadas entre sí, de forma que, en la práctica, es imposible hablar de una sin ocuparse también de las otras.¹⁴⁷

2.3.4 PERFILES NO ACADÉMICOS

Entre las ironías de “hechos” se pueden catalogar las que Laura Gómez denomina «secuestradas por el lenguaje coloquial de su campo específico de conocimiento»: «es evidente que el fenómeno irónico ha desbordado los límites de lo estrictamente lingüístico y que la ligereza en su empleo ha acabado por desenfocar su verdadero significado (por ejemplo: si un equipo de fútbol pierde una importante final porque el balón se resistió a entrar en la red, el comentarista hablará de “ironías del esférico”; de *La Gioconda* se dice que contempla *irónica* al que la mira con admiración, etc.)». ¹⁴⁸ Esta ironía “secuestrada” se encuentra lejos de cualquiera de los sentidos más habituales en la tradición. Como alejada se halla también la ironía de la naturaleza: «la ironía no es consciente en la naturaleza, sino sólo para aquel que tiene ojos para ella, para aquel que considera que la naturaleza, como si se tratase de una persona, le gasta bromas o le confía sus preocupaciones y sus penas». ¹⁴⁹

En la prensa, esa plataforma de difusión de los conocimientos, es frecuente aludir a los diferentes sentidos de la ironía, sobre todo a la ironía “de la vida”; esta tendencia tiene sentido porque la prensa suele referirse tanto a “discursos” como “hechos”.

* Con ocasión de la caída, el 4 de octubre de 2021, de Facebook, WhatsApp e Instagram leímos lo siguiente: «Fue universal el chascarrillo sobre la ironía que suponía que todos fuéramos a Twiter a ver si había caído WhatsApp». ¹⁵⁰

* En referencia a Juan Ponce de León, que buscó en Florida el manantial de la eterna juventud, Irene Vallejo escribió: «Florida, península convertida hoy irónicamente en retiro dorado para jubilados». ¹⁵¹

* Tras la concesión del Premio Planeta 2021 a *Carmen Mola*, que resultó ser un heterónimo de tres varones, Josefina Bueno y Maribel Peñalver escribieron: «Carmen Mola responde a una presunta ironía de sus creadores»; ¹⁵² la ironía que se intenta y no se consigue es doble ironía; si la ironía es “amagar y no dar” y se ha pretendido eso sin

¹⁴⁷ L. Didio (2007, pp. 93 y 94): «Ceci dit, il faudra se poser cette question : quelles sont les dimensions structurelles de l’ironie? Combien sont-elles? À notre avis, l’ironie renferme, au moins, neuf dimensions structurelles: énonciative, intellectuelle, idéologique, pragmatique, polyphonique, cognitive, passionnelle, axiologique et rhétorique. [...] En dépit d’être formellement autonomes, les dimensions structurelles de l’ironie tout d’abord se complètent et ensuite s’entremêlent étroitement. D’une part, les dimensions intellectuelle, idéologique et pragmatique se relient les unes aux autres. D’autre part, les trois dernières dimensions –passionnelle, axiologique et rhétorique –sont inextricablement liées. Celles-ci sont à tel point entrelacées et enchevêtrées, qu’on ne peut parler d’une d’elles sans obligatoirement faire mention des autres, car l’une renvoie constamment aux autres dans un va-et-vient ininterrompu».

¹⁴⁸ L. Gómez (1996), p. 451.

¹⁴⁹ S. Kierkegaard (2000), pp. 281-282.

¹⁵⁰ Natalia Junquera: «Relato del apocalipsis», *EL PAÍS*, 6 de octubre de 2021, n.º 16 150, p. 15.

¹⁵¹ Irene Vallejo: «El otoño que brilla», *EL PAÍS SEMANAL*, 17 de octubre de 2021, n.º 2351, p. 10.

¹⁵² Josefina Bueno y Maribel Peñalver: «El ‘ménage à trois’ de Carmen Mola», *EL PAÍS*, 2 de noviembre de 2021, n.º 16 177, p. 12.

obtenerlo, se ha producido un “amagar y no dar” sobre otro “amagar y no dar”. En definitiva, estas ironías trasladadas son «ironías de la vida».

* A propósito del rey emérito y de la definición que el diccionario de la RAE ofrece de la palabra emérito («Dicho de una persona: Que se ha retirado de un empleo o cargo y disfruta algún premio por sus buenos servicios»), Berna González Harbour dice que «el adjetivo se lo ha llevado un señor comisionista» de comportamientos nada ejemplares. «Todo esto es irónico, claro, pero lo que no lo es es lo que está en juego».¹⁵³

* Pese a que las *TED Talks* apuestan por mensajes optimistas en las redes sociales, a veces fracasan: «Viraliza mensajes optimistas con capacidad para hacer de este mundo un lugar mejor. Pero esto, por irónico que parezca, no siempre tiene efectos positivos».¹⁵⁴

*«El escultor [Claes Oldenburg] creó obras de gran tamaño que replicaban con ironía objetos cotidianos».¹⁵⁵

Sin embargo, también hallamos en la prensa alusiones a la ironía verbalizada.

* Natalia Junquera expone un episodio en que la ironía muestra las incongruencias de una idea llevada a sus últimas consecuencias: «La ironía es el mejor recurso para demostrar que una tontería lo es».¹⁵⁶

* La ironía tiene capacidad para convertir un disparate en un aserto digno. Con motivo de la declaración de un diputado en el Congreso en la que califica a España de “infierno fiscal”, por lo que había que dejar “a los chavales que camelen” refiriéndose a quienes se trasladan a Andorra para no tributar, Ana Iris escribió: «Y lo dijo sin ironía».¹⁵⁷

* Los pensamientos fantasiosos hostiles, las ficciones desasogantes pueden atacarse con la ironía: «[...] lenguajes propios que le venían de su autismo y de la ironía con la que combate los fantasmas».¹⁵⁸

* Uno de los grados de la ironía es el compasivo, el misericordioso; así lo asevera Elvira Lindo: «Estos son tiempos pésimos para la ironía, que es el hilo conductor de la piedad».¹⁵⁹

Mucho más lejos de nuestro ámbito se halla la ironía de los publicitarios, que le han dado un vuelco: han sustituido el registro lúdico de la ironía por el registro serio. La ironía se ha convertido en un valor en sí misma. La marca de relojes Swatch ha creado un modelo que ha denominado *Irony*; con ello hace un juego entre *irony* (= ironía) e *iron* (= hierro) y publicitan que este modelo está hecho de hierro, a diferencia de los del

¹⁵³ Berna González Harbour: «El pueblo español, emérito», *EL PAÍS*, 9 de diciembre de 2021, n.º 16 214, p. 13.

¹⁵⁴ Enrique Alpañés: «El laboratorio que convirtió las ideas en industria», *EL PAÍS. IDEAS*, 5 de diciembre de 2021, n.º 343, p. 2.

¹⁵⁵ María Antonia Sánchez-Vallejo: *EL PAÍS*, 20 de julio de 2022, n.º 16434, p. 35 (subtítulo).

¹⁵⁶ Natalia Junquera: «Anguita ya les vio venir», *EL PAÍS*, 4 de diciembre de 2021, n.º 16 209, p. 13.

¹⁵⁷ Ana Iris Simón: «Exiliados no: zascandiles», *EL PAÍS*, 23 de octubre de 2021, n.º 16 167, p. 12.

¹⁵⁸ Jesús Ruiz Mantilla: «Conversaciones a la contra», *EL PAÍS*, 6 de diciembre de 2021, n.º 16 211, p. 48.

¹⁵⁹ Elvira Lindo: «La dictadura progresa», *EL PAÍS*, 5 de diciembre de 2021, n.º 16 210, p. 39.

resto de la gama. Se aprovecha, así, de la connotación positiva de la ironía.¹⁶⁰ P. Schoentjes se refiere también a una web (www.pointdironie.com), que es un periódico híbrido («mitad revista, mitad póster»). «Point d'ironie» es también un proyecto de moda lanzado por *agnès b*, que toma su grafismo de un dibujo de Alcanter de Brahm (heterónimo de Marcel Bernhardt, 1868-1942), quien, en su libro *L'ostensoir des ironies*, de 1899, propone un signo, (!), que indica que un enunciado se puede entender en su segundo nivel como ironía, sarcasmo, etc. Antes que él, en 1668, John Wilkins en un tratado sobre puntuación había propuesto, entre otras cosas, (los expongo en negrita y entre paréntesis para identificarlos mejor) los siguientes signos: para la explicación ([]), para la interrogación (?), para la admiración (!) y para la ironía (¡).¹⁶¹ El dibujo de Alcanter era una grafía artística de la marca que Wilkins había propuesto dos siglos antes.¹⁶²

2.4 IRONÍA ANTROPOLÓGICA

2.4.1 UNA VIEJA NOVEDAD

Las ironías denominadas «del sino» y «metafísica» son una novedad muy relativa, quiero decir, que goza de siglos. Un párrafo de Taylor nos da una pista sobre la antigüedad de la ironía como exposición de cosas que aparecen en contra de las expectativas del hombre y como reflejo de su impotencia. «Sócrates representa el reverso del paraíso terrenal. Frente al “seréis como dioses, concedores del bien y del mal”, él posee un sólido y exacto patrón de lo que debe ser el verdadero saber, y por consiguiente, sabe cuán lejos están, él y todos los demás, de alcanzar ese patrón. Por lo tanto, sólo él tiene la capacidad de verse a sí mismo y al resto de la humanidad, en sus verdaderas proporciones, y el contraste entre las pretensiones de los hombres y su realización apela a su sentido de humorismo».¹⁶³ Veamos el contraste entre la ironía de Satanás y la de Sócrates, y la actualidad de relatos bíblicos y eclesiásticos. «La existencia de la ironía como ironía de la existencia» es el título de un trabajo de José Luis Ramírez. Que desde los primeros atisbos humanos de escritura constatamos que el hombre aspira a algo imposible no tendría que sorprendernos.¹⁶⁴

2.4.2 GILGAMESH

La obra literaria cronológicamente más antigua en la historiografía parece que es el *Poema de Gilgamesh* o la *Epopéya de Gilgameš* (Guilgames, Bilgames...), que constituye, tanto por su cronología como por su argumento y fuerza poética, la primera de las

¹⁶⁰ P. Schoentjes (2007, p. 338): «L'ironie est devenue une valeur en elle-même, une sorte de común dénominateur autour duquel se rassemblent en général les fractions les plus progressistes de nos sociétés occidentales».

¹⁶¹ J. Wilkins (1668), p. 377.

¹⁶² P. Schoentjes (2007), p. 339.

¹⁶³ A. E. Taylor (1961), pp. 38-39.

¹⁶⁴ J. L. Ramírez (1992).

epopeyas clásicas.¹⁶⁵ Esta epopeya mantiene coincidencias en algunos puntos temáticos muy concretos con la Biblia: el diluvio, la serpiente, el árbol de la vida...

El tema más sensible de contacto con la Biblia es el de la búsqueda de la inmortalidad; el árbol de la vida plantado por Yahvé Dios en el Edén simbolizaba la inmortalidad. «El héroe sumerio Gilgames andaba buscando la *planta de la juventud*, que le preservase de la muerte».¹⁶⁶ Gilgamesh emprendió un camino en busca de la inmortalidad: atravesó mares, llanuras, desiertos..., Mar Rojo, Océano Índico, Golfo Pérsico... En la tablilla X, columna II, texto asirio, leemos lo siguiente:

Gilgamesh dijo a la tabernera:

-Y ahora, tabernera, ¿cuál es el camino que conduce hasta Utnapishtim?
[Utnapishtim era el único hombre que había alcanzado la inmortalidad.]
¿Qué señal me lo hará reconocer? ¡Dime la señal!

La tablilla XI, columna VI, texto asirio, dice así:

Utnapishtim le dijo a Gilgamesh:

-Gilgamesh, para venir hasta aquí has pasado fatigas y penas,
¿qué te voy a dar para que regreses a tu país?
Te voy a revelar, Gilgamesh, un misterio
y decirte una cosa que no saben los humanos:
se trata de una planta, su raíz es como la de la zarza espinosa,
su espina es como la de la rosa, pinchará tus manos;
pero si tus manos logran coger esta planta,
habrás encontrado la Vida eterna.
[Gilgamesh logró hacerse con esa planta, pero]
una serpiente sintió el olor de la planta,
silenciosamente salió de la tierra y se llevó la planta.

El poema de Gilgamesh es «el poema épico más importante de toda la Historia de la Literatura, no sólo por su antigüedad, sino incluso por haberse fijado por primera vez en una obra literaria toda la tipología psicológica del hombre».¹⁶⁷ Gilgamesh aspiró a conocer el enigma de la inmortalidad.

2.4.3 PARAÍSO TERRENAL

El bíblico árbol de la vida es un símbolo de la inmortalidad. El primer enigma bíblico fueron las palabras de Yahvé al hombre: «De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y el mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás».¹⁶⁸ ¿En qué consistía esa ciencia? No es la omnisciencia, sino la autonomía de pensamiento, deseo y acción. El deseo más íntimo del hombre es ejercer la facultad de decidir por sí mismo lo que es bueno y lo que es malo, y de

¹⁶⁵ *Poema de Gilgamesh* (1992), p. XXXIII.

¹⁶⁶ *Biblia comentada* (1961-1962), I, p. 77.

¹⁶⁷ *Poema de Gilgamesh* (1992), pp. LXI-LXII.

¹⁶⁸ *Biblia comentada* (1961-1962), I, *Génesis*, 2, 16-17, p. 76.

obrar en consecuencia. El segundo enigma lo constituyó la promesa que la serpiente hizo a Eva tras comunicarle ella que tenían prohibido comer del árbol que estaba en medio del jardín. «Y dijo la serpiente a la mujer: “No, no moriréis; es que sabe Elohim que el día en que de él comáis se os abrirán los ojos y seréis como Elohim, conocedores del bien y del mal”». ¹⁶⁹ Ser como Dios es crear y ser inmortales, y eso estaría al alcance de Adán y Eva. «El fruto prohibido no traerá la *muerte*, sino la *ciencia* superior que los situará en plan de igualdad con la misma divinidad». ¹⁷⁰

Hay un paralelismo antitético entre el mito de Adán y el mito de Adapa, hijo de Ea. «Adapa no consigue la inmortalidad por no tomar el “manjar de la vida”, y Adán pierde la inmortalidad por querer tomar del “árbol de la vida”. [...] el autor sagrado muy bien pudo haber utilizado tradiciones populares que flotaban en el ambiente y utilizarlas como forma externa de expresión para inculcar la verdad dogmática del pecado original, de la pérdida por los primeros padres de un primitivo estado de inocencia y felicidad». ¹⁷¹

Estaba en juego la inmortalidad. Yahvé les advirtió de que si comían del árbol de la ciencia del bien y del mal, morirían: fue leal; la serpiente fue irónica: seréis como dioses. ¿Sabía Yahvé que Adán y Eva iban a transgredir su mandato y que, por tanto, al comer del árbol perderían la inmortalidad? ¿No fue irónico Yahvé -antes que la serpiente- al prometerles algo que sabía que no era posible? No olvidemos que Yahvé era omnipotente y omnisciente. ¿Qué palabras fueron más irónicas: las de Yahvé o las de la serpiente? Además, estaba en juego la gran sabiduría: conocer el bien y el mal. Yahvé -por ser el creador todopoderoso- era conocedor del mal y del bien. Y Yahvé dice -irónicamente-: «He ahí a Adán hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal». ¹⁷² El bien ya lo habían experimentado Eva y Adán por estar en el “paraíso”: el mal lo iban a conocer a partir de ahora. «El resultado del intento del hombre ha sido todo lo contrario al esperado: ha adquirido el hombre un nuevo y triste conocimiento experimental de la diferencia entre “el bien y el mal”». ¹⁷³ *Adán* se ha de entender como *el hombre*. ¿Nació ya irónico el hombre: *homo ironicus*? ¿Por voluntad de Yahvé? ¿No tendrá la ironía un origen divino-diabólico? ¿No irá plegado en el inconsciente colectivo un instinto de ironía, una tendencia a jugar con el conflicto entre apariencia y realidad, con distinción entre lo que digo y lo que pienso? En un mundo perfecto no hay lugar para la burla. ¹⁷⁴ De hecho, las épocas en las que las opiniones religiosas y sociales son relativamente homogéneas se prestan menos al escepticismo y la ironía; tal “homogeneidad” se refuerza en sociedades herméticas, por causas culturales o políticas. Natu-

¹⁶⁹ *Ibidem*, I, *Génesis*, 3, 4-5, p. 82.

¹⁷⁰ *Ibidem*, I, p. 84.

¹⁷¹ *Ibidem*, I, p. 89.

¹⁷² *Ibidem*, I, *Génesis*, 3, 22, p. 99.

¹⁷³ *Ibidem*, I, p. 100.

¹⁷⁴ H. Morier (1981, p. 579, *sub voce*): «Dans un monde parfait, ou dans un monde que l'on croit parfait, il n'est pas de place pour la raillerie».

ralmente, estamos tratando de “concepciones” (la bíblica y otras coetáneas) de la ironía, no de una herencia genética.

La Biblia está transida de las consecuencias de esta ironía inicial; tanto en el Antiguo Testamento (libros sapienciales, proféticos...) como en el Nuevo Testamento (evangelios, cartas...). «[Dios] Coge a los sabios en su astucia y frustra los designios del malvado»,¹⁷⁵ «¡Objeto de mofa es el justo y el íntegro!»,¹⁷⁶ «Conoce Yahvé los pensamientos de los hombres (y sabe) cuán vanos son»,¹⁷⁷ «Yahvé ha derramado en su interior un espíritu de vértigo, y descarrían a Egipto en cuanto hacen, como se tambalea un borracho al vomitar»,¹⁷⁸ «Porque la sabiduría de este mundo es necedad ante Dios».¹⁷⁹ ¿Y qué decir del *Sermón de la Montaña*, las *Bienaventuranzas*? Vistas desde el “lado de acá”, son enunciados paradójicos:¹⁸⁰ llamar felices a los perseguidos, a los insultados, a quienes lloran, etc.,¹⁸¹ ¿no es una flagrante ironía?, ¿o algo distinto?

2.4.4 SAN AGUSTÍN

Como también podría considerarse irónico el raciocinio de san Agustín que basa la convicción de nuestra existencia en la capacidad de autoengaño que tenemos. La conocida frase de Descartes «Cogito, ergo sum», que es, a la vez, punto de partida y conclusión, encuentra su precedente en el siguiente pasaje de san Agustín. «Y en estas verdades no hay temor alguno a los argumentos de los académicos, que preguntan: ¿Y si te engañas? Si me engaño, existo; pues quien no existe no puede tampoco engañarse; y por esto, si me engaño, existo. Entonces, puesto que si me engaño, existo, ¿cómo me puedo engañar sobre la existencia, siendo tan cierto que existo si me engaño?». ¹⁸² El hallazgo de un punto de partida subjetivo lo sitúa Agustín en el error, que es una situación del intelecto: «Fallor, ergo sum».

No estamos en el paraíso, no seremos como dioses; vivimos como juguetes del *Homo sapiens*, que crea fantasías irónicas para vivir de sobra. Si esto no es ironía antropológica...

2.5 ÍNDOLE PROTEICA

La diversidad de definiciones y de interpretaciones académicas de la ironía es terreno abonado para que germinen consideraciones variadas. No es que solamente la

¹⁷⁵ *Biblia comentada* (1961-1962), IV, *Job*, 5, 13, p. 51.

¹⁷⁶ *Ibidem*, IV, *Job*, 12, 4, p. 74.

¹⁷⁷ *Ibidem*, IV, *Salmos*, 93, 11, p. 541.

¹⁷⁸ *Ibidem*, III, *Isaías*, 19, 14, p. 172.

¹⁷⁹ *La Sagrada Escritura. Texto y comentario* (1961-1962), II, 1 Corintios, 3, 19, p. 371.

¹⁸⁰ H. Morier (1981), p. 593, *sub voce*.

¹⁸¹ *La Sagrada Escritura. Texto y comentario* (1961-1962), I, Mateo, 5, 3-12, pp. 59-63.

¹⁸² San Agustín (1988, XI, 26): «Nulla in his ueris Academicorum argumenta formido dicentium, Quid si falleris? Si enim fallor, sum. Nam qui non est, utique nec falli potest; ac per hoc sum, si fallor. Quia ergo sum si fallor, quo modo esse me fallor, quando certum est me esse, si fallor?».

ironía sea la que desconcierte; es ella misma la que queda desconcertada por la heterogeneidad de reflexiones que suscita. «La ironía divide al grupo de quienes son capaces de comprenderla de quienes no lo son. Está integrada en la familia de lo cómico, pero mantiene relaciones también con lo serio. Se despliega en una vasta gama de saberes: lingüística, filosofía, literatura, psicoanálisis... Quien se acerca al polimorfismo de esta dantesca “selva oscura” debe empezar por comprender sus filiaciones, sus ramificaciones y sus restricciones». ¹⁸³ La ironía se puede “aprender”, pero no se deja “aprehender”; es inaprehensible por naturaleza; si se la pudiera captar del todo, no sería ironía: siempre se guarda un as en la manga, se deja un fleco suelto, provoca una duda..., ¿y si...?

2.5.1 DISONANCIAS

Posiblemente fue Cicerón quien dio en la diana de la naturaleza de la ironía cuando advirtió que es necesario distinguir entre lo que se dice como contrario de lo que se piensa de lo que se dice como distinto de lo que se piensa. ¹⁸⁴ Con palabras diferentes eso mismo vienen a decir otros ironólogos actuales: «l’ironie, comme figure, consiste à dire le contraire non de ce que l’on pense mais de ce que l’on dit, soit dans le contexte, soit dans le texte». ¹⁸⁵ Para Kierkegaard, «La forma más común de la ironía consiste en decir seriamente algo que, sin embargo, no es pensado como serio. [La ironía goza de] una cierta superioridad derivada del hecho de que, si bien quiere que se la entienda, no quiere que se la entienda literalmente». Por ello, «es esencial a la ironía no desenmascarse jamás. [...] es también esencial al ironista no expresar jamás la idea como tal». ¹⁸⁶

Una distinción fina que “salva” a la ironía es la que proponen Sperber y Wilson; según ellos, hay que distinguir entre dar a entender “algo más” (= *en plus*) de lo que dice, y otra cosa es dar a entender “otra cosa” distinta (= *à la place*) de la que se dice. ¹⁸⁷ O la también esclarecedora sugerencia de Jankélévitch: «la ironía no quiere ser *creída*, sino *comprendida*. O sea, “interpretada”. La ironía no nos hace creer lo que dice, sino lo que piensa». ¹⁸⁸ Watbled libera con agudeza al ironista de la responsabilidad de mentir; salva al ironista del pecado social de la mentira; es el mensaje el que dice algo que el emisor no dice: «Dans l’ironie, on a donc finalement une opposition fondamentale entre le *vouloir dire* de l’énonciateur, correspondant à son intention signifiante primaire et assumée, et le *vouloir dire* de son énoncé». ¹⁸⁹

Uno escribe no lo que piensa, sino lo que ha decidido decir. Los textos científicos son los únicos en los que se presume verdad. En los demás, no; en ellos solo presu-

¹⁸³ C. Fillière (2011), p. 1.

¹⁸⁴ Cicerón (1990, Libro II, 67, 269. p. 366): «Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere, de quo ante dixi, cum contraria dicas, ut Lamiae Crassus, sed cum toto genere orationis severe ludas, cum aliter sentias ac loquare».

¹⁸⁵ J. Cohen (1970), p. 11.

¹⁸⁶ S. Kierkegaard (2000), pp. 276 y 113.

¹⁸⁷ D. Sperber et D. Wilson (1978), p. 401.

¹⁸⁸ W. Jankélévitch (1982), pp. 55-56.

¹⁸⁹ J.-Ph. Watbled (2011), p.13.

mimos que es “eso” lo que ha querido decir. La ironía es el descarrilamiento del texto: lo que se halla en el nivel siguiente de lo que afirma el léxico en su sentido primario, es el sentido ¿ultraléxico?, ¿metaléxico? Estas disonancias entre lo que se dice y lo que se dice sin decirlo quedó plasmado en este adagio: «aliud in lingua promptum, aliud pectore clausum». La gradación sirve de recurso a la ironía; además de formas de ironía hay grados de ironía. La verdad une a los extremos: lo más objetivo y lo más subjetivo; solamente son presuntamente (¡Recuérdese que estamos hablando de ironía!) verdaderas las propuestas científicas y únicamente los nombres propios identifican hipotéticamente a algo o a alguien. Todas las demás expresiones son una taimada vestimenta del poderío despistador del lenguaje.

2.5.2 SIMILITUDES

2.5.2.1 El humor

Gran parte de las definiciones o de las aproximaciones al concepto de ironía incluyen características relacionadas con ámbitos axiológicos, sean eufóricos, sean disfóricos; en el primer caso, acercan la ironía a ellos, y en el segundo caso, la separan de ellos. Conceptos como los de risa, humor, broma..., se asocian al de ironía. Decimos “relacionadas”, “se asocian”, lo cual no las hace equivalentes, pero nos abstenemos de matizar estos conceptos; nos ceñimos a dejar constancia de opiniones que los vinculan sin asemejarlos. Para Ballart el humor y la ironía son familiares, pero no iguales: «Y digo ironía, y no humor [...], porque entiendo que, aunque muy emparentados, ambos no son exactamente una igual cosa».¹⁹⁰ Según Bergson, el humor y la ironía forman parte de la sátira, pero la ironía es retórica y el humor es científico.¹⁹¹

Aristóteles advertía que no deberíamos confundir las risotadas, las bromas..., con la ironía. La ironía es más fina, más silenciosa; las risotadas son más superficiales: «La ironía es más propia de un hombre libre que la chocarrería, porque el irónico busca reírse él mismo y el chocarrero que se rían los demás».¹⁹² Incluso, sugiere que hasta pueden molestar a los demás. Los jóvenes «son amantes de la risa y, por ello, también de las bromas; pues, efectivamente, la broma es una desmesura en los límites de la educación».¹⁹³ Cicerón apoya esta actitud de Aristóteles cuando se refiere a Sócrates como ironista elegante y sensato.¹⁹⁴ Siglos más tarde, Renan advertía de lo mismo: la ironía es una de las creaciones más eximias, la broma es su caricatura: «L’homme n’a pas de marque plus décisive de sa noblesse qu’un certain sourire fin, silencieux, impliquant au

¹⁹⁰ P. Ballart (2003), p. 12.

¹⁹¹ H. Bergson (1959, p. 56): «L’humour, ainsi définie, est l’inverse de l’ironie. Elles sont, l’une et l’autre, des formes de la satire, mais l’ironie est de nature oratoire, tandis que l’humour a quelque chose de plus scientifique».

¹⁹² Aristóteles (1999), III, 18.3, 1419b, pp. 592-593.

¹⁹³ Aristóteles (1999), II, 12.3, 1389b, p. 381.

¹⁹⁴ Cicerón (1990, Libro II, 67, 270, pp. 366-367): «qui melius haec norunt, Socratem opinor in hac ironia dissimulantiaque longe lepore et humanitate omnibus praestitisse. Genus est perelegans et cum gravitate salsum cumque oratoris dictionibus tum urbanis sermonibus accommodatum».

fond la plus haute philosophie. Une rigoureuse analyse démontrerait que l'ironie entre pour une part dans toutes les créations vraiment élevées, et, s'il s'écrit une *Divine Comédie* du dix-neuvième siècle, je maintiens que l'ironie y aura place comme dans l'Olympe antique. Mais la farce n'est pas l'ironie, elle en est la caricature». ¹⁹⁵

«La ironía no es cosa de bromas», sentencia Ballart; y las contrapone como lo intelectual y lo “instintivo”: «la especial válvula de escape que nuestros nervios conocen como risa y nuestra razón como ironía». ¹⁹⁶ Kerbrat-Orecchioni enraíza en la lengua las dos dimensiones de la ironía, la seria y la jocunda; según ella, la ironía consta de dos características, una semántica y otra pragmática. Por el rasgo semántico adopta un sentido antifrástico (antinomía, oposición...), y por el rasgo pragmático toma un valor ilocutorio: ironizar es bromear, descalificar, burlarse, mofarse... de algo o de alguien. ¹⁹⁷ Para Jankélévitch, la ironía es prioritariamente una actividad mental, «una actividad espiritual infinita», «uno de los rostros de la sabiduría». ¹⁹⁸

El parentesco entre ironía y chiste existe teóricamente, pero en la práctica muchas veces no comparten ni objetivo ni características. En un pasaje de Azorín hallamos un ejemplo de esta disonancia entre ironía y chiste; es la intervención de un personaje de *El clamor*: «Lo que se ve es que abajo hacen con las letras lo que quieren. Luego se enfada el regente cuando yo le digo que las letras de este periódico son letras de cambio». ³⁵¹⁸ Este chiste por anfibología es muy deficiente; y como recurso irónico es ininteligible para quienes estén fuera de ese contexto; quienes pudieran haber captado una intención de discrepancia o de repulsa, tal vez podrían calificar de irónica esa intervención.

Sin embargo, hay que advertir que, lo mismo que hay grados en la ironía, también hay grados en los chistes. Hay chistes sin ingenio, chistes por anfibología, chistes con juegos de palabras..., y chistes irónicos. Un ejemplo de estos últimos es el siguiente. Para ridiculizar los excesos en el empleo de algunas formas lingüísticas con las que se pretende establecer un género gramatical inclusivo, *El Roto* escribe: «“Elles” y “Todes” es violencia gramatical de género». ¹⁹⁹ ¿Hay forma más fina, aguda y atinada que este chiste para alertar sobre los excesos de un purismo entre gramatical e ideológico desaseado?

2.5.2.2 La mentira

Dentro del ámbito disfórico, la mentira acecha a la ironía, por cuanto pretende usurpar sus bondades. La ironía no es una simulación hipócrita, ni tiene ninguna otra intención, sino que es autointencional. La ironía no entra en el terreno de la moral, sino

¹⁹⁵ E. Renan (1859), p. 313.

¹⁹⁶ P. Ballart (2003), p. 12.

¹⁹⁷ C. Kerbrat-Orecchioni (1980), pp. 118-119.

¹⁹⁸ W. Jankélévitch (1982), pp. 26 y 29.

¹⁹⁹ *El PAÍS*, n.º 16422, 8 de julio de 2022, p. 11.

en el de la ficción, del arte: «[...] la hipocresía pertenece propiamente al registro *moral*. El hipócrita se esfuerza siempre por parecer bueno pese a ser malo. La ironía, en cambio, está en un registro metafísico, y el ironista está siempre tratando de parecer alguien distinto de lo que es, de manera que, así como el ironista oculta su burla en seriedad y su seriedad en burla [...] así también puede que se le ocurra hacerse el malo, pese a ser bueno».²⁰⁰ Cosa distinta es que, por circunstancias complexivamente razonables, se oculte la verdad, como afirma Azorín: «muchas veces, a los amigos menos que a nadie se les puede decir la verdad».²⁰¹

Aristóteles opone la mentira a la verdad, y a esta la asimila con la ironía. Es un anticipo de la máxima «La humildad es la verdad». «Los irónicos, que minimizan sus méritos, tienen, evidentemente, un carácter más agradable, pues parecen hablar así no por bueno, sino para evitar la ostentación. [...] A los que niegan poseer cualidades pequeñas y manifiestas se les llama hipócritas y son más despreciables; [...] En cambio, los que usan con moderación la ironía, ironizando en cosas que no saltan demasiado a la vista o no son manifiestas, nos resultan agradables. El jactancioso parece, pues, ser opuesto al veraz, ya que es peor [que el irónico]».²⁰² El ironista no oculta ser reconocido como tal, simula pero no engaña; el mentiroso es puro disimulo: «Il en résulte que le discours ironique doit être reconnu comme tel pour fonctionner, à la différence du mensonge, qui est pure dissimulation».²⁰³

Cuando el príncipe-obispo Talleyrand le dijo al embajador español en Francia (1807) que la palabra le había sido dada al hombre para disfrazar su pensamiento, no se refería a la ironía, sino a la mentira.²⁰⁴ La mentira quiere hacer daño; la ironía quiere causar placer intelectual. El mentiroso no enseña sus cartas; el ironista hace cómplice al receptor. «La mentira es pesadez; ata una piedra al cuello de su víctima para que se ahogue; la ironía, en cambio, que primero desorienta, después echa un cable al desorientado».²⁰⁵ La ironía es el sector más bondadoso de la mentira, sin que ello le exima de ser un poco tirana, pues el interés principal de la ironía reside en la interferencia semántica y la incertidumbre interpretativa que ella crea. Por eso la ironía, al sumir a su destinatario en un aprieto cuyo desenlace puede ser más o menos grave o serio, tiene algo de “tirónico”.²⁰⁶

2.5.2.3 La duda

Según Kierkegaard, hay que establecer una distinción entre ironía y duda: «la duda es una determinación conceptual, y la ironía un ser-para-sí de la subjetividad. [...]

²⁰⁰ S. Kierkegaard (2000), pp. 281-283.

²⁰¹ *Rivas y Larra*, OC, III, p. 516.

²⁰² Aristóteles (2018), Libro IV. 7, desde 1127a línea 13 hasta 1127b línea 32, pp. 123-126.

²⁰³ J-Ph. Watbled (2011), p. 1.

²⁰⁴ S. Kierkegaard (2000, p. 354, nota 425): «La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée».

²⁰⁵ W. Jankélévitch (1982), pp. 59-61.

²⁰⁶ C. Kerbrat-Orecchioni (1980), p. 127.

En la duda, el sujeto está siempre queriendo acceder al objeto, y su desgracia es que el objeto está siempre escapándosele. En la ironía, el sujeto está siempre queriendo apartarse del objeto». ²⁰⁷ En nuestra opinión hay que matizar el concepto que expone Kierkegaard del distanciamiento del objeto que pretende la ironía: esta no busca distanciarse del objeto “pensado”, sino del objeto “dicho”.

2.5.3 JUEGO

Si *homo ludens* es una de las definiciones del ser humano que se han propuesto, ello se debe a que el juego forma parte de la naturaleza de la persona. No es extraño –al contrario, es esperable– que la actividad que más ejerce el individuo –la de hablar– sea uno de los ámbitos donde juega. «Homo ludens ludit» sería equivalente a «Homo loquendo ludit». Según Ynduráin, en el juego se puede distinguir entre rasgos intrínsecos y rasgos concomitantes. Es intrínseco al juego el ser una actividad gratuita, libre, no totalmente a-reglada y ajena a los usos habituales. Concomitantes al juego son el placer, la presencia de espectadores y un estímulo interno (el perfeccionamiento propio) o externo (la competición). ²⁰⁸ Manteniendo un criterio no estrecho en la catalogación de los usos lúdicos del lenguaje, distinguimos dos tipos de tales usos: (casi)exógenos y (casi)endógenos, según nos sirvamos, como base principal, del referente o del enunciado, respectivamente. Los usos exógenos son juegos “con” la palabra; los usos endógenos son juegos “de” la palabra. En ambos casos son juegos “con palabras”. Hemos escrito «(casi)» porque la separación real entre unos y otros se produce en un *continuum*. La ironía, en lo que tiene de juego, formaría parte de un uso endógeno porque está más cerca de un juego “de” las palabras que un juego “con” las palabras, pues la ironía juega con lo que no aparece.

Jankélévitch participa de esta opinión: «El ironista juega en serio, *severe ludit*, pero unas veces el acento recae sobre *severe*, y otras sobre *ludit*». «El confusionismo irónico se manifiesta también en el juego de palabras». «[...] el ironista se divierte con las palabras como con un juguete; bromea sobre sus díscolas criaturas». ²⁰⁹ Hernández Sánchez incluye el término *juego* en el título de su trabajo: «hay que recuperar, como sea, el misterio, la complicación y el sentido lúdico de la ironía. La ironía siempre juega con distancias, sean irónicas o estéticas, y su tarea consiste en enfatizar y esconder, afirmar y disimular, el trayecto que discurre entre el autor y el texto, el artista y la obra, la creación y lo creado, la realidad y el artificio, el ser y la apariencia». ²¹⁰

²⁰⁷ S. Kierkegaard (2000), p. 284.

²⁰⁸ F. Ynduráin (1974), p. 221.

²⁰⁹ W. Jankélévitch (1982), pp. 114, 120 y 122.

²¹⁰ D. Hernández Sánchez (2016), p. 246.

2.5.4 EFECTOS LENITIVOS

La ironía proporciona efectos beneficiosos de dos tipos. Por un lado, se rebela frente a imposiciones. Como ella no es absoluta,²¹¹ no acepta dogmatismos de ninguna clase: «L'ironie [...] est inconciliable avec le dogmatisme»,²¹² «La ironía pone en entredicho las premisas supuestamente sacrosantas».²¹³ Además, es un ardid defensivo para deshacerse de la sujeción a las reglas de la racionalidad y del decoro públicos. Es el único medio de que dispone el hablante para liberarse de la coacción normativa sin tener que sufrir las sanciones por una nítida infracción.²¹⁴

Por otro lado, el ironista se fortalece interiormente. «La ironía nos inmuniza contra la decepción».²¹⁵ Según Jankélévitch, la ironía hace que interioricemos un *déjà vu*: «la ironía nos permite evitar las desilusiones, por la sencilla razón de que se niega a ilusionarse». Y nos traslada «más allá del pesimismo y del optimismo». Esta vacuna contra el entusiasmo nos «crea una especie de oasis en medio de la vida seria».²¹⁶

2.5.5 MOTIVOS DE LA IRONÍA

Sperber y Wilson -que tienen más de “ironólogos” que de “ironistas”- se plantean la cuestión del porqué de la ironía; ¿qué intención -se preguntaron- es la que mueve al ironista a expresar una idea con unas palabras que indican todo lo contrario de lo que literalmente dicen?: «[...] «si l'intention du locuteur était de faire entendre “ce temps est mauvais”, pourquoi ne pas le dire directement? Quel serait l'effet recherché? Quel supplément d'intention inciterait le locuteur à exprimer une idée par son contraire?».²¹⁷ Lucie Didio afirma que, según ella, hay que considerar al menos ocho razones que explican la utilidad y el consiguiente frecuente uso de la ironía:

- 1.^a Es la mejor adaptación al auditorio del ironista y a las circunstancias.
- 2.^a Representa una inmensa economía verbal.
- 3.^a Evita suscitar una discusión.
- 4.^a El enunciado irónico no permite una réplica fácil.
- 5.^a Se apoya en el axioma de que «contra la evidencia no se argumenta».
- 6.^a El ironista es más creíble si se desliga de su argumento.
- 7.^a El ironista paradójicamente desacredita apelando a valoraciones positivas.
- 8.^a El ironista no hablando con franqueza guarda las apariencias de sí mismo y de los demás.²¹⁸

²¹¹ W. Jankélévitch (1982, p. 149): «no hay ironía absoluta».

²¹² P. Schoentjes (2007), p. 341.

²¹³ W. Jankélévitch (1982), p. 159.

²¹⁴ A. Berrendoner (1981, p. 239): «Il m'importe peu que l'ironie sois morale ou non. L'essentiel est pour mon propos qu'il s'agit d'une manœuvre à fonction fondamentalement *défensive*. Et qui plus est, *défensive contre les normes*».

²¹⁵ P. Ballart (2003), p.14.

²¹⁶ W. Jankélévitch (1982), pp. 31, 119 y 52.

²¹⁷ D. Sperber et D. Wilson (1978), p. 402.

²¹⁸ La traducción es nuestra. Transcribimos solo un extracto del texto original para no obligar a una lectura de lo que no es fundamental en este caso. L. Didio (2007, pp. 330-340): 1.^a: «est primo le mieux

La razón de la mayor eficiencia comunicativa es la más recurrente: «el enunciador irónico utilizará tan pocas señales como le sea posible».²¹⁹ Según Booth, con la ironía nos comunicamos con más eficiencia y más efectividad que con el discurso directo. La ironía es más eficiente porque comunica más con menos espacio. Y es más efectiva porque nos obliga a realizar una pequeña danza intelectual para captar la intención del ironista.²²⁰ Se cumple el adagio latino «*Opposita juxta se posita magis illucescunt*».

2.5.6 EXPRESIONES DE LA IRONÍA

¿Cuáles son las señales que nos advierten de que hay ironía a la vista? Muchas y de varios tipos. «La ironía es un fenómeno pragmático-discursivo que se consigue mediante la utilización e interpretación de *indicadores* lingüísticos, de *marcadores* no verbales o de una combinación de elementos de los dos tipos. Tanto es así, que, en principio, cualquier enunciado puede ser irónico si el hablante lo pretende, y, para ello, sólo tiene que utilizar un indicador o marcador de ironización».²²¹ Si nos limitamos a la lengua escrita, podemos enumerar recursos tipográficos: comillas, puntos de exclamación, puntos suspensivos, incluso signos de interrogación.²²² Si nos ceñimos a la lengua oral, es preciso aludir exclusivamente a la comunicación no verbal: «Los indicadores kinésicos, en ocasiones, pueden mostrar la ironía de un enunciado, ya que con un movimiento de manos, una sonrisa, un guiño... podemos apreciar que lo que está comunicando el hablante va más allá de lo que realmente dice».²²³ Y si deseamos abarcar una y otra dimensión de la lengua, hay que abarcar el espectro total de los medios susceptibles de ser portadores de algún sentido irónico, pues hablando, además de los elementos de comunicación no verbal, empleamos la lengua como tal. Habríamos de tener en cuenta varios niveles: 1.º En el nivel más general se hallan las situaciones: cotexto, contexto, subtexto, circunstancias del entorno del acto de habla. 2.º En el nivel intermedio hay que referirse a los índices del ámbito lingüístico y del ámbito de comunicación no verbal. 3.º En el nivel más particular, hay que diferenciar entre los recursos propios de dichos ámbitos.

adapté». 2.^a: «représente une immense économie verbale». 3.^a: «l'ironiste évite de soulever une discussion». 4.^a: «l'énoncé ironique ne permet pas une réplique facile». 5.^a: «l'on n'argumente pas contre l'évidence». Or, l'évidence est le [...] caractère de ce qui s'impose à l'esprit avec une telle force qu'il n'est besoin d'aucune autre preuve pour en connaître la vérité, la réalité. (*Le Petit Robert*). 6.^a: «l'orateur doit être détaché de son argument pour qu'il soit efficace». 7.^a: «pour disqualifier une cible, l'ironiste paradoxalement mobilise, dans son discours ironique, nombre d'axiologiques positifs ou mélioratifs». 8.^a: «l'ironiste, en ne disant pas carrément et franchement ce qu'il pense, garde ou sauve non seulement la face, mais aussi celles des autres».

²¹⁹ A. Barreras (2001/2002), p. 245.

²²⁰ W. C. Booth (1983, p. 729): «for intended ironies lie two deeper reasons: with irony, we communicate both more efficiently and more effectively than with straight talk. [...] Secondly, irony is more effective because the little intellectual dance we must perform to understand it brings us into a tight bonding with the ironist».

²²¹ A. M.^a Cestero (2006), pp. 70-71.

²²² C. Kerbrat-Orecchioni (1976), pp. 26-27.

²²³ M.^a B. Alvarado (2005), p. 5.

Por el ámbito lingüístico son portadores todos los signos de la lengua común: discurso, frase, sintagma, lexo, palabra, morfo, fono.²²⁴ También los recursos de la retórica pueden servir para la expresión de la ironía en la medida en que esta no es solo figura retórica: hipérbole, metáfora, metonimia (“relación de dependencia”), sinécdoque (“contigüidad conceptual”), lítotes, antonomasia, paradoja, oxímoron, antítesis, gradación, etc. La ironía puede formar parte de las figuras retóricas, pero también es comprobable que la ironía se sirve de figuras retóricas para sus fines propios.

Creemos que la ironía es una figura retórica, pero no solo es eso. Ph. Roussin, basándose en la historia de la retórica, dice que hay cuatro figuras “mayores”: metonimia, metáfora, sinécdoque e ironía (reducción de las doce que propuso Quintiliano), que corresponden a las cuatro maneras de que dispone una palabra para cambiar de significación.²²⁵ La relación entre la ironía y la lista de figuras retóricas no se limita a una simple cuestión de si se puede o no se puede incluir entre ellas. Hay un tipo de casos en el que entre ironía y retoricismo hay ensamblaje: se trata de la pregunta retórica. Haverkate sostiene que una pregunta retórica es, a la vez, pregunta irónica: «Al emitir una pregunta retórica, sin embargo, el hablante viola intencionadamente la condición de sinceridad, porque ya dispone de la información pedida. El formular la pregunta, por lo tanto, sirve de estrategia para realizar otro acto verbal, esencialmente una aserción o una exhortación. En el último caso tenemos que ver con una combinación de dos recursos estilísticos: la pregunta retórica y la ironía».²²⁶ Thierry Raeber propone un matiz agudo: la pregunta irónica ¿es una pregunta retórica? Hay dos versiones de la pregunta retórica: débil y fuerte. Según la versión débil, la pregunta retórica no espera respuesta; en este caso, la pregunta irónica es una pregunta retórica; según la versión fuerte, la pregunta retórica contiene un valor asertivo; en este caso, la pregunta irónica no es una pregunta retórica.²²⁷

²²⁴ R. Almela (1987), pp. 61-82.

²²⁵ Ph. Roussin (2009, p. 37): «Plutôt que de l’analyser isolément, j’aimerais considérer l’ironie dans le cadre de la théorie des quatre tropes majeurs telle qu’elle est fixée une première fois par Ramus (Dialectique, 1543-1555), réinterprétée par Vossius (*Institutions oratoires*, 1606) et Vico (*Principes d’une Science nouvelle*, 1725, 1744) puis exploitée par Burke dans *A Grammar of Motives* (1945). Ramus repense la classification des tropes et des figures en ramenant de douze (Quintilien) à quatre le nombre des tropes, correspondant aux quatre façons principales de changer la signification propre d’un mot: par métonymie, c’est-à-dire déplacement des causes aux effets, du sujet à l’adjectif ou vice versa; par métaphore, c’est-à-dire comparaison; par synecdoque, c’est-à-dire passage du tout à la partie ou de la partie au tout; par ironie enfin, c’est-à-dire passage d’une chose à son sens opposé. Les quatre tropes reposent sur les mêmes lieux, les mêmes relations qui fondent les principaux arguments dans la méthode, dans l’invention».

²²⁶ H. Haverkate (1985), p. 383.

²²⁷ Th. Raeber (2011, p. 43): «La définition peut être envisagée dans une acception que j’appelle ici “version faible”, et une autre que j’appelle “version forte”. La version faible conserve la conception d’une question rhétorique comme étant une question n’attendant pas de réponse. Et dans ce cas, on reconnaît volontiers qu’une question ironique entre pleinement dans cette catégorie. La version forte quant à elle reconnaît dans la question rhétorique une valeur argumentative forte et une façon déguisée d’asserter plutôt que de questionner. Dans ce cas, force est de constater qu’une question ironique n’est pas une question rhétorique, attendu qu’elle n’affirme rien ou que la réponse à la question n’est aucunement à considérer, car l’enjeu est ailleurs».

2.5.7 EXPRESIONES IRÓNICAS DE COMUNICACIÓN NO VERBAL

2.5.7.1 En general

Con respecto al ámbito de comunicación no verbal, empecemos por admitir que hablar no es solo pronunciar. De hecho, cuando hablamos no solo emitimos sonidos, como podría hacerlo una máquina, sino que, además, “actuamos”, es decir, somos actores espontáneos. No existen ni el mero hablante, ni el mero oyente; lo que se da en la práctica es el emisor-actor y el receptor-actor. Si comparamos la pronunciación sintética del lenguaje humano llevada a cabo por un aparato electrónico con la pronunciación humana, captaremos de inmediato que la diferencia principal entre una y otra estriba en que la pronunciación electrónica carece no solo de la entonación, sino también de los condicionamientos que siempre acompañan a la articulación natural del hombre; esos dos acompañamientos primordiales son, por un lado, los sonidos no lingüísticos, y, por otro lado, los gestos, las posturas y las posiciones.²²⁸ Cuando hablamos, pues, hacemos uso de elementos lingüísticos, paralingüísticos, kinésicos y proxémicos. Una gramática realista tiene que tener en cuenta que la lengua no se realiza sola, sino junto con gestos y con sonidos de índole no lingüística. Siendo realistas, hemos de reconocer que son necesarios y genuinos los análisis de las relaciones entre el lenguaje, el paralenguaje, la kinésica y la proxémica, porque, aunque estos tres últimos sean, en sí mismos, ajenos al lenguaje, de hecho se unen a él en el acto de habla, y en muchas ocasiones no se da la realización de este sin el concurso de aquellos.²²⁹

2.5.7.2 Proxémica

Nos comunicamos e ironizamos con la proxémica de nuestro cuerpo. Por *proxémica* se entiende la relación de posición física en que una persona que habla sitúa su cuerpo con respecto al cuerpo de otra u otras personas con las que habla: acercándonos a alguien o alejándonos de él comunicamos algo, colocándonos frente a alguien en actitud amenazante o en actitud cariñosa, etc.

²²⁸ Una íntima cautela nos invade cuando escribimos sobre la diferencia entre el hablar humano real y el hablar humano sintético. Se avanza mucho en la imitación de la pronunciación humana; la combinación del uso de redes neuronales, de algoritmos matemáticos, etc., constituyen la base de un método para imitar las inflexiones, los tonos, incluso las emociones de una persona humana real. Hay quien afirma que actualmente (2022) en inglés es ya prácticamente imposible diferenciar una voz sintética de una original; y para que eso suceda en español falta poco. A ello contribuirá el Proyecto Estratégico para la Recuperación y Transformación Económica, *PERTE* (aprobado el 24 de mayo de 2022); se potenciará la nueva economía de la lengua para, entre otras cosas, conseguir una Inteligencia artificial que piense en español. Este proyecto incluye el proyecto Lengua Española e Inteligencia artificial (LEIA), abanderado por la RAE. Se trata de realidades que van abriéndose camino y consolidándose; actualmente no son ensoñaciones minoritarias ni probaturas de los *early adopter* (los primeros que se apuntan a ensayar una tecnología). El sistema de inteligencia artificial *ChatGPT* (chat.open.com), presentado por Open AI en noviembre de 2022, supone un avance en la pronunciación y en la comprensión (¡¿?!); el sistema responde a cualquier pregunta no solo en inglés, también en un español correcto; desde su presentación se han ido publicando, en diferentes medios, abundantes comentarios, sea escépticos sea esperanzados, sobre este sistema.

²²⁹ Para la comunicación no verbal he consultado, entre otros títulos, F. Poyatos (1994) y (2002).

2.5.7.3 Kinésica

Nos comunicamos e ironizamos con la *kinésica* con gestos como los de llamada, los guiños, el *corte de mangas*, la *V* de la victoria...; con maneras, como el modo de atuarse el cabello, de rascarse, de saludar...; con posturas, como la manera de estar sentado, o de llevar el cuerpo cuando se camina; con acciones como dar saltos de alegría, saludar a alguien con un apretón de manos, hacer un gesto enérgico que exige una expresión determinada, decir *no* mientras se mueve el dedo índice de izquierda a derecha y viceversa, dibujar en el aire o en una superficie, aunque sin grabar, el perfil del referente, imitar sonidos con movimientos (como, p. ej., imitar una conversación ruidosa con movimientos de manos), mover la cabeza al escuchar la narración de un accidente, apoyar la cabeza en la mano, dar pisotones a alguien para que se calle, incorporar a la imagen personal gafas, pipa, bastón, collares, maquillaje..., etc.

2.5.7.4 Paralenguaje

Nos comunicamos e ironizamos con el *paralenguaje*, que es un conjunto de rasgos no verbales de la voz, cuya función es acompañar al discurso lingüístico, modificarlo o alternar con él; por ejemplo: el ritmo, la resonancia, el volumen, el intervalo...; una voz cavernosa, o mimosa, o de matón, o apasionada, o aterrada, etc.; el bostezo, el cuchicheo, el susurro, el refunfuño, el grito, el llanto, la risa, etc.; sonidos articulados, como los clics, los siseos, los bisbiseos...; o inarticulados, como el silbido, el soplo, el beso, el suspiro, el carraspeo...

Es particularmente significativo constatar que un elemento paralingüístico, como cualidad no verbal de la voz, puede modificar un mensaje verbal. «Piénsese, por ejemplo, en un enunciado tan simple como “me voy a comer” que, emitido con determinada gesticulación facial, con una sonrisa específica o con signos paralingüísticos característicos —tono alto, intensidad fuerte o alargamiento de algunos sonidos— puede presentar sentido irónico».²³⁰ Puede incluso contradecirlo. Parece obvio que decir «sí» es manifestar acuerdo; más clara es esa conformidad si se dice dos veces seguidas: «sí, sí». Pero ese doble *sí* se convierte en un “sí” irónico o, más bien, en un “no” categórico. Ejemplo. Tras un par de semanas de fiesta, el profesor empieza la clase con estas palabras: «Como habéis descansado, supongo que tendréis ganas de estudiar, ¿no?»; al fondo del aula un alumno dice «Sí..., sí...» con una entonación para la que no tenemos signo gráfico específico, pero que nos “suena”.

Esta manera de negar nítidamente con palabras diáfananamente afirmativas es posible por la intervención de lo que Poyatos llama *cualidades primarias* del paralenguaje.²³¹ Son constituyentes fundamentales del discurso mediante los cuales podemos distinguir a unas personas de otras, unos tipos de discursos de otros, etc. Están condiciona-

²³⁰ A. M.^a Cestero (2006), p. 71.

²³¹ F. Poyatos (1994), I, pp. 25-48.

das por factores biológicos, fisiológicos, psicológicos, sociales y culturales. Son: el timbre, la resonancia, el volumen, el tempo, los registros, el campo entonativo, la duración silábica y el ritmo. En el caso del «Sí, sí» al que nos hemos referido en el párrafo anterior, la ironía está expresada, al menos, por cinco de esas cualidades primarias.

- (a) El timbre. El del primer *sí* es más alto que el del segundo *sí*: [(11)] vs. [(1|)].
- (b) El tempo. El del primer *sí* es más lento que el del segundo *sí*: [(«|)] vs. [(<|)].
- (c) El campo entonativo. El del primer *sí* es monótono y el del segundo *sí* es hipermonótono: [(-♫)] vs. [(=♫)].
- (d) La duración silábica. El primer *sí* se ejecuta con hiperalargamiento y el segundo *sí*, con doble alargamiento: [::] vs. [:::].
- (e) El ritmo. El primer *sí* dispone de un ritmo suave y el segundo *sí*, de un ritmo muy suave: [(/)] vs. [(//)].

3 LA IRONÍA QUE AZORÍN VE

Las ideas que Azorín tiene sobre la ironía, lo irónico... se hallan expuestas, no como sistema, ni siquiera como proposiciones diáfanas (la ironía huye de la nitidez), sino dispersas, sueltas y diversificadas. Las características con que Azorín se refiere a la ironía pocas veces están explicitadas; la mayor parte las presenta como menciones de dos capas, una explícita y otra implícita. La capa explícita es la que Azorín aplica al referente en cada caso; la implícita es aquella en la que Azorín se proyecta, en unos casos con una atribución figurada, arbitraria, acompañada de una declaración personal, y en otros casos con un comentario -pretendidamente- objetivo. Distinguiremos las ideas manifiestas de las ideas encubiertas; aquellas las emplea en menor cantidad que estas; trataremos por separado ambos tipos de ideas para preservar al menos las apariencias discursivas. Hacemos tres grupos del panorama irónico que Azorín ve: (A) sus ideas sin soporte ajeno, (B) las atribuciones que emite, (C) los comentarios sobre la ironía de otros autores.

3.1 IDEAS MANIFIESTAS

En las pocas veces en que Azorín “habla de”... -nunca “discursea”- advertimos dos aspectos: personal y literario. Dejamos visto ya que la ironía tiene muchas caras. ¿Cuáles de ellas son las que elige Azorín? En el aspecto personal, opta por una actitud nada ácida, indulgente, escéptica, compasiva; la conceptúa como un bálsamo intelectual. Los parásinónimos que utiliza son los del ámbito de la moderación, de la paz, de la conformidad, de la increencia; las veces que menciona el concepto “desdén” lo hace en su sentido no de desprecio, sino en el de la levedad del aprecio, de la ausencia de entusiasmo. El término que Vargas Llosa empleó, «socarronería», es el que mejor define la idea que Azorín profesa de la ironía.

*«Aceptar los elogios sin regatos, conformarse con las condiciones sin protestas, es muestra de ánimos que no piden ni rehúsan nada, que no dan un valor excesivo a lo

que no lo tiene, y que dejan que la vida se deslice sin alborotos ni gritos, tranquilamente, con dulzura, con suavidad».²³²

*«Y acaso queda como sedimento en el espíritu una ironía indulgente o amarga, o un desprecio suave».²³³

*«El virus de la esperanza ha cesado en sus efectos letales. Acaso queda en la sensibilidad del contemplador un residuo irreductible de mundanidad. Ese residuo se llama “desdén”. [...] Lo perfecto sería no desdeñar. Lo perfecto sería el total desasimiento, es decir, la indiferencia».²³⁴

*«Como la melancolía -mezclada de cierto escepticismo, como en el caso presente- predispone a la indulgencia, a la bondad [...], esta misma bondad, esta misma indulgencia comprensora y perdonadora nos llevará a amar a la humanidad».²³⁵

*«[...] nosotros sonreímos indulgentemente viendo su vaga confesión; [...] ¿No ha dicho ningún psicólogo que uno de los más aristocráticos placeres es dejarse engañar fingiendo que creemos en el engaño?».²³⁶

En el aspecto literario, lo que Azorín destaca es la ironía como medio de liberación artística. Con la ironía se sorprende, se hace dudar, se potencia la expresión, se colorea la existencia, se posibilita la creación de nuevas formas. La ironía provee al artista de recursos interiores para hacer mejores obras.

*«La ironía, sobre todo, sufre hondas alteraciones en literatura; se asemeja en esto a los colores de los cuadros. La ironía suele convertirse en sentir recto y serio, y aun en lo patético».²³⁷

*«[...] si esta popularidad viene al cabo, será bien a pesar nuestro, bien irónicamente, puesto que nuestras opiniones [...] nos esforzamos a cada momento en que vayan contra las rutinas».²³⁸

*«Nos esforzamos en hacer que el lenguaje sea la expresión exacta, inequívoca, del pensamiento; pero el lenguaje nos depara, a veces, expresiones que nos hacen oscilar, vacilar, ondular, entre el ser y el no ser; percibimos, con goce o sin goce, la fusión de los contrarios en un punto. En la vida efectiva -y en la afectiva- nos encontramos, en ocasiones, envueltos en el drama de la realidad y la ficción».²³⁹

*«El poeta, un poeta dominador de la forma, dice una cosa y dice otra: afirma y niega al mismo tiempo; lo que quiere decir lo dice; pero vemos que también dice su opuesto».²⁴⁰

Hay un tercer aspecto que mezcla lo personal y lo literario y que revela que él mismo ironiza sobre la ironía, como expresando que la ironía tampoco es la solución,

²³² *El político*, OC, II, p. 386.

²³³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 214.

²³⁴ *Cuentos*, p.174.

²³⁵ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 219.

²³⁶ *En lontananza*, p. 196.

²³⁷ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1085.

²³⁸ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 460.

²³⁹ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 884.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 885.

que hay que rebajar las expectativas que nos pudiéramos formar sobre el poder preventivo o terapéutico de la ironía.

*«Y ahora esa realidad, de que yo me reía antes, se vengaba de mí, me hería a mí mismo y me ponía delante -tardío advertimiento- un espejo irónico e implacable».²⁴¹ El título del libro al que corresponde esta cita, «Ni sí, ni no», ya es irónico, como veraz es el título del capítulo correspondiente, «El espejo irónico»; «esa realidad» irónica es una fantasía -sustituta de una verdad- de la que él ahora ha sido víctima y de la que antes había sido autor.

*«[...] se ve la lejana fachada de una taberna en cuyo rótulo -ironía de ironías- se lee en enormes letras esta palabra suave y terrible: *Liquor*».²⁴² Se refiere al hecho de que desde el cementerio en el que está enterrado Poe, bebedor impenitente, se lee ese rótulo.

En particular, Azorín hace resaltar que la ironía es lo contrario de lo serio. La ironía juega: lo que se dice de broma se toma por un aserto grave, mientras que expresiones de contenido serio se toman por una broma: «La ironía es acaso tomada por actitud de seriedad y recia afirmación; en tanto que una aseveración que se ha hecho burla burlando, pero con mucha gravedad en el fondo, es considerada como una leve chanza».²⁴³ Hasta tal punto califica como anti-seriedad la ironía que nos hace dudar de una y de otra: «El *Elogio de la locura* es el salón de los espejos. Penetramos en el salón cubierto de espejos y no sabemos ni lo que es real ni lo que es ficto. Hemos perdido la noción de la seriedad. ¿Es serio esto que dice Erasmo? ¿Es irónico?».²⁴⁴ En todo caso, el concepto que Azorín tiene de la ironía es la de un ejercicio de arte, un «juguete de los espíritus delicados».²⁴⁵

3.2 ATRIBUCIONES DE IRONÍA

Los entes a los que Azorín atribuye ironía son de diferente índole: objetos, territorios, individuos, etc.; para unificar la referencia a todos ellos convendremos en denominarlos *ironistas*, aun a sabiendas de que todos ellos no son ironistas -algunos sí lo son-, sino que es Azorín, quien les asigna tal calificativo y quien -*velis, nolis*- se proyecta. Azorín no tiene límites -casi- para asignar la ironía. En algún caso, por metonimia, llama irónica a la tos: «Se oye en este momento una tos persistente, irónica».²⁴⁶ Una tos producida voluntariamente u con intención irónica.

3.2.1 TERRITORIOS

Azorín se explaya en otorgar ironía a territorios amados; en una simbiosis entre personas y territorios -mediante metonimia cuando llega el caso-, lo mismo concede la

²⁴¹ *Ni sí, ni no*, p. 183.

²⁴² *En lontananza*, p. 273.

²⁴³ *El político*, OC, II, p. 383.

²⁴⁴ *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 993.

²⁴⁵ *La voluntad*, OC, I, p. 993.

²⁴⁶ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 744.

ironía a unas como a otros, es decir, que lo que Azorín concede al “lugar” se ha de entender que le viene por las “personas”. Reparte sus cariños principalmente -aunque no solo- entre las tierras más cercanas a su biografía, el Levante y Madrid. Azorín le hace decir a Yuste un comentario a una de las estatuas encontradas en la colina del Cerro de los Santos, en Yecla: «¡Esta estatua representa a un escéptico! ¡Representa a un Sócrates pre-yeclano!... [...] no creía en muchas cosas en que creían los elotanos, e iba lentamente esparciendo la incredulidad (una incredulidad piadosa y fina) de calle en calle y de barrio en barrio. [...] los sacerdotes, como irónico castigo a un hombre irónico, encargaron esta estatua, con estas grandes orejas caninas, con esta eterna mueca de burla».²⁴⁷

El escepticismo que Azorín vio en esa estatua fue un anuncio siglos atrás de la ironía, el desdén, el escepticismo, la conformidad, la versatilidad, la burla elegante..., que vería después en las gentes y los territorios tan amados por él.

*«Y esto en Valencia, donde el matiz en la ironía y en el desdén impera».²⁴⁸

*«No podréis conocer [...] una ironía, un escepticismo, una conformidad con las cosas del mundo, más extraordinaria que la que tienen estos hombres [alicantinos]».²⁴⁹

*«¿Cómo queréis que aquí [Levante] florezca el dogmatismo destructor y creador? Este es el país de la volubilidad y de la ironía...».²⁵⁰

*«El madrileño, inteligencia viva y sutil, es analítico e irónico».²⁵¹

*« [Canduela, personaje] «es un madrileño de casta [...]; es decir, un hombre fino, flexible, irónico, un poco desencantado, cortés, diligente, intuitivo, ingenioso».²⁵²

*«Una ciudad [Madrid] así, una ciudad de medios tonos, literariamente lo que había de producir es lo más exquisito del verbo: la ironía, la burla delicada, el sarcasmo elegante».²⁵³

Pero si hay un territorio en el que Azorín vuelca su visión de la ironía es Francia, y con ella -acaso como causa- le seduce la ironía de algunos escritores franceses. Hay que entender -como en el caso de los territorios hispanos- que la ironía de Francia o de París lo es de los escritores franceses que Azorín conoce y cita. Comencemos por la tierra.

*«[...] la ironía -esta ironía del viejo solar de Francia-».²⁵⁴

*«[...] el espíritu literario francés [...]: allí está la simetría, la proporción, la ponderación, la justeza, la gracia, la ironía».²⁵⁵

No podemos decir que Francia es París, pero sí que la Francia azoriniana está en París: allí fue a cubrir, como colaborador de *ABC*, un viaje del Rey a París; en París pasó

²⁴⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 871.

²⁴⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 143.

²⁴⁹ *Gabriel Miró*, OC, VI, 991.

²⁵⁰ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 195.

²⁵¹ *Madrid*, OC, VI, p. 239.

²⁵² *Los pueblos*, OC, II, p. 194.

²⁵³ *Los recuadros*, p. 49.

²⁵⁴ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 109.

²⁵⁵ *Cuentos*, p. 245.

su exilio de la Guerra Civil; allí escribió muchos artículos para el periódico *La Prensa* de Buenos Aires. París aparece referido multitud de veces...: «El rey de España ha triunfado en París. [...] Y esto en una ciudad espiritual, sentimental, irónica, como París, es el más completo de los éxitos».²⁵⁶ «París es un pueblo ligero, irónico, espiritual».²⁵⁷

El entusiasmo por la literatura francesa -la coetánea y la anterior- le lleva a compararla con la Grecia clásica: «Mas la literatura francesa es otra cosa; la transparencia, la ironía y la simetría son sus bases más anchas. [...] los artistas de Grecia, si reviviesen, se sentirían hermanos de estos artistas»: Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort y Fontenelle, etc.²⁵⁸ Incluso a dos filósofos alemanes los considera influidos por esa literatura: «Schopenhauer, Nietzsche, son los genuinos representantes y herederos de los viejos ironistas franceses. Así, a través de los siglos se ha ido trazando una línea luminosa que va de Montaigne hasta Nietzsche, pasando por La Fontaine, La Bruyère, Montesquieu, Stendhal...».²⁵⁹ Cuando habla de esos grandes maestros franceses, los elogia por su ironía o por los rasgos concomitantes con la ironía: la sutileza, la contradicción, la ondulación...

Entre los escritores franceses el primero es “su” Montaigne: «Y yo amo á este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida».²⁶⁰ Si Montaigne, «redivivo», hubiera leído que se le encasillaba como pedagogo, «en sus labios se esbozaría una sonrisa de ironía bondadosa»,²⁶¹ pues su pedagogía consistía en «el amor a la vida y a las cosas que hacen amable la vida».²⁶² Una vez más, Azorín sale a proclamar las excelencias anímicas de Montaigne, su impassibilidad, su bonhomía, su adaptación a las circunstancias vitales: «Contradecirse -el contradecirse de un Goethe o de un Montaigne- no acusa insinceridad ni falsía; señala, sí, ese contradecirse, esa perpetua rectificación de lo ya dicho, una profunda vida espiritual; solo quien esté desposeído de imaginación y de curiosidad desinteresada podrá subsistir siempre en el mismo ser, igual a sí mismo, idéntico a los setenta años que a los treinta».²⁶³

Como «un nuevo Montaigne» caracteriza Azorín a Pascal: «Ni Montaigne ni ningún otro pensador, antes ni después, habrán escrito un tratado de escepticismo tan tremendo y desolador como esas páginas analíticas de Pascal [en sus *Pensamientos*]».²⁶⁴ Muy ligado a Montaigne y muy estimado también por Azorín es Anatole France, que desempeñó la presidencia de la Sociedad de Amigos de Montaigne; sobre su ironía val-

²⁵⁶ *Crónicas del viaje regio*, OC, III, p. 855.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 865.

²⁵⁸ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 433.

²⁵⁹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 109-110.

²⁶⁰ «Los buenos maestros. Montaigne», *Helios*, año II, n.º XII, enero, 1904, pp. 6-7. Este fue el último artículo firmado por *J. Martínez Ruiz*, según *J. M. Valverde* (1972), p. 268, nota 1.

²⁶¹ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 721.

²⁶² *Ibidem*, p. 724.

²⁶³ *A voleo*, OC, IX, p. 1244.

²⁶⁴ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 723.

gan dos alusiones de Azorín. No solo es que en su estudio sobre Stendhal, Anatole France comience con «una irónica invocación a las musas»,²⁶⁵ es que en el discurso ante la indicada asociación, según Azorín, ha condensado una ironía que impregna toda su producción: ha expuesto «la doctrina desparramada en todos sus libros: un intelectua- lismo amable, indulgente, irónico».²⁶⁶

De los demás ironistas, referimos palabras sobre aquellos a los que más explícitamente califica como ironistas. Azorín cree que a Clarín le atraía de Renán su preocupación religiosa, de la que eran muestra su finura, su delicadeza, su ironía tenue, su decir y sentir de modo tan sutil, tierno y elegante.²⁶⁷ «Renán no ha edificado un sistema; pero ha traído al pensamiento, como elemento fecundador, un matiz de ironía, de duda y de indulgencia. [...] al mismo tiempo que nos dice que la vida es amarga, sonrío con dulzura y gracia adorables a la vida».²⁶⁸

Montesquieu, a quien conceptúa como «el sucesor de los maestros del siglo XVII», hace uso de una crítica «elegante e irónica»; en una de sus cartas Montesquieu escribe: «J'ai parlé à des mollaks, qui me désespèrent avec leurs passages de l'Alcoran: car je ne leur parle pas comme vrai croyant, mais comme homme, comme citoyen, comme père de famille».²⁶⁹ Azorín concluye: «La moral laica, independiente de todo dogmatismo, de toda confesión, va alboreando...».²⁷⁰ De Rochefort dice que «empleaba todos los medios -la sátira, el sarcasmo, la ironía- para combatir a Luis Napoleón».²⁷¹ Y aplicado a Chamfort: «Y todas estas circunstancias hicieron que su pesimismo [...] se resolviese en una ironía sutil, elegante, ligera, retozona, amena, culta en que los lectores vulgares ven sólo regocijo y malicia, pero que en realidad encubre la más amarga, la más cruel melancolía».²⁷²

Dejamos para el último lugar (no para el lugar último) la mención a La Bruyère. De un libro (titulado como su nombre, *La Bruyère*, y editado por Paul Morillot)²⁷³ dice lo siguiente: «Este libro es uno de los más finos y profundos que ha producido el espíritu humano. *Ironía, desdén, elegancia*: he aquí las tres cualidades dominantes, supremas, de estas páginas».²⁷⁴ Definir con esas tres palabras -*ironía, desdén, elegancia*- la calidad de un libro que adjetiva como fino y profundo, nos da idea de la alta valoración en que

²⁶⁵ *De un transeúnte*, p. 84.

²⁶⁶ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 803.

²⁶⁷ *A voleo*, OC, IX, p. 1202.

²⁶⁸ *De Valera a Miró*, pp. 104-105. E. Renan (1995, p. 91): «le bon sens à faire justice de cette singulière école esthétique de l'ironie».

²⁶⁹ Montesquieu (1873-a), Lettre X. Mirza a son Ami Usbek. A Erzeron. D'Ispahan, le dernier de la lune de Saphar, 1711. Montesquieu (1992, p. 39, Lettre X. Mirza a son Ami Usbek. A Erzeron): «Hablé con unos mollacks [sacerdotes sabios o doctores] que me hicieron perder el tino con sus citas del Corán ya que yo no les hablaba como verdadero creyente sino como hombre, como ciudadano y como padre de familia».

²⁷⁰ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 109.

²⁷¹ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 182.

²⁷² *En lontananza*, p. 200.

²⁷³ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 110.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 108.

Azorín tenía a la ironía como actitud humana y literaria. Azorín traduce así uno de sus párrafos: «Es la profunda ignorancia la que inspira el tono dogmático. Aquel que no sabe nada cree enseñar a los otros lo que él acaba de aprender; aquel que sabe mucho piensa que lo que él dice no es de seguro ignorado, y habla con más indiferencia».²⁷⁵ Con frecuencia hace afirmaciones referentes a la inutilidad de la vida de muchas personas (de las que coloquialmente decimos que «viven del cuento») en comparación con otras que trabajan la tierra o que laboran en tareas que sirven verdaderamente a otros.²⁷⁶

3.2.2 PERSONAS

No podía faltar -todo contrario- lo que es su diana en la concepción de la ironía: las personas. Hacemos tres grupos: individuos, tipos y personajes.

3.2.2.1 Individuos

Lo mismo se fija en la gente en general que en individuos identificados: amigos de su pueblo natal, actrices, parlamentarios... Una vez más, Azorín insiste en el carácter distinguido, elegante, indulgente, de la ironía.

*«[...] por la noche, la ironía y la indignación rompen en burlas y dicterios»;²⁷⁷ así se comporta un grupo de periodistas que van a un pueblo a comprobar un invento “maravilloso” que tiene entusiasmados a sus habitantes.

*«La frase [«tener el padre alcalde»], por tanto, se pronuncia con cierto regodeo, con un matiz de ironía»;²⁷⁸ comenta Azorín un lance de Isabel, hija de Pedro Crespo, el alcalde de Zalamea.

*«Su actitud era la de tender los brazos -en tanto sonreía- al amigo, al desconocido. No le vi nunca triste, regañón. [...] Propenso a la literatura festiva, burlesca; acabó por ser un buen ironista».²⁷⁹ [Su amigo Joaquín Amo]

*«[...] en Sarrió no se sabía si eran veras o si eran suaves ironías».²⁸⁰ [Su amigo Sarrió]

²⁷⁵ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 434. Jean de La Bruyère (1818, t. I, chap. V, pp. 172-173): «C'est la profonde ignorance qui inspire le ton dogmatique. Celui qui ne sait rien croit enseigner aux autres ce qu'il vient d'apprendre lui-même: celui qui sait beaucoup pense à peine que ce qu'il dit puisse être ignoré, et parle plus indifféremment».

²⁷⁶ Jean de La Bruyère (1818, t. II, chap. XII, pp. 167-168): «Il y a des créatures de Dieu, qu'on appelle des hommes, qui ont une ame qui est esprit, dont toute la vie est occupée et toute l'attention est réunie a scier du marbre: cela est bien simple, c'est bien peu de chose. Il y en a d'autres qui s'en étonnent, mais qui sont entièrement inutiles, et qui passent les tours a ne rien faire: c'est encore moins que de scier du marbre». *Ibidem*, chap. XI, p. 102: «L'on voit (*a*) certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible: ils ont comme une voix articulée; et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières ou ils vivent de pain noir, d'eau, et de racines: ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé».

²⁷⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 856.

²⁷⁸ *Clásicos cernidos*, OC, VI, p. 1045.

²⁷⁹ *Agenda*, p. 157.

²⁸⁰ *Los pueblos*, OC, II, p. 120.

*«Pero el espíritu de finura y causticidad, lejos de ser cosa popular, es elemento esencialmente aristocrático».²⁸¹ [La actriz Loreto Prado]

*«[...] actriz elegante e irónica, se convirtió de pronto en una gran trágica».²⁸² [La actriz Rosario Pino]

*«Era naturalmente jovial; gustaba de las chanzas -de las malicias- bondadosas».²⁸³ [Don Juan Vázquez de Mella, parlamentario]

3.2.2.2 Tipos

Los tipos no reflejan formalmente las opiniones de Azorín, pero sabemos que en la realidad sí la evidencian, y con más verosimilitud -si cabe- que en el retrato de individuos: lo que dicen ellos lo dice Azorín; pero salvemos su discurso de autoría formal. Azorín se suele detener en algunos tipos: parlamentario, político, mujer, labriego, tipo popular...

*«Muchas veces, por ejemplo, en una viva discusión, los oradores, al bordear el campo de la pasión y del encono, suelen tener una frase velada, sutil, casi sobrentendida».²⁸⁴

*«Sepa el político en tales circunstancias desentenderse algún momento de esta corte de admiradores y amigos que le rodean; a su alrededor ellos han formado una atmósfera, una muralla que le impide ver en su normalidad, en su verdad, el pueblo o el país que visita».²⁸⁵

*«¡Cuántas cartas de mujeres, henchidas de pasión, de ternura, de suave ironía, son más interesantes, con sus faltas de ortografía y sus incorrecciones [...]!».²⁸⁶

*«Un labriego conversa con vosotros amenamente sobre todo lo divino y humano y asiente a cuanto vosotros le expreséis, mientras en la comisura de sus labios y en el rabillo de sus ojos, vosotros, si sois perspicaces, observáis un ligero matiz irónico que desmiente su acatamiento».²⁸⁷

*«El caballero solitario que suele haber en los pueblos [...] Sabe todo lo que sucede en el pueblo, puesto que no sale nunca de casa: todos vienen a traerle su óbolo de noticias. No tiene para nadie una palabra mordaz; habla paso y sonrío levemente de tarde en tarde».²⁸⁸

3.2.2.3 Personajes

A algunos de los personajes que Azorín crea los caracteriza como irónicos o les hace hablar irónicamente: decir sin decir, jovialidad, contradicción, disimulo, socarronería... Unos personajes aparecen sin nombre.

²⁸¹ *A voleo*, OC, IX, p. 1396.

²⁸² *Madrid*, OC, VI, p. 267.

²⁸³ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 214.

²⁸⁴ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 839.

²⁸⁵ *El político*, OC, II, p. 378.

²⁸⁶ *Ante Baroja*, VIII, p. 256.

²⁸⁷ *Gabriel Miró*, OC, VI, pp. 991-992.

²⁸⁸ *La cabeza de Castilla*, IX, p. 896.

*«[...] suele sonreír; su sonrisa no se sabe si es franca o irónica».²⁸⁹

*«[...] ha replicado la marquesa con un mohín de cariñosa ironía».²⁹⁰

*«Tal vez habla poco; pero este poco lo matiza y subraya con sonrisas imperceptibles y tonalidades irónicas. [...] sus ojos nos contemplaban con cierto espanto. Ya no sonrío; ya no matiza la ironía su palabra».²⁹¹

Otros personajes son nombrados, en algunos casos con mezcla -¡irónica!- de realidad y heteronimia. Las palabras y las obras que Azorín asigna a sus personajes es lo que Azorín entiende por “ironía” y... lo que él mismo practica en sus escritos. Al fin y al cabo, «La ironía no es más que los rostros del pudor».²⁹²

*«Salvadora ha sido maestra, desde niña, en el arte de decir y no decir, de hacer y no hacer; en suma, en el arte de amagar y no dar».²⁹³

*«Iluminada me mira fijamente a los ojos y me pregunta un poco irónica».²⁹⁴

*« [Habla Yuste] «lo que percibo con tristeza es que es irónico, de una ironía tremenda, entretenerse en discutir la solución de este que llaman problema, mientras el obrero se extenua en las minas y en las fábricas».²⁹⁵

*«Pero cuando [Amparo Testor] aventura, sonriendo, una especie maligna, añade presurosa: “No me crea usted a mí, ¡eh!”. Esta exclamación final, proferida con cierta ironía, desvirtúa la restricción preliminar de que no se preste asenso a lo proferido».²⁹⁶

*«Y don Jenaro, sonriente, irónico».²⁹⁷

*«[...] sonrisa de ironía para sí mismo».²⁹⁸ [Félix Vargas]

*«[...] su oratoria magnífica, pintoresca, fina, entremezclada de paradojas, repentinos chuscos y sarcasmos irónicos».²⁹⁹ [Julián Morencos]

3.2.3 OTROS

En algunos casos, por prosopopeya, aplica directamente la ironía a seres no racionales, como objetos materiales o como animales. No hay duda de que Azorín traslada sus ideas de la ironía a una ventana, a un violonchelo, a un perro, a un cuclillo... En todos esos seres ve escepticismo, distanciamiento moral, sonrisa...

*«Pero las ventanas son más débiles; son inconstantes; son delicadas; son volubles. Y así van cediendo, como con cierta ironía, elegante y plácida, ante la constancia inquebrantable del faro y ante la tozudez indómita de las olas».³⁰⁰

²⁸⁹ *La isla sin aurora*, OC, II, pp. 44-45.

²⁹⁰ *Escritores*, p. 122.

²⁹¹ *En lontananza*, pp. 28-29.

²⁹² P. Ballart (2003), p. 15.

²⁹³ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 644.

²⁹⁴ *La voluntad*, OC, I, p. 979.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 823.

²⁹⁶ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 659.

²⁹⁷ *Blanco en azul*, OC, V, p. 308.

²⁹⁸ *El caballero inactual*, OC, V, p. 69.

²⁹⁹ *Blanco en azul*, OC, V, p. 316.

³⁰⁰ *Los pueblos*, OC, II, p. 160.

*«Y el violonchelo se queja discreto, sonrío irónico, parte en una furibunda nota larga».³⁰¹

*«Un reloj de cuco lanzaba de hora en hora su irónico grito».³⁰²

*«El filósofo observa a este can escéptico e irónico que se aleja como cantando».³⁰³

*«Y son los montecillos de piedra, perdidos en la estepa, y desde los cuales, irónicos, misteriosos, nos miran los cuclillos... ».³⁰⁴

*«Estas aves irónicas y terribles, ¿se mofan acaso de mi pequeña filosofía?».³⁰⁵

* También le asignó el título de ironista a una estatua del Cerro de los Santos, de Yecla, que representaba a quien Azorín denominaba un ironista “a lo Sócrates”: «Y he aquí que un día, la Providencia, que entonces no era nuestra providencia, hizo que este hombre se muriera, porque también los ironistas mueren».³⁰⁶

3.2.4 ÉL MISMO

Tampoco se libra él de la ironía que dirige a sí mismo. A lo largo de un capítulo de *La voluntad*, Azorín simultanea reflexiones y bebidas. «Y Azorín, mientras toma una copa de aguardiente -lo cual no es óbice para entrar en hondas meditaciones-, reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje. [...] Azorín bebe otra copa de aguardiente. “Sí -continúa pensando-; nuestra literatura del siglo XVII es insoportablemente antipática”. [...] Azorín bebe otra copa de aguardiente. “Sí -continúa pensando-, este espíritu jovial y fuerte, placentero y fecundo, se ha perdido...” [...] No es posible saber a puntofijo las copas que Azorín ha sorbido. Verdaderamente, se necesita beber mucho para pensar de este modo».³⁰⁷ Su novela *Antonio Azorín* la subtitula «(Pequeño libro en que se habla de la vida de este peregrino señor)».³⁰⁸ En el prólogo de *Con permiso de los cervantistas*, se califica a sí mismo como un ignorante metido a comentarista de Cervantes: «Puedo ya ser, con este viático en mis peregrinajes, en mis desvaríos, un cervantista; un cervantista pelgar, un cervantista drope, un cervantista zarramplín, un cervantista chuchumeco. Con mi ralo discernimiento, con mi dismirriada erudición, no podré ser otra cosa»;³⁰⁹ seguro que no pensaba eso de sí mismo, pero... ironía de su ironía. Ya el mismo título del libro («Con permiso») es una ironía por exageración. Una crónica de la película *Ladrón de bicicletas*, la termina así: «No sé si habré interpretado bien el pensamiento de Vittorio de Sica. “Forseché sí, forseché no”. Acaso sí, acaso no».³¹⁰

³⁰¹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1077.

³⁰² *Pensando en España*, OC, V, p. 935.

³⁰³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 191.

³⁰⁴ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 278.

³⁰⁵ *Los pueblos*, OC, II, p. 120.

³⁰⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 871.

³⁰⁷ *La voluntad*, OC, I, pp. 925-930.

³⁰⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 999.

³⁰⁹ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 187.

³¹⁰ «Nadie», *ABC*, 22 de junio, 1950, p. 9.

Azorín «resulta siempre un poeta y un filósofo, aunque el mismo Martínez Ruiz, con espiritual y al mismo tiempo cruda ironía, proteste de ello»,³¹¹ como leemos en la entradilla de *Antonio Azorín*: «Porque en verdad, Azorín es un hombre vulgar, aunque *La Correspondencia* haya dicho que “tiene no poco de filósofo”. No le sucede nada de extraordinario, tal como un adulterio o un simple desafío; ni piensa tampoco cosas hon- das, de esas que conmueven a los sociólogos. Y si él y no yo, que soy su cronista, tuviera que llevar la cuenta de su vida, bien pudiera repetir la frase de nuestro común maestro Montaigne: “Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions; fortune les met trop bas; je le tiens par mes fantasies”».³¹²

Azorín se autocalifica como «raro». Pone en labios de «la dueña de la casa» la afirmación de su carácter raro: «-Sí, sí; pero Azorín es un hombre raro».³¹³ El rasgo de rareza no es peyorativo según Azorín; más bien, es una señal de calidad artística: «Los verdaderos artistas son un poco raros. No les gusta la ovación unánime, cortés, del público en masa. [...] los verdaderos artistas son muy raros. [...] Todo el secreto del arte y del artista, todas las innovaciones, todos los afanes, todos los anhelos están ahí. ¡Desorientación! Esa es la más noble, fina y exquisita labor del artista: la labor de desorientar».³¹⁴ La consideración peyorativa que podría tener la afirmación de la dueña de la casa, Azorín la revierte en un elogio: ironía.

3.3 LA IRONÍA AJENA

Cuando Azorín habla de la ironía en otros autores, lo hace alternando la ironía de su persona con la ironía de (alguna) de sus obras. Desde muy joven, leyendo la obra *El Contestador*, de su bisabuelo José Soriano, percibió la ironía de esa obra, rasgo que recordó más de sesenta años después: «*El Contestador* atestigua fina inteligencia exornada de vasta erudición. Chispean de cuando en cuando en estas páginas el sarcasmo y la ironía».³¹⁵ Más adelante le entusiasmó un libro de Jacinto Bejarano: «pone un poquito de ironía en estas citas de erudición», «Aquí vemos una sonrisa maliciosa e irónica», «Ironía, ironía... Sin poderlo remediar vemos cómo la sonrisita asoma a los labios de nuestro amigo», «Aquí está todo nuestro hombre: culto, dulce, fino, sencillo, sonriendo de muchas cosas con levedad y picarescamente».³¹⁶ Este modelo de ironía fina es el que sedujo a Azorín.

³¹¹ A. González Blanco (1906), p. 59.

³¹² *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1001. M. de Montaigne (2006, III, IX, p. 910): «No puedo contar mi vida por mis actos: la fortuna los pone demasiado abajo; cuéntola por mis pensamientos». Respecto de la cita que aporta Azorín, en la edición del texto en francés que manejamos hay una levisima diferencia de puntuación (1965, III, IX, p. 211): «Je ne puis tenir registre de ma vie par mes actions: fortune les met trop bas; je le tiens par mes fantasies».

³¹³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 80 y 81.

³¹⁴ *Ante las candilejas*, OC, IX, pp. 127-128.

³¹⁵ J. Campos (1964), p. 127.

³¹⁶ J. Bejarano (1791), pp. 561-562.

3.3.1 AUTORES ANTERIORES Y COETÁNEOS

Mostramos un elenco reducido de sus opiniones sobre la ironía de diversos autores. No siempre son juicios de crítica literaria, sino sensaciones al hilo circunstanciado de una lectura. Enumera los rasgos más delicados del ámbito irónico y, como contraste, aquellos que se les oponen.

*«Lope lo sabía hacer todo. Existe de todo en su poesía. Hay emoción, ternura, ironía, tragedia, honduras sugestionadoras, amena frivolidad, unción, sarcasmo».³¹⁷

*«Gracián es todo concentración, ironía, sarcasmo».³¹⁸

*«[...] es quizá la ironía más feliz que ha brotado de su pluma» [de Larra]. Se refiere a expresiones de Larra en que alaba las mejoras del Gobierno cuando era público que estaba en contra de él.³¹⁹

*«Toda la obra de Campoamor, matizada de suaves ironías, estriba en esa honda piedad».³²⁰

* La no admiración de Valera hacia las novedades literarias o filosóficas, «la mezcla Valera con un matiz de ironía, de delicada -sí, en verdad delicada- ironía».³²¹

*«[...] la característica de Benavente es la sátira delicada, la ironía elegante, si se puede hablar así».³²²

* Pérez de Ayala «ha leído ya muchos libros y se ha paseado largamente por tres o cuatro literaturas europeas. Pero la misma expresión del mundo que es la madre de la indulgencia, hace brotar bien la ironía».³²³

* Por las crónicas de Luis Bonafoux pasan «zumbando mil cosas: ironías desgarradoras, rasgos de ternura, blasfemias, lamentos».³²⁴

* Baroja «es un disolvente de todo; pero es un disolvente jovial, irónico, alado, sutilísimo».³²⁵

Nos detenemos en Clarín porque Azorín alude repetidas veces a su ironía; elegimos algunas de ellas, que atañen a sus obras y a su actitud literaria.

* Leopoldo Alas es «un escritor analítico que deduce de sus observaciones unos corolarios irónicos o simplemente impasibles».³²⁶

* Toda la experiencia de vida (libros, viaje...) de Clarín «había formado en él, juntamente con un mal irremediable, una ironía mansa y resignada, pero fría y amarga, con mezcla de una espiritualidad poética, de un sentimentalismo hondo. delicado y altivo».³²⁷

³¹⁷ *Lope en silueta*, OC, v, p. 626.

³¹⁸ *Los dos Luises y otros ensayos*, OC, IV, p. 150.

³¹⁹ *Anarquistas literarios*, OC, I, p. 165.

³²⁰ *Dicho y hecho*, p. 115.

³²¹ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1201.

³²² *Charivari*, OC, I, p. 259.

³²³ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 291.

³²⁴ *Charivari*, OC, I, p. 261.

³²⁵ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 175.

³²⁶ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 792.

³²⁷ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 103.

*«[Teresa, de Clarín] chocaba con cierta sociedad ligeramente escéptica, sin serlo en realidad; ligeramente irónica, sin serlo tampoco en efectividad».³²⁸

*«Y hay en estas páginas [de *Doña Berta*] un tal dejo de melancolía indefinible, de desesperanza, de vaguedad, de ironía suavemente amarga y de misterio».³²⁹

Concede Azorín a *La Celestina* el mérito de introducir la ironía en la literatura española. Escribe Azorín:³³⁰

El reflejo de la realidad es la ironía. Reflejo engañoso, cruelmente falaz. Con “La Celestina” entra por primera vez en las letras españolas la ironía. No se hable de la ironía del Arcipreste de Hita. [...] En “La Celestina” el sarcasmo es trascendental. [...] Ironía para Celestina: “Buena y docta mujer es Celestina”. Ironía de Celestina para Pármeno: “¡Ah, cuitadillo! ¿No sabías tú quién fue tu madre? Yo te lo voy a decir”. Resumimos en frases compendiosas, estados y situaciones de los personajes. Ironía de la misma Celestina para Melibea: “Calixto es un guapo mozo; no te dañará, no te tocará ni el pelo de la ropa”. Ironía del criado Sempronio: “¡Bueno va el negocio! ¡Qué alegre se ha puesto ya mi amo con la vieja! Veremos cómo acaba esto”. Ironía inconsciente, dolorosamente inconsciente, de Melibea para Celestina: “Anda, toma; dale a ese muchacho mi ceñidor. ¡Si yo creía que se trataba de otra cosa!”. Ironía del padre de Melibea: “Mundo, mundo, ¡cuán engañosas son tus apariencias!” Y, finalmente, ironía dominante de la obra, ironía que Sempronio expresa en esta frase y ahora sí que la frase es textual: “¡Ya todos amamos; el mundo se va a perder!”.

En este comentario Azorín emplea once veces la palabra *ironía* -aun en medio de citas de la obra- con lo que pretende sobreabundar en el hecho de que toda la obra está impregnada de ironía. Las citas son palabras de Azorín sobre ideas de *La Celestina*, salvo la última, que está tomada de F. de Rojas: «¿Qué es esto, desuariado? Reyrme quería, sino que no puedo. ¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de embidia has buscado con quien perder esse poco de seso que tienes».³³¹

3.3.2 CERVANTES

3.3.2.1 Ironía cervantina

Una sección aparte merece Cervantes por la cantidad de alusiones que Azorín hace a su ironía y por el alcance que le otorga. Azorín sentía devoción por Cervantes; no vamos a desarrollar esta aserción. Para fundamentarla, al menos, diremos que Azorín cita a Cervantes centenares de veces en sus escritos -de los primeros a los últimos- y que le dedica varios libros, decenas de artículos y de otro tipo de trabajos, así como centenares de alusiones. Para muestra bástenos estas dos afirmaciones: «Debemos pesar y medir todo cuanto Cervantes nos diga; cualquier palabra suya debe tener para nosotros un valor que no tendría, dicha por otro mortal»; «nos place Cervantes; nos encanta Cervantes».³³² Un reputado biógrafo de Azorín afirma que «[...] desde el primer folleto que publicó el maes-

³²⁸ *A voleo*, OC, IX, p. 1205.

³²⁹ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 190.

³³⁰ *Dicho y hecho*, pp. 34-35.

³³¹ F. de Rojas (1968), II, El octavo aucto, p. 10.

³³² *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 284 y 285.

tro, *La crítica literaria en España* (1893), hasta su tomo más reciente, rara será la publicación suya, incluso de teatro, en donde no se lea alusión, comentario, glosa o estudio referente al inmortal alcalaíno». ³³³ Y, ¡claro!, aunque Azorín nunca remedó a Cervantes, era inevitable que se compenetrara «con su espíritu» y que recogiera «la esencia de la obra cervantina». ³³⁴

Cervantes, persona, era irónico: «Cervantes no era hombre *serio*... No lo era afortunadamente». ³³⁵ Azorín se proyecta a sí mismo sobre don Quijote y afirma que “finge”, que “engaña”, o sea, que el caballero es un ironista, como lo era su autor: «aquí dormían Cervantes y su esposa. Yo contemplo estas paredes rebozadas de cal, blancas, que vieron transcurrir las horas felices del ironista...». ³³⁶ «[...] durante estos crepúsculos, en estas llanuras melancólicas, diría el ironista a su amada, palabras simples, palabras vulgares, palabras más grandes que todas las palabras de sus libros». ³³⁷ Y después pesó la incertidumbre sobre su lugar de nacimiento: «es y no es verdad el Cervantes alcazareño: es y no es verdad el Cervantes alcalaíno». ³³⁸ En una fantasiosa conversación entre Cervantes y el pintor que le iba a hacer un retrato, Azorín pone en boca de Cervantes lo siguiente: «-¿Y por qué te supones triste en ese paraje? ¿Y por qué pones sauces en ese seto en vez de álamos? -le preguntó Cervantes, un poco socarronamente. [...] Cervantes empleaba en sus argumentos una plácida y bondadosa ironía». ³³⁹

Y ejercía la ironía consigo mismo. «¿Se reía Cervantes de sí mismo? ¿Se reía con esa sonrisa fina y dolorosa de los grandes desengañados?». ³⁴⁰ Para Azorín, Cervantes, aun estimando su obra, no se entusiasmará con ella: «¿Cómo más tarde, ya un poco viejo, ya un poco escéptico, no sonreirá con una cariñosa ironía ante este libro y dirá de él que “tiene algo de buena invención”?». ³⁴¹ Se refiere Azorín a una conversación en la que el Cura -refiriéndose a *La Galatea*- le dice al Barbero: «-Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención». ³⁴² Incluso se mofó de su propio cuerpo: «¿Se autorretratarían las escritoras -en lo físico- con entera sinceridad? ¿Serían sinceras al hablarnos de sus ojos, de su pelo, de su boca, de sus dientes -como en sus dientes ha sido sincero Cervantes-, de su talle, de sus manos, de sus...?». ³⁴³

³³³ Á. Cruz Rueda (1948), p. 421.

³³⁴ *Ibidem*, p. 450.

³³⁵ *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 963.

³³⁶ *Los pueblos*, OC, II, p. 130.

³³⁷ *Ibidem*, p. 132.

³³⁸ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 392.

³³⁹ «El retrato», *Santo y Seña*, n.º 8, 31 de agosto de 1942, p. 3.

³⁴⁰ *Lope en silueta*, OC, V, p. 611.

³⁴¹ *A voleo*, OC, IX, p. 1171.

³⁴² Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte primera, tomo I, capítulo VI, p. 170.

³⁴³ *Ejercicios de castellano*, p. 14.

3.3.2.2 El Quijote

Para Azorín, fue en su gran libro donde Cervantes vertió su ironía:

* «el lector, que acaso comenzara el libro riendo, acaba por sentir una honda, inefable, conmovedora y subyugadora emoción ante la figura del bueno, del grande, del sempiterno soñador Alonso Quijano». ³⁴⁴

* «El *Quijote*, como es sabido, fue escrito por Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego». ³⁴⁵

* «Cervantes ha escarnecido el ideal caballeresco. ¡Qué horror! Cervantes es un escritor de decadencia». ³⁴⁶

* «[...] ¿qué creéis que importa más [...]: estos espíritus solitarios, errabundos, fantásticos [...] o estos otros prosaicos, metódicos [...]? Sintamos una cordial simpatía por los primeros, pero al mismo tiempo -y esta es la humana y perdurable antinomia que ha pintado Cervantes- deseemos tener una pequeña renta, una tiendecilla o unos pequeños majuelos». ³⁴⁷

* «Siendo de burlas, con todo, el regusto que deja es el de un libro de veras. Y, siendo de veras, no podemos renunciar a que sea, al mismo tiempo algo que no es burlas ni veras. [...] ¿Podrá nuestro lector satisfacerse con reír? Y si ha de hacer algo más que reír, mejor, sonreír, ¿qué será lo que haga?». ³⁴⁸

¿Alguien negará que la escritura de Cervantes estaba inundada de ironía y de ironías? Azorín despliega su ironía en los personajes del Quijote. «Sancho Panza está por lo visto loco. Pero esta locura es el comienzo de la sabiduría. Sancho está encantado, y este encantamiento es la felicidad. [...] Lo cierto es lo que se cree. Y aquí se da la feliz concomitancia entre lo que creo y la realidad». ³⁴⁹ «Sancho, sin duda, está preparando su embuste; pero, ¡qué!, si Sancho es el primer convencido de que la mentira es verdad». ³⁵⁰ Tan consciente era Azorín de que la ironía era una “característica” personal (y que él se la adjudicaba a sí mismo), que se atrevió a inventar la palabra *paradojista* para aplicársela a Don Quijote: «Don Quijote no tiene plan ni método; es un paradojista». ³⁵¹ Y es que «en el mundo todo es paradoja y nada es paradoja. Las paradojas, a la larga, desilusionan. Guardémonos de las paradojas». ³⁵² ¿Y qué es el Quijote, sino una concatenación de ilusiones y desilusiones? El sentido que le atribuye a paradojista es similar al de ironista. Ni Dulcinea se libra del toque irónico de Azorín: «Dulcinea era un peligro para Cervantes, Penélope era un peligro para Homero -o para quien fuere-». ³⁵³ No pierde Azorín ocasión de ironizar: cuando el lector está pensando en Penélope frente a Home-

³⁴⁴ *Lecturas españolas*, OC, II, pp. 545-546.

³⁴⁵ *Pensando en España*, OC, V, p. 933.

³⁴⁶ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 215.

³⁴⁷ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 567.

³⁴⁸ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 337-338.

³⁴⁹ *Pensando en España*, OC, V, pp. 925-926.

³⁵⁰ *Ejercicios de castellano*, p. 199.

³⁵¹ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 566.

³⁵² *De Valera a Miró*, p. 11.

³⁵³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 294.

ro, en un quiebro fugaz sugiere que no hay que ponerse tan serios con los amores del clasicismo, que Penélopes hay por todas partes: «para quien fuere».

En un pasaje conmovedor atinadísimo Azorín describe un encuentro entre un viandante, Miguel de Cervantes, y un caballero, don Alonso Quijano. El caballero pelea con el ventero porque este quería expulsar de la venta a un menesteroso. Esta es la escena:³⁵⁴

En esta hora del crepúsculo está sentado en pleno campo, y delante de una venta, un viandante. Por la puerta pasa un camino. El viandante es de rostro aguileño, cabello castaño y frente lisa y desembarazada. [...] En el interior de la venta se oyen gritos y ruidos de golpes. El viandante se levanta y entra en la casa. Un caballero riñe con el dueño del mesón. Alto, escuálido, huesudo, semeja el caballero una figura de pasadas centurias. [...] Y cuando el señor de la prestancia antigua ha declarado el caso en peregrinas razones, el viandante ha sonreído levemente -con sonrisa de inefable bondad-, se ha acercado a él y le ha estrechado contra su pecho. El ensueño interior del viandante -¡oh maravillosa ironía!- se concentraba, afuera, en el mundo, en la persona de un loco.

La ironía que Azorín constata aquí es la coincidencia entre la bondad, que es fruto de andanzas con penurias de Miguel, y la ingenuidad de Alonso, que quiere un mundo mejor. Ante la necesidad del pedigüeño y la brutalidad del ventero, Miguel y Alonso, juntan sus aventuras -reales, unas, y soñadas, otras- en un abrazo.

No pierde Azorín ocasión que le ofrezca el Quijote de expandir su visión irónica. Cuando comenta la quema de los libros de Alonso Quijano, vuelve a ironizar o, quizá mejor, a interpretar las palabras de Cervantes. El caballero «no tiene más remedio que confesar, sin confesar, siendo para sí explícito sin serlo. [...] Y, cuando se levante y vaya a su biblioteca, fingirá que no encuentra la puerta. Y se persuadirá, para engañar a los engañadores, de que un encantador ha cometido tal desaguisado. Y exclamará por tercera vez y sonriendo irónicamente: “¡Qué ilusión!”».³⁵⁵ La ironía se halla reduplicada en Azorín. Cervantes ironiza sobre el nombre del encantador que quemó los libros: *Muñatón*, *Frestón*, *Fritón*, «sólo sé que acabó en *tón* su nombre»,³⁵⁶ intervino el Ama.

3.3.2.3 Lo aleatorio e incompleto

Un rasgo de la ironía de Cervantes que Azorín dibuja con más insistencia es en lo inconcreto, en lo indefinido. Azorín no se desvela, pero va dejando, acá y allá, pistas de sí mismo, de su pensar, su sentir y su hacer. En el capítulo «Cervantes y el vino»,³⁵⁷ Azorín relaciona el vino, el azar y la literatura, y ello, a su vez, con respecto a Cervantes. Sancho dijo «que era hora de comer», su amo le respondió que él no tenía gana, pero que comiese «cuando se le antojase». Sancho se puso manos a la obra: «iba caminando y comiendo detrás de su amo muy de su espacio, y de cuando en cuando empinaba la bota, con tanto gusto, que le pudiera envidiar el más regalado bodegonero de Málaga».³⁵⁸ Con la excusa

³⁵⁴ *Una hora de España*, OC, IV, pp. 520-522.

³⁵⁵ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 274-276.

³⁵⁶ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte primera, tomo I, capítulo VII, p. 178.

³⁵⁷ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 254-256.

³⁵⁸ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte primera, tomo I, capítulo VIII, pp. 196-197.

(¿?) de este pasaje del Quijote Azorín hace no vanas digresiones de índole agrícola, geográfica, lexicográfica y, por supuesto, literaria. «El vino es lo aleatorio. La vida de Cervantes es lo aleatorio. La literatura es lo aleatorio»³⁵⁹. Para partir de una base léxica fiable Azorín aduce la definición que el diccionario *Littré* da de *aleatorio* («dependiente de un suceso incierto. Sometido a la suerte del azar»)³⁶⁰ que en esencia, coincide con la que está hoy disponible en línea: «lo que está sometido a la suerte del azar».³⁶¹

Lo aleatorio de la crianza del vino, por la variedad de factores que la condicionan, le permite a Azorín afirmar que lo aleatorio “entra” en la vida y en la obra de Cervantes y en todo artista: «¿Y de qué modo no será el azar, más o menos azar, el que determine la creación de la obra artística? ¿Sabe bien el escritor que su obra está sujeta al humor que tengamos en el momento de sentarnos ante las cuartillas?».³⁶² A Cervantes, en el Quijote, se le atribuyen negligencias, como, por ejemplo, estas: «no sabemos si Sancho ha formado o no Constituciones en su ínsula», «varios personajes comen dos veces, a las mismas horas», etc. Azorín lo explica así: «No son, realmente, negligencias; el escritor siente vagamente, presente que lo que acaba de escribir no es lo cierto; pero considera provisionales las palabras escritas. Lo que importa es crear el ambiente de la obra: la atmósfera espiritual que envuelva la obra y envuelva al lector. Tiempo habrá de sustituir lo provisional. Y no se sustituye».³⁶³ No necesita justificarse Azorín, y no se justifica. Es arte, es aleatoriedad. A lo largo de todos los escritos de Azorín se hallan “negligencias” del tipo de las que se encuentran en Cervantes. No le preocupa. Lo que verdaderamente intenta Azorín es crear una atmósfera estética que arroje, que cubra al lector: lo consigue.

No es historia, es relato, no es información, es incompletez. ¿Dónde está escrito que la vida sea estática? Vivir es, por definición “moverse”,³⁶⁴ o, lo que es lo mismo, imprevisión, variación, alteración, cambio. Azorín aporta, como una manifestación y la síntesis de las susodichas negligencias cervantinas, la siguiente aserción: «se nos dice que sí y se nos dice que no».³⁶⁵ Y esa misma es la negligencia de Azorín: su permanente ironía de principio a fin, en sus personajes, en sus opiniones, en muchísimos de sus enunciados. No sabemos hasta qué punto era consciente Azorín, a esas alturas de su vida (algo más de 70 años), de que en sus escritos vivía con pujanza lo aleatorio, esa negligencia cervantina. Él mismo se incluye entre los “variacionistas”: es sabedor de que su obra también «está sujeta al humor que tengamos». Lo que ante todo pretende Azorín es crear una atmósfera, ¡y vaya si lo consigue!

³⁵⁹ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 254.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Dictionnaire de français “Littré”, sub voce*: «Dans le langage général, soumis aux chances du hasard».

³⁶² *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 255.

³⁶³ *Ibidem*, pp. 255-256.

³⁶⁴ Aristóteles (2010, libro II, IV, 415, 11-12 y 14-15): «pues el alma es causa como aquello desde donde se produce este movimiento. [...] vivir es el ser para los vivientes, y causa y principio de eso es el alma». Sancti Thomae Aquinatis (1888: pars prima, quaestio XVIII, articulus II, p. 226): «Sic ergo dicendum est et de vita. Nam vitae nomen sumitur ex quodam exteriori apparenti circa rem, quod est movere seipsum».

³⁶⁵ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p.256.

Azorín no suelta fácilmente la presa de la indeterminación. El inicio del Quijote («En un lugar de la Mancha...») lo explica así: «En este caso Cervantes finge. En realidad, se trata de una frase en que se comete una elipsis, no de carácter gramatical, sino psicológico. La frase completa habría de ser: “No quiero ahora hacer el esfuerzo necesario para acordarme”». ¿Por qué se ocultan los nombres reales de ciudades y se les llama *Vetusta, Pilares, Labraz, Orbajosa...*? Una razón, de tipo moral, sería la de la conveniencia de respetar datos de los protagonistas, aunque fueren simulados. Pero Azorín, aun aceptando esta razón, va más allá: «Pero tendremos que la ficción entraña además un problema de biología estética». ¿Qué entiende Azorín por “biología estética”? Tal expresión no es ni más ni menos que la necesidad de la libertad literaria, de lo aleatorio: «el nombrar el lugar exacto de la acción nos obliga a limitarnos. Forzosamente tendremos que reducir, con la exactitud, nuestro campo de acción; no escribiremos en este caso con la libertad, con la amplitud, con el desembarazo que escribimos cuando la ciudad o el pueblo son fingidos».³⁶⁶ Tras aportar la razón de la “biología estética”, Azorín habla de sí mismo aunque mencione la primera persona del plural: *nos, limitarnos, tendremos, nuestro, escribiremos, escribimos*. “No querer acordarse”, como titula el capítulo, no limitarse, huir de “la exactitud”, escribir con “libertad”, con “amplitud”, con “desembarazo”, son insistencias teóricas para fundamentar una escritura que llevaba practicando desde hacía medio siglo. No limitarse él ni limitar al lector. Él “indetermina” para que el lector complete (con los puntos suspensivos), responda (con las interrogaciones), interprete (con los dualismos), matice (con las ironías directas), en suma, para que se “acerque” al autor.

La variación de lo contemporáneo, de lo que uno no sabe o no tiene empeño en saber cómo actuar en un momento dado, tiene su correspondencia en la mirada al pasado: «rememoremos un trance, en que nosotros, veinte, treinta, cuarenta años atrás, tuvimos que decidimos por una u otra solución en tal situación importante. Sabemos que esta resolución, sea la que sea, fue tomada por nosotros; pero ¿cómo llegamos a tomarla? ¿Cuál fue la ideación, la motivación, la serie de pensamientos que nos indujeron a tomarla?».³⁶⁷

Las últimas palabras que, al parecer, escribió Miguel de Cervantes le sirven a Azorín para extenderse en la indefinición. «Cervantes escribe, en 1616, estas palabras, que ahora leemos con emoción: “Mi vida se va acabando.”. Las escribe el 19 de abril; el 23 expira».³⁶⁸ Estas son las palabras de Cervantes: «Mi vida se va acabando, y, al paso de las efeméridas de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida. [...] Tornéle a abrazar, volviómeme ofrecer, picó a su burra, y dejómeme tan mal dispuesto como él iba caballero en su burra, a quien había dado gran ocasión a mi pluma para escribir donaires; pero no son todos los tiempos unos: tiempo vendrá, quizá, donde, anudando este roto hilo, diga lo que aquí me falta, y lo que sé convenía. ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida».³⁶⁹ El adverbio *quizá* le

³⁶⁶ *Ibidem*. Las tres últimas citas corresponden al capítulo «No querer acordarse», pp. 260-262.

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 271-272.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 283.

³⁶⁹ Miguel de Cervantes: Prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

inquieta a Azorín: «El adverbio que Cervantes emplea en este trance nos solicita; está lleno de sentido. ¿Ha sido ese adverbio, el adverbio *quizá*, escrito impensadamente o con deliberación?». Lo hubiera pensado o no Cervantes, Azorín lo interpreta como creador de una atmósfera de indeterminación: «lo que queda en nuestro espíritu como una frase de tragedia [es] por supuesto, el adverbio *quizá*, el adverbio que en estos momentos queda flotando como un misterio o como una suprema ironía».³⁷⁰

4 LA IRONÍA QUE AZORÍN PRACTICA

4.1 FUNDAMENTOS LINGÜÍSTICOS

4.1.1 PLANTEAMIENTO DE LO NO-DISCRETO/CONTINUO

No sé si será argumento de novedad -al menos lo será de seriedad- mencionar unas palabras de Ortega y Gasset: «El afán de hallar continuidad en lo diferente conduce, acaso, a desconocer todo el rigor de ciertas indomables diferencias. [...] Se abre para la ciencia, creo yo, una era de lo discontinuo»³⁷¹.

Sea por disponer de comodidad, por hallar tranquilidad intelectual, por aumentar la capacidad explicativa, o por varias de estas causas, el hecho es que el paradigma científico general “imperante” hasta ahora, y la tradición lingüística más común, se sustentan en una actitud y un planteamiento discretos y operan con una técnica también discreta.³⁷² Las clasificaciones nítidas, de contornos bien perfilados, con zonas delimitadas perfectamente, en las que se colocaban unas u otras unidades sin fallo alguno, se ofrecían como campo bien seguro, claro y preparado para las interpretaciones discretas. No faltaban casos díscolos, que se interpretaban como excepciones, excrecencias del sistema, o acaso como fantasías del investigador, que en todo caso dejaban a salvo la solidez del esquema categorizador, una mesa de estudio -de estudio del lenguaje- con sus cuatro sólidas patas:

- 1ª. Los límites nítidos de las categorías lingüísticas.
- 2ª. Los rasgos propios inequívocamente asignados a cada categoría.
- 3ª. La oposición binaria entre las categorías.
- 4ª. La identidad de rasgos de todos los miembros de cada categoría.

Pareciera que esta descripción de la actitud discreta que acabo de hacer fuera tradicional y universal en sentido estricto; pero no; es, más bien, un retrato estándar de los métodos operativos que utilizaban gran parte de los lingüistas; métodos que se acentuaron -lógicamente- al tiempo que se intensificaban los fundamentos metateóricos de la lingüística (pongamos, en los últimos cien años). El continuo empieza por lo más alto: por la comunicación, por las ciencias mismas...: «Parece factible la introducción de un

³⁷⁰ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 283-284.

³⁷¹ J. Ortega y Gasset (1971), pp. 144-145.

³⁷² Para las cuestiones de lo continuo y de la gradación, véase R. Almela (2003), R. Almela (2011, y R. Almela (2012).

continuo de tipos de comunicación»³⁷³. No hay que olvidar el «*continuum* ontológico en el que se sitúan las disciplinas científicas»³⁷⁴.

Entre el lenguaje y la opción de la continuidad se da una profunda afinidad; las evidentes diferencias entre dos lexemas, dos oraciones, dos textos..., no son argumento suficiente para negar la aproximación que, a través de puntos intermedios, se produce entre ellos. A pesar de esta proximidad intrínseca entre continuo y lenguaje, es obvio también que existe un desencuentro entre la lingüística y la metodología no-discreta. Tal desencuentro está pasando a la historia merced a la aportación innegablemente fructífera de dos teorías, corrientes, propuestas...: ellas son el pensamiento borroso y la teoría de los prototipos.

4.1.2 PENSAMIENTO BORROSO

La dificultad para explicar epistémicamente y explicarnos empíricamente los deslindes claros de determinados fenómenos no es un descubrimiento moderno. En el siglo IV a. n. e. el lógico Ebulides de Mégara (otros hablan de Zenón) expuso una paradoja que tenía como referente un montón de arena; como en griego *montón* se dice *σορός*, se le ha llamado a esa paradoja *sorites*. Si un grano de arena no es un montón de arena y se le añade otro grano, que, por supuesto, no es un montón, el resultado no es un montón de arena; lo mismo se puede afirmar de cada uno de los granos de arena que, uno a uno, se le vayan añadiendo a los anteriores. Si, por un lado, se supone que, aunque un grano de arena no sea un montón, sí lo es un determinado número de granos, habrá que concluir que tiene que haber un punto numérico cuantificable a partir del cual los granos de arena ya sí serían un montón; hipotéticamente, a un conjunto de granos de arena que no eran un montón se le añadiría, en un momento dado, un grano que haría que ese conjunto fuera un montón de arena. ¿Cuál es ese número? ¿Mil? Entonces, ¿999 no serían un montón? ¿No “choca” este razonamiento impecable con la experiencia de que consideramos como “montón de arena” una cantidad de granos de arena que ronde, por ejemplo, los 500 ó 600 granos?

Esta paradoja ha sido ejemplificada con distintos referentes: el pelo de la cabeza (Bertand Russell usaba el pelo de la cabeza de un hombre y su pregunta era si se quedaría calvo), el de las células del cerebro, etc.³⁷⁵ «La palabra griega *sorites* es el nombre que se les da a las cadenas lógicas de enunciados de la forma «Si A, entonces B; si B, entonces C; si C, ...; si Y, entonces Z», de manera que el primer término implique el último: si A, entonces Z. El jugo bivalente de todo o nada fluye de unos enunciados a otros como si corriese escalera abajo».³⁷⁶ En la lógica borrosa no se da esta paradoja, pues conforme va disminuyendo el montón de arena (o cualquier otra cosa) se va debilitando también el grado de verdad de que el montón restante sea un montón (o de que

³⁷³ F. Vandamme (1976), p. 96.

³⁷⁴ M. Fernández Pérez (1986), p. 84.

³⁷⁵ Véase C. Wright (1986).

³⁷⁶ B. Kosko (1995), p. 99.

otra cosa mantenga su entidad). «La lógica borrosa elimina la “paradoja” de la paradoja *sorites* porque la reduce a simple aritmética [...] Cuantas más incertidumbres multipliques, más incertidumbre te saldrá»³⁷⁷.

Esta(s) paradoja(s) nos interesa(n) en este momento no tanto como cuestión aritmética o filosófica, sino como ejemplificación de una cuestión epistemológica y metalingüística: **la imprecisión se halla en el interior del objeto mismo (los fenómenos del lenguaje) y, por ende, en la explicación del objeto (el metalenguaje)**. Si las cosas mismas no son o blancas o negras (entre el blanco y el negro hay infinidad de matices),³⁷⁸ no hay por qué hacer rígidas teorías binarias: las verdades científicas son grises³⁷⁹. Si las diferencias entre las cosas son continuas, si son vagas, ¿por qué se ha de ser remiso a la hora de proponer explicaciones no precisas?, ¿es que se tiene miedo a que se tambaleen los esquemas iniciales?

Dando un paso más, hay que señalar, lo menos vagamente posible, qué es la vaguedad. La vaguedad es la imprecisión existente en las cosas mismas, o en la mente del que la piensa; es el continuo que no se deja apresar en esquemas simplificadores; es la inexactitud benévola, esto es, la que procede de la realidad y es compatible con el rigor. Por su “ubicación” se distingue de otros conceptos que sitúan la imprecisión fuera de las cosas mismas, sea en la expresión del hablante, sea en la referencia. Particularmente, es necesario distinguir entre vaguedad y equívocidad; esta es un fenómeno discursivo, del hablar: en el discurso aparece y en el discurso se puede eliminar; aquélla es un fenómeno real, del lenguaje, de las lenguas, lo que la hace no susceptible de eliminación.

Hablar de la vaguedad no es un ejercicio de tertulias; no lo ha sido nunca en la intención de quienes la han desarrollado, que han sido los lógicos³⁸⁰. Es difícil dar una definición de la vaguedad, pues es una noción tan básica que intentar definirla puede hacernos caer en círculos viciosos.³⁸¹ Martinet acepta como punto de partida una «nebulosa» en la que solamente la aplicación de un esquema de lenguaje permitirá distinguir unidades identificables.³⁸² Labov plantea así la noción de la vaguedad: «Questa vaghezza non è una proprietà della nostra percezione e non deriva de debolezza dei nostri strumenti né dall'astrattezza dei nostri oggetti. Alcuni dei dati più concreti sono vaghi per natura, e alcuni oggetti sono di per se stessi vaghi, come per esempio la nebbia. Si può misurarre la vaghezza? A prima vista, questa può sembrare un'idea destinata a sicuro fallimento. [...] Il problema della vaghezza si può osservare più chiaramente quando abbiamo un buen numero di oggetti che differiscono l'uno dell'altro solo per piccoli gradi [...] A una estremità della serie, un unico termine L denota chiaramente la

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 100.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 106.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 86.

³⁸⁰ De hecho, la *Sociedad Española de Lógica Difusa* funciona.

³⁸¹ K. J. Danell (1978), p. 21.

³⁸² A. Martinet (2000, p. 134): «Nous n'avons, au départ, qu'une nébuleuse où seule l'application d'une grille langagière permet de cerner des unités identifiables».

cosa; all'altra estremità, non la denota; in mezzo siamo lasciati in dubbio».³⁸³ La lógica difusa o lógica borrosa (*fuzzy*, del inglés, se puede traducir, indistintamente, por *borroso* o por *difuso*), tras su consolidación en la filosofía, la ciencia, la epistemología..., ha conquistado ya el terreno de las aplicaciones domésticas (mayor cercanía, imposible) y se plantea ahora nuevos retos, como son, por ejemplo, el control de centrales nucleares, el desarrollo de máquinas que hablan, la construcción de helicópteros que busquen solos el mejor terreno para aterrizar, etc. La lógica difusa baraja reglas imprecisas, y así aborda problemas que para los sistemas tradicionales son demasiado complejos.

Bunge se ocupa de la vaguedad, pero en un sentido distinto del que aquí le damos. Él la identifica con la “confusión”. Hay, según Bunge, dos clases de vaguedad: intensional y extensional. La vaguedad intensional es la indeterminación parcial de la intensión de un concepto; la vaguedad extensional es la indeterminación parcial de la extensión de un concepto; a ambas las considera una «dolencia», por lo cual habla de la necesidad de reducir o eliminar «la vaguedad de los correspondientes conceptos»: mediante «divisiones más finas» (la vaguedad extensional), o mediante «el análisis lógico y la investigación teórica» (la vaguedad intensional).³⁸⁴

El padre de la lógica difusa es el estadounidense de origen iraní, Lofti A. Zadeh³⁸⁵. «En Occidente todo es A o B, mientras que en lógica difusa todo es cosa de grados». «La lógica difusa no es un concepto sencillo. Es la lógica que utilizan los humanos. La lógica clásica es muy precisa; la lógica difusa, no. Por ejemplo, cuando conduces debes tomar decisiones, pero no están basadas en una información muy precisa. La lógica difusa intenta copiar la forma en que los humanos toman decisiones. Lo curioso es que, aunque barajas información imprecisa, esta lógica es en cierto modo muy precisa»³⁸⁶. Abraham Moles dice que en 1957 él ya habló de «ciencias de lo impreciso», años antes de que Zadeh propusiese la expresión «fuzzy concepts»,³⁸⁷ que ha hecho fortuna. El mismo Moles afirma que «Vivir es enfrentarse con cosas vagas»,³⁸⁸ que el mundo de los fenómenos excede infinitamente el universo de lo preciso,³⁸⁹ que la mayor parte de las ciencias humanas se apoyan en el “pensamiento en superficie”, la imagen, el gráfico, el diagrama... [...], que mostrar es más importante que demostrar,³⁹⁰ que lo inexacto está más cerca de la movilidad mental,³⁹¹ que, «Junto a las ciencias exactas hay ciencias de lo inexacto, de lo impreciso»,³⁹² etc. Wittgenstein, años antes, había defendido que el

³⁸³ W. Labov (1977), p. 174.

³⁸⁴ M. Bunge (1985), pp. 118-127.

³⁸⁵ Nació en 1921. El trabajo que desencadenó el florecimiento de la lógica difusa fue su artículo «Fuzzy sets», aparecido, en 1965, en la revista *Information and Control* (New York, Academic Press), pp. 338-353.

³⁸⁶ Declaraciones de Zadeh en una entrevista que concedió en el transcurso de la reunión científica que celebró en Palma de Mallorca, en 1999, la citada *Sociedad Española de Lógica Difusa*.

³⁸⁷ A. Moles (1995), p. 47.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 13.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 51.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 237.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 38.

³⁹² *Ibidem*, p. 16.

concepto borroso sí es un concepto: «¿Pero es un concepto borroso en absoluto un concepto? - ¿Es una fotografía difusa en absoluto una figura de una persona? Sí».³⁹³

El pensamiento borroso está relacionado con las ciencias del caos, la teoría de las catástrofes, denominaciones que tienen un sentido muy diferente del coloquial. Frente al grupo de palabras “anticaos” (en sentido científico actual), como son *orden, leyes, determinismo, causalidad mecánica, recurrencia, certeza, información, estabilidad*, “el otro” grupo revela otro planteamiento: *caos, azar, indeterminismo, probabilidad, irrepetibilidad, incertidumbre, ruido, inestabilidad*.³⁹⁴ El caos, contra lo que simplistamente pudiera evocar, tiene «sus propias reglas a tal punto que se suele decir que se trata de un ‘orden disfrazado de anarquía’». ³⁹⁵ El caso es ubicuo³⁹⁶; «la aleatoriedad en su sentido más amplio es idéntica a la ausencia de determinismo». ³⁹⁷ Es un conjunto de procesos que parecen comportarse de acuerdo con el azar aunque, de hecho, su desarrollo esté determinado por leyes bien precisas». ³⁹⁸ Por lo que se refiere a las proposiciones científicas, Lorenz realiza una afirmación de interés: «La mayoría de los estudios teóricos sobre fenómenos reales son estudios de aproximación». ³⁹⁹

Tratándose de un trabajo lingüístico no está de más incluir una alusión lexicológica a la terminología que estamos manejando. ¿*Borrosa* o *difusa*? El adjetivo *borrosa* tiene la ventaja de que se complementa con el sustantivo *borrosidad*, cosa que no ocurre con *difusa* (**difusidad* no existe y *difusión* está claramente especializada en otro sentido); la desventaja de *borroso* y, sobre todo, de *borrosidad* es la connotación peyorativa que conlleva, aunque no es tanta como la de la pareja *vaga/vaguedad*. Como adjetivo, viene mejor *difusa*, que es menos transparente que *borrosa*, lo que la hace más proclive a admitir el sentido que en esta cuestión se le quiera dar; y como sustantivo viene mejor *borrosidad*. Por otro lado, hay que matizar que en la expresión *lógica difusa* (o *borrosa*) se da una metonimia: en realidad lo vago, lo difuso, no es la teoría misma, sino el objeto que se estudia, lo que, en puridad de nociones, debería hacer cambiar la expresión *lógica difusa* por *lógica de lo difuso, de lo borroso, de la borrosidad*... Y lo dicho de la “lógica” se aplica a los demás términos que se emparejen con *difusa/borrosa*, como, por ejemplo, *pensamiento*.

Tanto la ciencia discreta como la no-discreta buscan la mayor exactitud nocional. Ha cambiado el método: si hasta ahora la imprecisión se consideraba un “lastre” metodológico, ahora se le acepta como un elemento “propio” del pensamiento humano. Se trata de subrayar la esencial índole continua del objeto, de forma que «cada vez que la pertenencia de un miembro a la clase correspondiente no se establezca con precisión,

³⁹³ L. Wittgenstein (1988), p. 91.

³⁹⁴ A. Carreras, J. L. Escorihuela, y A. Requejo (eds.) (1990), p. 14.

³⁹⁵ F. J. Fernández (1999), p. 624.

³⁹⁶ E. N. Lorenz (2000), p. 154.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 5.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 2.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 3.

sino sobre una escala graduada, estaremos ante un conjunto borroso. [...] la borrosidad no se limita a la consideración de un número de valores discreto, finito o infinito. Se supone un continuum en cuyo interior se establece un valor máximo y un valor mínimo para introducir cualquier nuevo miembro en la escala midiendo su relación con los demás en una gradación».⁴⁰⁰ Lo no-discreto tiene que ver con lo aproximado, lo inexacto, lo ambiguo, lo impreciso, etc.

En lo relativo a la lingüística, se puede afirmar que, pese a que cuenta con una larga tradición discreta, su objeto de estudio le permite utilizar con éxito el método borroso. La borrosidad goza de dos rasgos esenciales: una dosis de vaguedad y una especial atención al contexto. Esos mismos rasgos están omnipresentes en el lenguaje: la creatividad del hablante rompe todos los esquemas de cualquier previsión de fijeza de sentidos y de referentes, y, aun contando con un cumplimiento de los sentidos previstos, el contexto, el cotexto y el subtexto aportan dosis de relatividad. Parece que las lenguas naturales, que, por su propia naturaleza, son proclives a la polisignificación (otros hablarían de ambigüedad) y dependen esencialmente del contexto, se prestan a ser bien estudiadas con un planteamiento no-discreto.

4.1.3 LA TEORÍA DE LOS PROTOTIPOS

Las tradiciones estructuralista y generativista tienen en común la utilización del método discreto. La semántica de unas corrientes y otras avanzaba en sus propuestas con análisis claros y escuetos, pero en el camino «se dejaba enemigos a la espalda», tales como la imposibilidad de analizar algunos sectores léxicos o la de explicar casos marginales que no cabían en categorías diseñadas previamente. Este pacífico dominio de los dos grandes tipos metodológicos comienza a verse no amenazado, pero sí, al menos, compartido por la llamada teoría de los prototipos, que nació (como tantas otras) fuera del ámbito de la lingüística: en cualesquiera campos las categorías disponen de puntos de atracción que se perciben antes, más veces y con más velocidad; son los prototipos.

El parentesco entre lo lingüístico y lo filosófico viene de muy lejos. Desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XIX o principios del XX tal parentesco era de filiación subordinada: el lenguaje se estudiaba como un tema más de la filosofía, como la naturaleza (Cosmología), o el ser humano mismo (Sicología), o el conocimiento (Crítica), o el ser en sí (Ontología), etc. Desde hace más de un siglo, el estudio del lenguaje ya no es filosófico, pero sí se aceptan en la lingüística, en plan de igualdad, las innovaciones que vienen de la filosofía. A la preocupación filosófica por hacer del lenguaje en sí mismo un instrumento de avance científico (culminada en el Neopositivismo) sucede una postura de debilitamiento de la exigencia de precisión del lenguaje. El segundo Wittgenstein se inclina hacia la borrosidad y hacia la relación entre el lenguaje y el contexto, así como hacia el aprecio del lenguaje tal y como es y está, sin reformarlo, sin depurarlo. A la exigencia de algún requisito para la constitución del significado,

⁴⁰⁰ T. Moure (1996), pp. 30 y 32.

Wittgenstein opone un concepto más vago: «En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos -sino que están emparentados entre sí de muchas maneras. Y a causa de este parentesco, o estos parentescos, los llamamos a todos “lenguaje”. [...] Vemos una complicada red de parecidos que se superponen y entrecruzan. Parecidos a gran escala y de detalle. No puedo caracterizar mejor esos parecidos que con la expresión “parecidos de familia”». ⁴⁰¹

Diversos estudios sobre los nombres de los colores en diversas lenguas pusieron de manifiesto la continuidad gradual intrínseca y la focalidad del campo cromático. Entre diversas lenguas y en el interior de cada una se observa una gran variabilidad a la hora de trazar límites entre las palabras que designen color; pero, aunque haya discrepancias cuando se trata de distinguir si un color es, por ejemplo, rosa o rojo, no la hay si se desea señalar un caso de rojo genuino. «La teoría de prototipos nace en cuanto se formula explícitamente la presencia de un espacio continuo para graduar el salto de una a otra categoría y para estructurar el interior de cada una de ellas. Lejos de su anterior uniformidad, las categorías se ven dotadas ahora de cierta organización interna, con un foco ocupado por los ejemplares más representativos y una periferia indeterminada, donde cabe mayor heterogeneidad. [...] Desde ese foco central, la categoría se expande por la acción de diferentes fuerzas para albergar en su interior individuos originalmente ausentes de su caracterización. Es evidente que esta capacidad de introducir nuevos elementos en la categoría contribuye a su plasticidad, y asegura que sus límites hayan de ser borrosos por fuerza, pero, además, hace del prototipo un concepto idóneo para el estudio del lenguaje». ⁴⁰²

El origen psicológico de la teoría de los prototipos ⁴⁰³ no ha sido óbice para su utilización por la lingüística, pues el prototipo es instrumento válido para cualquier teoría que maneje categorías. La organización de estas no se basa en la posesión de unos rasgos definitorios y esenciales, sino en la existencia de un núcleo dominante alrededor del cual se organizan puntos periféricos. Los rasgos siguen siendo imprescindibles en la organización de cualquier sistema, pero ya no es necesario que cada uno de los miembros pertenecientes a esa categoría posea todos los rasgos que la definen. No hay ningún rasgo que sea compartido a la vez por todos los componentes de una categoría. ⁴⁰⁴ Una cuestión distinta es la de si para la configuración de los rasgos hay que contar con lo extralingüístico; pero este problema tampoco lo habían resuelto las semánticas compo-nenciales. Es más, entre los rasgos prototípicos también se da gradación continua. ⁴⁰⁵

⁴⁰¹ L. Wittgenstein (1988), p. 87.

⁴⁰² T. Moure (1996), pp. 53 y 54.

⁴⁰³ J. Hilferty (1993, p. 36): los prototipos «son representaciones conceptuales que existen únicamente en la mente del individuo».

⁴⁰⁴ Véase G. Kleiber (1995).

⁴⁰⁵ J. Hilferty (1993), p. 35.

4.1.4 FUNDAMENTOS DEL MÉTODO NO-DISCRETO

Según quedó dicho anteriormente, la metodología no-discreta no ha sido un invento reciente, ni en la ciencia en general, ni en la lingüística en particular. Lo nuevo ha sido el cambio de consideración: de ser un “parche” para problemas que se veían como raros, ha pasado a ser una teoría con todas las de la ley, en virtud de la visión del lenguaje como una realidad esencialmente continua. Así, las deficiencias en la categorización no pueden ser atribuidas ni a la magnitud del problema, ni a los fallos del paradigma, ni a la ignorancia del lingüista. Tampoco me cabe la duda de que el constante recurso a la excepcionalidad, al “sí, pero”, del que se hace uso en el planteamiento discreto, va produciendo hartazgo y es un argumento que hace volver la vista a otro planteamiento, en este caso, el continuo, que acoja la vaguedad de lo real como el estado normal de los objetos de estudio.

Especial aplicación tiene la no-discreción en lingüística, pues son constatables la enorme variación interlingüística y el inabarcable catálogo de realizaciones intralingüísticas. Quizá nos encontremos aún en una fase de adaptación del método gradativo en general y no hayamos entrado aún en la fase de presentación y discusión de distintos modelos de no-discreción. «*Ne quid nimis*». El panorama que se divisa desde la atalaya original produce la entusiástica decisión de recorrer pronto todo el camino; pero hay que moderar ese entusiasmo y acomodar el paso a las posibilidades del trayecto. «*Contra facta nihil*». Los hechos mandan. Si se elige esta metodología porque explica mejor los hechos, no podemos en ningún momento forzar los hechos para acomodarlos a la teoría. La realidad de las lenguas es imprecisa, sí, pero no todas las facetas de la realidad tienen ni el mismo grado ni el mismo tipo de imprecisión.

La continuidad, la vaguedad, la imprecisión, en suma, de la lengua no ha de producir imprecisión en el lingüista, que sería equivalente a incertidumbre, a inseguridad cognoscitiva. No más que en otros métodos, pero tampoco menos, hace falta un instrumento métrico, es necesario medir. El mecanismo más adecuado de medida de lo continuo es la gradación; ésta es, pues, una herramienta metalingüística «que sirve para valorar cualitativamente una realidad continua sin necesidad de distinguir en ella saltos discretos. [...] Pero es igualmente posible que [precisemos] una gradación que establezca los puntos intermedios y su eventual relevancia entre dos extremos».⁴⁰⁶ Y si hay riesgo de que el detalle de los estadios intermedios resulte irrelevante (y que, por ello, la investigación devenga enojosa), «los puntos intermedios entre dos polos del continuum se suman como variantes de una sola variante, y en algún tramo de la transición, sobre la base de ciertos atributos empíricos, se fija un punto crítico».⁴⁰⁷ La gradación, instrumento de medida, no es imprecisión, sino “multiposicionalidad”.

⁴⁰⁶ T. Moure (1996), p. 279.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 280.

El método no-discreto es un método de convivencia, amigable, no agresivo; el método no-discreto no rivaliza con el discreto. Por tanto, aunque el continuo puede albergar infinitos puntos intermedios, puede incluir, en un momento dado, una oposición binaria como solución particular de algún punto intermedio entre dos polos. Lamíquiz⁴⁰⁸ distingue tres métodos: lineal (el positivista), oposicional (el estructuralista) y difuso pragmático (el no discreto); para él, la aparición de uno de ellos no ha eliminado el anterior. El borroso *fit* se ha instaurado junto al nítido *bit*. No hay que desterrar las oposiciones binarias allí donde rinden buena explicación de hechos lingüísticos. Ni hay que extender el método no-discreto más allá de sus posibilidades: algunos fenómenos de lengua son discontinuos.

4.1.5 PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

A lo largo de las páginas anteriores hemos mencionado *continuo*, *no-discreto*, *gradación*, *prototipo*, *borrosidad*, *vaguedad*... El instrumento de medida del objeto que se haya de estudiar como continuo, aquello con que lo analizamos es la **gradación**. Como en tantos otros casos, se hace un uso indistinto (y, por tanto, a veces impropio) del término *no-discreto*; lo no-discreto es el objeto, no el método, aunque, por metonimia, se emplea la expresión *no-discreto* para referirse tanto al objeto como al análisis del objeto. Por extensión se denomina no-discreto también el planteamiento teórico que considera no-discreto su objeto de estudio y emplea el método *ad hoc*.

En los modos tradicionales (incluso en los no explícitamente no-discretos) de tratar los fenómenos de lengua se hallan expresiones metalingüísticas de carácter “continuo”: *casos límite*, *asimetrías*, *gradaciones*, *discontinuidades*, *diferencias graduales*, *preposiciones imperfectas*, *conjunciones con valor adverbial*, *grados de regularidad morfológica*, *oraciones cuasirreflejas*, *escalas de modalidad*... Todas estas calificaciones revelan que las palabras, las expresiones, son las esquinas blanquinegras del referente, que es borroso, «que el lenguaje es un fenómeno fundamentalmente continuo y no discreto»,⁴⁰⁹ con «bordes difusos».⁴¹⁰ Unas palabras de Hockett pueden resumir esta perspectiva: «Las incertidumbres no provienen de nuestros métodos de análisis, sino, más bien, de la naturaleza misma del lenguaje».⁴¹¹

Son muchos los fenómenos lingüísticos que son susceptibles de recibir un tratamiento gradativo. Nos ceñimos aquí a los dos niveles que son relevantes para el tratamiento de la ironía de Azorín: la palabra y la oración.

La palabra. El número de problemas que suscita la palabra se debe, al menos en parte, a la diversidad de situaciones en la que se inserta; palabra son: *y*, *dos*, *estas*, *se*, *llevar*, *cantaríamos*, *espeluznantemente*, *por*, *supermaravilloso*, *mesa*... ¿Se pueden co-

⁴⁰⁸ V. Lamíquiz (1998), pp. 40-46.

⁴⁰⁹ E. Bernárdez (1995), p. 114.

⁴¹⁰ P. L. Garvin (1979), pp. 110 y 116.

⁴¹¹ Ch. F. Hockett (1979), p. 128.

locar todos estos ejemplos de palabra en un mismo punto? En el problema de la palabra hay «muchos casos marginales». ⁴¹² Muchas discusiones se ahorrarían si advirtiéramos que los distintos tipos de palabra participan en diferente grado de las características de la palabra: «la cuestión de si una unidad es o no palabra no puede plantearse en término de ‘sí o no’, sino en términos de ‘más o menos’, según cumpla un número mayor o menor de las propiedades definitorias de la unidad palabra». ⁴¹³

La oración. Análoga situación metalingüística es atribuible a la oración. Las dificultades que presenta la oración surgen del hecho de que, materialmente, es un conjunto de palabras. La oración es deudora de la labilidad semántica de la palabra. Esta ofrece diáfano sus semas; pero la interseccionalidad semántica del léxico multiplica sus variaciones en el complejo sintáctico. Es más caótico, más difuso, más borroso, extraer el sema de un enunciado que el de un lexema.

Es una operación, en ocasiones imprescindible y siempre clarificadora en trabajos lingüísticos, la de acudir a conceptos no lingüísticos elaborados sobre la materia sometida a estudio. El concepto de gradación no recibe un tratamiento genérico, sino aplicado a unos entes determinados. Es decir, se plantean tipos de gradación adaptados a los entes que se pretende graduar. Para Urmson, el grado es el lugar en el que se sitúa algo con relación a un conjunto. Graduar algo es no solo atribuirle determinadas cualidades, sino, además, situarlo en un cierto lugar. La gradación muestra no solo el orden de los elementos graduados, sino también la posición absoluta en la jerarquía de grados. Así, *bueno* o *malo*, por ejemplo, muestran su orden, pero no señalan su posición absoluta: «‘Good’ for example can be at the top of a hierarchy or quite low down»; por el contrario, los términos de gradación especializados son más estrictos desde la perspectiva gradativa, esto es, contienen una concreción mayor de la posición: «[...] specialized grading labels show absolute position as well as order explicitly and more frequently than more general ones». ⁴¹⁴ Evans, comentando el artículo de Urmson, ⁴¹⁵ subraya la diferencia que existe entre la gradación de objetos materiales y la de objetos morales.

Blanché pone en confrontación la estructura estrellada opositiva y la estructura lineal gradativa. Aquella es discontinua; en ella cada término sostiene con todos los demás una relación directa. En la estructura gradativa todos los términos, que solo guardan una relación inmediata con sus dos grados contiguos, son indefinidamente multiplicables, y se ordenan linealmente, según un criterio de mayor o menor intensidad: «Pour des qualités qui sont susceptibles de varier par degrés, les différences, au lieu d’être organisées selon le *oui* et le *non*, peuvent en effet être pensées selon le *plus* et le *moins*, et elles s’ordonnent alors en série, le long d’une échelle linéaire». ⁴¹⁶

⁴¹² J. Lyons (1973), p. 211.

⁴¹³ J. Pena (1999), p. 4329.

⁴¹⁴ J. O. Urmson (1961), pp. 163 y 165.

⁴¹⁵ J. L. Evans (1962).

⁴¹⁶ R. Blanché (1966), pp. 111-112.

4.2 APLICACIÓN A LAS IRONÍAS DE AZORÍN

Una vez expuestos los fundamentos de la continuidad y de la gradación como enfoques válidos para propuestas lingüísticas, vamos a aplicarlas a la ironía que practica Azorín. De la justificación *a priori*, transitamos a la justificación *a posteriori*; el instrumento de análisis es un *a priori*, la verificación de su validez es un *a posteriori*.

Las diferentes variedades en que Azorín muestra su ironía las estructuramos en cuatro grupos léxicos: lo común a todas ellas es el rasgo de “distanciamiento de la veracidad de lo enunciado”.

- 1.º En el primer grupo léxico incluimos las variedades que se distancian claramente -frontalmente- del objeto enunciado: condena, desdén, sátira, sarcasmo...
- 2.º En el segundo grupo léxico abarcamos aquellas variedades que caminan paralelamente al objeto, que lo admiten con reticencias: socarronería, broma, doble sentido, picardía...
- 3.º En el tercer grupo léxico encuadramos las variedades que inciden en el objeto de una manera oblicua, indirecta: escepticismo, duda, desconcierto, conformidad...
- 4.º En el cuarto grupo léxico englobamos las diferentes expresiones del dianónimo que Azorín emplea: «el autor de estas líneas», «el cronista», «el abajo firmado»...

Lo que caracteriza a cada grupo no es el que “no sea como los otros grupos”, sino un rasgo predominante propio, un sema prevalente:

- a-** en el grupo de distanciamiento directo (el 1.º) el sema prevalente es la *burla*;
- b-** en el de distanciamiento indirecto (el 2.º) lo es la *sorna*;
- c-** en el de distanciamiento sugerido (el 3.º) es el *descreimiento*;
- d-** y en el de distanciamiento solapado (el 4.º) el sema prevalente es *sustitución*.

Estas agrupaciones han de aceptarse con la comprensión que “propone” el concepto matriz: «sí, pero...», pues algo de “continuo” tienen. Con un símil geométrico podríamos denominar a estos cuatro grupos como perpendicular, paralelo, transversal y tangente, respectivamente.

En los cuatro grupos tratamos de elementos continuos gradativos. Nos remitimos ineluctablemente a los enunciados de Azorín; tales enunciados, creados por él, son los que imponen la manera de verificar los conceptos. Aplicamos la gradación; los cientos de citas que sustentan esta clasificación no se sustraen a la gradación inherente a la mayor parte de los conceptos. El sema de cada grupo no es el núcleo “definidor” del grupo, sino el polo de “atracción” de una escala. ¿Qué graduamos? Las citas de Azorín que alineamos se han de ver como “más cerca” del sema que le corresponde, no como exactamente correspondientes a él. De las copiosas citas que recogen las ironías de Azorín recogemos las más significativas de cada uno de los grupos.⁴¹⁷ En cada grupo colocamos las citas en el polo del que se sitúan más cerca, según nuestro parecer.

⁴¹⁷ De los casi 800 enunciados irónicos que hemos recogido de la obra de Azorín, hemos seleccionado un 10 % (aproximadamente) para no cansar al lector; es una muestra que basta para probar.

4.2.1 GRUPO DEL SEMA “BURLA”

En este grupo la escala de las expresiones irónicas de Azorín se organiza en torno a dos polos: la condena y el desdén. Ambos se oponen a lo expresado con distanciamiento en el enunciado, con más contundencia en un polo que en el otro.

4.2.1.1 Censura

Si hay algo que, para Azorín, merece toda clase de repulsas es la crueldad que practicamos los seres humanos. Veamos algunos ejemplos. El más llamativo es el que se refiere a la Inquisición. «Las cárceles del Santo Oficio, en Toledo, estaban llenos de reos. Se imponía la celebración de un auto de fe. Decidióse que se celebrara en Madrid. Fue señalada la fecha del 30 de junio de 1680. Veinte días antes se comenzó a levantar un suntuoso teatro en la plaza Mayor. [...] El auto había de durar todo el día. No faltaba un restaurante donde almorzar. [...] Todo en la nación se hallaba subordinado al martirio de unos ciudadanos. [...] No sabía Pablo, al pensar en el auto de fe, qué es lo que le indignaba más, si la estupidez o la crueldad».⁴¹⁸ Se quedó corto Azorín en su calificación del mencionado auto de fe; fue un espectáculo contrario a todo lo bueno humano y ello en nombre de la fe católica, el orden y la cultura. La Inquisición «Se crea en 1478; y lo crean los Reyes Católicos a instancias de los frailes dominicos de Sevilla». Para la Inquisición, «No bastan los tormentos conocidos; invéntanse otros nuevos y refinados; impórtanse del extranjero los últimos adelantos».⁴¹⁹ No pasemos por alto la amarga ironía que se abriga en el sintagma «los últimos adelantos».

Joseph del Olmo hace una relación histórica de dicho auto: «Coronaban el brase-ro los soldados de la fe, parte de ellos estaban en la escalera guardando que no subiesen mas de los precisamente necesarios; pero la multitud de gente que concurrió fue tan crecida que no se pudo en todo guardar el órden, y asi se egecutó, sino lo que convino, lo que se pudo». «Fuéronse egecutando los suplicios, dando primero garrote á los reducidos, y luego aplicando el fuego á los pertinaces, que fueron quemados vivos con no pocas señas de impaciencia, despecho y desesperacion. Y echando todos los cadáveres en el fuego los verdugos le fomentaron con la leña hasta acabarlos de convertir en ceniza, que seria como a las nueve de la mañana».⁴²⁰

Algunos de los comentarios de Azorín a este espectáculo son los siguientes.⁴²¹

*«Otras veces el espectáculo es menos repugnante, más artístico. Un día, el rey -Carlos II, si os place- se levanta con deseos de contemplar una piadosa quemazón».

*«La multitud grita fervorosamente: “¡Viva la fe de Cristo!”».

*«Ciento veinte reos han de ser ajusticiados; veintiuno *solamente* reducidos a pavesas».

⁴¹⁸ *Cada cosa en su sitio*, pp. 143-144.

⁴¹⁹ *El alma castellana*, OC, I, pp. 622 y 623.

⁴²⁰ Joseph del Olmo (1680), 2.^a parte, n. 188, pp.75 y 76.

⁴²¹ *El alma castellana*, OC, I, pp. 624-630.

*«[...] tras el divino sacrificio, viene el sacrificio humano».

*«[...] un alguacil dos veces matrimoniado (y véase la redundancia del castigo)». No se vea frivolidad, sino elocuente contraste entre el castigo mortal del ajusticiado y el castigo moral de quien se casó dos veces.

*«[...] los veintiún reos son edificadamente socarrados».

*«[...] y fue tal su entereza, que ellos mismos se arrojaron a las llamas».

No se anquilosó la Inquisición, no se estancó en el siglo XVII, sino que, un siglo después, «la Inquisición seguía ejerciendo sus benéficas y salutíferas funciones, y si antes era despótica e intransigente, ahora lo era mucho más». ⁴²² Al hilo del comentario de un libro sobre España publicado al comienzos del siglo XX, Azorín escribe: «un niño tiene también un gorrión, pero como no lo martiriza bien, una mujer -que debe de pertenecer al Santo Oficio- se lo quita y comienza ella, la pobre, a martirizarlo mejor». ⁴²³ Las cosas hay que hacerlas bien, y si se trata de martirizar a un gorrioncillo, pues martiricémoslo bien, propone con dolorosa ironía Azorín.

Esas palabras de Azorín patentizan una sangrante ironía y destilan un íntimo dolor: términos como *artístico*, *piadosa*, *fervorosamente*, *edificadamente*, *entereza*, *salutíferas*, *benéficas*..., como elementos integrantes de unos relatos de feroces torturas, evidencian la infinita carga irónica con que Azorín trató esos episodios y ese organismo.

No solamente a la Inquisición dirigió Azorín sus invectivas irónicas por la crueldad palpable de sus protagonistas; a la fiereza humana con los animales la atacó igualmente. «¡Una Arcadia donde se tuesta viva a una vaca, enfundándola en una manta embreada y cubriéndola de cohetes! Si viviéramos en 1849, diríamos, llenos de fervor: “¡Señor, líbranos de esa Arcadia!”». ⁴²⁴ Hace alusión Azorín a la fiesta del *Toro de la Vega*, que hasta hace poco se celebraba anualmente en Tordesillas (Valladolid) el 15 de septiembre. Juan de la Rosa cuenta que el 15 de septiembre de 1824 asistió a ese festejo, que describe así: ⁴²⁵

Cuando el concurso empieza á manifestar su impaciencia, sueltan la vaca, la cual lleva puesta sobre el lomo una manta impregnada de un combustible que se inflama con facilidad, y sembrada de cohetes bien sujetos, y que á su tiempo se incendian. Apenas el animal siente el calor de la manta que arde, empieza á dar brincos lanzando quejidos de dolor. El fuego graneado de los cohetes la irrita mas y mas, y de este modo recorre la plaza como una furia, en medio de los silbidos, los gritos y las risotadas del pueblo. [...] Todos los balcones, todas las ventanas y hasta los tejados, se cubren de espectadores: en todos los semblantes se trasluce la impaciencia y el deseo. [...] La velocidad de los caballos que se cruzan en encontradas direcciones con el fin de hostilizar al animal, presenta todo el aspecto de una lucha palpitante y animada.

El nombre de Arcadia suele ir acompañado de la palabra *feliz* porque evoca a esa región de la antigua Grecia, que era conocida por la sosegada felicidad de sus habitantes.

⁴²² Moratín, OC, I, p. 40.

⁴²³ *La amada España*, p. 98.

⁴²⁴ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1117.

⁴²⁵ «Tordesillas», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 36, 9 de septiembre de 1849, pp. 284-286.

Dice Azorín que había que huir de ese lugar en el que la gente, perpetrando agresiones tan brutales, era feliz: risotadas, silbidos, ansiedad por que empiece la fiesta...

Lo mismo dice acerca de las corridas de toros. En esta cita sitúa también la Plaza Mayor de Madrid como escenario de un maltrato similar: «La plaza Mayor de Madrid. Vastos tablados de madera llenos de gente popular. En los balcones, damas y caballeros aristocráticos. Se alancean toros. Ruge la muchedumbre de entusiasmo, y aplaude». ⁴²⁶ Y cita a Hernando del Pulgar: «Los que andan en el coso verdad es que tienen vna que parece libertad para yr do quieren e mudar lugares a su voluntad; pero dellos caen, dellos estropeçan; otros fuyen sin causa, porque va tras ellos el miedo y no el toro; otros estan siempre en mouimiento para acometer o para huyr; otros se encuentran e se dañan, y el que va a tirar al toro la frecha no sabra dezir qué razon le lleua con tanta diligencia e peligro a hazer mal a quien no gelo faze». ⁴²⁷ Cita también a Quevedo, aunque no estas palabras: «Ejercite sus fuerzas el mancebo / en frentes de escuadrones, no en la frente / del útil bruto el asta del acebo». ⁴²⁸ El ambiente festivo produce alegría al torturar al ser vivo que se presente, un hombre o un animal, tanto da.

La diversión como bien supremo al hacer daño, sea cual sea, es bienvenida; riámonos, al menos: «Un enano hace una pirueta. Un caballero le da un fuerte torniscón. Lanza el enano un grito de dolor. El caballero del dosel deja vagar por sus labios una leve sonrisa». ⁴²⁹ Más aparatoso fue el episodio de la broma que gastaron unos aristócratas. «Incompatible era el goce estético delicado con el regodeo que se encontraba en las chocarrerías y juegos de bufones, albardanes y demás sabandijas de los palacios. El mismo Rafal nos cuenta en su libro un singular solaz que tomaron en cierta ocasión los aristócratas palaciegos». ⁴³⁰ Buen humor, el regalo de una cadena de oro que le Reina les hizo a los bromistas por su trabajo bien hecho..., terror, miedo del bromeado a morir: ⁴³¹

Para formarse idea del buen humor [...] basta á nuestro propósito referir la broma de que fué objeto el truhán Alcocer, [...] una noche, y con conocimiento de los Reyes, acudieron los Príncipes de Saboya, [...] á cercar la casa en que habitaba el truhán, yendo acompañados de veinticinco ó treinta criados armados de arcabuces y como en son de guerra. Profundamente dormía aquél cuando llegaron, y bien ajeno portante del susto que le aguardaba, pues á una señal dada por los Príncipes atronó el espacio la descarga de los arcabuces, al propio tiempo que, derribadas con estrépito las puertas de la casa, subía la turba con gran estruendo, dirigiéndose á las habitaciones en que se encontraba Alcocer, quien despertóse aterrorizado y vió cómo, en medio de grandes gritos y denuestos, le sacaban por fuerza de la cama los asaltantes y desnudo como estaba le envolvían en una manta, llevándole bien atado á tiempo en que con fingidas voces le anunciaban iban á castigar sus muchas bellaquerías, [...] Dióse cuenta del peligro y aterrorizado comenzó á dar grandes voces pidiendo misericordia, ó que por lo menos se le diera tiempo de confesarse, pues temía estar en pecado mortal y no era cosa de que si se trataba de cristianos le dejaran morir en aquel estado. [...] La broma terminó con la

⁴²⁶ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 245.

⁴²⁷ Hernando del Pulgar (1468), p. 67.

⁴²⁸ Francisco de Quevedo (1964), p. 778.

⁴²⁹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 246.

⁴³⁰ *Los valores literarios*, OC, II, p. 947.

⁴³¹ A. Pardo, Marqués de Rafal (1911), pp. 74-76.

entrega hecha por la Reina á los aprehensores de una cadena de oro, precio del rescate, la que los Príncipes quisieron regalar á Alcocer, en desagravio de la fechoría de que había sido víctima, y que éste por el momento no aceptó, diciendo que en tal estado de afrenta había quedado por lo ocurrido, que ya no lo era posible seguir viviendo entre gentes, sino irse inmediatamente á un desierto.

Azorín censura con ironía también la ligereza, la superficialidad, la inmoralidad de políticos coetáneos.

*«el Gobierno, animado de los mejores propósitos, necesita llevar a las Cortes doscientos cincuenta diputados adictos».⁴³²

*«¡Ah querido presidente! La perspicacia de usted no la tiene nadie; usted, con echar una ojeada a un expediente, ya está usted enterado de todo. Yo llevo tres horas estudiando ese asunto de la fundación, y ahora es cuando comienzo a ver claro...».⁴³³

*«yo, que los quiero bien y que conozco sus intereses, o, lo que es lo mismo, yo, que no soy diputado».⁴³⁴

*«se reservarán la facultad -como se hace en los asuntos políticos- de no realizar la promesa».⁴³⁵

Un dardo, no por indirecto menos punzante, lanza contra la obsesión de muchos políticos por obtener el voto de los ciudadanos. «Azorín pensaba presentarse en las primera elecciones de diputados; sus amigos hemos logrado disuadirle de esta idea extraña. “Si has de escribir un programa -le hemos dicho-, preferible es que escribas un libro. [...] Cuando razones, te gusta seguir el propio impulso, y no sacrificarás, en aras de las conveniencias políticas o de los prejuicios de la muchedumbre, ni un átomo de las deducciones que tú creas justas... Haz lo que quieras; nosotros te estimamos sinceramente. [...]”». Azorín se ha quedado un momento en silencio: meditaba con la cabeza baja; parecía que le costaba renunciar a un ideal querido; nosotros asistíamos emocionados a este terrible y pequeño drama íntimo. Y luego ha roto el silencio y ha dicho: “Está bien; escribiré un libro”».⁴³⁶

Un buen propósito del gobernante es, indudablemente, tener a su disposición diputados o poseer la habilidad de incumplir lo prometido; señal de inteligencia es entender un expediente en un santiamén; índice de amor a los ciudadanos es condición ineludible la de no ser diputado. «Azorín recomienda y recomienda, sabiendo que nadie le hará caso, porque en realidad lo que hace es retratar al político de su tiempo, con ironía».⁴³⁷

Más extensa es la ironía que exhibe Azorín en un asunto que tenía como centro a Cervantes. «[...] enfrente del Congreso de los Diputados [...] descúbrese una estatua,

⁴³² *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 404.

⁴³³ *Ibidem*, p. 433.

⁴³⁴ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 244.

⁴³⁵ *La farándula*, OC, VII, p. 1120.

⁴³⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 35-36.

⁴³⁷ F. J. Díez de Revenga (1993), p. 11.

puesta en un elevado pedestal. [...] Esta estatua es la de un pobre hombre que vivió hace ya mucho tiempo. [...] El individuo que se halla representado [...] no merece el puesto que está ya hace algún tiempo ocupando. Pues si lo quitamos de allí como es cosa decidida, ¿quién ocupará su lugar? [...] Don Práxedes] Fué en su Patria muchas, muchas, muchas cosas. Fué diputado, ministro, presidente del Congreso, presidente del Consejo. Llegó a ser jefe de un gran partido; [...] nadie podrá creer que un sujeto llamado Miguel, simple recaudador de contribuciones, vale más que el excelentísimo señor don Práxedes, viejecito limpio, simpático, afable, que corría desalado en pos de la libertad y de la justicia». ¡Por favor! ¿A quién se le ocurre minusvalorar a un hombre que «No escribió ningún libro [...], pero pronunció centenares, millares de discursos», frente a otro que «Ni fue secretario de Despacho».⁴³⁸

No por crueles, sino por ridículas, reprueba Azorín las críticas que hacen algunos críticos a *Celestina* tachándola de malévola incorregible: «Ha quedado agotado el diccionario castellano en la calificación de la maldad de un ser humano. *Genio del mal*, dice Menéndez y Pelayo. *Abismo de perversidad*, añade Cejador. Si después de esto quisiéramos adjetivar a un gran criminal, no podríamos hacerlo».⁴³⁹ Como abogado de Calixto y Melibea, y aun de *Celestina*, Azorín invoca a Satanás. Se le presenta a *Celestina* «mancebo de tez morena y luminosa mirada»: es Satanás, quien, tras contarle *Celestina* «que dos jóvenes, Calixto y Melibea, se han encontrado en una huerta y que el mozo ha quedado perdido de amor por la muchacha [...] ha callado un momento, estupefacto, sin saber qué decir. Al cabo ha dicho: [...] llamarme para que intervenga en las relaciones de mozo y moza en cuyo noviazgo no hay inconveniente ninguno, ni lo hay tampoco en su casamiento..., francamente, llamarme para eso es una verdadera simpleza».⁴⁴⁰ No sin fundamento Marrero afirma que «Azorín puede considerarse como autor de una auténtica reforma de la sensibilidad en la vida española y predicador de este reforma».⁴⁴¹

4.2.1.2 Desdén

En el otro polo del sema “burla” se sitúa lo que hemos llamado desdén; se trata, más bien, de una repulsa. Las manifestaciones de repulsa las dirige Azorín hacia dos tipos de objetivos: la sociedad en general y algunos colectivos. Azorín no siempre quería opacar la verdad con la ironía; si no se “subentendía” su intención, hablaba en serio: «Se han precipitado ustedes un poco en aplaudirme; yo agradezco esos aplausos; pero he de decirles que hablaba con ironía. Y ustedes no lo han notado; ahora sí que los felicito sin ironía. [...] Son ustedes unos perfectos idiotas».⁴⁴²

⁴³⁸ *Clásicos y modernos*, OC, II, pp. 743-747.

⁴³⁹ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1004.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp. 1013-1015.

⁴⁴¹ C. Marrero (1973), p. 171.

⁴⁴² *Farsa docente*, OC, VI, p. 591.

4.2.1.2.1 La sociedad

Aunque alejado cronológicamente, muestra también una crítica severa al reinado de los Reyes Católicos. Decir que España no ha tenido decadencia suena bien, pero si se atiende a la razón por la que Azorín afirma eso, cambia la perspectiva: «no hay problema sobre la decadencia..., porque no ha habido periodo de apogeo. Pudo haberlo habido; mas por irreparable desgracia de la nación española subieron al trono Isabel y Fernando. El natural y espontáneo desenvolvimiento de la vida nacional, tal como lo incubó la Edad Media, quedó interrumpido».⁴⁴³ Azorín bebe esta idea en Marchena (1820),⁴⁴⁴ quien, a su vez, coincide con la opinión que tres siglos antes (1513) había manifestado Maquiavelo.⁴⁴⁵

al comienzo de su reinado asaltó el reino de Granada y esta empresa le proporcionó la base de su poder. En primer lugar, la llevó a cabo en un momento en que no tenía otras preocupaciones y sin peligro de ser obstaculizado. Mantuvo ocupados en ella los ánimos de los nobles de Castilla, quienes al pensar en aquella guerra dejaban ya de pensar en promover disturbios en el interior. Entretanto, y sin que ellos se dieran cuenta, iba consiguiendo reputación y sometiéndolos a su poder. Pudo sostener sus ejércitos con el dinero de la Iglesia y del pueblo y aquella larga guerra le dio la posibilidad de proporcionar un sólido fundamento a su ejército, el cual le ha conquistado con posterioridad gran renombre. Además de todo esto, para estar en condiciones de acometer empresas mayores sirviéndose siempre de la religión recurrió a una santa crueldad expulsando y vaciando su reino de marranos. No es posible encontrar una acción más triste y sorprendente que ésta.

Le sacaba de quicio también la falta de sensibilidad cultural, como, por ejemplo, la que evidencian estos dos casos: 1.º) Que tengan acogida preferente entre el público los libros con algún tipo de morbosidad sobre los libros de contenido y forma elegantes, y 2.º) Que el público selecto habitual de los teatros no entienda nada de un drama como Hamlet.

El primer caso lo concreta en la parodia de un editor de libros. Un editor de libros va a hablar con un señor. Su secretario lo introduce así: «-No sé lo que es eso que

⁴⁴³ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1124.

⁴⁴⁴ J. Marchena (1820: p. IV): «por irreparable desgracia de la nación española subieron Isabel y Fernando al trono de Castilla y Aragón. Fernando que sin letras y sin espíritu marcial supo ahogar aquellas y exaltar á este; tenaz cuanto profundo en sus maquiavélicos planes, irreligioso adalid de la fé católica, perseguidor atroz sin fanatismo, y fautor despótico de la independencia del clero: Isabel versada en letras; halagüeña en sus palabras, despiadada en sus acciones; tan afable en su trato, como implacable en sus venganzas; aparentando repugnancia al establecimiento de la inquisición, y atizando so-capa las hogueras en que perecieron veinte mil infelices víctimas durante su reinado; mas accesible que su marido, no menos absoluta».

⁴⁴⁵ N. Maquiavelo (2017), XXI, pp. 140-141. N. Machiavelli (2013, cap. 21, pp. 101-102): «Lui nel principio del suo regno assaltò la Granata; e quella impresa fu il fondamento dello stato suo. Prima, e' la fece ozioso, e sanza sospetto di essere impedito: tenne occupati in quella li animi di quelli baroni di Castiglia, li quali, pensando a quella guerra, non pensavano a innovare; e lui acquistava in quel mezzo reputazione et imperio sopra di loro, che non se ne accorgevano. Possé nutrire con danari della Chiesa e de' populi eserciti, e fare uno fondamento, con quella guerra lunga, alla milizia sua, la quale lo ha di poi onorato. Oltre a questo, per possere intraprendere maggiori imprese, servendosi sempre della religione, si volse ad una pietosa crudeltà, cacciando e spogliando, el suo regno, de' Marrani; né può essere questo esemplo più miserabile né più raro».

dice el señor. Pero ese hombre tiene una pinta rara... Parece así como que ha hecho algo malo..., no sé yo... Vamos, que no es como todos los hombres...». El señor accede a hablar con él: «¡Qué terrible desgracia! ¡He publicado un libro! [...] -¿Ha publicado usted un libro bonito, que no va contra nadie, y siente usted el hecho como si fuera una terrible desgracia? -Sí, señor, sí. ¡Qué desgracia tan grande! ¡Qué desgracia tan grande, porque...! ¡Porque la gente se va a enterar de que lo he publicado! [...] -Está bien; voy a hacer lo posible por que si el libro ha llegado a las redacciones, no hable nadie del libro. ¡El secreto profesional quedará a salvo!». Azorín subraya que es un deshonor escribir un libro decente y que, además, se le dé publicidad; incluso, que es una cuestión de “secreto profesional” el hecho de que los periódicos no den noticia de él. A lo largo de la descripción de los avatares de dicho editor Azorín enfatiza tal situación con los siguientes rasgos léxicos y oracionales: una veintena de palabras como *terrible, desgracia, horror, disparate, locura*, etc., 15 signos de interrogación, 55 signos de exclamación, 10 grupos de puntos suspensivos...⁴⁴⁶ Se cumplía en este episodio lo que dice Montesquieu: «Le lendemain, il me mena dans un autre cabinet. Ce sont ici les poètes, me dit-il; c’est-à-dire ces auteurs dont le métier est de mettre des entraves au bon sens, et d’accabler la raison sous les agréments comme on ensevelissoit autrefois les femmes sous leurs parures et leurs ornements».⁴⁴⁷

El segundo caso también le produce bochorno: «Hace poco, en una sala de espectáculos, repleta de un público “distinguido” -burguesía holgada- presenciábamos la parodia del monólogo de Hamlet “Ser o no ser”. La concurrencia reía a carcajadas...».⁴⁴⁸ Lo más destacado de la ciudadanía culta de Madrid solo sabía carcajearse con los problemas vitales del protagonista de la obra de Shakespeare.

No ajeno a la manera de ser de Azorín es su desconfianza del optimismo. El epílogo del episodio de la muerte de Alejandro es revelador. ¿Quién era Alejandro? «Alejandro era uno de esos hombres que llevan una alegría absurda por donde van». Murió de repente tras una noche de bromas y alegrías con sus amigos. El forense que examinó su cadáver dijo: «[...] Yo le hice la autopsia el mismo día; le aserré el cráneo, y creí que no llegaba nunca a la masa encefálica. ¡No he visto nunca huesos tan recios! Dentro no había más que una chispita de cerebro. -¿De modo que será preciso no tener sesos para ver alegre la vida? -Es posible...».⁴⁴⁹ El comentario de Azorín no es más que un elocuente testimonio de una inmarcesible visión pesimista de la vida.

El capítulo en el que narra el episodio de la muerte de Alejandro se titula «El ideal de Montaigne». Esta denominación y las dos analogías que subraya entre Alejan-

⁴⁴⁶ *Estética y política literarias*, OC, IX, pp. 1111-1115.

⁴⁴⁷ Montesquieu (1873-b), Lettre CXXXVII. RICA AU MÊME. De Paris, le 6 de la lune de Chalval, 1719. Montesquieu (1992, p. 237, Lettre CXXXVII. RICA AL MISMO): «Al día siguiente, me condujo a otro gabinete: “Aquí están los poetas, es decir, los autores cuyo oficio consiste en poner dificultades al sentido común y en abrumar la razón con argumentos, de igual modo que antiguamente se escondía la mujer bajo sus adornos y joyas».

⁴⁴⁸ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 146.

⁴⁴⁹ *Los pueblos*, OC, II, pp. 180-183.

dro y Montaigne es, a nuestro juicio, la culminación de la ironía vital de Azorín. La primera analogía tiene que ver con «el buen vivir». De Alejandro escribe: «-Murió como había vivido: sin tristezas ni dolores, sin causar pesadumbre a nadie. -Ese era el ideal de otro hombre a quien yo estimo también mucho [Montaigne]». Dice Montaigne: «Vivamos y riemos con los nuestros, vayamos a morir y a refunfuñar con los desconocidos».⁴⁵⁰ La segunda analogía se relaciona con la soltería. De Alejandro asegura que «-Era soltero; él decía que no sentía ansias porque su nombre se perpetuase en el mundo. -Ese es otro punto de semejanza con el filósofo que antes he citado. este Montaigne tampoco deseaba ver perpetuada su estirpe; Montaigne no deseó tener hijos, con lo que se despreocupaba de lo que sucedería en el mundo después de su muerte: «Mi mundo se ha perdido, mi forma está vacía; soy todo del pasado y véome obligado a reconocerlo y a conformar a ello mi desenlace».⁴⁵¹

La similitud que Azorín advierte entre el botarate de Alejandro y el pensador francés desconcertaría si no viéramos en tal comparación una patentización de su actitud irónica. La subyugación que Azorín siente por Montaigne contrasta -como la noche con el día- con la frivolidad con la que lo trata en estas citas. ¡Leer para creer!

4.2.1.2.2 Los políticos

No podían faltar los políticos en esta perspectiva irónica: baño de parabienes públicos, idolatrías promovidas y consentidas... «Cuando termine la legislatura volverá a su pueblo natal; le recibirá el partido en masa, habrá vivas y aplausos y el ilustre hijo de la localidad tendrá que dirigir desde el balcón su elocuente palabra a las masas».⁴⁵² «¿Qué hacer sino dar un paseo, después de haber oído a todos estos oradores, es decir, a todos estos *conductores de almas hacia el ideal?*».⁴⁵³ Para estas últimas palabras se apoya en La Bruyère: «La prévention du peuple en faveur des grands est si aveugle, et l'entêtement pour leur geste, leur visage, leur ton de voix, et leurs manières, si général, que s'ils s'avisaient d'être bons, cela irait à l'idolâtrie».⁴⁵⁴ El fraseologismo «adelantar juicio» Azorín lo exprime para recalcar la dudosa sensatez dudosa de los políticos coténeos: «La frase *adelantar juicio* es fundamental en la política española. Ningún político español puede nunca *adelantar juicio*. No sabemos si porque no lo tienen o porque juzgan que no en todos los momentos se le puede tener».⁴⁵⁵

⁴⁵⁰ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 939. M. de Montaigne (1965, III, IX, p. 251): «Vivons et rions entre les nôtres, allons mourir et rechigner entre les inconnus».

⁴⁵¹ M. de Montaigne (2006), III, X, p. 966. M. de Montaigne (1965, III, X, p. 288): «Mon monde est failli, ma forme est vidée; je suis tout de passé, et suis tenu de l'autoriser et d'y conformer mon issue».

⁴⁵² *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 164.

⁴⁵³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 135.

⁴⁵⁴ Jean de La Bruyère (1818), t. I, chap. IX, p. 292.

⁴⁵⁵ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 455.

4.2.1.2.3 Los compañeros de letras

Entre sus compañeros de letras forma dos grupos: a unos no les perdona su endiosamiento, que se funde con incontestables defectos.

1) Los dioses adultos se mezclan con dioses adolescentes: «celebraban sesión magna en la Española (Academia, no fábrica de chocolates), con objeto de tratar de la redacción de un código literario. [...] estaban ya reunidos los señores del Olimpo, que eran los dioses mayores, y algunos impúberes, o sea, menores».⁴⁵⁶

2) Los muy refinados teóricamente con el idioma van a la zaga de los hombres de pueblo en el hablar: «La parla de estos hombres toledanos de los pueblos y de los campos la envidiaría un purista. Si es que los puristas tienen idea del idioma».⁴⁵⁷

3) Quien vitupera a los sabihondos, se acerca a los límites del suicidio: «Censurar a los maestros equivale a suicidarse, porque los maestros son impecables...».⁴⁵⁸

4) Hay libros tan buenos que solo destacan porque el papel es bueno y porque están bien impresos: «existen en dicha historia cosas muy buenas, verbigracia, el excelente papel y la esmerada impresión».⁴⁵⁹

5) Autores famosos plagian: «Nadie puede creer que un autor aplaudidísimo y que, además, tiene automóvil se haya apropiado de una obra ajena».⁴⁶⁰

A otros compañeros les reprocha la inquina hacia sus congéneres profesionales: «Algún compañero del autor ha hablado detestablemente del libro; para eso precisamente es compañero».⁴⁶¹ Para eso están los compañeros, ¿no? En determinado caso es el mismo Azorín quien es objeto y sujeto de chanza con un compañero: «Ruiz Contreras encuentra placer escribiendo... a su gusto. [...] compra los libros nuevos que le gustan... [...] -Pero ¡cómo no quieren ustedes que uno no sea laborioso aquí! ¡Pero me... (*aquí su deposición usual*), si yo soy capaz de escribir así veinte tomos sin preposiciones de ablativo!».⁴⁶² Esta ironía de Azorín estaba justificada por la inquina que Ruiz Contreras había manifestado contra él. «Donde las dan, las toman»: «Después de todo, para ser catedrático no se necesita mucha ciencia... Basta un título y un tribunal formado *ad hoc*». Eso escribió Palmerín de Oliva,⁴⁶³ heterónimo de Luis Ruiz y Contreras, fundador de *Revista Nueva*, precisamente la revista en la que publicó ese y otros dictérios. Esta crítica que dirigió Palmerín es impúdica, malintencionada e ignorante; a propósito del libro de Azorín *La evolución de la crítica*, Ruiz Contreras escribió una reseña en la que, con el título de *La evolución de la cátedra*, afirmaba que Azorín era capaz de todo con tal de obtener una cátedra. ¡Azorín, que abandonó los estudios por seguir la carrera literaria! La animadversión que Ruiz Contreras sentía hacia Azorín ¿era gratuita o se debía a una

⁴⁵⁶ *Buscapiés*, OC, I, p. 90.

⁴⁵⁷ *Madrid*, OC, VI, p. 243.

⁴⁵⁸ *Anarquistas literarios*, OC, I, p. 161.

⁴⁵⁹ *La crítica literaria en España*, OC, I, p. 21.

⁴⁶⁰ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 709.

⁴⁶¹ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1040.

⁴⁶² *Charivari*, OC, I, p. 275.

⁴⁶³ L. Ruiz y Contreras (*Palmerín de Oliva*) (1899); p. 384.

ingratitude -real o inventada- de Azorín? «Yo [Ruiz Contreras] fui quien dio a conocer a Baroja, a *Azorín*, a Maeztu y a mí me deben el nombre de que hoy gozan...». ⁴⁶⁴

Especialmente ácido se muestra Azorín en este pasaje con Pardo Bazán; veintisiete años antes de que falleciera doña Emilia (José Martínez Ruiz tenía 21 años), escribió estas palabras: «DOÑA EMILIA PARDO. Ha muerto, siendo segada su preciosa existencia por la segur, de rapidísima y cruel enfermedad la ilustre escritora cuyo nombre encabeza estas líneas, escritas con nuestro corazón embargado por el intenso dolor que sentimos. [...] R. I. P. Hoy, a las diez horas de su mañana, se verificará el entierro, que promete ser muy lucido, siendo indudable que todas las clases de la sociedad se apresurarán a rendir homenaje a la finada». ⁴⁶⁵

Se puede relacionar este episodio con el que enfrentó a Azorín con Ramiro de Maeztu a propósito del estreno del drama de *Electra*, de Benito Pérez Galdós. Un «estreno que se transformó en una verdadera manifestación de entusiasmo anticlerical en días en que la conciencia nacional se hallaba en plena agitación revolucionaria». ⁴⁶⁶ De una parte, Azorín se duele de la acogida tan exageradamente benévola que tuvo entre el público: «Desconsuela el ruidoso y triunfador éxito de *Electra*», comienza escribiendo Azorín; y añade: «todos han aplaudido en este drama de Galdós el antipático manifiesto progresista, la antipática arenga anticonventual y redentora». ⁴⁶⁷ De la otra parte, Ramiro de Maeztu le replica duramente con ataques personales como estos: «Para mí su jesuitismo es pose; para mí se trata de un espíritu seco en el que sólo vibra la ambición, pero loca y sin vallas. [...] Espíritu cobarde, necesita para su nombre un misterio que lo acreciente. [...] son los jesuitas quienes pagan las ediciones de sus libros; hay cartas suyas que llevan por sello el corazón de Jesús». ⁴⁶⁸

Giménez Caballero, en venganza por no haberle recibido Azorín, publicó un artículo en el que sólo aparecían las preguntas de Giménez Caballero y, sin palabras, las respuestas de Azorín: «¿Puedo preguntarle algo sobre la vida de la Academia? -¡.....! -¿Cuál es el académico más simpático? -¡.....! -¿Y el más sabio? -¡.....! -¿De veras? [...] -¡Adiós! -¡.....!» ⁴⁶⁹ El motivo de esta inquina fue que a Azorín le disgustó una crítica que Giménez Caballero le había hecho en la prensa.

«Fíate de tus amigos contertulios del pueblo», así resumiría Azorín la hipocresía de que hicieron gala los amigos de Epifanio Toda cuando este padeció un fiasco en unas elecciones. «La primera noticia del fracaso electoral de don Epifanio Toda ha producido una explosión de carcajadas en la tertulia de la farmacia. Don Epifanio está todavía en Madrid. Durante ocho días, los contertulios de la farmacia no han dejado de reír. Pero

⁴⁶⁴ R. Cansinos (2005), III, p. 191.

⁴⁶⁵ *Buscapiés*, OC, I, pp. 118 y 121.

⁴⁶⁶ S. Beser (1963), p. 329.

⁴⁶⁷ «Ciencia y fe», *Madrid Mágico*, Tercera época, 9 de febrero, 1901, año XXI, Núm. 6.º, p. 43.

⁴⁶⁸ R. de Maeztu (1901), p. 54.

⁴⁶⁹ E. Giménez Caballero (1994), pp. 98-99.

cuando ha regresado don Epifanio y ha ido a la farmacia, todos, al verle entrar, se han puesto muy serios. Todos han lamentado el fracaso con palabras de indignación. -¡Don Epifanio, eso es intolerable! -Querido Epifanio, es preciso buscar otro jefe! [...] Don Epifanio toma el tren y se marcha a Madrid.».⁴⁷⁰ A lo largo del capítulo en el que Azorín narra las aventuras de Epifanio Toda en la búsqueda de un nuevo jefe para resarcirse de su fracaso electoral, Azorín emplea 42 veces «Don Epifanio» -por solo una vez «Epifanio» y otra vez «Querido Epifanio»- como un signo irónico más del traqueteo social al que las circunstancias han sometido a todo un “don”.

4.2.1.2.4 Los conventos

También se extiende Azorín en la irónica teoría del placer-dolor, que llama tanto «orgía del placer-dolor», como «teología del placer-dolor». En aquel convento «Tanto como el hombre mundano goza en los brazos de una hermosa [moza] o sentado a una mesa suntuosamente servida, gozaban aquellos devotos monjes ayunando o macerándose las carnes. Su vida era una continua orgía de dolor-placer [...] ¿Qué hacer, Señor, para huir del goce terrenal que de manera tan impensada se había metido en el convento?». El prior propuso su proyecto. «¿No podríamos encontrar la penitencia donde otros hallan el goce? [...] La opinión fue unánime: todos, sin exceptuar uno solo, estuvieron acordes. [...] los monjes se martirizaban crudelísimamente saboreando ricos manjares, refocilándose con garridas mozas, durmiendo en blandos colchones; [...] ¿Y acaso no era eso dolor, martirio? [...] Lector [...] ¿crees que los buenos monjes continúan practicando la teología del placer-dolor?». ⁴⁷¹ Este plan sí que sería para carcajearse si no fuera porque Azorín no pretendía bromear, sino (época de espíritu revolucionario) desprestigiar la vida monacal.

4.2.2 GRUPO DEL SEMA “SORNA”

En este grupo las manifestaciones irónicas de Azorín giran en una escala con dos polos: la socarronería y el doble sentido. De la socarronería anda próximo el lexema broma; al doble sentido se acerca el lexema ambigüedad.

4.2.2.1 Socarronería

La sorna se presta más a la gratuidad irónica. Así lo hace en varias ocasiones. Confronta entre sí cosas tan dispares que no tienen nada que ver entre sí.

a) Simultanear el trato con un animal y beber ginebra: «Azorín acaricia al perro y pide una copa de ginebra, dos cosas perfectamente compatibles». ⁴⁷²

b) Relacionar el comer carne con entender una explicación: «El cura me lo ha agradecido mucho y me ha explicado largamente el mecanismo [de los torpedos eléctricos]

⁴⁷⁰ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, pp. 424-429.

⁴⁷¹ *Soledades*, OC, I, pp. 357-359.

⁴⁷² *La voluntad*, OC, I, p. 920.

cos]. Yo no he entendido ni una palabra; pero, en cambio, me ha parecido un poco indigesto el lomo con patatas».⁴⁷³

c) Mezclar el pavor del *rigor mortis* y los sofocos que se sienten tras haber comido carnes apetitosas: «[...] después de devorar estas hierbas y estas chuletas succulentas, siento que los vanos pavores que me asaltaban ante los rótulos de los claustros se han disipado».⁴⁷⁴ Ya decía Montaigne que «Se ha de tener cierta locura si no se quiere tener más necesidad, dicen los preceptos de nuestros maestros y aún más sus ejemplos».⁴⁷⁵

d) Presentar de memoria unos simples datos como si fuesen una teoría: «Yo salgo en medio de la clase y me dispongo a decir el cuadro de la sílice: -La sílice se divide en dos: primera, cuarzo: segunda, ópalo. El cuarzo se divide en hyalino y en litoideo... Al llegar aquí ya no sé lo que decir, y repito dos o tres veces que el cuarzo se divide en hyalino y litoideo: el profesor conviene en que, efectivamente, es así».⁴⁷⁶

En otros casos -también gratuitamente- se ríe de simples opiniones generalizadas en el ámbito culto: «¿Para qué con el hipérbaton a los lectores fastidiamos?»;⁴⁷⁷ ironía que es encarnación del dicho «Haced lo que yo os digo, pero no hagáis lo que yo hago». O finge un episodio que, humorísticamente, bien puede convencer a muchos: «Una persona caritativa, creyendo hacerme un bien, me trajo al hospital de locos de Toledo; no supe yo adónde me traían hasta que me vi en el hospital; en el hospital he estado seis meses; como veían que razonaba bien y que no cometía desafueros, me pusieron en la calle. Estar en el hospital con los locos o en la calle con los cuerdos... Se interrumpió para beber una tragantada; se limpió los labios con el reverso de la mano, y añadió: -Estar con los locos o con los cuerdos, lo mismo da.»⁴⁷⁸ Mucho antes Antonio de Guevara enunció esta misma sentencia así: «Perdone el lector que esto leyere al Autor que lo dize, y a la pluma que lo escribe; es a saber, que no ay hōbre prudēte tan prudente es esta vida que no tenga un refabio de locura».⁴⁷⁹ Azorín cita a N. Massias: «Se croire sage, est commencement de folie, si ce n'est folie consommée»;⁴⁸⁰ este apotegma lo expone en una obra que recoge parónimos de las máximas de François de La Rochefoucauld; esta máxima, en particular, es un parónimo de esta otra: «Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il le croit».⁴⁸¹

A guasa, más que a broma, se toma algunos defectos exageradamente presentados como propios de los españoles.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 992.

⁴⁷⁴ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 69.

⁴⁷⁵ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 953. Michel de Montaigne (1965, III, IX, p. 270): «Il faut avoir un peu de folie, qui ne veut avoir plus de sottise, disent et les préceptes de nos maîtres et encore plus leurs exemples».

⁴⁷⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 52.

⁴⁷⁷ *Ejercicios de castellano*, p. 109.

⁴⁷⁸ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1081.

⁴⁷⁹ Antonio de Guevara (1673), III, p. 21.

⁴⁸⁰ N. Massias (1826), CCIX, p. 24.

⁴⁸¹ F. de La Rochefoucauld (1815), n.º 214, p. 106.

*«Un español que no prohíba algo, bien en su casa, bien en un Concejo o bien en esferas más altas de la burocracia, no es un español castizo».⁴⁸²

*«[...] el tal servidor [un camarero en el Congreso] nos contesta, a vuelta de algunos circunloquios, que a esta hora, las dos y media, es todavía temprano y que “aún no han traído la llave”. Esto es todo; el camarero se aleja y nosotros nos quedamos sumidos en las más profundas cavilaciones en que jamás se vieron Leibniz, Spinoza, Kant y Descartes. ¿Qué llave terrible y misteriosa es ésta?».⁴⁸³

*«En las ventas -las ventas clásicas- hay que comer... lo que traiga el viandante».⁴⁸⁴

* Discurriendo sobre la preocupación del tiempo, tiene hueco mental para provocar una sonrisa: «Era antes una mujer que no tenía conciencia de los años -ideal de toda mujer- y era ahora una mujer con el torcedor del tiempo; torcedor que intranquiliza a todas las mujeres».

Es recurrente en Azorín acudir a la traslación de cualidades humanas a animales: convicciones, lecturas filosóficas, rutinas diarias salutíferas...

*«Hablamos [...] de los pájaros -que tan amigos eran de San Francisco, bien que más tarde también lo fueron de Leopardi- con lo cual se demuestra la volubilidad extraordinaria de estos seres sin convicciones...».⁴⁸⁵

*«Yuste siente una profunda admiración por este coleóptero que parece haber leído -¡haber leído y desdenar!- la *Crítica de la razón pura*. -¿Qué pensará este insecto? -pregunta el maestro-. ¿Cómo será la representación que tenga de este mundo? Porque no me cabe duda de que es un filósofo perfecto. Habrá salido de debajo de una piedra, ya pasados los ardores del día; ha llegado después a esta planta; ha hecho sus ejercicios gimnásticos; ha meditado; ha tenido un instante de ironía elegante al asomarse por el agujero de una hoja..., y ahora, satisfecho, tranquilo, se retira otra vez a su casa».⁴⁸⁶

Al ocuparse Azorín del problema del tiempo tal como lo siente don Pablo, no puede acudir a la mofa, tan sensible como él es al tiempo, pero sí a una corrección amistosa, como diciéndole que no exagere. A grandes rasgos, don Pablo asimiló la iniciativa de entrevistarse con Inés a una tarea agrícola; dicha entrevista habría de madurarse, como se madura el pan: desde la formación del gavillar en la era hasta que, ya cocido, sea presentado para su consumo, pasa un tiempo: «La cuestión, considerada por don Pablo, habría de correr antes de la decisión suprema tanto espacio como el trigo desde la era a la mesa. [...] El tiempo es el gran arreglador de los conflictos. Dulcemente, con suavidad y sin ruido, el tiempo lo va apaciguando todo. [...] Sin poderlo remediar, el caballero [don Pablo] está un poco desasosegado. La lectura de este fragmento [del emperador Marco Aurelio] ha dejado perplejo a don Pablo».⁴⁸⁷ Azorín hace que don Pablo lea al-

⁴⁸² *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 40.

⁴⁸³ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 781.

⁴⁸⁴ *Pensando en España*, OC, V, p. 942.

⁴⁸⁵ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 75.

⁴⁸⁶ *La voluntad*, OC, I, pp. 832-833.

⁴⁸⁷ *Doña Inés*, OC, IV, pp. 835, 836 y 837.

gunos fragmentos de Marco Aurelio -que le den (¿con éxito?) cierta tranquilidad-, como estos: «Preciso es que a partir de este momento te des cuenta de qué mundo eres parte y de qué gobernante del mundo procedes como emanación, y comprenderás que tu vida está circunscrita a un período de tiempo limitado».⁴⁸⁸ «Júzgate digno de toda palabra y acción acorde con la naturaleza; y no te desvíe de tu camino la crítica que algunos suscitarán o su propósito; por el contrario, si está bien haber actuado y haber hablado, no te consideres indigno».⁴⁸⁹ «[...] ten presente que todo deber se cumple mediante ciertos cálculos. Es preciso mirarlos con atención sin turbarse ni molestarse con los que se molestan, y cumplir metódicamente lo propuesto».⁴⁹⁰

A propósito de su entrada a la catedral de Burgos, Azorín ironiza majestuosamente sobre cuál es la puerta por la que le conviene entrar al templo y sobre el pavimento de la catedral. Dos cuestiones tan simples como entrar por una u otra puerta o detalles del pavimento de la catedral, las plantea y las desarrolla con las mismas exigencias que requeriría una cuestión trascendental. Emplea 18 interrogaciones reflexivas y nueve exclamaciones emotivas como marco de la solución de estas “graves” cuestiones. Entre tales signos insiste en lo mismo con palabras que forman parte del campo léxico de la preocupación y su consiguiente efecto de dudas: «problema» (cinco veces), «había de entrar» (no se trataba solamente de “entrar”), «cavilando», «un momento de heroísmo», «mis estudios», «asunto serio, grave», «después de haber estudiado profundamente», apelaciones a Descartes, etc. He aquí un fragmento:⁴⁹¹

El primer problema que se me presentó fue el de saber por qué puerta había de entrar en la Catedral. ¿Entraría por la puerta de la Coronería, o por la de la Pellejería, o por la del Perdón, o por la del Claustro, o por la del Sarmental? Estuve muchos días cavilando; no es indiferente, claro está, entrar en un edificio por una puerta o por otra, cuando el edificio tiene varias puertas. [...] Pero, al cabo, en un momento de heroísmo, como si dijéramos, me decidí por la puerta del Sarmental. [...] He escrito “irremediablemente” y no sé por qué he estampado este adverbio. No siento de ningún modo el pensar en el cardenal aludido; no quisiera que esos pensamientos tuvieran “remedio”. Véase cómo los que no estamos prácticos en el arte de escribir solemos deslizarnos de cuando en cuando. [...] Y el cardenal, supongo que sonriendo, contestó: “Es una señorita muy atildada y compuesta; pero mal calzada”. ¿Y qué quería decir con esto de «mal calzada» el Cardenal? Quería decir que el pavimento de la Catedral era recusable. En este punto han comenzado mis estudios. El pavimento de la Catedral de Burgos es el primer asunto serio, grave, en que me he ocupado. La Catedral ha tenido tres pavimentos; o sea, para escribir con exactitud -y que no me detraigan los hablistas-, ha tenido dos y tiene ahora... el que tiene. [...] He resuelto ya el problema del pavimento y estoy libre por algunos días. Conviene, cuando se trabaja, tomar de cuando en cuando un descanso. [...] En la Catedral de Burgos, en el camaranchón, después de haber estudiado pro-

⁴⁸⁸ Marco Aurelio (1977), II, 4, p. 60. Marcii Avrelii Antonini (1987, II, 4, p. 11): «δεῖ δὲ ἤδη ποτὲ αἰσθῆσθαι, τίνος κόσμον μέρος εἶ καὶ τίνος διοικούντος τὸν κόσμον ἀπόρροια ὑπέστης καὶ ὅτι ὅρος ἐστὶς σοὶ περιγεγραμμένος τοῦ κρόνου».

⁴⁸⁹ Marco Aurelio (1977), V, 3, p. 98. Marcii Avrelii Antonini (1987, V, 3, p. 36): «Ἄξιον ἑαυτὸν κρίνει παντὸς λόγου καὶ ἔργου τοῦ κατὰ φύσιν· καὶ μὴ σε παρεϊπάτω, εἰ ἐπακολουθήσει τινῶν μέμψις ἢ λόγος, ἀλλὰ, εἰ καλὸν πεπραχθῆαι ἢ εἰρησθῆαι, μὴ σεαυτὸν ἀπαξιοθῆαι».

⁴⁹⁰ Marco Aurelio (1977), VI, 26, p. 119. Marcii Avrelii Antonini (1987, VI, 26, p. 51): «οὕτως ο=θν καὶ ἐνθάδε μέμνησο, ὅτι πᾶν καθήκον ἐξ ἀριθμῶν τινων συμπληροῦται. τούτος δεῖ τηροῦντα καὶ μὴ θορυβοῦμενον μηδὲ τοῖς δυσχεραίνουσιν ἀντιδυσχεραίνοντα περαίνειν ὁδῶ τὸ προκείμενον».

⁴⁹¹ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 413-417.

fundamente, sólidamente, definitivamente, el problema de la pavimentación, me siento, en estos instantes, en que me encuentro ante el brasero, fuera del tiempo y del espacio. (Quisiera acabar siempre sin efectismos, como si faltara todavía algo).

4.2.2.2 Doble sentido

El doble sentido cuenta como base con la riqueza semántica de la palabra; en unos casos se sustenta en palabras aisladas (lexemas y morfemas), y en otras lo hace en palabras agrupadas. Esta diferencia del punto de partida del doble sentido no es taxativa, pues entre los ejemplares de tales categorías hay cercanía conceptual y pragmática; al fin y al cabo, todo son lexismos. Poca sátira lanza con el doble sentido; tiende más a la chispa zahiriente que al dardo.

4.2.2.2.1 Lexemas

Azorín saca rendimiento a los lexemas aprovechando tanto un sentido habitual como un sentido metafórico: *defenestrar, vulgar, postura, disidente, obras...*

*«-Señor Azorín: ¿cree usted que esa postura es académica? Yo no creo nada; pero quito una pierna de sobre la otra y me quedo inmóvil mirando al escolapio». ⁴⁹²

*«-Acérquese usted, Planas. No se siente usted separado; es decir, no sea usted disidente». ⁴⁹³

*«Y abro precipitadamente un libro terrible que se titula *Tablas de logaritmos vulgares*. Esto de vulgares me chocaba extraordinariamente: ¿por qué son vulgares estos pobres logaritmos? ¿Cuáles son los selectos y por qué no los tengo yo para verlos?». ⁴⁹⁴

*«Únicamente en este edificio, entre las dependencias destinadas a los diputados, tiene ventanas a la calle la biblioteca. No sabemos si el arquitecto supuso, con harto pesimismo, que en esta estancia no sería probable *defenestrar* a ningún representante del país, puesto que serían pocos los que pusieran sus pies en este ámbito». ⁴⁹⁵

*«Un maestro albañil [...] ¡y se ha metido a editor! Sin duda por continuar *haciendo obras...*». ⁴⁹⁶

O incluso forzando cualquiera de sus sentidos. Ostenta fruición en el juego que él realiza con el tiempo; mezcla los sentidos cronológico, biológico y gramatical del tiempo. ¿Qué tiene que ver el modernismo con la apreciación de que las chicas jóvenes sean bonitas? ¿No son de hoy, y no del pasado, tanto las mujeres que ahora tienen veinte años como las de sesenta? ¿No se estima que tiene una duración el acto social de la comida: llegar, compartir, digerir, pagar...?

*«Pero ¿cómo estas muchachas del día son tan bonitas? Decididamente, el triunfo es de los modernistas». ⁴⁹⁷

⁴⁹² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 65.

⁴⁹³ *Pensando en España*, OC, V, p. 938.

⁴⁹⁴ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 51.

⁴⁹⁵ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 823.

⁴⁹⁶ *Charivari*, OC, I, p. 247.

⁴⁹⁷ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 144.

* lo personal vs. lo cronológico: «¿habrá algún viejo que no reconozca que una muchacha de estos tiempos, es decir, de quince, de dieciocho o de veinte años, es mejor que una mujer del pasado, es decir, de sesenta, de setenta o de ochenta años?». ⁴⁹⁸

* «tiene el primer disgusto al comer en un restaurante de la plaza de la Bolsa, no precisamente al comer, estando comiendo -precisemos con un lexicógrafo-, sino al acabar de comer, a la hora de la cuenta». ⁴⁹⁹

En algún caso, Azorín recurre a un elemento kinésico:

*«-Mire usted -ha dicho don Gonzalo, señalando con el bastón la tracería de los arcos-; mire usted qué bella tracería. Don Juan y Sor Natividad han mirado a lo alto. [...] -Hermosa -ha contestado don Juan, contemplando la delicada tracería de piedra. Y luego, lentamente, bajando la vista y posándola en los ojos de sor Natividad: -Verdaderamente... hermosa». ⁵⁰⁰

4.2.2.2 Morfemas

El prefijo *tata* (*tatarata*), ⁵⁰¹ el pronombre *su* y el sentido de un grupo verbal le proveen a Azorín de ocasión para ironizar

*«Vocablos con el *tata* los hay en castellano; unas veces con las dos sílabas juntas y otras con dichas sílabas separadas: *tatarabuelo*, *patarata*. Y otro *tata* que nos da a los viejos las grandes desazones. Búsqense en los anuncios de los periódicos». Aquí Azorín juega con el valor prefijal y sufijal del formante *tata*; el primer valor lo aplica en *tatarabuelo*, y el segundo, en *patarata* y en la no explicitada *próstata*. ⁵⁰²

Se toma a chacota el catolicismo de Augusto Comte: «Comte, en sus últimos años, en el fondo era un católico; era aficionadísimo a las prácticas, a las ceremonias, hasta a los dogmas del Catolicismo. Por la Virgen tenía una verdadera pasión. Él tenía en su oratorio a *su* virgen, sólo que su virgen era madame Vaux, es decir, su querida». ⁵⁰³ Evidencia una obvia contradicción del filósofo francés: Comte era seguidor de la fe católica, se sentía muy apegado a la Iglesia ritual, estaba muy apasionado por la Virgen, sobre todo por la “suya”; juega aquí Azorín con la distinción entre el artículo *el* y el pronombre posesivo *su*.

* lo personal (el amor que tuvo es dudoso para el futuro) vs. lo gramatical: «¡Quién me había de decir que un tiempo del verbo que yo consideraré siempre como pretérito cercano (*yo amara*, por ejemplo), había de ser consagrado como futuro imperfecto! Por lo menos, ese tiempo es las dos cosas». ⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 144.

⁴⁹⁹ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 97.

⁵⁰⁰ *Don Juan*, OC, IV, p. 261.

⁵⁰¹ R. Almela (1999-b), p.70.

⁵⁰² *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 655.

⁵⁰³ *En lontananza*, p. 19.

⁵⁰⁴ *Pensando en España*, OC, V, p. 1059.

4.2.2.2.3 Fraseologismos

Manifiesta Azorín afición por la capacidad que los fraseologismos tienen de albergar más de un sentido; aprovecha su carácter de lexías compuestas para descomponerlas y atribuirle a una de las partes un sentido contrario al que tiene el conjunto: *caer en la cuenta, dar las gracias, el peso de los años, tener gracia, como Dios quiera...*

*«¡No haber caído yo antes en la cuenta! ¡Yo que tengo tantas cuentas... pendientes!».⁵⁰⁵

*«-Pues bien, Benito López Cano: yo le doy a usted las gracias y, además, dos reales».⁵⁰⁶

* peso físico vs. vejez: «anda un poco encorvado por *el peso de los años*».⁵⁰⁷

* gustoso vs. sorprendente: «¿Se irá a caer este bastidor sobre nosotros? Tendría gracia... Es decir, no tendría gracia ninguna».⁵⁰⁸

* conformidad vs. contrariedad: «la tarea de conjuntar va como Dios quiere, es decir, como Dios no quiere».⁵⁰⁹

Del fraseologismo “de la acera de enfrente” Azorín obtiene tres sentidos: moral, sexual e intelectual. «No habrá medio tampoco de persuadir a ciertas gentes, otras gentes, de que otra determinada personalidad, en vez de ser un réprobo, es un santo. Nos encontramos en la acera de enfrente».⁵¹⁰ «Montaigne está, efectivamente, en la acera de enfrente de la Sorbona; pero en cuanto a que sea “de la acera de enfrente”, hay sus más y sus menos».⁵¹¹ Dice Azorín que Montaigne está en la acera de enfrente, en el polo opuesto de La Sorbona como símbolo de la erudición poco útil. Para corroborarlo recurrir a palabras mismas del pensador francés: «He visto en mis tiempos a mil artesanos, a mil labradores, más sensatos y felices que los rectores de la universidad, y a los que preferiría parecerme. [...] Apenas si precisáis en nuestra comunidad de cargos, normas y leyes para vivir, más que las grullas y las hormigas en la suya».⁵¹²

4.2.3 GRUPO DEL SEMA “DESCREIMIENTO”

En este grupo las ironías de Azorín disponen de una escala de seis polos, por este orden de menos a más intensidad irónica: desistimiento, exageración, conformidad, condescendencia, desconcierto y escepticismo; lexemas que andan en la misma órbita de estos seis son -por el mismo orden-: retractación, exceso, conformidad, indulgencia, sorpresa y relativismo.

⁵⁰⁵ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 879.

⁵⁰⁶ *Los pueblos*, OC, II, p. 209.

⁵⁰⁷ *En lontananza*, p. 18.

⁵⁰⁸ *Old Spain*, OC, IV, p. 851.

⁵⁰⁹ *Angelita*, OC, V, p. 507.

⁵¹⁰ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1173.

⁵¹¹ *París*, OC, VII, p. 1007.

⁵¹² M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 490. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 201): «J'ai vu en mon temps cent artisans, cent laboureurs, plus sages et plus heureux que des recteurs de l'Université, et lesquels j'aimerais mieux ressembler. [...] Il ne nous faut guère non plus d'offices, de règles et de lois de vivre, en notre communauté, qu'il faut aux grues et aux fourmis en la leur».

4.2.3.1 Desistimiento

La primera expresión de desistimiento es explícita, se concreta en la inseguridad.

*«No estoy seguro de lo que quiere decir la frase, *mais... passons!*».⁵¹³

*«Acabamos de escribir las palabras que anteceden y no estamos seguros de lo que en ellas se expresa».⁵¹⁴

*«Y he de hacer, honradamente, la salvedad de que no estoy cierto de lo que voy diciendo».⁵¹⁵

Las rectificaciones que Azorín declara están enfocadas a dos tipos de objetivos: situaciones personales (ánimicas o de acciones) y coyunturas grupales. Lo personal abarca tanto lo interior, lo anímico, como lo exterior, las acciones.

4.2.3.1.1 Lo personal

*«Es verdad: yo no la tengo [mala intención]; pero a veces hago un esfuerzo y consigo tenerla».⁵¹⁶

*«¿Quién ha escrito las palabras que comentamos? -Lo veremos después. Prosigamos. [...] ¿Quién es ese escritor? -Más tarde diremos su nombre. Continuemos. [...] ¿Cómo se llama el autor que estamos comentando? -Un poco de paciencia. [...] De nuevo, dígame el nombre de nuestro autor. -Un instante, y acabamos. [...] -No espero más. O me dice usted el nombre de ese autor, o... -Allá voy».⁵¹⁷

*«[...] abrió en su espíritu una vía nueva, digo nueva en cierto sentido; en realidad era ya vieja».⁵¹⁸

*«[...] lo que más place al artista literario -o lo que menos le disgusta-».⁵¹⁹

*«-¿Ha leído usted -me preguntaron- *La vida señera*, de Dávila? Sonreí y callé. La sonrisa pudo parecer aprobación. [...] He dicho que sonreí al ser preguntado. [...] El abismo en que iba a despeñarme era este: declarar como al descuido, con otra sonrisa, ahora sarcástica, la clásica sonrisa sarcástica, que el autor del libro no podría ser considerado como autoridad en el idioma».⁵²⁰

*«El señor conde de Esteban-Collantes acaba de hacer su aparición solemne en la puerta del hotel. ¿He dicho solemne? Perdonadme este *lapsus*: no; solemne, no. El señor conde se ha presentado llanamente».⁵²¹

⁵¹³ *Charivari*, OC, I, p. 247.

⁵¹⁴ *De un transeúnte*, p. 149.

⁵¹⁵ *Pasos quedos*, p. 213.

⁵¹⁶ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1112.

⁵¹⁷ *Con bandera de Francia*, OC, IX, pp. 500-503.

⁵¹⁸ *Cada cosa en sitio*, p. 45.

⁵¹⁹ *París, bombardeado*, OC, III, p. 1034.

⁵²⁰ *El escritor*, OC, VI, pp. 329-330.

⁵²¹ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 316.

4.2.3.1.2 Lo grupal

*«[...] los buenos escolapios que presiden la mesa callan gravemente, y -cosa rara, es decir, no, no, cosa muy natural- sí que tengo muy vivo, muy presente, muy entero, el gesto benévolo y las frases lisonjeras de uno de ellos...».⁵²²

*«Preferimos entre las obras de un gran autor, las obras de su madurez a las de su mocedad... Acabamos de escribir estas líneas y nos detenemos un momento para reflexionar. ¿Será verdad esto que acabamos de decir? Las obras de la juventud son fuego y oro; las de la madurez, sobriedad y plata».⁵²³

*«La sesión va a ser muy breve, es decir, no va a haber sesión».⁵²⁴

* En el tema relacionado con las mujeres tenemos en cuenta exclusivamente los aspectos literarios; en esta cita, en particular, nos interesa solamente la actitud irónica de la rectificación: «(Desconfiad de estas mujeres que no son feas ni bonitas y en las cuales descubrimos lealmente una atracción profunda. Éstas son las que más adentro penetran en nuestro espíritu. ¿Hemos dicho *desconfiad*? No; queríamos decir otra cosa. No las desdeñéis, no paséis de largo ante ellas.)».⁵²⁵

4.2.3.2 Exageración

Azorín presenta desproporcionadamente tanto cualidades personales -positivas o negativas-, como actuaciones. No se reprime a la hora de ponderar lo encomiable o de vilipendiar lo rechazable, siempre con finalidad irónica. Elogia principalmente lo que dura mucho tiempo: «millones y millones de años», «a lo largo de los siglos»... El ensalzamiento de lo bueno es más abundante que la reprobación de lo malo.

4.2.3.2.1 Rasgos personales

*«Soy director de la Academia Astudillo desde hace veinte años; [...] La Academia Astudillo es la más reputada de la provincia; [...] Pero si al profesorado no acompaña una dirección inteligente (y perdone usted la inmodestia), ¿qué resultado obtendremos?».⁵²⁶

*«Creo en Miguel de Cervantes. Creo en España. Creo en la moral cristiana. Concepción moral más alta que la de Cristo no la ha producido ni la producirá jamás la Humanidad. ¿Quién lo dice? ¡Yo, don Nadie, caballero español! (Otro golpe furioso con una botella que se hace mil fragmentos.) Siento una ira profunda que me conmueve todo».⁵²⁷

⁵²² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 56-57.

⁵²³ *Un pueblecito*, OC, III, p. 524.

⁵²⁴ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 758.

⁵²⁵ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 317.

⁵²⁶ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, pp. 636-637.

⁵²⁷ *El buen Sancho*, p. 36.

*«Porque observen ustedes que todos los Papas tienen talento. Sí, todos han de ser portentos de sabiduría».⁵²⁸

*«No sé si me santigüé, no sé lo que hice, pero... ¡qué emoción!».⁵²⁹

*«[...] es poeta, y quien es poeta, quien ha nacido poeta, lo es para toda la vida. Sí, tiene esa terrible desgracia».⁵³⁰

*«Al producirse un suceso que a los demás hace espaventar y vociferar, él permanece impassible».⁵³¹

*«San Pedro de Alcántara ideó su reforma para que un día, andando los siglos, un filósofo, también pequeño [Azorín], fuese a aposentarse en uno de estos conventos pequeños».⁵³²

4.2.3.2 Actuaciones

*«[...] un acontecimiento terrible -tal vez también dispuesto desde hace millones y millones de años - va a sobrevenir en mi vida».⁵³³

*«[...] este chocolate que esta mañana están ellos tomando en familia, figurará en los fastos de la Humanidad».⁵³⁴

*«Y don Alonso ha sonreído, por última vez, con esa sonrisa extraordinaria, inmensa, que sólo le es dable contemplar a la Humanidad cada dos o tres siglos...».⁵³⁵

*«¿Se entrechocarán y matarán [las hormigas] a lo largo de los siglos por un ideal, o levantarán fronteras inexpugnables, o forjarán terribles códigos? No lo sabemos».⁵³⁶

*«Aunque la viejecita está acostumbrada a tratar con el demonio (o, por lo menos, lo dice ella)».⁵³⁷

*«[...] que piense, finalmente, en sí, obligado a leer toda o una parte de tal inmensa cantidad de libros chirles, no preferiría asistir durante una semana, o un mes, o aun un año, a las sesiones del Parlamento».⁵³⁸

4.2.3.3 Conformidad

La ataraxia como programa: «No nos forjemos ilusiones; la verdad es que todo en el universo se opugna y se destruye; que esta misma destrucción es ley indefectible de la vida, y que, en definitiva, el hombre luchará eternamente con el hombre».⁵³⁹ Esta idea es reproducción de la frase de Thomas Hobbes («Homo homini lupus»), que adaptó

⁵²⁸ *En lontananza*, p. 12.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 13.

⁵³⁰ *La hora de la pluma*, p. 207.

⁵³¹ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 45.

⁵³² *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 66.

⁵³³ *Los pueblos*, OC, II, p. 130.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 145.

⁵³⁶ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 126.

⁵³⁷ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1013.

⁵³⁸ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 849.

⁵³⁹ *En lontananza*, p. 185.

la frase original latina, de Plauto: «Lupus est homo homini». Impasibilidad, verlo todo como natural, lógico, esperable. «[...] la mayoría de las veces, la ironía no nos exigirá entusiasmo, sino resignación, paciencia y simple sentido del humor».⁵⁴⁰

*«Nos conformamos, sí, con la realidad; aceptamos la vida tal como se presenta».⁵⁴¹

*«Como yo tengo por norma no asombrarme de nada, dicho se está que permanecería impassible; todo o casi todo lo he visto -tengo setenta y cinco años- y no es cosa de hacer aspavientos por cualquier desvarío».⁵⁴²

*«No nos maravillemos; el no maravillarse de nada nos da sosegada vida».⁵⁴³ En esto recuerda a Hurtado de Mendoza: «quando han encontrado con lo que buscan parece maravilla o embahimiento».⁵⁴⁴ Su propuesta de conformidad viene acompañada por expresiones como «múltiple», «cambiante», «perpetuo devenir», «algo que desconcierta», «modifican», «seguir su marcha», «caprichos», «hechos diversos»...

El tiempo como emperador. Azorín vive la antonimia de creer en la inmortalidad y, a la vez, de sentir que quien manda es el tiempo: «Seamos un poquito modestos los escritores que creemos en la inmortalidad; contra el tiempo no se puede».⁵⁴⁵ «[...] un tercero dice: “Cada uno pasa el tiempo como quiere.” -¡Alto allá! -exclama don Fulgencio al oír esta última observación-. No se pasa el tiempo como uno quiere, sino como se puede».⁵⁴⁶ Azorín sustenta su actitud irónica en la mezcla de opiniones gramaticales y de las sensaciones de sus recuerdos. «Lo que me ha sorprendido por todo extremo es el comprobar que los gramáticos no tienen idea del tiempo. [...] En realidad, no hay más que pretéritos remotos y pretéritos cercanos. Pero todo es tiempo pasado. [...] Toda la variedad del tiempo, con sus matices, está en esos pretéritos. ¡Casi imposible aprisionarlos en fórmula definitiva y rígida! El tiempo juega con sus criaturas».⁵⁴⁷ Como vemos, Azorín lleva el agua a su molino, a su molino que es la vivencia del tiempo, sobre todo del tiempo transcurrido: con la excusa de “los tiempos” nos expresa cómo vive “su tiempo”. Azorín manifestó reticencias hacia la interpretación que los gramáticos hacen de los tiempos verbales. Los gramáticos «Cogen con mano febril un tiempo para colocarlo en el pretérito, y ya una vez asentado allí, el tiempo da un brinco y se traslada al futuro. Quieren poner otro tiempo en el futuro, y el tiempo, de un salto, se coloca en el pretérito. Y hay que resignarse a los caprichos y jugueteos de los tiempos». [...] y no saben...] si el pretérito es próximo o remoto, ni si el futuro tardará mucho o poco en llegar».⁵⁴⁸

⁵⁴⁰ W. Jankélévitch (1982), p. 144.

⁵⁴¹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 520.

⁵⁴² *Cada cosa en su sitio*, p. 107.

⁵⁴³ *El pasado*, p. 95.

⁵⁴⁴ D. Hurtado de Mendoza (1776), II, p. 110.

⁵⁴⁵ *Los recuadros*, p. 95.

⁵⁴⁶ *España*, OC, II, p. 479.

⁵⁴⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 995.

⁵⁴⁸ *Valencia*, OC, VI, p. 77.

Es el tiempo el que hace que la vida sea tan proteica en sus formas: «La vida es múltiple y cambiante; la historia no puede captar la vida. La materia histórica está en perpetuo devenir; siempre hay algo que desconcierta lo que teníamos concertado, Y, sobre todo, el pasado pende del presente; revoluciones o reacciones que vivimos modifican nuestro juicio del pasado».⁵⁴⁹ El tiempo consigue que no tengamos más remedio que someternos a su evolución: «[...] permitamos que siga la vida, y pensemos que, si no lo permitiéramos, sería lo mismo; la vida, la acción, el ímpetu de la juventud seguirían su marcha».⁵⁵⁰ Tiñamos de esperanza nuestro tiempo presente, abonémonos al conformismo y posterguemos nuestras preocupaciones: «Ha llegado la hora de la despedida. -¡Ya vendrán mejores tiempos, señor Miguel! -exclama la anciana. -Y si no vienen -replica Miguel-, ¿qué le vamos a hacer? A seguida quiere paliar el hombre la tristeza de la despedida con una frase jovial, y no se le ocurre nada. [...] Dejemos que ruede el mundo y tratemos de olvidar nuestras cuitas».⁵⁵¹

Las continuas e imprevistas alteraciones nos sirven en bandeja una de cal y otra de arena. A veces a los hombres «la triste realidad obliga a hacer cosas que no quisieran hacer...».⁵⁵² El deseo de hacer lo que nos gusta está contrabalanceado por una constrictión de hacer lo que no nos gusta. No podemos no cantar la victoria del placer constante, ni lamentar la derrota del dolor incesante. Risas y lágrimas.

*«[...] existe una fuerza incontrastable y misteriosa [...] que nos regala la felicidad cuando nos creemos abatidos y nos abrumba con el infortunio cuando nos vemos más bienhallados».⁵⁵³

*«[...] la vida es una complicación de mil circunstancias y hechos diversos; todo va en ella mezclado y revuelto: la alegría y el dolor, el infortunio y la bienandanza».⁵⁵⁴

*«Los afanes, las zozobras, los tártagos más amargos, la inquietud perpetua, las crueles incertidumbres, los olvidáis en un momento por un poco de gloria efímera y de satisfacción personal».⁵⁵⁵

Como no puede ser menos, a lo que más nos tenemos que resignar es a la vejez: «Con la edad, como todos, hombres y mujeres, venimos a menos: a menos de juventud, o de inteligencia, o de belleza, o de fuerza, o de entusiasmo».⁵⁵⁶ En el epílogo de uno de sus libros, partiendo de un pensamiento de Leopardi ironiza sobre los jóvenes indicando la futilidad de los ataques que los jóvenes tienen a gala dirigir a los viejos:⁵⁵⁷

Ataque usted a los viejos. [...] Ataque usted a los viejos. [...] Ataque usted a los viejos. [...] Ataque usted a los viejos. [...] Ataque usted a los viejos. [...] Siempre, siempre ataque usted a los viejos. [...] Para atacar a los viejos, ¿necesito, señor, un punto de apoyo? ¿Quiere usted decirme, señor, qué punto de apoyo necesito para atacar a los

⁵⁴⁹ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 666.

⁵⁵⁰ *Crítica de años cercanos*, p. 27.

⁵⁵¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, pp. 1041-1042.

⁵⁵² *Rivas y Larra*, OC, III, p. 525.

⁵⁵³ *Cada cosa en su sitio*, p. 74.

⁵⁵⁴ *Historia y vida*, p. 10.

⁵⁵⁵ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 849.

⁵⁵⁶ *Cuentos*, p. 107.

⁵⁵⁷ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, pp. 730-733.

viejos? [...] se puede atacar violentamente a los viejos; [...] es preciso, sí, joven amigo, escribir, escribir un libro, dos libros, tres libros, cuatro libros intensos, sólidos, radiantes, fecundos, hermosos. Y ése es el punto de apoyo para atacar a los viejos. [...] Ya los viejos no le preocupan a usted. Cuando se habla de los viejos, sonríe usted. [...] El mundo es siempre igual, querido maestro. Los jóvenes atacan a los viejos. Cuando esos jóvenes impugnadores llegan a viejos, son atacados, a su vez, por otros jóvenes. ¿Sonríe usted, querido maestro? Sí; sonríe usted bondadosamente. Sonríe usted y piensa en el punto de apoyo indispensable para atacar a los viejos. Los ataques a los viejos se los lleva el viento. [...] Ese punto de apoyo son los bellos, sólidos, originales libros que escriba el impugnador.

En definitiva, que «Hagamos lo que hagamos, hay una parte de nuestro destino de que no podemos disponer»,⁵⁵⁸ y que «quien ha vivido un día lo ha visto todo; todos los días son lo mismo, con el mismo sol, con las mismas estrellas, con los mismos amaneceres, con los mismos ocasos».⁵⁵⁹ Como en tantas ocasiones en que la vida se impone, apela a Montaigne: «Y si habéis vivido un día, habéis visto todo. Un día es igual a otro».⁵⁶⁰

4.2.3.4 Condescendencia

No es por casualidad, sino por búsqueda consciente, como Azorín proclama la necesidad de la condescendencia: «No hay que ser intransigentes; en la vida todo son transacciones. No se podría vivir si a cada momento no tuviéramos que ceder algo».⁵⁶¹ Esta pauta es válida para todas las personas, pero especialmente para los políticos:⁵⁶²

Y aun cuando sepamos el hecho en todas sus exactas circunstancias, aun cuando no nos queda duda alguna respecto de él, ¿cómo podremos lanzar nuestra acusación respecto de su autor? ¿Qué sabemos respecto a los móviles que ha obedecido? ¿Cómo podremos pesar y medir bien para una justicia absoluta todas las circunstancias, los matices, los sutilísimos orígenes que han determinado este hecho? Dice la frase popular que *cada hombre es un HOMBRE*; no hay ninguna frase más sabia que esta frase. Cada hombre es un mundo; por debajo de las leyes y de la lógica a todos comunes, cada hombre tiene sus leyes y su lógica. ¿Cómo podremos nosotros llegar a esta lógica? ¿Cómo podremos comprender los hechos que esta lógica determina?

El espíritu de condescendencia nos estimula la comprensión hacia toda clase de personas, incluidos los políticos.

*«Quiso nuestro amigo ser hombrecito; todos hemos tenido una hora (¿nada más que una hora?) en nuestra niñez, en nuestra adolescencia, en que hemos querido serlo».⁵⁶³

*«Y yo he estrechado, lleno de simpatía, la mano de este sencillo profesor que no siente deseos de introducir reformas en las cosas...».⁵⁶⁴

⁵⁵⁸ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 26.

⁵⁵⁹ *El pasado*, p. 201.

⁵⁶⁰ M. de Montaigne (2006), I, XX, p. 134. M. de Montaigne (1965, I, XX, p. 157): «Et si vous avez vécu un jour, vous avez tout vu. Un tour est égal à tous tours».

⁵⁶¹ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 61.

⁵⁶² *El político*, OC, II, p. 428.

⁵⁶³ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 300.

*«[...] entre los políticos, lo mismo que entre los componentes de cualquier otra clase social, existen hombres buenos y hombres malvados».⁵⁶⁵

En las conversaciones es donde se ha de mostrar preferentemente la condescendencia. Las respuestas que Azorín pone en boca de sus personajes no son tontas, sino irónicas; simulan ser tontos, como quien se hace el tonto para despistar al otro o para no incomodarlo..

*[...] en estas conversaciones con las admiradoras solemos asentir a los prejuicios que se nos manifiestan; lo hacemos por condescendencia, aunque tales juicios o prejuicios nos parezcan absurdos».⁵⁶⁶

*«Yo, a pesar de que en realidad no comprendo nada, digo que lo comprendo todo».⁵⁶⁷

*«La gente le hace repetir varias veces su hazaña; él, ya cansado, se limita a pronunciar varias palabras y a sonreír con un gesto afable».⁵⁶⁸

*«-Entonces, ¿continuamos con la segunda y última parte de nuestra conferencia? Yo le replico: -Continuemos, señor Silvela, con la segunda y última parte de nuestra conferencia».⁵⁶⁹

A este mecanismo Ballart lo llama *caballo de Troya*: «Tal vez ninguna otra figura como la del caballo de Troya sirva mejor para ilustrar cómo trabaja la ironía cuando más verbal y argumentativa se vuelve».⁵⁷⁰ Esto es lo que hace Azorín cuando repite, en la respuesta, la formalidad solemne de una pregunta que él juzga demasiado solemne, o ridículamente solemne, en ese contexto.

Para Alfonso Reyes, el libro satírico de Azorín *El chirrión de los políticos* «recuerda el título quevedesco: *El chitón de las taravillas*. Aunque literariamente no pueda contar entre lo mejor de su obra (a pesar de esos toques de paisaje que “Juan de la Encina”⁵⁷¹ ha señalado), importa recogerlo como una huella más en el camino de “Azorín”, un ademán de despego entre realidades que no le contentan. La crítica de fondo del libro no me toca a mí. Hay en todo él cierto dolor contenido que lo ennoblece.⁵⁷² Siempre esa piedad de quien se estremece doloridamente por el mal y siente compasión por el “pecador”.

En quien Azorín vierte su condescendencia amorosamente compasiva es en el hidalgo pobre y digno. El elogio del honor lo vemos cuando el hidalgo del Lazarillo titubea -¡por dignidad!- entre comer o no comer unas migajas de pan, pero al fin -¡por

⁵⁶⁴ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 698.

⁵⁶⁵ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 478.

⁵⁶⁶ *París*, OC, VII, p. 886.

⁵⁶⁷ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 268.

⁵⁶⁸ *Entre España y Francia*, OC, III, p. 908.

⁵⁶⁹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, 85.

⁵⁷⁰ P. Ballart (2003), p. 15.

⁵⁷¹ Heterónimo del crítico Ricardo Gutiérrez Abascal.

⁵⁷² A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». pp. 403-404.

hambre!- come, Azorín exclama: «perdonémosle esta abdicación magna».⁵⁷³ El elogio de la valentía lo enfatiza Azorín de esta manera: «Si este hidalgo no tuviera esta espada, ¿comprendéis que pudiera vivir tranquilo, feliz, contento, en una casa sin sillas, sin mesa, sin cacharros y sin pucheros?».⁵⁷⁴ El retrato del hidalgo ufano de su historia, hambriento con dignidad, que sale a pasear su figura y a hacer ostentación de su espada, es el argumento literario más incontrovertible de la condescendencia irónica de Azorín.⁵⁷⁵

Por la mañana, a mediodía y al ocaso, resuenan leves pisadas en las estancias del piso bajo. Hablan un hidalgo y un mozuelo. El hidalgo se halla sentado en un poyo del patio; el mozuelo, frente a él, va comiendo unos mendrugos de pan que ha sacado del seno. Tanta es la avidez con que el rapaz yanta, que el hidalgo sonríe y le pregunta si tan sabroso, tan exquisito es el pan que come. Asegura el muchacho que de veras tales mendrugos son excelentes, y entonces el hidalgo, sonriendo, como por broma -mientras hay una inenarrable amargura allá en lo más íntimo de su ser-, le toma un mendrugo al muchachillo y comienza a comer. Ya las campanas de la catedral han dejado caer sobre la vieja y noble ciudad las sonoras, lentas campanadas del mediodía. Todo es silencio y paz; en el patio, allá en lo alto, entre las cuatro nítidas paredes, fulge un pedazo de intenso cielo azul. Viene de las callejas el grito lejano de un vendedor; torna luego, más denso, más profundo, el reposo. El hidalgo, a media tarde, se ciñe el talabarte, se coloca sobre los hombros la capa y abre la puerta. Antes ha sacado la espada -una fina, centelleante, ondulante espada toledana- y la ha hecho vibrar en el aire, ante los ojos asombrados, admirativos, del mozuelo. Cuando nuestro hidalgo se pone en el umbral, se planta la mano derecha en la cadera y con la siniestra puesta en el puño de la espada, comienza a andar, reposada y airosamente, calle arriba. Los ojos del mozuelo le siguen hasta que desaparece por la esquina; este rapaz siente por su señor un profundo cariño. Sí, él sabe que es pobre; pero sabe también que es bueno, noble, leal, y que si las casas y palomares que tiene allá en Valladolid, en lugar de estar caídos, estuvieran en buen estado, su amo podría pasearse a estas horas en carroza y su casa podría estar colgada de ricos tapices y alhajada con soberbios muebles.

En opinión de González Blanco, «nadie como Martínez Ruiz ha sabido dar á la literatura española un aire francés, en cuanto que esto significa desentumecimiento del espíritu reciamente soldado, y todo de una pieza, que caracteriza a la ibera gente».⁵⁷⁶ Gracián ya había observado la vacua arrogancia de los españoles. Pregunta Andrenio: «¿No te parece mui seca, y que de ai les viene a los españoles aquella su sequedad de condición y melancólica gravedad?». Contesta Critilo: «-Sí, pero también es sazónada en sus frutos y todas sus cosas son mui substanciales».⁵⁷⁷ Y lo mismo Montesquieu: «Durante seis meses he recorrido España y Portugal, y he vivido entre gente que, despreciando a todos los demás, sólo a los franceses distingue con su odio. La seriedad es el más destacado carácter de las dos naciones; principalmente se manifiesta de dos maneras: por las gafas y por el bigote».⁵⁷⁸

⁵⁷³ *Los pueblos*, OC, II, p. 179.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 176.

⁵⁷⁵ *Castilla*, OC, II, pp. 711-712.

⁵⁷⁶ A. González Blanco (1906), p. 51, nota (2).

⁵⁷⁷ B. Gracián (1939), Segunda parte, Crisi III, p.100.

⁵⁷⁸ Montesquieu (1992), LXXVIII. RICA A USBEK, EN..., pp. 142-146. Montesquieu (1873-a, Lettre LXXVIII, RICA A USBEK, A ***): «Je parcours depuis six mois l'Espagne et le Portugal, et je vis parmi des peuples qui, méprisant tous les autres, font aux seuls François l'honneur de les haïr. La gravité

4.2.3.5 Desconcerto

4.2.3.5.1 Una ironía desconcertante

Desconcertante es, en sí mismo, el capítulo «La ironía».⁵⁷⁹ El lector se decepciona. «Vamos a partir; la diligencia está presta. ¿Adónde vamos? No lo sé; este es el mayor encanto de los viajes...». El lector espera saber algo de este viaje anunciado. «Vamos a partir. ¿Adónde vamos? No lo sé; este es el mayor encanto de los viajes...». Nos seguimos intrigando. Nos habla de goletas, bergantines, polacras, barcazos. Y de pronto nos baja las expectativas: «Yo tengo presente la imagen de uno de ellos». En el recorrido le acompaña un marinero. «Recorrimos todo el barco, solitario, silencioso: como pasáramos por una camarilla en que había un armario lleno de tarros de ginebra, yo dije señalándolos: “Esto es ginebra.” Entonces el viejo marino los miró un momento en silencio con sus ojillos brillantes, y luego contestó con una ironía maravillosa, soberbia, que yo no he encontrado después en los grandes maestros: “¡Ha sido!”». El lector espera por el título una cosa, por el comienzo sospechaba otra y termina con una ironía inesperada e (inocentemente) osada.

4.2.3.5.2 El desconcierto de la vida

La vida es esencialmente desconcertante, la vida es pura contradicción. «Pero la vida es seria, pintoresca y contradictoria: no debemos perder nuestra impasibilidad por nada. Y un momento después, ya estamos hablando risueñamente por el pasillo [...] Unos músicos entristecidos tocan unos aires lánguidos en el salón contiguo. Y durante la tarde, en estas horas largas, eternas, vagamos a la ventura, sin rumbo, sin plan, por cañadas y oteros».⁵⁸⁰ Azorín abunda en la fundamentación de los cambios de ideas, de costumbres, de comportamientos: «Todo cambia en la vida; nada hay más contradictorio que la vida. A los veinte años, en plena ardorosa mocedad, pensamos de una manera; pensamos de otra cuando la edad ha ido transcurriendo y los entusiasmos se han enfriado. La experiencia del mundo enseña mucho, una ilusión que se realiza es un cambio que se opera en nuestra manera de ser. La ingenuidad no resiste al tiempo; la experiencia se va formando lentamente de desengaños. ¿Y cómo pudiera pensar lo mismo un hombre experimentado, que conoce los hombres y que ha sufrido, que un mozo que se lanza a la vida lleno de fe, inexperto y candoroso? Si cambia la sensibilidad, ¿cómo no ha de cambiar el pensamiento?».⁵⁸¹ El párrafo que antecede no es una justificación de las variaciones que se le atribuían a Azorín (unas más en serio que otras), pues lo escribió cuando tenía 35 años, con un margen de años que no permitía lanzar la vista muy atrás y calibrar...

est le caractère brillant des deux nations: elle se manifeste principalement de deux manières; par les lunettes, et par la moustache. [...] De Paris, le 17 de la lune de Saphar, 1715».

⁵⁷⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 78-79.

⁵⁸⁰ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 378.

⁵⁸¹ *El político*, OC, II, p. 386.

4.2.3.5.3 La vida es inestable

Los rasgos con los que Azorín detalla tal contradicción confluyen en el concepto de “inestabilidad”. Como decía Montaigne, «Es la vida movimiento desigual, irregular y multiforme».⁵⁸²

* Es inaprehensible: «La vida es multiforme, ondulante y contradictoria».⁵⁸³

* Se muestra cambiante: «Todo cambia en la vida; nada hay más contradictorio que la vida».⁵⁸⁴

* Está embarullada: «La vida es múltiple y contradictoria. No se la puede deslindar y encasillar a nuestro gusto. Lo intelectual y lo pragmatista anda en ella revuelto y confundido».⁵⁸⁵

* Resulta sorprendente por sus oscilaciones entre polos diametralmente opuestos: «[...] lo mejor de nuestros pensamientos es lo que no decimos nunca. [...] Y la vida, como estas páginas, es contradictoria, paradójica, cínica e ingenua, cruel y piadosa».⁵⁸⁶

4.2.3.5.4 La vida es contradictoria

*«[...] ¿cómo vamos a estar ciertos, si la contradicción y la variedad son condiciones inherentes a la vida?»⁵⁸⁷

*«[...] la vida es tan varia y contradictoria que no puede decirse por adelantado lo que se deberá hacer en tal o cual trance. [...] la experiencia más fina, más avisada, ¿se atreverá a decir que todas las circunstancias que se han reunido en un caso se reunirán en otro? ¿Se atreverá a afirmar que como se ha procedido en ese caso pasado se debe proceder en el futuro?»⁵⁸⁸

*«La tierra es varia y los hombres son diversos y contradictorios. No podremos verlos sin ver la tierra donde nacen y donde se sustentan. [...] Se ha dicho -lo ha dicho La Rochefoucauld- que “es más fácil conocer a los hombres en general que a un hombre en particular”».⁵⁸⁹ «Il est plus aisé de connoître l’homme en général que de connoître un homme en particulier».⁵⁹⁰

4.2.3.5.5 El desconcierto es transversal

Además de la descripción de la vida como nudo irrompible de contradicciones, Azorín extiende el desconcierto vital a distintas esferas colectivas.

⁵⁸² M. de Montaigne (2006), III, III, p. 798. M. de Montaigne (1965, III, III, p. 60): «La vie est un mouvement inégal, irrégulier et multiforme».

⁵⁸³ *París*, OC, VII, p. 1006.

⁵⁸⁴ *El político*, OC, II, p. 386.

⁵⁸⁵ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 714.

⁵⁸⁶ *Palabras al viento*, OC, VII, pp. 471-472.

⁵⁸⁷ *París*, OC, VII, p. 870.

⁵⁸⁸ *El político*, OC, II, p. 435.

⁵⁸⁹ *Ejercicios de castellano*, pp. 69-70.

⁵⁹⁰ F. de la Rochefoucauld (1815), n.º 458, p. 177.

* En el tiempo advierte que lo que aparece como fugaz es imperecedero: «[...] acaso todo esto que reputamos transitorio -y que, en efecto, lo es- sea lo más trascendental de la vida». ⁵⁹¹

* Cosas intrascendentes en ocasiones se transforman en primordiales: «Lo que parece leve en la vida se convierte a veces en cosa sustancial y robusta». ⁵⁹²

* Relatos que parecen ficticios son auténticos: «Creo que todo es, a la vez, fingido y hondamente real». ⁵⁹³

* Lo más preparado necesita improvisación: «La obra de arte es producto de la irregularidad. No puede haber norma regular para la gestación artística. La obra genial se produce cuando quiere». ⁵⁹⁴

* Los valores se invierten: lo óptimo pasa a ser pésimo, y al revés: «Una cosa que se llama “política” -y que es lo mejor de todo y a la vez lo peor-». ⁵⁹⁵

* Situaciones que a simple vista se perciben como inconcebibles, si se examinan son razonables: «La vida tiene cosas inverosímiles, que son precisamente las más lógicas». ⁵⁹⁶

* Las ocupaciones más simples hay quien puede considerarlas como un mero vagar: «No hacía nada; no hacía absolutamente nada. Sencillamente, trabajaba». ⁵⁹⁷

* En la gobernanza repara en que no siempre impera la ley: «La justicia puede ser la ley. La justicia no puede ser la ley. Todo dependerá del ambiente. ¿Qué es la justicia? La justicia es... una cristalización de la sensibilidad humana. ¿Veis qué cosa tan etérea y sutil?». ⁵⁹⁸

* El trabajo mental, siendo respetable, se toma como una broma: «Creen ellos que esto no es más que un divertimento, y se trata de una cosa muy seria». ⁵⁹⁹

4.2.3.5.6 Desconciertos personales

En la esfera personal también repercute la realidad vital de la contradicción, pues la contradicción es la base antropológica de la ironía: «¿Y pretendemos nosotros ser los mismos en todos los momentos, a lo largo de treinta, de cuarenta, de sesenta, o de ochenta años? ¿Y pretendemos que en medio de esta renovación universal, formidable, sea siempre una y la misma esta cosa tan sutil, tan delicada, tan etérea, que se llama *pensamiento*? No reprochemos a nadie ni sus contradicciones ni sus inconsecuencias. No nos atemorícemos cuando se nos reprocha a nosotros. Obremos en cada momento según lo que estimemos oportuno, benéfico y justo». ⁶⁰⁰ Ello origina un estado de incesante tránsito entre los dos extremos de distintos estratos.

⁵⁹¹ *Parlamentarismo español*, OC, III, p. 603.

⁵⁹² *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 50.

⁵⁹³ *París*, OC, VII, p. 836.

⁵⁹⁴ *Trasuntos de España*, OC, V, p. 726.

⁵⁹⁵ *Critica de años cercanos*, p. 92.

⁵⁹⁶ *María Fontán*, OC, VII, p. 532.

⁵⁹⁷ *Pasos quedos*, p. 224.

⁵⁹⁸ *De un transeúnte*, p. 170.

⁵⁹⁹ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 50.

⁶⁰⁰ *El político*, OC, II, p. 387.

4.2.3.5.6.1 Entre la hilaridad y la misericordia

*«[El maestro Yuste se ha sumido] en una ligera tristeza filosófica». Siguen 85 signos de puntos suspensivos que enfatizan esa tristeza, dos de cuyos hitos más elocuentes son los siguientes. El primero lo coloca en mitad del diálogo entre Azorín y Yuste: «-De modo -replica Azorín- que para usted no hay regla crítica infalible, segura? -No hay nada estable, ni cierto, ni inconvencible -contesta Yuste. Y haciéndose la ilusión consoladora de que es un inveterado escéptico...». El segundo lo sitúa al final del diálogo: «Yo veo a diputados, concejales, subsecretarios, gobernadores, ministros, como el entomólogo que contempla una interesante colección... Sólo que esos insectos están clavados en sus correspondientes alfileres. Y éstos no están clavados. En tanto, Azorín piensa en que este buen maestro, a través de sus cóleras, de sus sonrisas y de sus ironías, es un hombre ingenuo y generoso, merecedor a un mismo tiempo -como Alonso Quijano el Bueno- de admiración, de risa y de piedad».⁶⁰¹

4.2.3.5.6.2 Entre el júbilo y la aflicción

*«[...] a pesar de todo, a pesar de que nosotros nos hallamos intensamente convencidos de que debemos estar alegres, no lo estamos».⁶⁰²

*«No acertamos a decir si este descubrimiento que hacemos en el fondo de nuestra conciencia, nos causa alegría o tristeza. (Alegría; pero ¿y la disminución de nuestra curiosidad intelectual? Tristeza; pero ¿y los nuevos aspectos que nuestro desinterés nos hace ver en las cosas y que antes no veíamos?)».⁶⁰³

4.2.3.5.6.3 Entre la ilusión y el desencanto

*«Escritores que si, siendo pesimistas, intentan conciliar esa su visión de las cosas con un elevado optimismo».⁶⁰⁴

4.2.3.5.6.4 Entre lo simple y lo intrincado

*«Y que, sin embargo, no pueda hacer eso tan sencillo -quien así lo crea-; y que eso que no es nada, sea lo más difícil, lo más trabajoso, lo más complicado».⁶⁰⁵

4.2.3.5.6.5 Entre el anhelo y la decepción

*«Y cuando esté el deseo cumplido, ¿qué quedará después? Y ¿no será mejor no cumplir el deseo, para no tener luego el desabrimiento de lo satisfecho? Pero si no tenemos la esperanza de que podemos cumplir el deseo, ¿de qué modo tendremos el propio deseo?».⁶⁰⁶

⁶⁰¹ *La voluntad*, OC, I, pp. 639-647.

⁶⁰² *En Barcelona*, OC, II, p. 329.

⁶⁰³ *Un pueblecito*, OC, III, p. 595.

⁶⁰⁴ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 648.

⁶⁰⁵ *Un pueblecito*, OC, III, p. 543.

⁶⁰⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 458.

4.2.3.6 Escepticismo

4.2.3.6.1 Todo es relativo

El escepticismo de Azorín se condensa en varias características: todo es relativo, todo es efímero, todo es vanidad, las ideas, los entusiasmos, las convicciones, las tribulaciones... «Su relativismo metafísico y su escepticismo antológico se adelantaron a muchos hallazgos del existencialismo».⁶⁰⁷

Todo es relativo. Nada es verdad ni es mentira; todo es del color del cristal con que se mira: «noción esta de la relatividad (relatividad debida al tiempo, al lugar, a la raza, a la Historia, etc.), que es fundamento indispensable a toda actitud espiritual serena, desapasionada, puramente crítica».⁶⁰⁸ Azorín no lamenta esa realidad de vital relatividad, sino que le seduce: «qué maravilloso valor tienen las medias tintas, los claroscurros».⁶⁰⁹ Aún más, celebra el relativismo porque es fuente de riqueza espiritual: «Por mí, creo que el hombre es igual en idénticos medios... con nombres distintos. No hay mejor ni peor. La relatividad es la ley de vida; virtud, valor, inspiración, todo es circunstancial».⁶¹⁰ La limitación en la fiabilidad del hombre («No pongamos una excesiva confianza en la voluntad del hombre»)⁶¹¹ queda justificada por el hecho de que «La realidad, pues, no existe; es decir, no podemos conocer la realidad; o, mejor dicho, cada uno lleva y se forma su propia realidad».⁶¹² El escepticismo y el relativismo no son caminos opuestos, sino confluyentes para construir una isostenia irónica.⁶¹³

El escritor francés Anatole France a quien Azorín admiraba, fue elegido presidente de la *Société des amis de Montaigne*; en el discurso inaugural de su presidencia defendió que son dichosos quienes han conocido la verdad y mantienen en ella una inquebrantable confianza, pero más dichosos son quienes ven las cosas bajo sus múltiples aspectos que están llenos de contrastes, porque dudar es un arte eximio.⁶¹⁴ A propósito de este episodio, Azorín apostilla: «El novelista francés ha expuesto en su oración la

⁶⁰⁷ R. Conte (1968), p. 15.

⁶⁰⁸ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 786.

⁶⁰⁹ *El político*, OC, II, p. 426.

⁶¹⁰ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 158.

⁶¹¹ *En lontananza*, p. 173.

⁶¹² *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 226.

⁶¹³ W. Jankélévitch (1982), p. 137.

⁶¹⁴ Discurso pronunciado por M. Anatole France el 8 de junio de 1912, durante la celebración de la cena que se programó con motivo de la constitución de la *Société des amis de Montaigne*, de la que lo nombraron presidente. A. France (1913, p. 32): «Heureux ceux qui n'ont connu qu'une vérité et qui s'y tiennent avec une inébranlable confiance! Plus heureux, ou du moins meilleurs et plus grands ceux qui ont fait le tour des choses et qui les ont vues sous leurs aspects multiples et pleins de contrastes! Ils ont assez approché de la vérité, ceux-là, pour savoir qu'on ne l'atteindra jamais. Ils doutent, ils sont sauvés; ils doutent, ils sont bienveillants et gracieux; ils doutent, ils ont la force avec la douceur, la liberté, l'indépendance; ils doutent, ils sont les modérateurs et les bons conseillers de cette pauvre humanité follement éprise de certitudes, et qui ne sait point douter. C'est que douter n'est point un art vulgaire».

doctrina desparramada en todos sus libros: un intelectualismo amable, indulgente, irónico». ⁶¹⁵

En palabras de uno de los biógrafos de Azorín, «La esencia de todos los artículos de Azorín [...] significa, en síntesis, la puesta en pie de una filosofía relativista [...] Debemos sentir cómo todo en la vida y en el mundo es contingente, mudable, circunstancial -plenamente histórico-». ⁶¹⁶ Azorín se coloca en el polo opuesto del apotegma que enunció san Vicente de Lérins de que había que aceptar aquello que se ha creído en todas partes, siempre y por todos: «Curandum est ut id teneamus quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est». ⁶¹⁷ Estos párrafos de Azorín lo verifican. ⁶¹⁸

-Hace un momento, yo hojeaba este libro que Pepita tiene aquí sobre una silla. Es un libro de urbanidad para uso de las jóvenes. Y bien; yo he encontrado en la primera página precisamente, una profunda lección de vida.

Dice así el pasaje a que aludo:

“Todo cambia, todo se renueva, y hay mil pequeñeces, una expresión, una prenda de vestir, una moda de tocado que denotan al punto la edad de la persona que las usa; y por más que el abate Delille la recomiende, me parece, por ejemplo, de mal gusto la costumbre de aplastar en el plato la cáscara de un huevo pasado por agua, costumbre calificada ya por el vizconde de Marenne, en su libro sobre la *Elegancia*, publicado hace años, de *absurda y ridícula*”.

He aquí los hombres divididos sobre una cuestión tan nimia como esta de aplastar una cáscara de huevo. Unos la recomiendan; otros la creen absurda. Hagamos un esfuerzo, querido Sarrió, y sobrepongámonos a estas luchas; no tomemos partido ni por el abate Delille, ni por el vizconde de Marenne. Y pensemos que cuando a estas cosas llega la pasión de los hombres, ¿qué no será en aquellas otras que atañen muy de cerca a los grandes intereses y a los ideales perdurables?

4.2.3.6.2 Todo es perecedero

Las valoraciones sociales son perecederas, nada es permanente.

*«Y es que a una fe religiosa va sucediendo otra fe, y que a unos santos van sucediendo otros santos». ⁶¹⁹

* No es permanente la pujanza de la que en un determinado momento disfrute un ente social: «Todo organismo, todo fenómeno social, desde el momento en que ha llegado a su grado máximo, entra en la fase de su ruina». ⁶²⁰

* No lo es lo que hoy admiramos o lo que hoy despreciamos, porque mañana lo primero lo rechazaremos y lo segundo nos encandilará: «Muchas de las cosas que condenamos hoy en un monumento nuevo, las encontramos graciosas en otro monumento secular. Lo que ahora reputamos inhabilidad o negligencia, es luego, en el correr del tiempo, ingenuidad grata». ⁶²¹

⁶¹⁵ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 803.

⁶¹⁶ S. Riopérez (2011), p. 465.

⁶¹⁷ Anónimo (1915), cap. II, p. 10.

⁶¹⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1098.

⁶¹⁹ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 467.

⁶²⁰ *De un transeúnte*, p. 61.

⁶²¹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1127.

* Tampoco es duradero el honor; algo tan “sagrado” como el honor tiene más de huidizo que de permanente:⁶²²

Y ¿qué es el honor? El honor varía según las latitudes, las regiones del planeta [...] Varía también según los tiempos; [...] Cambia también, aun dentro de un mismo paraje y un mismo tiempo, según la clase social; [...] Influye también en el honor la luz solar o las sombras de la noche; [...] La soledad o la compañía harán del mismo modo que se alteren los valores del honor; [...] Ejercen asimismo influencia sobre el honor, dándole mayor intensidad o haciéndolo surgir, otros varios y dispares elementos, tales como el amor, la elocuencia -género patriótico o militar-, la temperatura y aun el alcohol.

4.2.3.6.3 Los dirigentes

La importancia que atribuimos a los grandes dirigentes políticos del pasado es engañosa: «La humanidad lleva una marcha necesaria y fatal en que los grandes hombres son sólo meros accidentes. Del fondo de la misma gran masa social, del fondo de esas enormes muchedumbres de millones de gente humilde, es de donde parte la orientación y la tendencia humana hacia lo porvenir».⁶²³ No defiende Azorín el fatalismo absoluto de la historia, sino la mínima capacidad decisoria de los más reconocidos dirigentes mundiales; ellos también son marionetas de la humanidad: «La clase directora cree ella que dirige, que ordena la vida del pueblo, de la nación; ésta es una ilusión; en realidad, no gobierna ni dirige nada; lo que ella hace es lo que llaman los psicólogos un *epifenómeno*, es decir, algo que lo mismo da que se haga o que no se haga. [...] [la vida] se desenvuelve en el tiempo en virtud de leyes inescrutables e incontrastables, sin que importe nada el acto del político o la especulación del sociólogo».⁶²⁴ Y es que «Tienen los pueblos y las civilizaciones su auge seguido de menoscabo y caimiento».⁶²⁵

Azorín se refiere así a «los grandes hombres» de que nos hablan los historiadores: «¡Pobres grandes hombres! Sin ellos, tarde o temprano, sucederían las mismas cosas que ellos creen hacer con su intervención providencial». Y rescata las siguientes palabras de Montesquieu: «Si César y Pompeyo hubieran pensado como Catón, otros hubieran pensado como César y Pompeyo, y la República, destinada a perecer, hubiera sido arrastrado al precipicio por otras manos».⁶²⁶

Para ilustrar su opinión de lo volátil que es el prestigio de cualquier personaje encumbrado, Azorín aduce el ejemplo de Napoleón: «Si la batalla de Waterloo no la hubiera perdido Napoleón, o no hubiera perdido Carlos de Austria la de Almansa, a la larga, con más o menos complicaciones, todo hubiera sido lo mismo; el curso de la vida en Europa no hubiera sido distinto de lo que fuera con el triunfo de Napoleón o de Car-

⁶²² *El político*, OC, II, pp. 411-412.

⁶²³ *De un transeúnte*, p. 166.

⁶²⁴ *En lontananza*, p. 289.

⁶²⁵ *Ni sí, ni no*, p. 178.

⁶²⁶ *Don Juan*, OC, IV, p. 255. Montesquieu (1907, chap. XI, p. 95): «Si César et Pompée avoient pensé comme Caton, d'autres auroient pensé comme firent César et Pompée; et la république, destinée à périr, auroit été entraînée au précipice par une autre main».

los». ⁶²⁷ «Y ahora cabe preguntar: ¿qué hubiera sucedido si la batalla se gana? Exactamente lo mismo que con la batalla perdida». ⁶²⁸

4.2.3.6.4 Todo es vanidad

La vida es una consumada vanidad.

*«Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia este ambiente de rencores, envidias, falsedad... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera, ¿qué? ¡Vanidad de vanidades!». ⁶²⁹

*«Todo es vanidad, Azorín... Esto es un tránsito, un momento... Vive bien; sé bueno, humilde..., desprecia las vanidades..., las vanidades...». ⁶³⁰

*«[...] la ciencia, que es la mayor gloria del hombre, es también la mayor de las vanidades». ⁶³¹

*«Al escribir esta semblanza de un hombre bueno y esforzado, pienso en mí mismo, en mis afanes cotidianos, en mis bregas y en mi lucha por el Destino. Y repito entre mí: “Esto y nada, todo es nada”». ⁶³²

No es de extrañar que Azorín se inspirara en el prototipo del escepticismo que es el libro bíblico conocido como *Eclesiastés* (según San Jerónimo, inspirándose en la traducción de los LXX) y como *Cohemoth* (nombre de la tradición judía; con el significado de “el hombre de la asamblea”). Este libro empieza con esta afirmación: «vanidad de vanidades; todo es vanidad» (1,2); y termina con esta otra: «vanidad de vanidades; dijo el sabio, todo es vanidad» (12,8). La repetición léxica es un mecanismo del hebreo para expresar el superlativo: “cantar de los cantares”, “*sancta sanctorum*”... «El término hebreo correspondiente [a *vanidad*] significa soplo, hálito, vapor tenue que desaparece rápidamente, algo sin consistencia, sin duración». ⁶³³

El lema bíblico «vanidad de vanidades» ha seducido a muchos, aunque no a todos en la misma dirección. A Proudhon le valía para exaltar el valor de la ironía. ⁶³⁴ Proudhon proclama que la ironía es libertad («Ironie, vraie liberté!»), pues nos libra del afán de mandar, de las rutinas, de la pedantería, de la servidumbre social, del fanatismo,

⁶²⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 434.

⁶²⁸ *El cinematógrafo*, p. 142.

⁶²⁹ *Charivari*, OC, I, p. 287.

⁶³⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 919.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 888.

⁶³² *Memorias inmemoriales*, OC, IX, p. 453.

⁶³³ *Biblia comentada* (1961-1962), IV, p. 869.

⁶³⁴ P.-J. Proudhon (1849, p. 106): «Tu consolas le Juste expirant, quand il pria sur la croix pour ses bourreaux : *Pardonnez-leur, ô mon Père, car ils ne savent ce qu'ils font!* Douce Ironie! toi seule es pure, chaste et discrète. Tu donnés la grâce à la beauté et l'assaisonnement à l'amour; tu inspires la charité par la tolérance; tu dissipes le préjugé homicide; tu enseignes la modestie à la femme, l'audace au guerrier, la prudence à l'homme d'état. Tu apaises, par ton sourire, les dissensions et les guerres civiles; tu fais la paix entre les frères, tu procures la guérison au fanatique et au sectaire. Tu es maîtresse de Vérité, tu sers de providence au Génie, et la Vertu, ô déesse, c'est encore toi. Viens, ma souveraine: verse sur mès citoyens un rayon de ta lumière; allume dans leur âme une étincelle de ton esprit: afin que ma confession les reconcilie, et que cette inévitable révolution s'accomplisse dans la sérénité et dans la joie».

de la superstición... Dirigiéndose a la ironía («Douce Ironie! toi seule es»), la colma de elogios como a una mujer extraordinaria: eres dulce, pura, casta, discreta, maestra de tolerancia, de audacia, de prudencia, etc.; le pide que ilumine a los ciudadanos con su luz. Siguiendo con su querencia bíblica, Proudhon hace a la ironía solidaria con Jesucristo cuando, desde la cruz, pidió a Dios Padre que perdonara a sus verdugos porque no sabían lo que hacían.⁶³⁵

4.2.3.6.5 La elección que no cesa: aldea o ciudad

Desde Horacio son constantes en la literatura -al menos en la occidental-las alusiones, más o menos extensas, a la cuestión del encanto de la aldea frente a la repulsa de la ciudad. Azorín se hace eco de ello. Tradicionalmente -y quizá impensadamente- se alaba la aldea por su tranquilidad: «La aldea -el campo- es superior, para el sosiego, para la longevidad, a la Corte»;⁶³⁶ «[...] lo que en la capital de la nación se considera como cosa trascendental, gravísima, no lo es aquí [en el campo]».⁶³⁷ «[Estos salvajes] Piensan cosas originales y profundas respecto de nuestra civilización. “¡Pero qué! ¡Si no usan calzoncillos!” Es decir, que pueden ser estos salvajes finos, originales, profundos en su pensar; pero, los pobres, no son gente civilizada. ¡No usan calzoncillos!»;⁶³⁸ también en esto, con la inexcusable ironía, Azorín cita a Montaigne: «No está mal todo esto: mas ¡qué decís! ¡No llevan calzas!».⁶³⁹

Pero «No es oro todo lo que reluce», proclama un refrán; y «Pueblo pequeño, infierno grande», sentencia otro. «Espíritus novelescos y descontentadizos podrán decir que la vida en la aldea es aburrida e incómoda. No hay tal; de poco conocedor de la aldea se acreditará quien eso diga».⁶⁴⁰ Así describía Antonio de Guevara la situación: «Después que el Cortefano se viniere a repofar a su cafa, débese mucho guardar de no tomar enojo en ella, porq de otra manera, fi en Palacio estaua aborrido, en la Aldea viuirá defesperado. La soledad de la conuersación, la importunidad de la muger, las traueffuras de los hijos, los descuydos de los criados, y aun las murmuraciones de los vezinos, no es menos, fino q algunas vezes le han de alterar, y amohinar».⁶⁴¹ «Entre paréntesis, lector, algo exagera Guevara al menospreciar la Corte y algo -creo que mucho- al elogiar la aldea».⁶⁴² Guevara no solo exageró, sino que actuó taimadamente porque «elogiaba la aldea luego de haberse ahitado de los tráfgos mundanales».⁶⁴³

⁶³⁵ *Novi Testamenti Biblia Graeca et latina* (ed. I. M. Bover) (1943): «Sanctum Iesu Chisti Evangelium secundum Lucam», 23, 34: p. 263: «Pater, dimitte illis: on enim sciunt quid faciunt», «Σὺ εἶ ὁ Πάτερ, ἄφες αὐτοῖς οὐ γὰρ οἶδασιν τί ποιοῦσιν».

⁶³⁶ *El cinematógrafo*, p. 174.

⁶³⁷ *La amada España*, p. 220.

⁶³⁸ *Cuentos*, pp. 265-266.

⁶³⁹ M. de Montaigne (2006), I, XXXI, p. 241. M. de Montaigne (1965, I, XXXI, p. 317): «Tout cela ne va pas trop mal: mais quoi, ils ne portent point de hauts-de-chausses!».

⁶⁴⁰ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 550.

⁶⁴¹ A. de Guevara (1673), IV, p. 25.

⁶⁴² *Los recuadros*, p. 136.

⁶⁴³ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 548.

Azorín constata lo siguiente: «Después de tantos laudes a la aldea, resulta que en el lugarejo, con escasa vecindad, nos están mirando todos, acechándonos todos: en su consecuencia, nos censuran, detraen y maltraen. En la Corte, con su tráfago, nadie repara en nosotros y podemos, sin empacho, hacer lo que ambicionemos». ⁶⁴⁴ Según el mismo Guevara confiesa: «Mucho es de notar, y mucho mas es de llorar, que en la Corte, y fuera della, hazē yà todos los mortales las cafas altas, y los apofentos muy apartados, no tanto para seguramente vivir como para mas secretamēnte pecar». ⁶⁴⁵

El desistimiento de La Bruyère en su ansia por irse a vivir a una aldea viene a la memoria de Azorín. Dice La Bruyère que vivir en la aldea es muy bonito aparentemente: una casa encantadora, en la pendiente de una colina, un bello cielo, ríos, bosques..., sí, pero también cotilleos, envidias, maledicencias..., como en París; resultado: que no pudo estar allí más de dos noches. ⁶⁴⁶ Azorín sustancia el abandono de ese deseo preguntándose: «Lector: ¿cómo resolveremos este pleito: campo o ciudad? ¿Con qué vida nos quedaremos?». ⁶⁴⁷

La dicotomía campo vs. ciudad no está limitada, según Azorín, a un lugar o a un tiempo; en cualquier época y en cualquier espacio se plantea esta dualidad: antes y ahora, fuera de España y dentro de España. Menciona un artículo de Hartzzenbusch titulado «El Madrileño en la Aldea». ⁶⁴⁸ Alfredo llega va ilusionado al pueblecito. En la casa en la que va a vivir, «recibe con los brazos abiertos un buen anciano, padre de dos doncellas que le saludan sin alzar los ojos del suelo, porque antes de saludarle ya le han dirigido una ojeada capaz de satisfacer la doble curiosidad, mujeril y aldeana». A la media hora de llegar, «de han casado con todas las solteras del vecindario». Entre muchas peripecias fastidiosas, le dan una paliza: «Una noche no puede dormir Alfredo, y se le antoja dar una vuelta por los alrededores del pueblo, persuadido de que no encontrara una alma á aquellas horas. Al doblar una calle, se le echan encima cuatro gañanes que le descoyuntan para sujetarle, y se le llevan en volandas á una especie de caverna subterránea. El pobre Alfredo cree que ha llegado su última hora». Hasta lo encarcelan. Termina así el artículo: «difícil es que un madrileño pueda vivir á gusto arriba de quince días en un pueblo corto de España».

⁶⁴⁴ *El efímero cine*, p. 124.

⁶⁴⁵ A. de Guevara (1673), XI, p. 47.

⁶⁴⁶ Jean de La Bruyère (1696, pp. 99-100): «J'approche d'une petite ville [la ville de Richelieu], & je suis déja sur une hauteur d'où je la découvre; elle est située à my-côte; une riviere baigne ses murs, & coule ensuite dans une belle prairie; elle a une forêt épaisse qui la couvre des vents froids & de l'Aquilon: je la vois dans un jour si favorable, que je compte ses tours & ses clochers; elle me paroît peinte sur le penchant de la colline. Je me récrie, & je dis: Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel & dans ce séjour si délicieux! Je descends dans la ville, où je n'ay pas couché deux nuits, que je ressemble à ceux qui l'habitent, j'en veux sortir. Il y a une chose que l'on n'a point vûe sous le ciel, & que selon toutes les apparences on ne verra jamais: c'est une petite ville qui n'est divisée en aucuns partis, où les familles sont unies, & où les cousins se voyent avec confiance; où un mariage n'engendre point une guerre civile; où la querelle des rangs ne se réveille pas à tous momens par l'offrande, l'encens & le pain beni, par les processions & par les obseques; d'où l'on a banni les caquets, le menfonge, & la medifance [...].»

⁶⁴⁷ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 554.

⁶⁴⁸ J. E. Hartzzenbusch (1843), pp. 58-66.

Azorín tiene una «doble actitud frente al campo y la vida tradicional. Por un lado, elogio unido a la lamentación de ver cómo se van perdiendo muchas de esas bellas tradiciones; por otro, crítica actitud noventaiochista que le lleva a desear aires nuevos, redención de la barbarie y el atraso, de todas las lacras y miserias del ruralismo español». ⁶⁴⁹ Azorín ve inevitable la pérdida de valores ligados a la vieja cultura campesina y lo lamenta. ⁶⁵⁰

Y las viejas nacionalidades se van disolviendo... perdiendo todo lo que tienen de pintoresco, trajes, costumbres, literatura, arte... para formar una gran masa humana, uniforme y monótona... Primero es la nivelación en un mismo país; después vendrá la nivelación internacional... Y es preciso... y es inevitable... y es triste. [...] Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene a sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes... Sí, sí, es preciso... y es triste.

Por un lado, ve con buenos ojos el fernancaballerismo: Fernán Caballero idealizó la vida rural. Véase el comienzo de su «Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen»: «Una nueva era se abría para esta tranquila y silenciosa aldea que se formó alrededor de una capilla labrada por dos hermanas. Esta nueva era acabará con el silencio y soledad del lugar; sustituirá en muchas casas techumbres de tejas a las de aneas; pondrá todo bonito, simétrico, renovado pero el pueblo dejará de ser tan sencillo, campestre, y rústico como hoy le es, y por lo tanto no será ya tan poético para aquellas mentes que hallan la poesía y lo pintoresco campestre, en lo natural, sencillo, y rústico, y no en lo ataviado». ⁶⁵¹ Por otro lado, deplora que este bienestar se vaya perdiendo con el imparable advenimiento de indiscutibles ventajas sociales.

4.2.3.6.6 Las ideas

Las ideas tienen una validez finita. La pregunta clave que revela el escepticismo de Azorín cuyo gozne sea lo fugaz de las ideas es esta: «¿Quién puede vanagloriarse de poseer la verdad?». ⁶⁵² Azorín no fue un filósofo; si lo hubiera sido quizá hubiera planteado esta cuestión distinguiendo entre “verdad” y “certeza”. La verdad es el ajuste entre una determinada parcela de la realidad y la inteligencia: «Veritas est conformitas inter duo extrema, quorum unum est intellectus. Quod notissima illa formula: AREI = Aadaequatio rei et intellectus». ⁶⁵³ Mientras que la certeza es la aceptación de una idea con la seguridad de que no se está equivocando: «Certitudo est firma adhaesio ad unam partem contradictorii sine ulla prudenti formidine errandi». ⁶⁵⁴

Azorín vivió en coherencia consigo mismo, aunque en mudanzas externas, no solo de situaciones, sino también de actitudes. Se atribuye a santo Tomás de Aquino la

⁶⁴⁹ M. Baquero (1956), p. 17.

⁶⁵⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 826.

⁶⁵¹ F. Caballero (1863).

⁶⁵² *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 62.

⁶⁵³ L. Salcedo et I. Iturrioz (1953), III, II, I, I, 271, p. 336.

⁶⁵⁴ L. Salcedo et I. Iturrioz (1953), III, II, II, 325, p. 361.

expresión «Homo unius libri»,⁶⁵⁵ cosa que Azorín no fue, sino todo lo contrario -como vimos-: «vir omnium librorum». «Azorín lee en pintoresco revoltijo novelas, sociología, crítica, viajes, historia, teatro, teología, versos. Y esto es doblemente laudable. Él no tiene criterio fijo: lo ama todo, lo busca todo».⁶⁵⁶ Con este *modus operandi* Azorín pone en solfa la encomiada perseverancia: Al retroceder un paso en el pensamiento, las opiniones discordantes se reconcilian al verse como dos extremos de un mismo principio, y nunca podemos retroceder tanto como para excluir una visión aún más elevada.⁶⁵⁷ Azorín desglosa esa verdad genérica en tres especies: la filosófica, la literaria y la del saber en general.

4.2.3.6.6.1 La filosofía y las filosofías

* Lamenta la ignorancia generalizada: «[Yuste] ha hablado dulcemente de la más amena y nueva -¡siendo tan vieja!- de las fantasías humanas, quiero decir, que ha hablado de metafísica. [...] El hombre juega con las filosofías para distraer la convicción de su ignorancia perdurable».

* Azorín hace un alegato de lo desconocido, de la verdad, que vienen ser lo mismo: «-¡Ah, *lo incognoscible!* -exclama luego-. Los sistemas filosóficos nacen, envejecen, son reemplazados por otros. Materialismo, espiritualismo, escepticismo..., ¿dónde está la verdad? El hombre juega con las filosofías para distraer la convicción de su ignorancia perdurable. Los niños tienen sus juguetes: los hombres los tienen también. Platón, Aristóteles, Descartes, Spinoza, Hegel. Kant, son los grandes fabricantes de juguetes...».⁶⁵⁸ Análoga actitud leemos en Montaigne: «Y así, cuando se nos presenta una nueva doctrina, buena ocasión tenemos para desconfiar y considerar que, antes de que naciera, la contraria estaba vigente; y así como aquella fue destruida por esta, podrá surgir en el futuro una tercera idea que derribará igualmente la segunda».⁶⁵⁹

* Entre los nombres de tales fantasías humanas perennes destacan la sociología, la teología, la filosofía... «[...] los años pasan, pasan los siglos, y la investigadora teología envejece, vegeta en los seminarios, muere. Nace la *filosofía* [...] ¿Qué es la filosofía? La filosofía habla también de todo: de política, de economía, de arte militar, de literatura...; soluciona todos los conflictos, ocurre a todas las contingencias... Y un día la filosofía muere a su vez».⁶⁶⁰

* Él, que había escrito *Sociología criminal*, escribe: «Hoy se habla mucho de la sociología... ¡La sociología!... ¡Nadie sabe lo que es la sociología! ¿Existe acaso?».⁶⁶¹

⁶⁵⁵ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

⁶⁵⁶ *La voluntad*, OC, I, pp. 832-833.

⁶⁵⁷ R. W. Emerson (1889, *Circles* [690], 266): «By going one step farther back in thought, discordant opinions are reconciled by being seen to be two extremes of one principle, and we can never go so far back as to preclude a still higher vision».

⁶⁵⁸ *La voluntad*, OC, I, pp. 837-838.

⁶⁵⁹ M. de Montaigne (2006), II, XII, p. 570. M. de Montaigne (1965, II, XII, p. 309): «Ainsi, quand il se présente à nous quelque doctrine nouvelle, nous avons grande occasion de nous en défier, et de considérer qu'avant qu'elle fût produite, sa contraire était en vogue; et, comme elle a été renversée par cette-ci, il pourra naître à l'advenir une tierce invention, qui choquera de même la seconde».

⁶⁶⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 836.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

Y no podía por menos que acordarse de Montaigne: «Métense en todo las ciencias que rigen las costumbres de los hombres, como la teología y la filosofía. No hay acto, por privado y secreto que sea, que se libre de su conocimiento y jurisdicción».⁶⁶²

*«Todas las filosofías pasan, las que parecen infalibles y las que no lo son. Pero la realidad del pragmatismo subsiste. De tejas abajo -lo repito- no hay nada seguro, nada cierto. *Lo que es útil es verdadero*: esa es la evidencia. ¡A cuántas meditaciones se presta la fórmula! Sobre todo, en lo político».⁶⁶³

*«¡Ah, lo *incognoscible*! Los sistemas filosóficos nacen, envejecen, son reemplazados por otros».⁶⁶⁴

*«Y como el problema moral descansa, a su vez, sobre el problema metafísico, dos bandos capitales se han formado entre los espíritus, según las distintas filiaciones filosóficas de estos: unos, los partidarios de lo absoluto e intangible; otros, los partidarios de lo relativo y contingente. [...] El primero declamará con gesto enfático sobre la verdad, y os dirá que es preciso hacerla resplandecer a toda costa; el segundo sonreirá un poco y os hablará de la ilusión y os dirá que el error puede ser tan necesario, tan consolador y tan útil como la verdad incontrovertible».⁶⁶⁵

4.2.3.6.6.2 La literatura

Tras haber calificado de “infecundas” las actuaciones de literatos y pensadores antepasados, Azorín se embarca en la infecundidad de los actuales... literatos.

*«-¿De modo -replica Azorín- que para usted no hay regla crítica infalible, segura? -No hay nada estable, ni cierto, ni incommovible -contesta Yuste. Y haciéndose la ilusión consoladora de que es un inveterado escéptico, prosigue: -¡Qué sabemos! Mi libro son los *Ensayos* del viejo alcalde de Burdeos, y de él no salgo...».⁶⁶⁶

* El fracaso es ineludible: «No importa que el escritor no suelte la pluma de la mano, es decir, que no deje de comunicarse íntimamente con el público: el fracaso llega de todos modos».⁶⁶⁷

* Azorín abre un resquicio para la esperanza; no hay que perder el fervor, el esfuerzo por trabajar bien: «Y esto sí que es una lección [...] de piedad, de suprema piedad, de respeto, de supremo respeto, que los jóvenes de hoy, los poderosos de hoy, deben a los jóvenes de ayer, a los que trabajaron como ahora trabajáis vosotros; a los que tuvieron vigor, fe, entusiasmo...».⁶⁶⁸

⁶⁶² M. de Montaigne (2006), I, XXX, p. 227. M. de Montaigne (1965, I, XXX, p. 297): «Les sciences qui règlent les mœurs des hommes, comme la théologie et la philosophie, elles se mêlent de tout. Il n'est d'action si privée et secrète, qui se dérobe de leur connaissance et juridiction. Bien apprentis sont ceux qui syndiquent leur liberté».

⁶⁶³ *Ejercicios de castellano*, p. 78.

⁶⁶⁴ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 178.

⁶⁶⁵ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 85-86.

⁶⁶⁶ *La voluntad*, OC, I, p. 842.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 843.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 844.

*«[...] ¿quién es el que podrá discernir, con plena conciencia, lo que es hoy pasajero y lo que será perdurable? ¿Lo sabían hace un siglo? ¿Lo sabrán, cuando pase un siglo, con relación a los valores literarios de entonces?».⁶⁶⁹

*«Lo que, para ser sincero, leal y modesto, debe decir el crítico, no es “la obra no está lograda”, sino “la obra a mí no me gusta”, Y aun eso puede ser inexacto; aun eso puede dejar de ser verdad pasado un año, pasados unos meses, pasadas simplemente unas semanas».⁶⁷⁰

4.2.3.6.6.3 El saber en general

*«En la ciencia, en el saber, existe siempre una parte aleatoria y fugaz: teorías, hipótesis; concepciones relativas a la historia, a la moral, a la estética, están sujetas a la moda, como lo están el traje y las costumbres».⁶⁷¹

*«Considérese que lo que juzgamos hoy vitando, es recibido mañana como doctrina ortodoxa».⁶⁷²

*«[...] caminamos por el mundo, entre las cosas, sin saber cómo esas cosas van a decidir, están ya decidiendo, de nuestro provenir, de nuestra vida».⁶⁷³

4.2.4 GRUPO DEL SEMA “SUSTITUCIÓN”

4.2.4.1 Dianónimos

Para Jankélévitch, la ironía «se esconde a sí misma detrás de sus pseudónimos». el ironista «es alternativamente filósofo, filólogo, crítico... [...] Sus seudónimos son innumerables; sus incógnitos, infinitamente variados».⁶⁷⁴ A efectos argumentativos, no importa la discrepancia terminológica: lo que Jankélévitch denomina *pseudónimo*, nosotros lo entendemos como *pronónimo*, sea *syngranónimo*, sea *heterónimo*, sea *dianónimo*.⁶⁷⁵

4.2.4.1.1 Autor velado

No podemos acabar el análisis de las ironías de Azorín sin comentar su costumbre (lo hace cientos de veces) de parapetarse detrás del nombre de su oficio, lo que se puede denominar *dianónimo*; no se oculta, se exhibe, da la cara aunque el nombre que da es el de su oficio: «el autor de estas líneas», por ejemplo. Es un caso de parasinonimia cotextual. En el conjunto de los textos Azorín nombra a cientos de personas, sea por

⁶⁶⁹ *París*, OC, VII, p. 973.

⁶⁷⁰ *Escena y sala*, OC, VIII, pp. 1010-1011.

⁶⁷¹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 851.

⁶⁷² *La hora de la pluma*, p. 108.

⁶⁷³ *Albacete, siempre*, p. 43.

⁶⁷⁴ W. Jankélévitch (1982), pp. 129 y 131.

⁶⁷⁵ Véase lo que exponemos sobre los *pronónimos* en *Biografía de las emociones*.

sus ortónimos, sea por otro de sus pronónimos. En abundantes ocasiones Azorín propone como identificador de sí mismo el del oficio que ejerce.

Es ingenioso Azorín a la hora de solapar su identidad. De los cientos de veces que Azorín se tapa en cuanto escribe, el recurso más abundante (en torno al 70 %) es la mención de «el autor», que casi siempre va seguido de «de estas líneas», y otras lo va de «de este artículo», «de este libro», «de estas páginas»... También recurre a su condición de escritor («escritor», «escribe», «suscribe»...), o a la de periodista («periodista», «cronista»...), o a otros escondites, como «observador», «el crítico», «este lector», «un simple ciudadano», «uno de vuestros amigos», «espectador», «nosotros», «mi persona», «un servidor», etc., y, por supuesto, a alguno de sus heterónimos, como, por ejemplo, «¡Eh, señor, Juan Ardal, soy yo!», «Jaime Torres es el mismo Antonio Amaro», «ni yo, Antonio Seijas», «Usted, Antonio Armenta», etc.

4.2.4.1.2 Autor desvelado

En ocasiones mezcla la mención que oculta («el autor») con la alusión que descubre («yo»): «Durante el mes pasado de noviembre ha publicado el autor de estas líneas [...] un largo estudio sobre la memoria de don Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo*; terminaba yo aquel ensayo con unas palabras de Goethe».⁶⁷⁶ O busca una distancia nada maliciosa: «El señor presidente de la sociedad de Amigos de Lope de Vega nos perdonará la indiscreción».⁶⁷⁷ Azorín fue presidente de dicha asociación.

Hace juegos de despistes. «Pintar como querer; perdónenos el autor de este refrán, aplicado a su artículo. No falta ingenio en el antecedente: falta solidez».⁶⁷⁸ El autor de este refrán es él mismo, Azorín; pero no es un refrán; se pide perdón a sí mismo; su libro *Pintar como querer* lo había publicado dos años antes. También se recrea en ironías de ida y vuelta, como esta en la que Azorín condena sin tapujos lo que él mismo hace también a las claras: «No me gustan estas modestias; no nos gustan, porque a menudo en estas modestias va escondida, latente, una profunda inmodestia: la inmodestia, por ejemplo, de quienes para el *yo* o el *nos*, hablan de sí mismos en tercera persona. (Y así, de este modo -¡oh paradoja de la inmodestia!-, por esconder la propia personalidad, nos ofrecen dos personalidades: una, la del que escribe, que no es posible anular, hágase lo que se haga, y otra, esa de *el periodista*, o *el cronista*, a quienes estos excelentes compañeros se refieren.)».⁶⁷⁹ O cuando en el párrafo en el que empieza asegurando que ha ido a Ontaneda y termina negándolo, emplea ocho veces el pronombre *yo*: «Y yo, que sí que he venido a Ontaneda, pienso en la firmeza inquebrantable, en la energía verdaderamente militar con que el señor del bigote y la mosca ha afirmado que no he puesto los pies en Ontaneda. Yo estoy confuso; yo estoy perplejo; yo bebo un sorbo de agua; yo apoyo con fuerza mis pies en tierra; yo pongo mis manos sobre el mantel;

⁶⁷⁶ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 179.

⁶⁷⁷ *De Granada a Castelar*, OC, IV, p. 340.

⁶⁷⁸ *Escritores*, p. 268.

⁶⁷⁹ *La farándula*, OC, VII, p. 1147.

yo me palpo luego la cabeza, la cara, el pecho y las piernas. Y yo acabo por negar la realidad subjetiva, y me digo a mí mismo: «-No, no; Azorín no ha venido a Ontaneda».⁶⁸⁰

4.2.4.1.3 Autor interpelado

En una pirueta de inversión, son objetos físicos inanimados los que hablan al autor; no es el autor quien se dirige al lector, sino el objeto tratado el que se dirige al autor: «-Somos las casas; las casas de la ciudad; formamos nosotras Olbena. Queremos hablarte, autor; pretendemos ser nosotras quien diga la postrera palabra».⁶⁸¹ Las casas insisten: se dirigen de nuevo al autor: «Has de saber, autor, que tenemos nuestro espíritu y que ese espíritu se ha ido acendrando durante siglos. [...] Lo que han fraguado los siglos, en espacio circunscrito, el espacio de una ciudad, no es desahacedero».⁶⁸²

4.2.4.2 Tres cuadros elocuentes

Además de las constantes alusiones con las que Azorín se supe a sí mismo, elegimos tres pasajes en los que se exploya con la ironía de los relevos nominativos.

En un capítulo en el que comenta a Larra da un recital morfo-léxico de disimulo. Se automenciona como *este ciudadano, el tal, nuestro personaje, español* (15 veces) precedido de *este, un, el o dicho*. Los verbos atribuidos a él están mayormente (65 %) en 3ª del singular; el resto, en 1.ª persona (plural y singular); solamente un 4 % de las veces aparece la 1.ª persona del singular: «Escribe, como ahora he escrito, en instantes profundos, cuando todo reposa; escribe el artículo que ha de mandar a un periódico y que firma como ahora firma».⁶⁸³

En su libro *Literatura en la política* (una crónica en la que expone su propio modo de proceder), distribuido en cuatro artículos,⁶⁸⁴ Azorín alude a sí mismo, además de hacerlo como «el autor de estas líneas» y similares, y atendiendo solo a la persona gramatical, la 1.ª persona de singular se expresa una cuarta parte, aunque en ninguna de ellas aparece *yo*: «mi testimonio», mi parecer», «daré», diré», «me consta», «he de vencer», «no soy», «envanecerme», «artículo mío publicado», «algunos lectores me piden», «satisfaré sus deseos», «diré todavía más». El resto se reparte entre 1.ª persona de plural («hemos seguido», «hagamos un compendioso balance», «no podíamos dudar», «queríamos creer», «nos esforzábamos», «hubiéramos querido». Indirectamente se designa siete veces: «se alude al autor de estas líneas», «uno de ellos es quien firma estas líneas», «un periodista avieso y malandrín», «el aludido malandrín», «un conservador», «el conservador», «ese hombre») y la 3.ª persona de singular («ha defendido en todo momento», «ha sufrido en silencio», «ha defendido con sinceridad», «ha procedido», «puede tener»,

⁶⁸⁰ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 349.

⁶⁸¹ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 669.

⁶⁸² *Ibidem*, pp. 673-674.

⁶⁸³ *A voleo*, OC, IX, pp. 1241-1245.

⁶⁸⁴ *Literatura en la política*, OC, III, pp. 885-902.

«habrá visitado», «al llegar a su casa», «habrá visto», «ha principiado», «ha cambiado», «ha podido», «ha visto», «habrá ido viendo», «habrá visto», «habrá contemplado», «habrá leído», «habrá escuchado», «nuestro supuesto hombre», «habrá ido sufriendo», «Ya él no verá», «le habrán hecho perder su candor», «él verá», «ese político novel», «se colocará al lado», « él visitaba», «no hará más que continuar», «creerá servir», «no tendrá sino que volver la vista».

Por el contrario, en la narración que hizo de su retiro en el convento de Santa Ana del Monte (Jumilla),⁶⁸⁵ Azorín se despoja de su implicitud nominativa y se nombra a sí mismo 126 veces en formas de 1.^a persona de singular y 29 en forma de 1.^a persona de plural y 2.^a persona de plural. ¡Todo un festín de arrogancia personal! Se desquitaba así de todas las sustituciones de su persona diáfana: 52 veces está la forma *yo*, 34 veces la forma de 1.^a persona de singular verbal y 40 veces en la forma de los pronombres *mí* y *me*. Pero esto es una argucia morfológica porque entre tantas menciones explícitas de “yo” introduce las menciones de “nosotros” (“yo” incluido) y las de “vosotros” (*os*, *vuestra*), cuya presencia resalta, por contraste, la presencia del “yo”. Al final de esta historia acaba citando a Montaigne: «Es ser, mas no vivir, el permanecer atado y obligado por necesidad a una sola manera. Son las almas más hermosas aquellas que tienen más variedad y flexibilidad».⁶⁸⁶

4.3 IRONÍA HUMORÍSTICA

4.3.1 IRONÍA LIGERA

Dejamos dicho más arriba que no hay que confundir la ironía con el humor. Veamos aplicado este concepto a los textos de Azorín. La ironía humorística no es lo mismo que el humor irónico; la ironía humorística es amable, el humor irónico es ácido. La ironía consciente de Azorín era humorística, incluso cuando pretendía defenderse atacando. En un breve artículo condensó estos componentes: «He dicho yo -en un libro, en entrevistas- que el “cine” requiere el estudio de las ciencias naturales, las ciencias de observación; risitas irónicas han acogido mi aserto. Puede que los escépticos tengan razón. Las ciencias naturales abarcan el estudio de la Naturaleza y del hombre. Ni la Naturaleza ni el hombre tienen nada que hacer en el “cine”». Detalla a continuación ejemplos de la conexión entre la astronomía, la botánica, la sicología, la fauna, etc., para terminar confesando: «¡Ay, lo que cuesta devanear humorísticamente!».⁶⁸⁷ Azorín es un «Esprit original et vigoureux, qui joint à l’ironie humoristique une sensibilité pénétrante».⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, pp. 66-76

⁶⁸⁶ M. de Montaigne (2006), III, III, p. 798. M. de Montaigne (1965, III, III, p. 60): «C’est être, mais ce n’est pas vivre, que se tenir attaché et obligé par nécessité à un seul train. Les plus belles âmes sont celles qui ont plus de variété et de souplesse».

⁶⁸⁷ «La ciencia y el cine», *ABC*, 5 de febrero de 1954, p. 25.

⁶⁸⁸ B. de Tannenberg (1905), p. 174.

Es necesario hacer una salvedad que se ha de tener en cuenta en la explicación de cualquier tipo de ironía, sobre todo de la que se encuentre más cerca de lo satírico. «El humorismo de Azorín es un humorismo pudoroso y suave, sentimental y benévolo». ⁶⁸⁹ Azorín nunca se rió de los débiles. «Azorín no hace chanzas, no se permite la más leve ironía con los pobres, los humildes, los ofendidos, ni -es curioso- con las mujeres. Sí que se ríe en cambio, pero a boca cerrada, de la ociosidad de la “gente bien”, de la vanidad de políticos y escritores». ⁶⁹⁰ El mismo Azorín, refiriéndose a Quevedo, escribe: «Concebimos ahora la sátira social de distinto modo que en 1600. Nuestra execración [...] la fundamos y motivamos -en lo íntimo de nuestro ser- en el amor cordial, efusivo, generoso, hacia seres y muchedumbre de seres explotados, aniquilados, extenuados por el trabajo y la miseria». ⁶⁹¹ A propósito de las palabras de Azorín, Maravall asegura (en un trabajo sobre Azorín) que no basta la sátira social «si ésta no se orienta hacia el dolor de los desheredados», ⁶⁹² al contrario que Quevedo.

La alusión que Azorín hace a Quevedo se sustenta sobre la base de los personajes que Quevedo sitúa en el infierno, que no son precisamente los más privilegiados. He aquí una selección de las referencias que hace Quevedo de los condenados que se abrasan en el infierno: ⁶⁹³

- «Ivan las mugeres al infierno tras el dinero de los hombres, y los hombres tras ellas». (p. 311)

- «oi decir à mis espaldas: dexan paffar los Boticarios. Boticarios paffar? Dixe yo entre mi, al infierno vamos». (p. 311)

- «Fui entrando poco à poco entre unos faltres, que fe me llegaron, que ivan medrofos de los diablos». (p. 311)

- «efte es de que en esta parte eftàn recogidos los bufones, truhanes, y juglares chocarreros». (p. 313)

- «Eftaban todos los çapateros vomitando de afco de unos pasteleros, que fe les arrimavan à las puertas». (p. 314)

- «Preguntè [...] lque donde eftavan los Sodomitas, las viejas y los carnudos? Dixo, en todo el infierno eftàn». (p. 318)

- «Pero diòme rifa ver unos taberneros, que fe andavan fueltos por todo el infierno». (p. 321)

- «Dixo un diablo: Veiflos aquí à eftos tratantes en fantiguaduras, mercaderes de cruces, que embelefaron al mundo, y quifieron hazer creer, que podia tener cofa buena un hablador». (p. 326)

- «Quereis saber qual es la cofa mas vil? los Alquimistas». (p. 327)

⁶⁸⁹ P. I. López García, y M. Jiménez Molina (1996), p. 242.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 243.

⁶⁹¹ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 237.

⁶⁹² J. A. Maravall (1968), p. 73.

⁶⁹³ F. de Quevedo (1699). El número que figura entre paréntesis detrás de cada comilla latina que cierra la cita corresponde a la página de la obra consultada.

El editor de uno de los libros de Azorín escribe en la presentación: «Posee una ironía penetrante, sutil como una aguja. De quien él se burla (siempre lo hace con razón), difícilmente se saca el sambenito. Su humorismo es mixto de la ligera ironía francesa y la zumba socarrona de Castilla».⁶⁹⁴ Ch. Manso reproduce el artículo de Azorín «IR POR LANA (Pasillo en 3 cuadros)», que apareció un sábado de junio de 1893, en *La Correspondencia Alicantina*, un diario de noticias. En él leemos: «¿Con que el señor y dueño del cuarto que tengo el honor de habitar se permite también publicar el volumen de versos que por clasificación nos corresponde a cada español? **¿Tu quoque Brutus?**».⁶⁹⁵

La doble faz (que no “doble”) de la ironía hace que no se pueda siempre discriminar con nitidez si lo que se está diciendo es verdad o no: «en esta tierra el que quiera ser algo ha de ser pedante una vez al menos».⁶⁹⁶ «Hay en las obras de Azorín también un aspecto que se nota poco en otros escritores de su generación: un delicado matiz humorístico -a veces irónico, a veces no-».⁶⁹⁷ «Todos gritábamos; naturalmente, no se puede discutir de otro modo en España».⁶⁹⁸ Y es que «en todos o casi todos los casos en que Azorín maneja el viejo esquema introductivo [del relato oral, tradicional], lo hace movido por una intención humorística, tiernamente irónica».⁶⁹⁹

Azorín no intentaba hacer sonreír a los demás, pero él, al menos, sí sonreía; quizá porque su ironía se originaba en el escepticismo: «en mi escepticismo de los libros y del estilo he llegado a una especie de *ataraxia* que me parece muy agradable. Entre la indignación y la ironía, me quedo con la ironía... Hoy he cogido la pluma y he continuando planeando *mi obra*, una obra de humor, en que procuro sonreír».⁷⁰⁰ Su obra es de humor, que comparte con la ironía el distanciarse de las situaciones cotidianas, el contemplar con indiferencia y desdén los problemas. «En la base del humor, nos parece, estarían el descreimiento, el escepticismo».⁷⁰¹ En ocasiones Azorín es sabedor de que él mismo es objeto de curiosidad de los viandantes: «-¿No sabes quién es este? ¿Y en sus labios ha surgido una fina sonrisa. ¿Era de afecto, de este afecto que los desconocidos profesan a un hombre célebre [el mismo Azorín] a quien no conocen? ¿Era de ironía? Yo creo que era, en efecto, de suave ironía».⁷⁰²

Ese tipo de ironía confesado por Azorín, Granell lo califica de «suave ironía azoriniana».⁷⁰³ Y a ese tipo de ironía se refiere González Blanco repetidas veces: «Esta sonrisa fina, silenciosa, es la que distingue el trazo irónico de Martínez Ruiz del esbozo

⁶⁹⁴ F. Grandmontagne (1958), p. 16.

⁶⁹⁵ Ch. Manso (1992), p. 146.

⁶⁹⁶ *La crítica literaria en España*, OC, I, pp. 23-24.

⁶⁹⁷ M. Rand (1956), p. 706.

⁶⁹⁸ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 576.

⁶⁹⁹ M. Baquero (1968), p. 363.

⁷⁰⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 965.

⁷⁰¹ P. I. López García, y M. Jiménez Molina (1996), p. 242.

⁷⁰² *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 220.

⁷⁰³ M. Granell (1949), p. 21.

burlesco, a veces sobrecargado, de los humoristas ingleses, que han creado, en su afán de satirizar, lo que pudiera llamarse el barroquismo de la ironía;⁷⁰⁴ tiene un «fondo de ironía que cobija en su espíritu: ironía tenue, velada, casi imperceptible, que se revela pudorosamente (como si sintiera rubor de mostrarse en su agresiva desnudez)».⁷⁰⁵ «Lo que en Azorín da esta impresión de lo que pudiera llamarse sensualismo (en el sentido filosófico) cerebral, es la ironía, esta ironía cada vez más fina, cada vez más requintada, más pulida, más dúctil, más lentescente».⁷⁰⁶

4.3.2 IRONÍA NO ES IGUAL A BROMA

«La ironía, el humor han desaparecido con el tiempo, como en las pinturas se apaga, con el tiempo, las brillantes de los colores».⁷⁰⁷ Aducimos el comentario de Azorín a un episodio del Quijote en el que conecta la ironía, la sensibilidad y la inteligencia. La ironía, según Azorín, aunque está más cerca del humor que del llanto, no se identifica con el humor, ni, necesariamente, con las bromas: «¿Es humorista Quevedo? No; simplemente satírico. ¿Es humorista Larra? No; simplemente satírico; [...] El humorismo ni hace reír ni sonreír».⁷⁰⁸ La ironía azoriniana incluye respeto, diálogo -siquiera tácito-, connivencia para alcanzar el objetivo de entender algo en común: «haciendo la historia de la ironía y del humor tendríamos hecha la de la sensibilidad humana, y, consiguientemente, la del progreso, la de la civilización. Las cosas que hacían reír o sonreír hace tres, seis o diez siglos no son las mismas que ahora provocan la carcajada o suscitan la sonrisa. [...] Un poco más de sensibilidad: eso es el progreso humano. Es decir, un poco más de inteligencia».⁷⁰⁹ El episodio que relata Cervantes es este:⁷¹⁰

Y diciendo y haciendo, arrebató de un pan que junto á sí tenía, y dio con él al cabrero en todo el rostro, con tanta furia, que le remachó las narices; mas el cabrero, que no sabía de burlas, viendo con cuántas veras le maltrataban, sin tener respeto á la alhombra, ni á los manteles, ni á todos aquellos que comiendo estaban, saltó sobre don Quijote y, asiéndole del cuello con entrambas manos, no dudara de ahogalle, si Sancho Panza no llegara en aquel punto, y le asiera por las espaldas, y diera con él encima de la mesa, quebrando platos, rompiendo tazas y derramando y esparciendo cuanto en ella estaba. Don Quijote, que se vio libre, acudió á subirse sobre el cabrero; el cual, lleno de sangre el rostro, molido á coces de Sancho, andaba buscando á gatas algún cuchillo de la mesa para hacer alguna sanguinolenta venganza; pero estorbábanselo el Canónigo y el Cura; mas el Barbero hizo de suerte, que el cabrero cogió debajo de sí á don Quijote, sobre el cual llovió tanto número de mojicones, que del rostro del pobre caballero llovía tanta sangre como del suyo. Reventaban de risa el Canónigo y el Cura, saltaban los cuadrilleros de gozo, zuzaban los unos y los otros, como hacen á los perros cuando en pendencia están trabados; sólo Sancho Panza se desesperaba, porque no se podía desasir de un criado del Canónigo, que le estorbaba que á su amo no ayudase.

⁷⁰⁴ A. González Blanco (1906), p. 16, nota (1).

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷⁰⁷ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 692.

⁷⁰⁸ *Escritores*, p. 274.

⁷⁰⁹ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 768.

⁷¹⁰ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte primera, tomo IV, capítulo LII, pp. 310-311.

Azorín apostilla: «Hoy no habría persona de mediana sensibilidad -no ya de extrema- que pudiera sonreír ante estas cosas. Al contrario, nos entristecerían», sostiene Azorín.⁷¹¹ Por si a alguien le cupiera duda acerca de la presencia de ironía en Cervantes, y de que, dada la admiración que Azorín sentía por él, esa ironía era la que él mismo procuraba practicar, leamos esta frase lapidaria: «Un artista como Cervantes siempre sabe lo que hace y el alcance de la obra que realiza. La ironía, una indulgente ironía, domina en el libro supremo del gran escritor. Ha vivido él mismo el dolor, y es compasivo para los ajenos dolores».⁷¹²

4.3.3 CONCLUSIÓN

Si el modo óptimo de entender la ironía es enfocarla irónicamente, en Azorín, socarrón, hay que reconocer, *a fortiori*, que se toma irónicamente la ironía. A Azorín hay que entenderlo “ad pedem spiritus”. Azorín hace un quiebro sugeridor para decir algo o inesperado o con palabras inesperadas. Lo hace a su estilo: tímidamente, pero con claridad. El desacuerdo unas veces es intratextual y otras -la mayoría-, extratextual. De los tres tipos (retórico, argumentativo y enunciativo) de manifestaciones de la ironía sintetizados por Jacques Bres,⁷¹³ el de Azorín es enunciativo: hecho dialógico, hacer creer, establecer una polifonía de valores, sugerir una connotación antonímica, efectuar un doble juego... Aludiendo a un artículo de Larra: «Nadie sabe nada de nada. A nadie le preocupa nada de nada».⁷¹⁴ El «nadie sabe nada» de Azorín es la esencia de la ironía. «In the country of the Ironic, Omniscience itself appears absurd».⁷¹⁵

¿Y si la ironía de Azorín fuese una metaironía? No. Azorín no especula con la ironía; la descubre, la mira, la dibuja, la practica. De un libro que se va a publicar, lo tilda de «íntimo». ¿No es ironía sobre ironía decir que no emplea un tono suntuoso porque el libro es “íntimo”? ¿Íntimo y hecho público? «Este librito es [...] un librito íntimo; por eso puedo decir en él lo que no podría decir en otro de tono levantado y solemne».⁷¹⁶ ¿Duda si escribe irónicamente o con seriedad? ¿No es esto la ironía intensificada, indubitada? «Pero con embeleso o sin embeleso, con ironía o en serio, yo te digo que lo sacrifico todo a la imparcialidad».⁷¹⁷ Lo que Azorín hace es no solo potenciar la ironía, sino también ironizar sobre la ironía: «la ironía humorística es un grado más fina que la ironía vituperadora. [...] La ironía humorística desarrolla el contenido positivo de la ironía [...]; el ironista humorizante [...] simula la simulación e ironiza sobre la ironía».⁷¹⁸ ¿No es esto lo que hace Azorín? «Siempre hay alguien que toma el discurso irónico

⁷¹¹ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 769.

⁷¹² *El oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 954. Páginas atrás dejamos constancia de la perversa broma que relata el marqués de Rafal.

⁷¹³ J. Bres (2010), p. 695.

⁷¹⁴ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 85.

⁷¹⁵ R. Scholes (1982), p. 86.

⁷¹⁶ *Posdata*, p. 133.

⁷¹⁷ *Cada cosa en su sitio*, p. 187.

⁷¹⁸ W. Jankélévitch (1982), p. 151.

como si fuese serio», lamentaba Humberto Eco.⁷¹⁹ ¿Les ocurre esto a muchos con los textos de Azorín?

4.4 CUADROS DE IRONÍA

A lo ancho de su obra (y no solo a lo largo) Azorín desparrama ironía; lo advertimos con una óptica cuantitativa y con una óptica cualitativa. Son muchísimas las expresiones irónicas, de las que hemos elegido solo una parte. Muchas de ellas se encuentran agazapadas, incrustadas donde menos se las espera («¿*Cómo es* la mujer española de estos tiempos [pasados siglos]? ¿Sabemos, acaso, *cómo es* ahora?»)⁷²⁰; otras son más extensas. En este apartado aducimos citas especialmente amplias, escenas, que hemos llamado cuadros; a cada uno de ellos le hemos atribuido un tipo especial de ironía, que no es el único, sino el predominante, según nuestro criterio. Azorín las coloca en lugares destacados: en un capítulo específico,⁷²¹ como apertura de libros,⁷²² como epílogo,⁷²³ etc.

CUADRO 1: SOCARRONERÍA⁷²⁴

A lo largo de varios capítulos de *Doña Inés* Azorín se mofa plácidamente de la moral puritana.

Y cuando ya de retorno, en la puerta de la Catedral, en los umbrales, ha oído una voz que decía susurrante: “¡Inés, Inés!”, la dama ha vuelto el rostro. Y repentinamente, Diego el de Garcillán, mientras pasaba un brazo por la nuca de la señora para sujetarla, ponía sus labios en los húmedos labios de ella, apretándolos, restregándolos con obstinación, con furia. [...] Y los dos se miraron en silencio, jadeantes, durante un largo rato que pareció un segundo.

A propósito de este beso que Diego el de Garcillán da a doña Inés en la catedral de Segovia, Azorín escribe:

Toda Segovia asiste con curiosidad al conflicto planteado entre el poder espiritual y el temporal. El asunto tiene indudable trascendencia. Ha ocurrido el suceso en lugar sagrado. Uno de los fautores del escándalo -el galán- depende del Estado español. La Iglesia no puede castigarle con penas corporales. El poder espiritual relajará el delincuente al brazo secular -*potestas temporalis*-. En la ciudad se espera con interés la decisión del representante del Estado. Y el representante del Estado, el jefe político de la provincia, don Santiago Benayas, se halla en su despacho oficial.

Las autoridades civiles y eclesiásticas se reúnen y deliberan sobre lo que deben hacer con el galán. El desenlace es una comparecencia del señor Diego Lodaes ante el

⁷¹⁹ H. Eco (1989), p. 660.

⁷²⁰ *El alma castellana*, OC, I, p. 587.

⁷²¹ IV «La ironía», *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 78-79; «Las copas de Rengifo», *Leyendo a los poetas*, OC, VII, pp. 781-787.

⁷²² «Prólogo», *Alma castellana*, OC, I, pp. 577-578; «La partida», *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 245-246; «Curso abreviado de pequeña filosofía», *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 131-136.

⁷²³ *Los pueblos*, OC, II, pp. 230-234.

⁷²⁴ *Doña Inés*, OC, IV, p. 815, y pp. 829-834.

jefe político, don Santiago. En esta escena se mezclan diferentes expresiones de ironía: ambigüedad, desconcierto, doble sentido, denigración de un colectivo, sorna... Los puntos extremos de estas escenas están representados por el «¡Que se me presente el señor Lodaes!» del principio y el «¡Y vaya usted con Dios, amigo Diego!» del final.

Se pueden deslindar cuatro piezas del engranaje irónico. Imposible no sonreír con esta mordacidad tan sutil.

1.ª Escenas de extrema gravedad:

[Hay un] conflicto planteado entre el poder espiritual y el temporal. [...] el representante del Estado, el jefe político de la provincia, don Santiago Benayas, se halla en su despacho oficial.

[...] la campanilla repicando con tanta furia».

El ordenanza estaba cuadrado en la otra puerta. -¡A ver, Gaspar! -le grita el jefe-. ¡Que se me presente el señor Lodaes! El señor Lodaes está ya en presencia del jefe político. Le mira éste en silencio; inmóvil se halla Diego.-Señor Lodaes, -dice, al cabo, el jefe político-, hay momentos en la vida verdaderamente dolorosos. Hay un **profundo silencio** en el despacho. [...] -Señor Lodaes, ¿qué tiempos hemos alcanzado? ¿Qué licencias nos toca presenciar en estos tiempos? Desafueros ocurren hoy que no se han presenciado jamás.

2.ª Escena divertida:

[...] la puerta del fondo se ha abierto, y por la rendija miraban sorprendidos los niños. Luego han ido saliendo uno a uno. El jefe político los ha acariciado cariñosamente en la cara y los ha empujado con suavidad otra vez hacia la estancia próxima. -Entrad allí -les decía-, que papá está ahora muy ocupado. [...] El retrato de la reina gobernadora doña María Cristina parece sonreír. Los niños han entreabierto otra vez la puerta y miran por el resquicio.

3.ª Deriva inesperada:

El jefe se para delante de la mesa -antes daba unos paseítos- y coge solemnemente una revista: el *Semanario Pintoresco*.

-Señor Lodaes, esto, esto...

Y el jefe político agita como una bandera el *Semanario*.

-Señor Lodaes, esto, esto no lo había yo visto jamás. ¿Acaso un poeta, un verdadero poeta, tiene derecho a lanzarse a tales extravíos? ¡Ah, no invoquemos el llamado romanticismo! [...]

¿Acaso Herrera, y Fray Luis de León, y Garcilaso, escribían así? [...]

Diego no daba muestras de querer hablar; permanecía absorto, sin saber qué pensar de lo que estaba diciendo el jefe político.

4.ª Desenlace

-A la Musa, señor Lodaes, se la solicita discretamente y no se la violenta. ¡Y vaya usted con Dios, amigo Diego!

CUADRO 2: CENSURA⁷²⁵

«LAS COPAS DE RENGIFO»

Un poeta, Álvaro Trives, va a ver a un editor para solicitarle que publique un libro suyo de poesía. El editor se resiste y le dice:

La letra de sus versos de usted es clara, se lee bien; pero es que no podemos formar una página con todo ese revoltijo de palabras que usted arma en su libro. Una palabra va en alto, otra cruzada, otra de medio lado, otra saliendo a lo alto, otra inclinada hacia abajo... Y todas, en resumen, dislocadas, mezcladas, bailando una danza de todos los diablos....

Un amigo suyo novelista le dice que un empresario quiere hacer publicidad de una fábrica de perfumes que acababa de instalar; le aconseja al poeta que aproveche la ocasión y componga

unos sonetos en que se elogiasen los perfumes y cosméticos de la casa. [...] Ya comprenderás que para que todo el mundo te entienda lo que se anuncia no vas a emplear tu estética.

El libro se publicó y cosechó un éxito enorme:
Sus versos, del más puro corte clásico, eran admirables. La crítica saludó en Álvaro Trives un gran poeta tradicional hondamente español. [...] El prestigio del poeta estaba creado.

Azorín pretende, por un lado, censurar el anquilosamiento, la rutina, en la escritura literaria; por otro, denostar la pretendida novedad de los productos versificados “inventados” por Apollinaire, y, finalmente, vituperar que los poetas se dediquen a «esta zarabanda tipográfica». Por eso, añade una información: «Estos caprichos tipográficos de ahora no son ninguna novedad. Rengifo, en su *Retórica*, trae bellas copas y perfectos rombos hechos con versos». Ese tipo de poemas, que -según Azorín- son no clásicos, también se pueden hacer con inteligencia, como los elabora Antonio Espina, que «tiene talento, verdadero talento. Posee el sentido de lo pintoresco». A pesar de esa sensatez artística, Azorín le augura una breve vida incluso a los poemas de Antonio Espina: «tal vez dentro de diez años, Antonio Espina nos haya regalado ya con un libro de versos de la más pura, impecable, soberana forma clásica».⁷²⁶ No terminan de convencerle las osadías de ahora: «Pero a las algarabías de ahora, a las diseminaciones caóticas de palabras en las páginas blancas, yo prefiero las graciosas coplas de Rengifo. Los innovadores poetas de ahora no las construyen. Prefieren el desorden».

Azorín escribió estas consideraciones en 1923; años antes, en 1918, se había publicado el libro *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*, de Guillaume Apollinaire. Esta obra se tomó como novedosa, pero no lo era tanto; era, más bien, una actualización de composiciones clásicas (greco-latina y renacentista), que se conocían con la denominación latina de *carmina figurata*; se ignoraba que estas cali-

⁷²⁵ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, pp. 781-787.

⁷²⁶ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 787. En el momento en que Azorín escribía esto Antonio Espina ya había publicado «un libro de versos titulado *Signario*», que está incorporado a la edición de su *Poesía completa*: ver A. Espina (2000).

grafías laberínticas habían nacido al menos en el siglo IV a. n. e.: «Los primeros *caligramas* conocidos se deben a poetas griegos del periodo helenístico (siglo IV-año 30 a. n. e.)». ⁷²⁷

Copiamos unos versos del poema *Concéntrica*, de Antonio Espina: ⁷²⁸

La casa bermeja
Inmóvil (oh! Su parra...
Lejana. su patio...)
No viene
No llego.
Agua em jarro-
¡Tumbarse desnudo em las losas mojadas del patio!
Debajo
de
un toldo
sombrío...

⁷²⁷ M. d'Ors (1977), p. 19.

⁷²⁸ A. Espina (2000), p. 130.

CUADRO 3: DESISTIMIENTO⁷²⁹

«EPÍLOGO EN 1960»

En el epílogo a *Los pueblos*, «Epílogo en 1960»,⁷³⁰ un grupo de amigos dialoga sobre un libro que ha aparecido en una estantería y que tiene el rótulo de «Azorín». Uno de los amigos dice que ese tal Azorín era poeta, otro, que era prosista; discuten también sobre su nombre, su procedencia, si eran dos o era uno, pero acaban yéndose cada uno a sus cosas, sin importarles el desenlace del asunto *Azorín*. Este es un fragmento del epílogo:

-¿Qué quiere decir esto de Azorín?

Rafael ha cogido un libro del estante, ha leído en el tejuelo: LA BRUYERE, *Les caractères*, y luego, abajo: «Azorín», y se ha vuelto hacia don Pascual para preguntarle qué significa esta palabra.

-Es dice -don Pascual- un escritor que hubo aquí hace cincuenta o sesenta años. Yo no le conocí; pero se lo he oído contar a los viejos.

-¿Era de aquí ese escritor? -pregunta Rafael.

-No sé -contesta don Pascual-; creo que sí; este libro debió de ser de él.

[...]

-¿Y dice usted que se llamaba Azorín?

-No; el nombre era otro; esto era un seudónimo. Se llamaba...

[...]

-No recuerdo -dice al fin, cansado de pensar-; pero este nombre es el que usaba siempre en sus escritos.

-[...] estábamos aquí diciendo si este Azorín era novelista o autor dramático...

-[.....] Conviene no confundir a este escritor que se firmaba así con otro que hubo años después y que escribió algunas obras para el teatro. Yo tengo entendido que Azorín estuvo en algunos periódicos de Madrid y que, además, publicó un libro de versos.

[...]

-Perdón -dice sonriendo don Pascual-; yo respeto las opiniones de ustedes; pero creo que el libro que yo he visto años atrás era de prosa.

[...]

Rafael, durante esta breve discusión, ha continuado buscando el libro en los estantes.

-¿No lo encuentra usted? -le pregunta don Pascual.

-No -contesta Rafael-; pero me voy a llevar éste.

Y se guarda un libro en el bolsillo, para desquitarse de este modo de sus pesquisas infructuosas.

Un reloj suena las cuatro.

-¿Adónde vamos esta tarde? -dice don Fulgencio-. ¿A la Solana o al huerto del Herrador?

-Iremos al huerto y veremos cómo marchan los membrillos -contesta don Andrés.

Y todos salen.

El episodio que narra Azorín tiene una clara índole irónica; esto lo sostenemos por dos razones; la primera, por el desarrollo mismo de la conversación, y la segunda, porque el libro que es objeto de discusión está colocado junto a otro libro titulado *La*

⁷²⁹ *Los pueblos*, OC, II, pp. 230-234.

⁷³⁰ Este epílogo fue escrito 55 años después del texto del libro al que acompaña en ediciones posteriores.

Bruyère; de este libro resalta Azorín su valía irónica,⁷³¹ y, además, hablando de la vida de *La Bruyère* dice que «ha sido una observación larga, fría irónica, impasible, de la sociedad humana».⁷³² Quien fue uno de los más enconados enemigos literarios de Azorín escribe: «El epílogo de *Los Pueblos* es otra ironía digna también de que repararnos en ella»;⁷³³ claro que él sugiere tal cosa para denigrar la escritura de Azorín; Benlliure no entendió la soberana ironía que encierra este episodio. Azorín «Se hace víctima de su propia ironía, se pinta en trance de ser olvidado precisamente para no ser olvidado»,⁷³⁴ escribe Marrero; nosotros preferimos interpretar el episodio como una declaración de Azorín de que el olvido hay que darlo por descontado.

CUADRO 4: CONDESCENDENCIA⁷³⁵

Lo que Azorín hace en el siguiente pasaje es rebasar la función fática presente en todo diálogo. Una cosa es «establecer prolongar o interrumpir la comunicación, para comprobar si el canal funciona», y otra es utilizar «un profuso intercambio de fórmulas ritualizadas»,⁷³⁶ que es lo que Azorín hace con benévola ironía:

Yo me acerco a la puerta y grito:

-¡ Doña Isabel! ¡Doña Isabel!

Luego vuelvo a entrar en la estancia y me siento con un gesto de cansancio, de tristeza y de resignación. La vida, ¿es una repetición monótona, inexorable, de las mismas cosas con distintas apariencias? Yo estoy en mi cuarto; el cuarto es diminuto; tiene tres o cuatro pasos en cuadro; hay en él una mesa pequeña, un lavabo, una cómoda, una cama. Yo estoy sentado junto a un ancho balcón que da a un patio; el patio es blanco, limpio, silencioso. Y una luz suave, sedante, cae a través de unos tenues visillos y baña las blancas cuartillas que destacan sobre la mesa. Yo vuelvo a acercarme a la puerta y torno a gritar:

-¡Doña Isabel! ¡Doña Isabel!

Y después me siento otra vez con el mismo gesto de cansancio, de tristeza y de resignación. Las cuartillas esperan inmaculadas los trazos de la pluma; en medio de la estancia, abierta, destaca una maleta. ¿Dónde iré yo, una vez más, como siempre, sin remedio ninguno, con mi maleta y mis cuartillas? Y oigo en el largo corredor unos pasos lentos, suaves. Y en la puerta aparece una anciana vestida de negro, limpia, pálida.

-Buenos días, Azorín.

-Buenos días, doña Isabel.

Y nos quedamos un momento en silencio. Yo no pienso en nada; yo tengo una profunda melancolía. La anciana mira inmóvil, desde la puerta, la maleta que aparece en el centro del cuarto.

-¿Se marcha usted, Azorín?

Yo le contesto:

-Me marcho, doña Isabel.

Ella replica:

-¿Dónde se va usted, Azorín?

Yo le contesto:

⁷³¹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 108.

⁷³² *Ibidem*, p. 106.

⁷³³ M. Benlliure (1925), p. 49.

⁷³⁴ C. Marrero (1973), p. 162.

⁷³⁵ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 245-246.

⁷³⁶ Jakobson, (1981-b), p.36.

-No lo sé, doña Isabel.

Y transcurre otro breve momento de un silencio denso, profundo. Y la anciana, que ha permanecido con la cabeza un poco baja, la mueve con un ligero movimiento, como quien acaba de comprender, y dice:

-¿Se irá usted a los pueblos, Azorín?

-Sí, sí, doña Isabel -le digo yo-; no tengo más remedio que marcharme a los pueblos.

CUADRO 5: EXAGERACIÓN⁷³⁷

Azorín con su humor nos hace sonreír: en ocasiones el humor se debe «a la reiteración excesiva, o fuera de lugar, de frases hechas, gestos, exclamaciones».⁷³⁸

Yo tengo la absurda y loca idea de que todos los himnos se parecen un poco; es decir, de que todos son lo mismo en el fondo. Pero este himno de don Bernardo no carece de cierta originalidad; así se lo confieso yo a don Bernardo.

-¡Ah, ya lo creo, señor Azorín, ya lo creo! -dice él, levantándose del armonio rápidamente.

Y luego, tendiéndome la mano, añade:

-Usted, señor Azorín, es mi mejor amigo.

Y yo pienso en lo más íntimo de mi ser: “Pero este don Bernardo, tan cariñoso, tan bueno, ¿será realmente un Sancho Panza, como él asegura a cada momento, o tendrá más bien algo del espíritu de Don Quijote?”

[...]

-Señor Azorín -me dice don Bernardo-, ¿cree usted que este himno puede tener algún éxito?

-¡Qué duda cabe, don Bernardo! -exclamo yo con una convicción honda-. Este himno ha de tener un éxito seguro.

-¿Usted lo ha oído bien? -torna a preguntarme don Bernardo.

-Sí, señor -digo yo-; lo he oído perfectamente.

-No, no -dice él con aire de incredulidad-. No, no, señor Azorín; usted no lo ha oído bien. Ahora cuando acabemos de comer lo tocaremos otra vez.

Don Miguel, don Enrique, don León, don Gregorio y don José, que están cercanos a nosotros y que han oído estas palabras de don Bernardo, sonríen ligeramente. Yo tengo verdadera satisfacción en escuchar otra vez el himno de este excelente amigo.

Cuando acabamos de comer, de nuevo entramos en la ermita, don Bernardo se sienta ante el armonio y arranca de él unos arpegios; después vocea:

Gloria, gloria, cantad a Cervantes,
creador del *Quijote* inmortal...

-¡Muy bien, muy bien! -exclamo yo.

-¡Bravo, bravo! -gritan todos a coro.

CUADRO 6: DESDÉN⁷³⁹

«PRÓLOGO»

Creo que fue en una taberna de la calle de la Montera. Cenábamos, de madrugada, varios hidalgos, y como el mozo trajese una colmada fuente de pajaritos fritos, don Lope tomó uno en la mano y dijo:

-¡Vean vuestras mercedes un símbolo!

Alborotámonos los presentes, y él añadió, señalando el succulento montón de pájaros:

⁷³⁷ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 302-303.

⁷³⁸ P. I. López García, y M. Jiménez Molina (1996), p. 244.

⁷³⁹ *Alma castellana*, OC, I, pp. 577-578.

-Esta es, señores míos, la cifra y compendio del honor castellano; ésta, la más cierta señal de las mudanzas y alteraciones de los tiempos.

Y paró un poco, con que los amigos, desatada por completo nuestra curiosidad, incitámosle vivamente a que pusiese luz en sus misteriosos conceptos. Hízolo él en sosegado discurso:

-Han de saber vuestras mercedes -dijo- que no acaece nada en la vida de que no podamos sacar útil y provechosa doctrina. Graves lecciones nos da a menudo la Providencia en las cosas más pequeñas y miserables, y propia condición de ánimos prudentes y valerosos es recibirlas y aceptarlas como buenas. Así, yo he considerado ahora en estas avecillas y en el gran número de ellas que se come en las tabernas de Madrid; he considerado, digo, que bien pudieran representar nuestra ignominia. Y para que vuestras mercedes no se escandalicen y alboroten, aclararé brevemente mis palabras. Cuenta Claudio Elano, en sus *Varias historias*, que hay una avecilla que se dice, en latín, *porfirion*, y en castellano, *calamón*; y esta avecilla ama tanto la pureza y lealtad de los casados, que, criándose en sus casas, como golondrina, si ve a la mujer quebrantar la fe que debe al marido, en entrando éste se ahorca, dando notable patente de la traición que le ha hecho su mujer. Ahora, yo consideraba que todos los pajarillos de las tabernas eran los ahorcados por las traiciones de nuestras mujeres; y que tanto han mudado los tiempos y tan a menos ha venido la fiereza castellana, que, si antes matábamos a la infiel, ahora nos comemos tranquilamente las pruebas de la deshonra. ¡Miren vuestras mercedes el símbolo!

Y, diciendo esto, el noble don Lope empezó a yantar con avidez de la apetitosa vianda.

Este prólogo es «la más punzante caricatura de las ideas hidalgas, la más soberbia caricatura del hidalgo estilo. Rara vez en lengua castellana la ironía ha adquirido tal realce como á envolver los conceptos en una atmósfera especial».⁷⁴⁰ Nosotros advertimos un amargo desdén de la hipocresía social focalizada en un desprecio del machismo ibérico; por un lado, se manifiesta que solo la esposa es infiel, y, por otro lado, que la deshonra del marido debe ocultarse. No se pasen por alto las circunstancias del episodio: un grupo de varones conspicuos cenan de madrugada. ¿Qué varón de clase social baja de la época, o qué mujer puede estar presente ahí?

CUADRO 7: IRONÍA TOTAL

“¡VIVA LA BAGATELA!”

En la época de apogeo de los escritores noventayochistas proliferaban los encuentros, las tertulias, las sobremesas... Cada uno pretendía ser original, amigo de los demás, sí, pero destacando por encima de los demás, con ironías agresivas, más menos solapadas, etc.

No obstante había fórmulas que funcionaban a modo de estribillos. Una de ellas fue la de «¡Viva la bagatela!». Azorín reivindica para sí la autoría de la difusión de este lema: «Hay en Luces de Bohemia personajes que se nombran por su propio nombre, y hay otros que se designan con nombre supuesto. Frases encontramos que no se sabrá de quién son dentro de algunos años; ya creemos que se ignora su procedencia. [...] El “vi-

⁷⁴⁰ A. González Blanco (1906), p. 40.

va la bagatela”, del autor de estas líneas, está aquí consignado sin paternidad». ⁷⁴¹ Evidente atribución de esta expresión a él mismo; claro, que se trata no de una “invención”, sino de una “importación”.

El capítulo «Curso abreviado de pequeña filosofía» -con el que abre el libro- empieza y acaba con el mismo enunciado: «Yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!”»; entre esa apertura y ese colofón emplea cuatro veces dicha fórmula. Pero contemos a estos interrogantes: ¿de dónde procede esta expresión?, ¿qué encierra esa divisa? Esta expresión Azorín la tomó de un libro de Sterne: «El Viaje sentimental, de Sterne -el fino y libre humorista-, es una colección de primorosos retratos de mujeres». ⁷⁴² En ese libro leemos lo siguiente: ⁷⁴³

«THE LETTER

Madame,

Je suis pénétré de la douleur la plus vive, et réduit en même temps au désespoir par ce retour imprévu du Caporal qui rend notre entrevûe de ce soir la chose du monde la plus impossible.

Mais vive la joie! et toute la mienne sera de penser à vous.

L’amour n’est *rien* sans sentiment.

Et le sentiment est encore *moins* sans amour.

On dit qu’on ne doit jamais se désespérer.

On dit aussi que Monsieur le Caporal monte la garde Mercredi: alors ce sera mon tour.

Chacun à son tour.

En attendant -Vive l’amour! et vive la bagatelle!

Je suis, Madame,
Avec tous les sentimens les plus
respectueux et les plus tendres,
tout à vous,
JAQUES ROQUE».

¿Qué significado incluye ese eslogan? «Azorín convirtió el ¡Viva la bagatela! en divisa personal y generacional. Refugio contra el dolor. Exaltación del olvido. [...] El ¡Viva la bagatela es una melancólica renuncia, una escéptica reacción natural ante el fracaso de una literatura de regeneración y de protesta. A la ilusión, al ímpetu, a la crítica constructiva, sucede en breve tiempo la desilusión, el cansancio, el escepticismo». ⁷⁴⁴

En el capítulo que dedica a ¡Viva la bagatela! Azorín ironiza sobre los periodistas (él escribe en la prensa periódica), sobre los dirigentes políticos, sobre los sabios, sobre la vida, sobre él mismo...; mezcla sarcasmo, exageración, escepticismo... ⁷⁴⁵

Yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!”... Cuando me despierto, por la mañana, entre los limbos del despertar, oigo un reloj que en el piso de arriba tintinea las once; [...] Entonces yo medito un momento en que es llegada la hora de levantarme, y

⁷⁴¹ *A voleo*, OC, IX, p. 1272.

⁷⁴² *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 628.

⁷⁴³ Lawrence Sterne (1768), pp. 596-597. Azorín disponía en su biblioteca de un ejemplar de la versión española de este libro: ver R. Johnson (1996); no parece que dispusiera del original inglés; en cambio, en las dos versiones el pasaje citado está en francés.

⁷⁴⁴ P. Cabañas (1970), p. 162.

⁷⁴⁵ *Tiempos y cosas*, OC, VII, pp. 131-136.

me levanto, en efecto. Mientras me visto no pienso en nada: ¿en qué voy a pensar? Yo no tengo nada grave en que hacer trabajar mi pensamiento; yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!” [...] La vida es fácil; el aire está tibio; el sol ríe y baña la calle de Alcalá; el cielo se destaca azul y limpio. [...] pero si no leemos la Prensa de la mañana, ¿cómo vamos a saber lo que dirá le Prensa de esta noche? [...] yo sonrío de todas estas frivolidades; yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!” [...] ahora llega uno de los momentos más graves de mi vida -si es que en mi vida puede haber algo grave-. [...] Se trata de las frases más notables de mis contemporáneos que he ido recogiendo durante el día anterior, y que he de trasladar a un voluminoso catálogo. [...] Hecha -para la posteridad- esta trascendental recopilación, me dispongo a almorzar: [...] ¿Para qué esforzarnos en sacar hondas filosofías de estas cosas insignificantes, que no la tienen? [...] no es saludable pensar en cosas tétricas. Yo repito, para mí mismo, mi predilecto grito: “¡Viva la bagatela!” [...] ¿Qué hacer sino dar un paseo después de haber oído a todos estos oradores, es decir, a todos estos *conductores de almas hacia el ideal*? [...] No vale la pena. Yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!” ¿Por qué sentirnos indignados ante la ineficacia de nuestras Cortes? [...] Ha terminado la jornada; mi sueño es dulce, tranquilo, plácido, reparador... Yo soy un hombre que dice: “¡Viva la bagatela!”

Cuestiones relativas al origen de la expresión y a la paternidad de la importación a España no entran en nuestros intereses.⁷⁴⁶ Recogemos, no obstante, algunos datos. Encontramos esta expresión en otra obra de Sterne,⁷⁴⁷ ignoramos por qué dice Ildefonso-Manuel Gil que este texto segundo de Sterne es más significativo que el primero,⁷⁴⁸ sobre todo conociendo Gil -como conocía- estas palabras de Voltaire: «Je touchais au moment de mon bonheur, quand une vieille marquise qui avait été maîtresse de mon prince l’invita à prendre du chocolat chez elle. Il mourut en moins de deux heures avec des convulsions épouvantables. Mais ce n’est qu’une bagatelle», «Il est très commun que des rois soient détrônés ; et à l’égard de l’honneur que nous avons eu de souper avec eux, c’est une bagatelle qui ne mérite pas notre attention».⁷⁴⁹ Son cosas sin importancia: pasar buenos ratos con gente importante, asistir a una muerte dolorida, etc., ¡qué más da!, ¡son bagatelas! ¿Qué se puede deducir del hecho de que la obra de Voltaire apareciera publicada en 1759 y la de Sterne lo hiciera en 1768?

Aducimos una opinión que avala el valor irónico con el que la emplea Azorín: «Como una protesta, como un irascible grito, que se enmascara sólo aparentemente tras una actitud de indiferencia (toda máscara es mera apariencia, claro, pero de lo que trata el autor es de que nadie pueda pensar que con ella trata de ocultar su rostro, sino, muy al contrario, de revelarlo más intensamente: “yo soy un hombre que dice...”, pero que piensa y siente precisamente lo contrario)».⁷⁵⁰ Es tan fuerte la carga irónica que Azorín

⁷⁴⁶ Véase la detallada información que ofrece Ildefonso-Manuel Gil (1975): ¿Azorín?, ¿Baroja?, ¿Vall-Inclán?

⁷⁴⁷ L. Sterne (1912): «To work with them in the best manner he could, was what my father was, however, perpetually forced upon; -for he had a thousand little sceptical notions of the comick kind to defend- most of which notions, I verily believe, at first entered upon the footing of mere whims, and of a *vive la Bagatelle*; and as such he would make merry with them for half an hour or so, and having sharpened his wit upon them, dismiss them till another day».

⁷⁴⁸ I.-M. Gil (1975), p. 123.

⁷⁴⁹ Voltaire (2007), pp. 58 y 138-139.

⁷⁵⁰ I.-M. Gil (1975), p. 134.

vuelca en la exégesis de esta fórmula que todas las interpretaciones que versen sobre ella, aun siendo contrarias entre sí, resultan divergentes de la original: ¿cuál es la original?

5 LOS DUALISMOS

5.1 PLANTEAMIENTO

Son tantas las posibilidades que sugiere el término *dualismo* que corremos el peligro de no decir nada aun diciendo mucho. Descartamos la especulación psicoanalítica y las disquisiciones filosóficas, incluso los paradigmas lingüísticos binarios (presencia o ausencia, grave o agudo, homonimia o polisemia, etc.), presentes por doquier.

Los dualismos, como forma de plantearse análisis de diversas cuestiones, están ínsitos en el entramado emotivo-irónico. Entre los factores que hacen posible la adecuada inteligencia de un signo irónico está «la coloración afectiva» que acompaña a la detección de la ironía. «No todas las ironías pretenden suscitar el mismo género de reacciones sentimentales en el lector. Unas, quizá se pueda afirmar que las más corrientes, pulsan la cuerda de lo cómico [...] Otras persiguen sobre todo que aquél se ponga a reflexionar serenamente sobre la contradicciones del mundo».⁷⁵¹ Es lógico conectar el dualismo directamente con la ironía e indirectamente con la emotividad. **El dualismo azoriniano tiene mucho que ver con la ironía, y el gesto irónico goza de un sesgo emotivo.**

El eiron (εἶρων) no es tal sin el alazon (ἀλᾶζών); existe el uno porque existe el otro. El fatuo soberbio y el tonto pillo. El paraíso y la vergüenza, la obediencia y la insubmisión, la inmortalidad y la miseria. Dualidad. Azorín usa continuamente de la argumentación dual. Y de sus derivados εἶρωνεία (actitud vanidosa y estúpida) y ἀλᾶζονεία (talante desvalido en apariencia que alcanza su objetivo). «Para el ironista, la vida presenta al hombre múltiples discrepancias, que pueden resumirse a través de una serie de elementos antagónicos».⁷⁵²

Juzgamos insoslayable que lo principal que hemos de tener en cuenta es lo que Azorín ha escrito. Nos fijaremos en dos tipos de hechos: la observación de lo que Azorín “dice sobre” (*modus cogitandi*) las dos dimensiones de múltiples aspectos, y el análisis de lo que él “hace con” (*modus scribendi*) los dualismos cuando escribe, cómo los aplica. Sendas manifestaciones las analizamos en los dos siguientes apartados de este capítulo.

⁷⁵¹ P. Ballart (1994), p. 321.

⁷⁵² P. J. Roster, JR. (1978), p. 17.

5.2 LOS DUALISMOS EN AZORÍN

Decir que Azorín vivía entregado a la escritura no es una novedad. Quizá no sea una inanidad decir que, por tal entrega, era muy consciente de todas las minuciosidades de su estilo; de ello se hallan muchos testimonios. Opino que los dualismos no constituyen una excepción.

El concepto que denominamos dualismo él lo referencia como *antinomia*, *asociación*, *disociación*, *matiz*... En un escrito sobre el teatro, a propósito de los diálogos apostilla: «Las repeticiones no son cosa arbitraria. Carlos Péguy era el hombre de las repeticiones; su estilo está compuesto de dúplicas. En cada dúplica, el autor añade un matiz». ⁷⁵³ Estas y otras especificaciones verbales de la idea de dualidad que propone Azorín son justamente las que forman parte del elenco de las posibilidades de realización del dualismo en general. Llama la atención la relación que Azorín establece entre el dualismo y la actividad razonadora: «El pensamiento es cosa complicada y sutil; para producirse necesita un excitante continuo y poderoso. Necesita el contraste con las cosas y las ideas; necesita destruir y crear. La disociación de las ideas es una parte -fundamental- de la función de la inteligencia». ⁷⁵⁴ Esta contundente aseveración de Azorín bien podría incluirse -sin desmerecer- entre las propuestas de algún filósofo gno-seologista. Junto a este aserto genérico, Azorín, aplicándolo a individuos, declara que «Ramón [Pérez de Ayala] es un conversador prodigioso; su finísima inteligencia lo penetra todo; queda quien le escucha asombrado de las disociaciones y asociaciones peregrinas de ideas que Ramón ofrece en sus charlas». ⁷⁵⁵ O dice de Charles Gide -tío de André Gide- que «Nada resistía a su penetrativa disociadora». ⁷⁵⁶

Por esta implicación de la inteligencia en la exposición de dualismos, las dualidades pueden aparecer en racimo. Azorín pone en boca de la duquesa de Buenavía una alusión al dualismo. «-Carlos, me encanta el escucharte. ¿Y has pensado tú en el doctor Recio de Agüero? -¿Y qué tiene que ver el doctor con el psicólogo de Kempen? -La dualidad en un personaje suscita el recuerdo de otra dualidad», contesta la duquesa. ⁷⁵⁷ El mismo Azorín ejemplificó esta tendencia en unos grupos de dualismos enracimados, como veremos más abajo.

A la hora de concretar los elementos dualizados, Azorín se adentra en mecanismos psicológicos: «Estoy muy lejos de mí mismo: el Acueducto me da la idea de perdurabilidad; esa perdurabilidad la traslado yo a mi persona. Soy distinto del antiguo, y continuo siendo el mismo. La dualidad, junto con la perdurabilidad, me da un sosiego, aquí en Segovia, que yo no había tenido antes». ⁷⁵⁸ La sensación de la división íntima de la

⁷⁵³ *Angelita*, OC, v, p. 509.

⁷⁵⁴ *La hora de la pluma*, p. 83.

⁷⁵⁵ *París*, OC, VII, p. 1052.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 1023.

⁷⁵⁷ *El buen Sancho*, p. 7.

⁷⁵⁸ *Pasos quedos*, p. 166.

persona no podemos analizarla, es una cuestión que no nos pertenece estudiar.⁷⁵⁹ Azorín se ve a sí mismo dividido por las vivencias, por los recuerdos, no por trastornos mentales.

No faltan los elementos del ámbito colectivo. En un comentario de índole política disocia la actualidad vibrante del pasado ordenado: «La antinomia está en pie, sin resolver. Por entusiasmo [se entiende] la innovación, la iniciativa libre, la pasión, lo desconocido; por disciplina [...] la disciplina, el orden, los siglos, los antepasados...».⁷⁶⁰ Su gran pasión, la literatura, la disocia de la política: «Puede darse una “dualidad”, como se ha dado tantas veces, en la misma España, en la Roma imperial, etcétera, entre la situación política y la situación literaria».⁷⁶¹ La confrontación entre la vida y los libros, con sus implicaciones estéticas (cuestión que menciona frecuentemente Azorín), también la manifiesta a propósito de un escritor: «Y aquí en éste, al parecer, dualismo, en dualidad de amores, que suele ser origen de íntimos conflictos estéticos, estriba todo el interés (interés dramático muchas veces) de la obra de Ayala».⁷⁶² «Hemos indicado antes que se cree ver un dualismo entre el libro y la realidad, entre la inteligencia y la vida».⁷⁶³ Lo mismo hace con un antagonismo al que alude repetidas veces, a saber, las diferentes perspectivas de unos u otros escritores acerca del estilo: «La oposición entre una y otra tendencia es curioso estudiarla en el siglo XVII». Se está refiriendo Azorín a la tendencia de «la expresión limpia, clara, directa» y a la contraria, a la que impele «el ambiente universitario y erudito, la opinión de humanistas y letrados». «En Lope podemos estudiar, mejor que en nadie, ese nervioso dualismo».⁷⁶⁴

Dejamos, como conclusión, una afirmación que Azorín emite sobre Alejandro Lerroux: «Siempre Lerroux ha visto ante sí una disyuntiva; es decir, dos caminos. Y siempre Lerroux -y éste es su mérito- ha sabido convertir la *o* en *y*».⁷⁶⁵ Esta declaración se puede aplicar -revertida- sobre Azorín y -sospechar, no más, dada la generalidad de la expresión- que Azorín narra con la *y* y argumenta con la *o*. En otro lugar decimos que Azorín gusta de comenzar muchos párrafos con la conjunción *y*; y acabamos de comprobar que la disyunción -con *o* sin la conjunción *o*- también le place.

⁷⁵⁹ Para conocer esta cuestión desde el punto de vista psicológico puede leerse James S. Grotstein (1983): *Identificación proyectiva y escisión*, Barcelona, Gedisa; es traducción de *Splitting and Projective Identification* (1981), Northvale, New Jersey-London, Jason Aronson.

⁷⁶⁰ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 159.

⁷⁶¹ *Los recuadros*, p. 28.

⁷⁶² *Escritores*, p. 90.

⁷⁶³ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁶⁴ *Ante Baroja*, OC, VIII, p. 257.

⁷⁶⁵ *La hora de la pluma*, p. 213.

5.3 LOS DUALISMOS DE AZORÍN

5.3.1 TIPOS

El soporte teórico lo tomamos de la lógica filosófica y de la semántica lingüística en sus respectivas líneas más elementales; la utilización práctica es responsabilidad nuestra. En la lógica filosófica está aceptada una cuádruple “oposición”: contradictoria (hermoso vs. no hermoso), privativa (sordo vs. oyente), contraria (prodigalidad vs. avaricia) y relativa (esclavo vs. dueño).⁷⁶⁶ En la semántica lingüística, por su parte, se acepta una “incompatibilidad” cuádruple: privativa (hablar vs. callar), gradual (grande vs. pequeño), de inversión (encima vs. debajo) y equipolente (lunes vs. martes, respecto de los días de la semana).⁷⁶⁷

Por nuestra parte, teniendo en cuenta tales propuestas y otros racionios lingüísticos ante las expresiones dualísticas concretas que emplea Azorín, adoptamos otra tipología. Buscaremos tres componentes de los dualismos: el destino afectado, el sentido de la base y el modo de relación. Descartamos ocuparnos del detalle de los temas concretos para limitarnos a las categorías en las que se inscriben.

a) El primer tipo que discernimos es el que se refiere al destino afectado. En la clasificación ideológica del ámbito hombre, la distinción más abarcadora es la del individuo y la sociedad.⁷⁶⁸

b) El segundo tipo establece qué sentido gramatical prevalece: el sentido de “entidad”, el de “cualidad” o el de “actividad”; o -lo que es lo mismo- el del sustantivo, el del adjetivo o el del verbo.

c) En cuanto al tercer tipo, el de las relaciones interiores del dualismo, es pertinente limitarse a tres maneras: dos de disparidad y una de compatibilidad; la disparidad es dos clases: oposición y grado; en el primer caso la incompatibilidad es total, mientras que en el segundo es parcial.

5.3.2 CLASES Y EJEMPLOS

La mayoría de los dualismos Azorín los escribe esparcidos; pero no son escasos los que escribe agrupados, en racimo. Presentamos una selección de los más de sesenta dualismos analizados; están agrupados en conjuntos que incluyen 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11 y 13 unidades seguidas. Los dualismos en Azorín son sucintos de forma y de contenido en contraste. Por su brevedad son dualismos que apenas tienen desarrollo conceptual inmediato, aunque sí disponen de un lógico encaje cotextual. En el siguiente ejemplo que aducimos se reflejan esos dos rasgos:⁷⁶⁹

La innovación literaria ha producido la innovación política; la innovación política producirá la revolución social. El dogmatismo se ha convertido en tolerancia. A la religión

⁷⁶⁶ L. Salcedo et Iesu Iturrioz (1953), II, I, II, I, 43, p. 98.

⁷⁶⁷ M. Justo (1990), pp. 42-45.

⁷⁶⁸ J. Casares (1973), pp. XXXIV-XXXV.

⁷⁶⁹ *Anarquistas literarios*, OC, I, p. 168.

de los ídolos ha sustituido la religión del deber. A la fe en un paraíso ultraterrestre, la fe en el progreso indefinido de la Humanidad. Al acatamiento servil, la insurrección. Al «misterio», el libre examen. A la metafísica, la ciencia. [...] el derecho sucede a la caridad. Los altares de las viejas deidades van cayendo silenciosamente; los cantos de los sacerdotes son apagados por el estruendo de las máquinas. Nadie teme las excomuniones; el *Índice* romano sólo aprovecha a los bibliófilos.

Las distintas clases de dualismos guardan un equilibrio en su frecuencia, con diferencias ligeras. Por el destino afectado, los individuales superan por poco a los colectivos, los de sentido de entidad (sustantival), son algo más frecuentes que los de sentido de cualidad (adjetival) y de actividad (verbal), y los de incompatibilidad de grado son un poco más frecuentes que los de incompatibilidad de oposición y que los de compatibilidad. Huelga decir que las citas aducidas pueden servir como ejemplos de los tres tipos, aunque unas las hayamos adscrito a un determinado tipo.

5.3.2.1 Por el destino afectado

5.3.2.1.1 Individual

*«[...] el ideal aquí sería que [...] sólo escribieran los poetas y dejaran de hacerlo los versificadores».⁷⁷⁰

*«[...] a muerte nos torna el juicio y nos lleva al juicio; nos quita las amarguras de la tierra y nos amarga con el temor del eternal castigo».⁷⁷¹

5.3.2.1.2 Colectivo

*«No basta en un gobernante tener una visión intelectual, clara y definida de las cosas; es preciso que las disposiciones de él emanadas, que la obra legislativa y reglamentista, vayan acompañadas de una poderosa acción personal».⁷⁷²

*«Mozas lindas en mesón, es dinero seguro en arca; por ellas viene la abundancia a casa; por sus artes se enriquece el mesonero. Tengan con los huéspedes muchas palabras y promesas, y no den cabo a ninguna».⁷⁷³

*«Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos son otra. Se historian los primeros. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana».⁷⁷⁴

5.3.2.2 Por el sentido de base

5.3.2.2.1 Entidad

*«Nuestro viajero ha pensado: “España: discursos, toros, guerra, fiestas, protestas de patriotismo, exaltaciones líricas”. Y ha pensado también: “España: muchedumbre de labriegos resignados y buenos, emigración, hogares sin pan y sin lumbre, tierras es-

⁷⁷⁰ *Buscapiés*, OC, I, p. 66.

⁷⁷¹ *La fuerza del amor*, OC, I, p. 785.

⁷⁷² *La obra de un ministro*, OC, III, p. 34.

⁷⁷³ *El alma castellana*, OC, I, pp. 613-614.

⁷⁷⁴ *Madrid*. OC, VI, p. 232.

quilmadas y secas, anhelo noble en unos pocos espíritus de una vida de paz, de trabajo y de justicia».⁷⁷⁵

*«No piden caridad, piden derecho; no tolerancia, porque tolerancia implica concesión, sino libertad».⁷⁷⁶

*«¿Qué debe ser el arte: intuición o reflexión? ¿Seremos intuitivos o intelectuales? ¿Es el instinto o la razón quien crea la belleza?».⁷⁷⁷

5.3.2.2.2 Cualidad

*«Protestó indignada, exaltada, la intelectualidad nocherniega; [...] Pero la medida, juntamente con la relativa a la hora de cerrar los espectáculos, fue agradecida por el público trabajador y sensato».⁷⁷⁸

*«Sed afable con los pequeños, altivo con los fuertes, sosegado en las palabras, austero en las obras».⁷⁷⁹

*«Los adelantos de la industria -en la casa, en los viajes, en los hoteles, etc.- nos han hecho a todos exigentes, melindrosos, en lo material. La difusión de la cultura -con libros, exposiciones, conferencias, etc.- nos han hecho también melindrosos, en lo espiritual».⁷⁸⁰

5.3.2.2.3 Actividad

*«[...] el duro, el rico despiadado, no da nunca nada; el desnudo, o sea, el pobre, es verdad que no tiene nada que dar, pero [...] en todo caso, sus palabras cordiales valen más que los mendrugos que desdeñosamente nos pueden dar los poderosos».⁷⁸¹

*«[...] no estudia por el placer de estudiar, sino para el fin de propagar la buena nueva. [...] El anarquista no quiere dominar, sino convencer».⁷⁸²

5.3.2.3 Por el modo de relacionarse

Cuando un rasgo es claramente único, no hay duda y es ese el le asignamos; pero cuando no se dan tales características, aplicamos el método de la gradación,⁷⁸³ nos fijamos en el rasgo predominante, es decir, en el del polo del que se encuentra más cerca. También en esto nos ayuda Azorín: «Todo el discurso de Silvela son gradaciones delicadas y matices con que se trata de armonizar los contrarios».⁷⁸⁴ El dualismo produce algo así como una cordialidad de ideas, de acciones, de actitudes..., según sean los objetos que se confronten en cada caso. Cuando existe incompatibilidad, en la duda entre

⁷⁷⁵ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1152.

⁷⁷⁶ *Notas sociales*, OC, I, p. 209.

⁷⁷⁷ *De Granada a Castelar*, OC, IV, p. 296.

⁷⁷⁸ *La obra de un ministro*, OC, III, pp. 39-40.

⁷⁷⁹ *La fuerza del amor*, OC, I, p. 760.

⁷⁸⁰ *El pasado*, p. 131.

⁷⁸¹ *Pueblo*, OC, V, p. 580.

⁷⁸² *Notas sociales*, OC, I, p. 208.

⁷⁸³ Véase lo que decimos más arriba sobre las clases de gradación.

⁷⁸⁴ *Valencia*, OC, VI, p. 146.

oposición y grado, como la oposición es el término marcado, si no está claro, nos inclinamos por el rasgo de grado.

5.3.2.3.1 Incompatibilidad de oposición

*«Lo que no se puede hacer delante de un espejo, no se puede hacer delante de nadie».⁷⁸⁵

*«Hacían antes los caballeros sus visitas con noble gravedad, [...] éntanse ahora por casa, a la segunda visita, libres y desenvueltos los petimetres. [...] Se levantaban antes las señoras para recibir a los caballeros; permanecen ahora sentadas».⁷⁸⁶

*«Antes era yo feliz con mi pobreza, y ahora no lo soy con mi holgura relativa. Antes era yo feliz con mi enajenamiento, y ahora no lo soy con mi cordura».⁷⁸⁷

5.3.2.3.2 Incompatibilidad de grado

*«[...] un embajador no es ya simplemente un funcionario encargado de las relaciones políticas. Un embajador ha de ser un hombre que extienda, en el país donde esté acreditado, las simpatías hacia su patria».⁷⁸⁸

*«[...] gastamos grandes sumas en coronar a un poeta, y dejamos que sabios como Quiroga mueran en la indigencia; damos cuantiosas limosnas -en forma de lujosas ediciones- a un infeliz versificador, y permitimos que Ramón y Cajal sufra mil privaciones para costear los gastos de sus investigaciones científicas».⁷⁸⁹

*«Nada más arduo y difícil que separar la noción de mediocridad y la de éxito. Nada más difícil y arduo que unir la noción de mérito y la de fracaso».⁷⁹⁰

5.3.2.3.3 Compatibilidad

* Es el caso de la relación entre los libros y las cosas. No son incompatibles: «Hemos indicado antes que se cree ver un dualismo entre el libro y la realidad, entre la inteligencias y la vida».⁷⁹¹

5.3.3 LOS DUALISMOS COMO CENSURA

Dado que los dualismos son un mecanismo de reflexión -y, por ende, de ironía-, hay que preguntarse sobre qué reflexiona Azorín en los dualismos y cómo lo hace. A la primera pregunta respondemos que Azorín dualiza las preocupaciones que da a conocer en el total de sus escritos; a la segunda, que lo hace de dos maneras: en desarrollo y en alquilar. Entiendo el desarrollo como la expresión en la que el concepto predomina sobre la palabra, y la alquilar, como una expresión sentenciosa. En los dualismos en desarrollo Azorín vuelca varias de sus preocupaciones: el contraste entre los poderosos

⁷⁸⁵ *Estética y políticas literarias*, OC, IX, p. 1156.

⁷⁸⁶ *El alma castellana*, OC, I, p. 609.

⁷⁸⁷ *Capricho*, OC, VI, p. 978.

⁷⁸⁸ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 675.

⁷⁸⁹ *Literatura*, OC, I, p. 216.

⁷⁹⁰ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 824.

⁷⁹¹ *Escritores*, p. 92.

y los humildes, la civilización, los sentimientos, el valor de la inteligencia y la excelencia frente a la incuria.

5.3.3.1 El contraste entre los poderosos y los humildes

En los escritos de Azorín abundan las referencias a la dicotomía entre lo “más” y lo “menos” en diversos ámbitos: el social, el moral, el intelectual... Este primer grupo de dualismos de la dupla indicada se centra en el contraste entre los situados arriba y los situados abajo en la escala de la estima social. Opone la ostentación de la realidad a la realidad sufrida, y lo hace desde dos perspectivas: la del comportamiento público (gobernar) y la del comportamiento privado.

5.3.3.1.1 Perspectiva del comportamiento público

Azorín contrasta a quienes lo ostentan el poder con quienes lo padecen.

5.3.3.1.1.1 Por abuso de poder: «Se va a ver si ha de predominar en las sociedades humanas la sumisión pasiva a la autoridad o, por el contrario, ha de prevalecer la libre iniciativa individual».⁷⁹²

5.3.3.1.1.2 Por la ceguera del amor propio, que hace que se cumpla el refrán «Vemos la paja en el ojo ajeno y no vemos la viga en el nuestro»: «reprimir el gesto de protesta de los humildes y respetar -o aparentar ignorar- la inmoralidad de arriba es una incongruencia inadmisibile».⁷⁹³

5.3.3.1.2 Perspectiva del comportamiento privado

5.3.3.1.2.1 Lo que se oye. Cansa más la pedantería que la naturalidad: «¡Cómo nos fastidia, querido lector, la verborrea de tal erudito, perfectamente preparado, maravillosamente orientado, y cómo es placiente para nosotros, cansados de libros y de conferencias, la palabra sencilla, clara, de un buen sentido hondo, que profiere este aldeano en contacto con la Naturaleza!».⁷⁹⁴

5.3.3.1.2.2 Lo que se ve. La elegancia depende más de la manera de ser y de ir por la vida, que de la indumentaria: «Un hombre que tenga ricas ropas y vista con atuendo puede no ser elegante; puede en cambio serlo un pobre arruinado hidalgo de pueblo envuelto en su zamarra y en su capa».⁷⁹⁵

5.3.3.1.2.3 Lo que se hace. Más se gana empatizando con los sencillos por la verdad de sus dotes que menospreciándolos porque ignoren las retóricas: «¿Qué hacer: despreciar estúpidamente, como un hombre superior, a todos estos toscos lugareños que

⁷⁹² *Los norteamericanos*, OC, III, p. 1109.

⁷⁹³ *Andando y pensando*, OC, V, p. 130.

⁷⁹⁴ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1262.

⁷⁹⁵ *El político*, OC, II, p. 374.

le rodean, con los que ha de tratar todos los días, o bien acomodarse con ellos discretamente, [...] atendiendo a la perspicacia de sus luces naturales y no a su ignorancia del trívio y el cuatrívio?».⁷⁹⁶

5.3.3.2 La civilización

Otro frente de continua reflexión de Azorín es no tanto la civilización en la teoría cuanto la civilización en la práctica. Las actividades humanas relativas al progreso material son poliédricas. Azorín no abomina de lo material, pero hace contundente apología del espíritu.

5.3.3.2.1 Beneficios

La civilización es beneficiosa siempre y cuando aúne la profundidad de los conocimientos científicos con la acción salvífica ante los problemas humanos. Una persona civilizada no se queda en las virtudes externas (corrección, urbanidad...), sino que cultiva las virtudes interiores (equidad, cordialidad...).

*«[...] la inteligencia, la crítica, nos presentarán la realidad tal cual es, escuetamente, sin falacias y sin engaños; pero del examen frío, sereno, científico que hagamos de las cosas, deduciremos la enseñanza de encaminar nuestra acción, nuestra voluntad, al fin más bienhechor, más humano, más civilizador».⁷⁹⁷

*«Un hombre de corteses maneras irreprochables es un hombre bien educado. Un hombre que tenga en su espíritu arraigadas las ideas de justicia, de bondad, de sinceridad, es un hombre civilizado».⁷⁹⁸

5.3.3.2.2 Perjuicios

La civilización es nefasta si se concede el predominio al vértigo de la industria olvidándose de lo moral. Sin nombrarlas explícitamente, Azorín menciona de hecho a las multinacionales que sojuzgan a los países en diferentes aspectos: la información, la economía, la política, los conflictos...

*«Y por encima de un concepto bestial de civilización -vertiginosidad, máquinas, fábricas- pongamos la delicadeza, la bondad, el sentido de la Justicia, el amor. Pongamos el Espíritu».⁷⁹⁹

*«[...] por debajo de esos hilillos de la ilusión del pueblo, de las muchedumbres que trabajan y sufren; por debajo de esta brillante urdimbre, una red de acero; nudos que son bancos, sociedades industriales, empresas, consorcios, monopolios. Una red que cubre y aprisiona fuertemente el planeta».⁸⁰⁰

⁷⁹⁶ *Un pueblecito*, OC, III, pp. 536-537.

⁷⁹⁷ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 804.

⁷⁹⁸ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1251.

⁷⁹⁹ *Los dos Luises y otros ensayos*, OC, IV, p. 145.

⁸⁰⁰ *Pueblo*, OC, V, pp. 588-589.

5.3.3.2.3 Ineficiencia

La civilización es incompleta en los casos en que no dé cabida al espíritu, al cultivo de las humanidades.

*«La Patria no la hacen solo los intereses materiales -la agricultura, el comercio, la industria-; la Patria tiene en su formación y en su marcha, como principal fundamento y más poderoso propulsor, el Espíritu. El Espíritu lo constituyen la literatura, el arte, la filosofía, el cultivo de la Historia, las investigaciones filológicas».⁸⁰¹

*«Un pueblo puede ser bárbaro con todos los adelantos de la ciencia y la industria; un pueblo puede ser civilizado sin ninguno de esos adelantos».⁸⁰²

Azorín sentía devoción por el novelista francés Anatole France. Con motivo de una visita de France a varias Repúblicas sudamericanas, Azorín apeló a la necesaria unión entre un intelectualista epicúreo, como era France y un intelectualista henchido de altruismo, como era Ferreira, anfitrión del francés en Uruguay. Un ejemplo de estas dos actitudes, no incompatibles, son estos testimonios. Dice Ferreira: «Les enseño [a mis alumnos] por qué y cómo debemos ser sinceros dentro de nosotros mismos, para con nuestras creencias, para con nuestras dudas, y hasta para con nuestras esperanzas; cómo debemos defendernos contra la estrechez y la unilateralidad, contra los “ismos” y los sistemas cerrados. A ser, en el mejor sentido del término, libres pensadores, y “libres sentidotes”, lo que es más alto todavía. Procuero mostrarles cómo el que forma su espíritu necesita menos de hipnotizadores sistemáticos que de esta otra clase de escritores que nos ensanchan y completan el alma, dejándonos más capaces de obrar bien en adelante, de obrar más «justamente», en el doble sentido de justeza y justicia, que los aplicadores de estrechas fórmulas y sistemas».⁸⁰³ Por su parte, un comentarista de Anatole France y refiriéndose a él, dice que no concibe la vida sino como una fuente de placeres.⁸⁰⁴

5.3.3.3 Los sentimientos

Sobre los sentimientos -no necesariamente solo sobre los suyos- se detiene Azorín en dualizar; pero tan a flor de piel y tan en el umbral de su cerebro tiene la capa emotiva de la humanidad, que no podían faltar dualismos sobre los sentires. Acompañan a Azorín en este recorrido literario Montaigne, Leopardi, incluso Maquiavelo. Las características de los dualismos de Azorín sobre la emotividad se podrían resumir en las siguientes afirmaciones encadenadas.

- 1.^a Es muy común a los seres humanos...
- 2.^a ... el que sin darnos cuenta...
- 3.^a ... percibamos mejor los males que los bienes...

⁸⁰¹ *Escena y sala*, OC, VIII, pp. 985-986.

⁸⁰² *Andando y pensando*, OC, V, p. 118.

⁸⁰³ C. Vaz Ferreira (1909), p. 82.

⁸⁰⁴ C. Lugsdin (1933, p. 38): «[Para Anatole France] la vie ne peut donc pas être autre chose qu'une source de plaisirs de toute sorte».

4.^a ... y que nos domine la melancolía por el éxito de lo pasado y por la incertidumbre de lo futuro,...

5.^a ... así como que tendamos a ocultar lo malo, ...

6.^a ... y a preferir ser amados a ser temidos.

1.^a Es muy común a los seres humanos...

Los sentimientos probablemente sea lo que más en común tienen todos los hombres. Para Azorín: «Montaigne no es radical; su obra nos ofrece el tipo medio, uniforme, de la Humanidad. Todo lo que hay en la Humanidad de sensato, de discreto, de tolerante, de piadoso, de reflexivo de sereno, Montaigne nos lo ofrece en sus *Ensayos*. Se pinta él, sí, en su libro; nos ofrece sus confidencias; pero lo personal, íntimo, privativo de Montaigne, es lo personal, íntimo y privativo de toda la Humanidad». ⁸⁰⁵ Y recuerda estas palabras de Montaigne: «Desearíamos preguntar: “¿Sabe griego o latín? ¿Escribe en verso o en prosa?” Mas si se ha vuelto mejor o más avisado, eso es lo principal y duradero. Habríamos de preguntar cuál es mejor sabio y no más sabio. Nos esforzamos por llenar la memoria y dejamos vacío el entendimiento y la conciencia». ⁸⁰⁶ En otro lugar autobiográfico, Azorín acude al libro de un comentarista de La Rochefoucauld; ⁸⁰⁷ de ese libro no cita un pasaje que posiblemente conocía: distingue entre al amor propio y el amor de sí mismo, siendo aquel deleznable y este, necesario y justo. ⁸⁰⁸

2.^a ...el que sin darnos cuenta...

Ya decía Montaigne que «Pues la memoria no nos presenta lo que nosotros elegimos, sino lo que a ella le viene en gana. E incluso nada hay que imprima algo tan vivamente en el recuerdo como el deseo de olvidarlo: el pedirle a nuestra alma que pierda alguna cosa, buena manera es de dársela para que la guarde y grave en ella». ⁸⁰⁹ Cicerón ya había dicho: «Preferiría el [arte] del olvido, pues recuerdo incluso lo que no quiero, y no puedo olvidarme de lo que quiero». ⁸¹⁰ Y nuestro Azorín afirma que «A veces, la parte consciente de la personalidad hace una cosa, y la parte subconsciente manda otra». ⁸¹¹

⁸⁰⁵ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 850.

⁸⁰⁶ M. de Montaigne (2006) I, XXV, p. 173. M. de Montaigne (1965, I, XXV, p. 208): «Nous nous enquérons volontiers: “Sait-il du grec ou du latin ? écrit-il en vers ou en prose?” Mais, s’il est devenu meilleur ou plus avisé, c’était le principal, et c’est ce qui demeure derrière. Il fallait s’enquérir qui est mieux savant, non qui est plus savant. Nous ne travaillons qu’à remplir la mémoire, et laissons l’entendement et la conscience vide.»

⁸⁰⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 605-606.

⁸⁰⁸ N. Massias (1826, V, p. 11): «Ce qui provient de l’amour-propre est ridicule, haïssable, vicieux; ce qui provient de l’amour de soi-même est juste, nécessaire, conforme à l’ordre». Y N. Massias (1826, Épilogue, p. 113): «I- Il n’y a que deux sortes de philosophie, celle de L’AMOUR-PROPRE, et celle de L’AMOUR DE SOI-MÊME. II-L’AMOUR-PROPRE et L’AMOUR DE SOI-MÊME étant ennemis irréconciliables, il faut opter».

⁸⁰⁹ Michel de Montaigne (2006), II, XII, p. 497. Michel de Montaigne (1965, II, XII, p. 201): «Car la mémoire nous représente non pas ce que nous choisissons, mais ce qui lui plaît. Voire il n’est rien qui imprime si vivement quelque chose en nostre souvenance que le desir de l’oublier: c’est une bonne manière de donner en garde et d’empreindre en notre âme quelque chose, que de la solliciter de la perdre».

⁸¹⁰ M. T. Cicerón (1987), II, p. 104. Ciceró (1914, II, p. 196): «nam memini etiam quae nolo, oblivisci non possum quae volo».

⁸¹¹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 640.

3.^a ... percibamos mejor los males que los bienes...

Azorín se sentía muy cerca de Leopardi por varias similitudes vitales. El poeta escribió a Pietro Giordani que su pensamiento le había martirizado mucho y le seguía martirizando, y que acabará matándolo si no cambia.⁸¹² Según Azorín, «la inteligencia está en razón inversa de la dicha, y que a mayor plenitud y penetración mental, corresponde una mayor capacidad para el dolor, puesto que más claramente vemos y percibimos el desconcierto universal y su irremediabilidad perdurable».⁸¹³ Para ser feliz no hay que ver la realidad, dice Azorín. A más penetración de la inteligencia, menos felicidad: esa es la relación inversa a la que alude Azorín.

4.^a ... y que nos domine la melancolía por el éxito de lo pasado y por la incertidumbre de lo futuro...

Aquí incide de lleno la melancolía de Azorín: «En la lucha existe siempre la ilusión del “veremos”, en el triunfo tenemos ya la certidumbre del “ya lo hemos visto”. En la lucha hay un “después”. En el triunfo no existe continuación. Después del triunfo ya no hay nada».⁸¹⁴ Insatisfacción del pasado como recuerdo, que “ya” no se goza, y del éxito del pasado, que también concluyó; e insatisfacción de un futuro por incierto.

5.^a ... así como que tendamos a ocultar lo malo...

«Cuando el español canta, sus penas espanta», proclama nuestro dicho popular. «Toda la vida de este hombre ha de estar marcada por una jovialidad aparente que encubre irremediable tristeza».⁸¹⁵ La congoja no nos abandona; para que no nos mate (como temía Leopardi), hay que hacer como que no existe, como que existe su opuesto.

6.^a ... y a preferir ser amados a ser temidos.

La totalidad de la vida humana emotiva consiste, esencialmente, en ser querido. «Ser amado o ser temido; eso es todo; ser tolerante, humano, afable, misericordioso, o ser inexorable, severo, inflexible».⁸¹⁶ No olvida Azorín a Maquiavelo, aunque este no se cuenta entre sus preferidos: «De crudelitate et pietate; et an sit melius amari quam time-ri, vel e contra».⁸¹⁷

5.3.3.4 La inteligencia

Al hablar de la inteligencia Azorín se transforma, se torna optimista irredento. Los principales beneficios de la inteligencia afectan tanto al individuo como a la sociedad.

⁸¹² A Pietro Giordani, a Venezia. Recanati, 8 agosto 1817. G. Leopardi (1860, pp. 50-52): «A me il pensiero ha dato per lunghissimo tempo e dà tali martirii, per questo solo che m'ha avuto sempre e m'ha intieramente in balia, (e vi ripeto, senza alcun desiderio) che m'ha pregiudicato evidentemente, e m'ucciderà, se io prima non muterò condizione».

⁸¹³ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 198.

⁸¹⁴ *La amada España*, p. 37.

⁸¹⁵ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 656.

⁸¹⁶ *Varios hombres y alguna mujer*, p. 296.

⁸¹⁷ N. Machiavelli (2013), cap. 17, p. 76.

5.3.3.4.1 Es filtro de mejoras

*«Un argumento cualquiera sirve al dramaturgo de raza para crear una obra de genio; al pasar por el troquel de una inteligencia mediocre ese mismo argumento sale con el estigma de una acuñación vulgar y deleznable empañada apenas nacida».⁸¹⁸ Por el contrario, todo lo estropea el descuido, que se camufla en cualquier circunstancia: «*Sébase que ai vulgo en todas partes*: en la misma Corinto, en la familia más selecta. De las puertas adentro de su casa lo experimenta cada uno».⁸¹⁹

5.3.3.4.2 Se acomoda a lo abstracto y a lo concreto

*«[...] á un lado están los ideales abstractos, inflexibles, independientes de toda contingencia de tiempo, de espacio y de mil circunstancias variadas, rígidos, implacables [...]; á otra banda se encuentran los pequeños ideales que mudan con el mudar del tiempo y de la vida, las acomodaciones discretas, los errores benéficos, la sutilidad indulgente que aplica á cada caso su procedimiento momentáneo y no formula una regla bárbara, universal é inconmovible, como un ídolo ó como un dios».⁸²⁰

5.3.3.4.3 Es germen de esperanza

*«Se puede gobernar sin la inteligencia; imposible, totalmente imposible gobernar contra la inteligencia. La inteligencia no puede estar nunca con el gobernante; representa siempre aspiración a lo futuro, es decir, divergencia, oposición».⁸²¹ Y porque es el desarrollo, fatalmente favorable, de los hombres: «Toda la marcha de la Humanidad pudiéramos decir que estriba en sustituir al valor-fuerza el valor-inteligencia».⁸²²

5.3.3.4.4 Vence al error

*«Se ha dicho que no es necio el que hace la necesidad, sino el que, hecha, no la sabe enmendar».⁸²³ «*Hominis est errare, nullius nisi insipientis in errore perseverare*». Cambiar de opinión es una cosa y rectificar es otra, pero ninguna de las dos es mentir, sino buscar la verdad.

5.3.3.4.5 Doma simultáneamente a la fuerza y a la mentira

Azorín no condena ni al león ni a la reposa, sino que pide a la inteligencia que controle a uno y a otra: «*Ne quid nimis*; huyamos de los extremos. No consideremos al león como usador arbitrario de su fuerza: no tengamos a la vulpeja como tramadora de

⁸¹⁸ *Escena y sala*, OC, VIII, p. 894.

⁸¹⁹ B. Gracián (1647), n.º 206.

⁸²⁰ «Los buenos maestros. Montaigne», *Helios*, año II, n.º XII, enero, 1904, p. 7.

⁸²¹ *Diario de un enfermo*, OC, I, p. 113.

⁸²² *Los valores literarios*, OC, II, p. 1112.

⁸²³ *El político*, OC, II, p. 379.

engaños. El león puede enseñar al político la fortaleza noble: la vulpeja puede adiestrarle en la habilidad discreta». ⁸²⁴ La historia literaria de la vulpeja es muy larga; mencionaremos algunas de sus referencias. Cicerón la había condenado: «De dos maneras se puede caer en injusticia: o con violencia o con engaño: la primera es más propia de leones; la segunda de astutas raposas, y entrambas muy ajenas de la generosidad del hombre; pero mas aborrecible la postrera. Mas entre todas las injusticias, ninguna es más perniciosas que la de aquellos que cuando más engañan es cuando más pretenden acreditarse de hombres de bien». ⁸²⁵ Plutarco la salvó: «Se burlaba de aquellos que no consideraban digno de los descendientes de Heracles el hecho de hacer la guerra mediante engaños y decía: “Cuando no llega con la piel de león, hay que parchear con la de zorra”». ⁸²⁶

En este sentido Azorín es seguidor de Maquiavelo, quien dijo: «Estando, por tanto, un príncipe obligado a saber utilizar correctamente la bestia, debe elegir entre ellas la zorra y el león, porque el león no se protege de las trampas ni la zorra de los lobos. Es necesario, por tanto, ser zorra para conocer las trampas y león para amedrentar a los lobos. Los que solamente hacen de león no saben lo que se llevan entre manos». ⁸²⁷ Gracián también aprueba el comportamiento de la vulpeja: «Quando no puede uno vestirse la piel del león, vístase la de la Vulpeja. Saber ceder al tiempo es exceder. El que sale con su intento nunca pierde reputación. A falta de fuerza, destreza. Por un camino o por otro: o por el Real del valor, o por el atajo del artificio. Más cosas ha obrado la maña que la fuerza, y más vezes vencieron los Sabios a los valientes que al contrario. Quando no se puede alcanzar la cosa, entra el desprecio». ⁸²⁸ Azorín zanja la cuestión: «La vulpeja no es la hipocresía y la mentira, no; es la cautela, la prudencia, la discreción. Representa un sentido de la vida circunstancial, contingente, relativista». ⁸²⁹ A la postre, es inteligencia.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 391.

⁸²⁵ M. T. Cicerón (1975) I, XIII, p. 15. Cicero (1975, I, XIII, 41, pp. 44 y 46): «Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria, fraus quae vulpeculae, vis leonis videtur; utrumque homine alienissimum, sed fraus digna maiore. Totius autem iniustitiae nulla capitalior quam eorum, qui tum, cum maxime fallunt, id agunt, ut viri boni esse videatur».

⁸²⁶ Plutarco (2007), *Vida de Lisandro*, p. 27. Plutarco: «τῶν δ' ἀξιούτων μὴ πολεμεῖν μετὰ δόλου τοῦς ἀφ' Ἡρακλέους γεγονότας καταγελαῖν ἐκέλευεν· Ὅπου γὰρ ἡ λεοντῆ μὴ ἐφικνεῖται, προσραπτέον ἐκεῖ τὴν ἀλωπεκῆν.» (Tomado de Plutarco, *Thesaurus Linguae Graecae*, Lys. 7.4).

⁸²⁷ N. Maquiavelo (2017), XVIII, p. 119. N. Machiavelli (2013, cap. 18, p. 81): «Sendo adunque, uno principe necessitato sapere bene usare la bestia, debbe di quelle pigliare la golpe e il liono; perché il liono non si difende da' lacci, la golpe non si difende da' lupi. Bisogna, adunque, essere golpe a conoceré e' lacci, e liono a sbigottire e' lupi. Coloro che stanno semplicemente in sul liono, non se ne intendano».

⁸²⁸ B. Gracián (1647), n.º 220.

⁸²⁹ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1050.

5.3.3.5 La excelencia frente a la incuria

5.3.3.5.1 Actitudes

Azorín tiende a hacer exquisitas todas las manifestaciones públicas de la actividad humana. Empleo la palabra *exquisitas* con el sentido de realizadas con excelencia. Le repele toda chapuza, repulsa toda actitud desidiosa.

Con la comparación entre la mula y el buey plasma su visión binaria de gran parte de las personas y de sus actuaciones: «La mula es el complemento lógico del chullo, de las corridas de toros, del vinazo espeso y sucio, del bailoteo ruidoso y convulsivo. En el extremo opuesto de la dulzura, la paciencia, el sosiego, la intensidad de la labor del buey, está todo lo que representa las mulas». ⁸³⁰ Este reparto de lo exquisito y de lo desidioso lo hallamos en la población general: «Un hombre ilustrado, erudito, repleto de mil vastos conocimientos, puede ser un mentecato o un hombre insociable. Otro que sepa poco o que no sepa nada puede ser un hombre de una exquisita y agradabilísima cultura». ⁸³¹

Los comportamientos de dejadez se dan mucho más entre los profesionales de actividades de difusión pública. Equipara lo selecto con lo minoritario, con la fama escasa, y, a la inversa, lo pésimo con mayoritario, con la mucha fama. «Hay dos clases de nombradías: las hay horizontales y las hay verticales. Las hay en extensión y las hay en profundidad. [...] Las que gozan nombradía en extensión ven su nombre y sus obras aplaudidos por todos; [...] Los que gozan de la nombradía en profundidad apenas la gozan»; ⁸³² «Siempre, en literatura, el escritor de grandes públicos tendrá un gesto de desdén para el escritor de público limitado, al menos en la apariencia. Siempre el escritor de público restringido desdeñará al escritor grande, al menos también aparentemente». ⁸³³

5.3.3.5.2 El molino de Aranjuez

Hay un episodio histórico relacionado con los jardines de Aranjuez que a Azorín le pareció sumamente significativo de la incuria hispánica. Azorín recoge varios testimonios de Saint-Simon en sus visitas a España en viajes de carácter oficial por encargo de los reyes de Francia. Saint-Simon es el nombre del ducado de que gozaba: Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon. Uno de tales testimonios se refiere a los jardines de Aranjuez: «El jardín es grande, con un bello parterre y varias hermosas avenidas. [...] Habitados con el tiempo al buen gusto impuesto en nuestros jardines por Le Nôtre, [...] no es posible evitar que Aranjuez se antoje pequeño y un tanto insustancial. [...]

⁸³⁰ *Un pueblecito*, OC, III, p.540.

⁸³¹ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 590.

⁸³² *El escritor*, OC, VI, p. 351.

⁸³³ *A voleo*, OC, IX, p. 590.

Me extrañó mucho dar en el Tajo, a menos de cien pasos del palacio, con un molino que interrumpe la corriente y cuyo estrépito se oye por todas partes».⁸³⁴

Saint-Simon insinuó a Felipe V que el molino tan cercano al Palacio Real producía unas molestias que cualquier ciudadano no soportaría; al rey le disgustó que Saint-Simon le hiciera esta sincera insinuación, y su respuesta fue que está ahí de siempre y que no producía ningún mal; Saint Simon cambió de tema y se puso a hablar de las cosas agradables de Aranjuez: «Cette franchise déplut au roi, qui répondit qu'il avait toujours été là, et qu'il n'y faisait point de mal. Je me jetai promptement sur d'autres choses agréables d'Aranjuez, et cette conversation dura assez longtemps».⁸³⁵ Este detalle de la reacción del rey Felipe V («está ahí desde siempre») le hizo a Azorín reflexionar de esta manera: «Ya están aquí, junto a una expresión de sociabilidad, de civilización (los jardines de Aranjuez), el pormenor revelador de la incuria tradicional, de la insensibilidad histórica [...] Se ha verificado el choque de dos modalidades de sensibilidad: un detalle, una pequeñez, una fruslería, si queréis, pero detalle de alta significación».⁸³⁶

Lo que quiere resaltar Azorín es la actitud “tradicional” (= aviejada) española: «que lo codificado, lo consagrado por la costumbre, por el conformismo, por las convenciones sociales, por dañable que sea, no puede ser objeto de preocupación en los que ejercen el poder».⁸³⁷

5.3.3.6 Dualismos sentenciosos

Una parte de los dualismos de Azorín está expuesta de un modo casi sentencioso. En ellos prima la forma; las palabras seleccionadas -destacadas, incluso, por él mismo- hacen que la idea brille. Utiliza dos mecanismos lingüísticos: uno de carácter léxico y otro de carácter sintáctico.

5.3.3.6.1 De índole léxica

En los ejemplos de naturaleza léxica la oposición se basa claramente en los rasgos sémicos; dentro de estas oposiciones hallamos tres niveles operativos.

1.º Una alternancia que corresponde a todo ente, como son la cualidad y la cantidad. La cualidad tiene muchas dimensiones: material o moral, propia o común, vital o no vital, etc. La cantidad es el primer principio de individuación. «Al concepto de *cantidad*, [...], habrá que ir sustituyéndole concepto de *calidad*».⁸³⁸

⁸³⁴ Saint-Simon (2008), pp. 461-462. Saint-Simon (2007, p. 1349): «Le jardin est grand, avec un beau parterre et quelques belles allées. [...] Accoutumés depuis au bon goût de nos jardins amené par Le Nôtre [...] on ne peut s'empêcher de trouver bien du petit et du colifichet à Aranjuez; [...] J'y fus fort choqué d'un moulin sur le Tago, à moins de cent pas du chateau, qui coupe la rivière, et dont le bruit retentit partout».

⁸³⁵ Saint-Simon (2014), p. 107.

⁸³⁶ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1145.

⁸³⁷ Ch. Manso (2015), p. 208.

⁸³⁸ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 506.

2.º Unas propiedades equipolentes, como son pensar y sentir; son operaciones interiores a los seres racionales. «Góngora se *piensa* superior a Lope y se *siente* inferior». ⁸³⁹

3.º Un sema común y un sema específico. En el contexto azoriniano, observamos dos casos.

a) En uno, el creyente y el convencido coinciden en estar “al servicio de” una causa, sea por motivos de entrega a algo ajeno, sea por argumentos comprobables: el anarquista «Más que un creyente, es un convencido». ⁸⁴⁰

b) En otro caso, lo común es la “orientación”. Azorín, en un momento clave de su vida -quizá el más decisivo- tiene un tipo de orientación y carece de otro tipo; sabe que va a Madrid, pero no sabe lo que le espera: «*Geográficamente*, Azorín sabe adónde encamina sus pasos; pero en cuanto a la orientación *intelectual* y *ética*, su desconcierto es mayor cada día». ⁸⁴¹

5.3.3.6.2 De índole sintáctica

Ejemplos de dualismos de tipo sintáctico de Azorín.

*«Los días pasados [«de la feria que acaba de celebrarse»], todo ha sido bullicio, gresca y alegría en la ciudad. Los pasados días [«el pretérito lejano»] pesan como pesa la juventud ya pasada, en el poeta selecto, que, solo en su aposento, por una ventana que da al jardín, medita en lo que ya no volverá, reclinada la cabeza en la mano». ⁸⁴²

*«[...] antes era *don Toribio el pobre*; ahora es *el pobre don Toribio*. Hay gran diferencia de una situación a otra. Pasar sin comer, sí; pasar deprimido, ante sus convencinos, compadecido, no». ⁸⁴³

La diferencia de sentido es obvia, pero la vamos a justificar. En los ejemplos de condición sintáctica Azorín echa mano de los valores del adjetivo condicionados por su posición respecto del sustantivo. Azorín muestra aquí finura gramatical práctica, aunque no tenía conocimientos teóricos. Los comportamientos de los adjetivos en lo referente a su posición respecto del sustantivo no siguen una fórmula fija. En esta cuestión «no se trata de leyes, sino de tendencias»; ⁸⁴⁴ gran parte de los adjetivos del español son susceptibles de ser colocados antes o después del sustantivo al que sirvan de adjunto. Las formulaciones que pueden realizarse sobre el orden SA o el orden AS sufren excepciones. Esto hace que se origine cierta confusión. ⁸⁴⁵ La posición de los adjetivos no está condicionada por un solo tipo de causas. Ninguna función ni clase explica por sí sola el orden SA o el AS. Por ello, lo más conducente a una explicación aceptable es atender a los tipos de rela-

⁸³⁹ *Lope en silueta*, OC, v, p. 607.

⁸⁴⁰ *Notas sociales*, OC, I, p. 206.

⁸⁴¹ *La voluntad*, OC, I, p. 959.

⁸⁴² *Pensando en España*, OC, v, p. 968.

⁸⁴³ *Clásicos cernidos*, OC, VI, p. 1067.

⁸⁴⁴ S. Gili Gaya (1970), p. 216.

⁸⁴⁵ A. Terker (1985), p. 502.

ciones que se pueden dar entre un adjetivo adjunto y su sustantivo correspondiente teniendo en cuenta el orden SA o AS:⁸⁴⁶

- 1.º Adjetivos de posición fija, con independencia de clase y función.
- 2.º Adjetivos que preceden al sustantivo.
- 3.º Adjetivos que siguen al sustantivo.
- 4.º Adjetivos cuyo sentido cambia si cambia su posición.
- 5.º Adjetivos cuyo sentido no cambia aunque cambie su posición.

En los dos ejemplos de dualismos de Azorín que se basan en el sentido diferente que tienen los sintagmas en los que van colocados el adjetivo *pobre* y el adjetivo *pasados*, estos adjetivos pertenecen al tipo de **adjetivos cuyo sentido cambia si cambia su posición**. Situación y sentido análogos advertimos en estos ejemplos: *una extraña persona* (= una persona rara) no es igual que *una persona extraña* (= una persona ajena al grupo), *una cierta noticia* (= una noticia indeterminada) no es igual que *una noticia cierta* (= una noticia segura), etc.

6 LOS PUNTOS SUSPENSIVOS

6.1 CONCEPTOS

Dos son los aspectos principales que se pueden abordar en el estudio de los puntos suspensivos: el ortográfico y el comunicativo. Dejamos fuera de nuestro análisis el aspecto ortográfico, para el que se puede consultar la ortografía de la Real Academia⁸⁴⁷. En esa misma obra se exponen, como dimensión comunicativa, las siguientes funciones:

- Los puntos suspensivos indican siempre que falta algo para completar el discurso, es decir, señalan una suspensión o una omisión. Esa ausencia puede responder al deseo de quien escribe de dejar en suspenso el enunciado —con intención meramente enfática o para expresar ciertos estados de ánimo o actitudes del hablante con respecto a lo que dice—, o bien a la conveniencia o necesidad de omitir una secuencia de texto sin más. Cuando su uso responde a necesidades expresivas de carácter subjetivo, funcionan como indicadores de modalidad, pues aportan información sobre la actitud o intención del hablante en relación con el contenido del mensaje. [...] Como indicadores de modalidad, los puntos suspensivos tienen los siguientes usos principales:
- a) Indican la existencia de una pausa transitoria en el discurso que expresa duda, temor o vacilación.
 - b) Dejan el enunciado en suspenso, con el fin de crear expectación.
 - c) Señalan la existencia de pausas que demoran enfáticamente el enunciado.
 - d) En los diálogos, señalan silencios significativos de los interlocutores:
 - e) Para señalar la interrupción voluntaria de un discurso cuyo final se da por conocido o sobrentendido por el interlocutor.
 - f) Para insinuar, evitando su reproducción, expresiones o palabras malsonantes o inconvenientes.

⁸⁴⁶ Véase R. Almela (2002).

⁸⁴⁷ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010): 3.4.10. «Los puntos suspensivos», pp. 394-400. Puede consultarse, además:

* <https://www.luccla.com/13381/puntos-suspensivos-1-criterios-de-insercion>.

* <https://www.luccla.com/13384/puntos-suspensivos-2-casi-todos-los-usos-y-funciones>.

Los puntos suspensivos cumplen, en síntesis, las siguientes funciones.

- 1.^a **Aportar** ambigüedad, apertura, duda, emoción, énfasis, humor, inconcreción, indefinición, intriga, sorpresa, suspense, temor, titubeo, vaguedad...
- 2.^a **Interrumpir** el enunciado con objetivo conceptual o emotivo.
- 3.^a **Omitir** palabras o expresiones innecesarias, inconvenientes o fáciles de sobreentender por ser semejantes a los enunciados

El uso discrecional de este signo de puntuación permite su empleo en toda clase de modos escriturales: novela, relatos, teatro, poesía, guión, libreto, biografía, ensayo, escritura técnica, divulgación, redacción periodística, redacción didáctica... **Todas las funciones atribuidas a los puntos suspensivos pueden ser consideradas variantes de la ironía**, de ese “no terminar” de expresar con contundencia lo que se “querría” decir. Así lo considera también C. Kerbrat-Orecchioni: «Les points de suspension «servent souvent à signaler une astuce, un paradoxe, un sous-entendu malicieux, une contradiction suspecte. [...] Les points de suspension rendent attentifs à ce que tout récit comporte d'étrange, de suspect, et agissent rétroactivement sur les séquences antérieures [...] pour les dénoncer en convergente avec d'autres indices tels que l'usage des modalisateurs, comme ironiques».⁸⁴⁸

Para Azorín las palabras son mucho más grandes que las sensaciones que describen; por eso, como hay tantas palabras entre las que elegir, es preferible que elija el lector con los puntos suspensivos... «Leer y leer. Por encima de todas las diferencias, en cuanto a la lectura, diferencias de tiempo, lugar, edad, afectos, etc., existe una diferencia fundamental, perdurable e incommovible entre leer y leer: se lee para sentir o se lee para saber. [...] El libro es una continuación o complemento de la sensibilidad del lector».⁸⁴⁹ Los puntos suspensivos construyen complicidad, pues el lector se va a dar por enterado, ha entendido lo que se ha enunciado, lo que nos permite omitir detalles y aclaraciones que darían pesadez. Insinúan nuestras posturas con una cómoda indefinición en lugar de dejar las ideas claras y cerradas con un contundente punto final. El mismo Azorín manifiesta su placer por el valor y la función de los puntos suspensivos: «con interrupciones, con sentidos que quedan en el aire, con sugerencias apenas iniciadas. [...] Y todo esto, naturalmente, es más vida, más pasión, más autenticidad»,⁸⁵⁰ «Lo inacabado tiene un profundo encanto. Esta fuerza rota, este impulso interrumpido, este vuelo detenido».⁸⁵¹ Incluso nombra explícitamente los puntos suspensivos como recurso literario muy próximo al sentido irónico: «Y hoy lo sería cortado, vivo, inconexo a trechos, lleno de saltos, de interrupciones, de puntos suspensivos, de retornos a lo ya dicho, de rectificaciones sobre la marcha».⁸⁵²

⁸⁴⁸ C. Kerbrat-Orecchioni (1976), p. 27.

⁸⁴⁹ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 1223.

⁸⁵⁰ *Angelita*, OC, V, p. 509.

⁸⁵¹ *Al margen de los clásicos*, OC, VII, p. 183.

⁸⁵² *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1125.

Azorín invita con los puntos suspensivos a que el lector colabore con él, lo implican afectivamente en el discurso: «Lo no dicho por el autor queda indeterminado en la obra, pero se puede completar y puede ser subsanado a través de la colaboración del lector. Cuando el lector opta por colmar las indeterminaciones del mundo ficcional, la obra se convierte en un objeto estético íntegro. Las indeterminaciones de una obra son espacios proteicos para el impacto emocional».⁸⁵³

Con los puntos suspensivos Azorín pretende incitar al lector a que participe en la interpretación del texto. Tal y como los emplea Azorín, les atribuimos cinco funciones de implicación lectora: completar, reflexionar, concretar, interrogarse y sonreír. Para que el lector pueda realizar esas funciones, Azorín dota al texto correspondiente de sus correspondientes características: lo consabido, lo enfatizado, lo indefinido, lo sorpresivo y lo ironizado. Por **consabido** entendemos la omisión de palabras o expresiones que son conocidas o deducibles. Lo **enfatizado** será cuanto tenga que ver con el énfasis o con una interrupción del enunciado que esté motivada por emociones o por conceptos; invita al lector a que perciba la importancia de lo que antecede. En lo **indefinido** incluimos aquello que no se presenta con perfil propio: vaguedad, inconcreción, indefinición... Con lo **sorpresivo** se estimula a contrastar las partes del enunciado. Lo **ironizado** invita a mirar la otra cara del enunciado, lo que encierre otro sentido de las palabras empleadas o sobreentendidas.

El mismo Azorín propone lo que considero que es la invariante de estas cinco variantes: «Y existe algo en el idioma, en la atmósfera creada por el idioma, que no puede ser captado por los filólogos, ni definido por los artistas: *lo sobreentendido*».⁸⁵⁴ Con los puntos suspensivos Azorín invita al lector a que sobreentienda: a) lo deducible por lógica o por experiencia, b) lo que se atisba que merece la pena que se tenga en cuenta por ser importante individual o socialmente, c) lo inacabado que el cotexto y el contexto pueden ultimar, d) lo que llama la atención por inesperado y e) lo que contradice la seriedad de un enunciado. Comentaremos algunos ejemplos de estas cinco clases de las funciones que, a nuestro parecer, desempeñan los puntos suspensivos en Azorín. En muchos casos se mezclan varios de estos tipos de rasgos: la sorpresa tiende a ser soporte de ironía, el humor conlleva con frecuencia una reflexión...

6.2 LO CONSABIDO

Son fácilmente deducibles los elementos que podrían adjuntarse a los que aparecen en las enumeraciones siguientes. Así, cuando menciona las realidades de La Mancha que hay que tener en cuenta al comentar el Quijote: «Ningún comentarista del *Quijote* se acuerda para nada de la Mancha, de sus paisajes, de sus hombres...».⁸⁵⁵ O al referirse al origen de los militares presentes en un almuerzo internacional: «aquí hay militares de

⁸⁵³ S. Bermúdez (2010), p. 160.

⁸⁵⁴ «Prólogo», en Rand, Marguerite (1956), p. XI.

⁸⁵⁵ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, p. 922.

diversas nacionalidades: franceses, belgas, ingleses, norteamericanos...». ⁸⁵⁶ Si nombra los retratos familiares que hay en un salón («El salón de arriba de la casa, el de los retratos, estaba lleno de tíos, tías, primos, primas...»), ⁸⁵⁷ es lógico que a esta lista se podrían añadir sobrinos, abuelas, etc. Estando en París añora a España y solo cita unos cuantos pueblos: «¡España, España! Cuando estoy solo repito en voz alta: Carrión de los Condes, Aranda de Duero, Puebla de Sanabria, Salas de los Infantes...»; ⁸⁵⁸ pero podría haber indicado también otros, como, por ejemplo, Villanueva de los Infantes, Escalona, Briviesca, etc., tan queridos para él. Es lógico que el instinto que «hace cobrar amor a un objeto que hemos usado durante años, un reloj, una petaca, una cartera, un bastón...», ⁸⁵⁹ extienda ese amor a otros objetos como un paraguas, una estantería, etc. El mundo de tipos que imagina Quevedo «lo habitan centenares de curiosos tipos: letrados, médicos, boticarios, [...] barberos, zapateros, sastres, muchos sastres, incontables sastres...». ⁸⁶⁰ Manuales de artes y oficios los hay en abundancia; por ejemplo: «Del carpintero, del herrero, del alcaller o alfarero, del curtidor, del albañil...». ⁸⁶¹

Azorín se demora en la descripción de los rasgos prototípicos de escenas del Rastro madrileño y deja al lector que complete los rasgos según su experiencia o su perspicacia. ⁸⁶²

Azorín se encuentra frente al Rastro. En la calle de los Estudios comienzan las avanzadas del pintoresco mercado. Van y vienen gentes apresuradas; gritan los vendedores; campanillean los tranvías eléctricos. Al borde de la acera se extienden los puestos de ropas, hules, marcos, cristalería, libros. Junto a la puerta del Instituto, arrimada a la pared, una vendedora de cordones lee en voz alta el folletín de un periódico. “-¡Ah, yo evitaré que se esconda!, dijo el duque con voz...”. [...] Y los pregones saltan repentinos, largos, plañideros: -¡Papel de Armenia para perfumar las habitaciones a perro grande!... ¡Son de terciopelo y peluche!... ¡La de cuatro y seis reales, a real!... [...] Se acerca una mujer con un gran saco a la ciega. Hablan: -... decirte que vaya tu marido a hacer colchones el lunes... Van y vienen traperos, criadas, señoritos, chulos, mozos de cuerda... [...] Y a intervalos rasga los aires la voz de un carretero, el grito de un mozo cargado con un mueble: -¡Ahí va, eh!... ¡ahéeeh! [...] De cuando en cuando hace girar la pintada rueda de madera y exclama: -¡Hagan juego, señores!... Donde quieran y como quieran... [...] El librero defiende su mercancía: -... se venden sueltas a dos pesetas y la Desesperación de Espronceda está agotada...

6.3 LO ENFATIZADO

Algunos de los problemas que le preocupan a Azorín los suele resaltar con puntos suspensivos. Son varios, pero no todos los vamos a mencionar. Tal ocurre con la vacuidad de los discursos parlamentarios: «escuchamos un pedazo de discurso; salimos; volvemos a entrar; después tornamos a salir... No importa no escuchar toda la ora-

⁸⁵⁶ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 774.

⁸⁵⁷ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 576.

⁸⁵⁸ *Espanoles en París*, OC, V, p. 798.

⁸⁵⁹ *Antonio Azorín*, OC, I, p. 1081.

⁸⁶⁰ *El pasado*, p. 198.

⁸⁶¹ *Madrid*, OC, VI, p. 298.

⁸⁶² *La voluntad*, OC, I, pp. 941-944.

ción». ⁸⁶³ Idealista como era, trinaba y tronaba contra el predominio de lo material sobre lo espiritual: «Un multimillonario valdrá más que un Vicente de Paúl o un Francisco Giner. La meditación ante el destino humano será una inmensa locura. El pensamiento mismo llegará a ser abolido por el placer bestial...». ⁸⁶⁴

La aflicción por las consecuencias tan desastrosas de la guerra de 1914 a 1918 fue motivo de muchas de sus lamentaciones: «Es el número, la cantidad, la masa quienes dominan en la política de los pueblos, y son los pueblos mismos los que luchan, se entrechocan ferozmente y se odian...». ⁸⁶⁵ Lo mismo ocurrió por los ataques personales que recibió: «algunos suscriptores, liberales a la antigua, de rosario y morrión, se quejaron en sentidas cartas de mis *escandalosos* artículos. Por eso he tenido que dejar de escribir crónicas... En los periódicos no puede uno ser independiente...». ⁸⁶⁶

Los ruidos de las grandes ciudades obsesionan a Azorín. En este párrafo enfatiza las dificultades, sobre todo si se les compara con las provincias: «los gritos de las grandes ciudades, de Madrid, son rápidos, secos, sin relumbres de realidad... Los de provincias aún son artísticos, largos, plañideros..., tiernos, melancólicos... Y es que en las grandes ciudades no se tiene tiempo, se quiere aprovechar el minuto, se vive febrilmente... y esta pequeña obra de arte, como toda obra de arte, exige tiempo... y el tiempo que un vendedor pierda en ella, puede emplearlo en otra cosa... Repara en este detalle insignificante, que revela toda una fase de nuestra vida artística...». ⁸⁶⁷

Le preocupa también la vida penosa de los trabajadores del campo; la situación que lamenta fue producida por el cese de la exportación de vinos, lo que originó un decaimiento de la producción agrícola: «—Estos pobres labradores -decía yo- han sido ricos un momento y luego volvieron a unirse con la miseria. Duró el contento lo que duró el tratado con Francia relativo a los vinos, o sea de 1882 a 1892... [...] ¡Todos estaban alegres y sanos! ¡Todos eran fuertes y ricos!... [...] se prestan otras veces mil reales, se consignan dos mil en el documento, y se le perdonan al prestamero generosamente los réditos... [...] Y la miseria aumenta... [...] los tintos comunes —que son casi toda la cosecha— se venden a 3 o 4 reales la arroba... [...] ¿Dónde está el dinero necesario para cambiar de cultivo?... [...] Y este ambiente de tristeza [...] va densificándose, [...] en suspiros, en reproches, en amenazas... [...] el labrador se alzaría con sus hoces y sus legones, y comenzará la más fecunda de las revoluciones españolas... [...] Y las ciudades, debilitadas por el alcoholismo, por la sífilis y por la ociosidad, sucumbirán ante la formidable irrupción de los nuevos bárbaros...». ⁸⁶⁸

⁸⁶³ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 68.

⁸⁶⁴ *De Granada a Castelar*, OC, IV, p. 285.

⁸⁶⁵ *De un transeúnte*, p. 22.

⁸⁶⁶ *Bohemia*, OC, I, p. 294.

⁸⁶⁷ *La voluntad*, OC, I, pp. 860-861.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, pp. 977-979.

No podía faltar la reflexión sobre su melancolía personal a través de los puntos suspensivos.⁸⁶⁹

Hoy me siento triste, deprimido, mansamente desesperado [...] estas sombras que van y vienen calladamente... [...] esta perdurable agonía sobre un átomo perdido en lo infinito... [...] Yo no sé si este ideal llegará a realizarse: exige desde luego un grado supremo de consciencia. Y el hombre no podrá llegar a él hasta que no disocie en absoluto y por modo definitivo las ideas de generación y de placer sensual... [...] acaso la inmensidad del universo que los poetas cantan, sea un miserable puñado de lentejas, o cosa parecida, que un monstruo agita un momento en su mano... [...] Y estos cincuenta años pudieran ser un segundo para un ser superior o distinto del hombre... [...] entonces esta sería mil veces más corta... [...] el sol se mantendría inmóvil en el cielo; la luna apenas cambiaría... [...] La materia gastada de tanta muchedumbre de mundos, permanecerá -¿dónde?- eternamente como un inmenso montón de escombros... [...]: dejo la pluma: torno a mis reflexiones... [...] apenas puedo coordinar una frase pintoresca... Y hay momentos en que quiero rebelarme, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva...

Su permanente atención a las cosas a veces le agobia, lo que enfatiza con esta serie de puntos suspensivos tan seguidos:⁸⁷⁰

Este sentirse vivir hace la vida triste. La muerte parece que es la única preocupación en estos pueblos, en especial en estos manchegos, tan austeros... Entierros, anunciadores de entierros que van tocando por las calles una campanilla, misas de réquiem, dobleo de campanas... hombres envueltos en capas largas... suspiros, sollozos, actitudes de resignación dolorosa... mujeres enlutadas, con un rosario, con un pañuelo que se llevan a los ojos, y entran a visitarnos y nos cuentan gimiendo la muerte de este amigo, del otro pariente... todo esto, y las novenas, y los rosarios, y los cánticos plañideros por las madrugadas, y las procesiones... todo esto es como un ambiente angustioso, anhelante, que nos oprime.

6.4 LO INDEFINIDO

El significado de lo indefinido es el más proclive a una multiinterpretación, es caleidoscópico por la variedad de sentidos que alberga, es el más difícil de discernir. Nosotros reunimos los abundantes casos de puntos suspensivos de indefinición en cuatro grupos, que son susceptibles de intercambiabilidad parcial recíproca: por algo son “indefinidos”. El criterio que nos ha servido de pauta ha sido el de la apelación al fundamento que ayude a “definir”: a) motivo teórico de sesgo individual, b) motivo teórico de sesgo colectivo, c) comprobación de experiencia individual, d) comprobación de experiencia común.

6.4.1 MOTIVO TEÓRICO DE SESGO INDIVIDUAL

*«Se trata [...] de alguien que hasta ahora no era escritor... o lo era para él solo».⁸⁷¹

*«Otros que escriban como quieran: yo escribo... como escribo».⁸⁷²

⁸⁶⁹ Antonio Azorín, OC, I, pp. 973-976.

⁸⁷⁰ *La voluntad*, OC, I, pp. 834-835.

⁸⁷¹ *Sin perder los estribos*, p. 155.

*«Estoy cansada, muy cansada... No sé cómo explicar este cansancio. Estoy cansada... de ser bonita».⁸⁷³

*«[...] la reflexión es la madre de la poesía, así como la soledad lo es de la reflexión...».⁸⁷⁴

6.4.2 MOTIVO TEÓRICO DE SESGO COLECTIVO

*«nuevas generaciones, nuevos artistas, van llegan y aportando una originalidad, una fuerza, una sugestión... que no son las nuestras».⁸⁷⁵

*«La monedita permanece intacta, y han pasado los imperios, han muerto los príncipes, las más espléndidas ciudades se han...».⁸⁷⁶

*«[...] hay en Unamuno cosas que no me gustan: no me gusta su nebulosidad, su incerteza de ideal filosófico, su vaguedad de pensamiento...».⁸⁷⁷

*«Comienza también a pensarse en un mañana distinto del ayer...».⁸⁷⁸

6.4.3 COMPROBACIÓN DE EXPERIENCIA INDIVIDUAL

*«Mirad bien estas casas: todas tienen ventanas; pero entre todas habrá una con una ventana pequeña, misteriosa, que hará que vuestro corazón se oprima un momento con inquietud indefinible...».⁸⁷⁹

*«¡Cómo penetran en el alma, en estos momentos, los silbatos agudos de las locomotoras! El tiempo y la lejanía de los países desconocidos...».⁸⁸⁰

*«¡Horas deliciosas aquellas de la juventud, de mi juventud, en el Casino de Monóvar, con silencio, con jazmines, con sosiego y ... con una vida por delante!».⁸⁸¹

*«Luego, por la tarde, tuvo unas palabras consoladoras para todos, y cesó de vivir...».⁸⁸²

6.4.4 COMPROBACIÓN DE EXPERIENCIA COMÚN

*«Por fin, le ponen petróleo al quinqué; mas la torcida está mal cortada, la llama da toda sobre un lado, estalla el tubo... ¡Otra media hora! Gritos, disputas, tinieblas... Y así hasta que ceno, de mal modo, tarde, con los platos mojados, con las copas resquebrajadas, con las viandas ahumadas, con un gato que maya a mi lado y un perro que me pone el hocico sobre el muslo...».⁸⁸³

⁸⁷² *Cada cosa en su sitio*, p. 128.

⁸⁷³ *Capricho*, OC, VI, p. 940.

⁸⁷⁴ *Literatura*, OC, I, p. 218.

⁸⁷⁵ *Andando y pensando*, OC, V, p. 116.

⁸⁷⁶ *Don Juan*, OC, IV, p. 255.

⁸⁷⁷ *Charivari*, OC, I, p. 250.

⁸⁷⁸ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 567.

⁸⁷⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 84.

⁸⁸⁰ *El caballero inactual*, OC, V, p. 43.

⁸⁸¹ *Agenda*, p. 48.

⁸⁸² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 77.

⁸⁸³ *La voluntad*, OC, I, p. 972.

*«[...] parecía que estábamos a mil leguas de España, y de sus tráfigos, y de sus políticos, y de los enredijos y trapacerías de su política...». ⁸⁸⁴

*«De cuando en cuando sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor; bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno...». ⁸⁸⁵

*«Y todo esto son las maneras simples, la palabra sobria, la veracidad, la sinceridad, la casa ordenada, el silencio [...], el traje sencillo y limpio, el libro que se imprime elegantemente...». ⁸⁸⁶

6.5 LO SORPRESIVO

6.5.1 LA INTRIGA

La sorpresa puede cobijarse en distintos rincones. El más frecuente en la narración es el suspense.

*«Pasillo del tren; miradas de los ojos negros... Y de pronto...». ⁸⁸⁷

*«El peso que yo tenía en el costado era cada vez mayor. Y de repente...». ⁸⁸⁸

*«Una mano acaba de posarse en el picaporte de la puerta. La puerta se está abriendo...». ⁸⁸⁹

*«Y de pronto, en el profundo silencio... Y de pronto, en el profundo silencio, no ocurre lo que el lector imagina». ⁸⁹⁰

*«Nada indica este cambio: no se ha producido en los árboles de la Olmeda ninguna violenta agitación de sus troncos y de sus ramas; no han temblado ni ligeramente las paredes de la casa; las avechicas del campo han comenzado a cantar como todos los días; el pavón ha saludado al nuevo sol con largos gritos agudos. Y, sin embargo...». ⁸⁹¹

*«Después me siento y permanezco absorto un instante... Oigo ruido en el piso alto: suena un portazo: una canción rasga los aires... Y yo me estremezco de pies a cabeza. ¡Es Iluminada!...». ⁸⁹²

6.5.2 LA INCERTIDUMBRE

Otro rincón es el de la duda.

* Versa sobre una cuestión empírica, cuya respuesta la coloca Azorín unas líneas más abajo: «En los coches de tercera españoles todo el mundo lleva los bolsillos llenos... ¿De qué dirá el lector?». ⁸⁹³

⁸⁸⁴ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 73.

⁸⁸⁵ *Don Juan*, OC, IV, p. 260.

⁸⁸⁶ *Pintar como querer*, p. 126.

⁸⁸⁷ *Blanco en azul*, OC, V, p. 283.

⁸⁸⁸ *Pueblo*, OC, V, p. 592.

⁸⁸⁹ *Una hora de España*, OC, IV, p. 531.

⁸⁹⁰ *Escritores*, p. 163.

⁸⁹¹ *Tomás Rueda*, OC, III, pp. 298-299.

⁸⁹² *La voluntad*, OC, I, p. 979.

⁸⁹³ *Crítica de años cercanos*, p. 97.

* Versa sobre una cuestión teórica, en la que la palabra misma que precede a los puntos crea suspense: «[...] habremos de dejar el problema en pie, sin resolver, y aguardar ante él una actitud *crítica*, de examen, de expectación... y de inquietud».⁸⁹⁴

* Lo variable y lo voluble son lugares propicios para que se aloje la sorpresa: «Es esta una cuestión de vanidad -infantil... senil-, que sale cara y molesta a los lectores»;⁸⁹⁵ «Nixon será -si triunfa- una realidad permanente... durante algunos años».⁸⁹⁶

* Este mecanismo de amagar y no dar, esta ironía delicada, la esmalta con 16 signos de puntos suspensivos para enfatizar la duda entre los efectos de lo belicoso y de lo pacífico: «Así, con la dulzura, con la resignación, con la pasividad, es como ha de venir a la Tierra el reinado de la Justicia... Y Azorín, de pronto se ha puesto en pie, nervioso, iracundo, y ha exclamado trémulo de indignación: -¡No, no! [...] ¡El reinado de la Justicia no puede venir por una inercia y una pasividad suicidas! [...] Y Azorín ha salido dando un violentísimo portazo. Entonces, el maestro, un poco humillado, un poco halagado por el ardimiento del discípulo, ha pensado con tristeza: -Decididamente, yo soy un pobre hombre. [...] éste ángel que leerá los pensamientos más recónditos, habrá sentido hacia el maestro, por este instante de contrición sincera, una vivísima simpatía».⁸⁹⁷

6.6 LO IRONIZADO

Diferentes dimensiones de la ironía, como mostramos en este trabajo, hallan evidencias en los puntos suspensivos. En opinión de Kerbrat, los puntos suspensivos señalan una astucia, una paradoja, un malentendido malicioso, una contradicción sospechada; llaman la atención sobre lo que el enunciado tiene de extraño, de sospechoso, y actúan retroactivamente sobre las secuencias anteriores. Nos ponen atentos a lo que el relato tiene de extraño, de sospechoso, y maniobra retroactivamente sobre las secuencias anteriores para ponerlas en relación con otras señales como irónicas.⁸⁹⁸ Azorín cultiva con generosos puntos suspensivos diversos tipos de ironías.

6.6.1 CENSURA

Uno de los pasajes más significativos del valor irónico de los puntos suspensivos lo hallamos cuando describe la corrupción en los organismos públicos.⁸⁹⁹ Más de cincuenta grupos de puntos suspensivos emplea Azorín para desarrollar el desencanto que le produce «la *inmoralidad administrativa*»: «Y yo no sé qué es más bochornoso, si la iniquidad de los unos o la mansedumbre de los otros... Yo no soy patriota en el sentido estrecho, mezquino, del patriotismo..., en el sentido romano..., en el sentido de engrandecer mi patria a costa de las otras patrias...». «Los unos son escépticos, los otros per-

⁸⁹⁴ *Andando y pensando*, OC, v, p. 119.

⁸⁹⁵ *Leyendo a los poetas*, OC, vii, p. 751.

⁸⁹⁶ *Los recuadros*, p. 45.

⁸⁹⁷ *La voluntad*, OC, i, pp. 848-652.

⁸⁹⁸ Ch. Kerbrat-Orecchioni (1976), p. 27.

⁸⁹⁹ *La voluntad*, OC, i, pp. 825-831.

versos... y así caminamos, pobres, miserables, sin vislumbres de bonanza... arruinada la industria, malvendiendo sus tierras los labradores...».

Durante varias páginas Azorín reflexiona sobre los sinsabores que atormentan a España, sobre la regeneración que España necesita. Antes de exponer sus consideraciones y de narrar el episodio que las ha originado, Azorín compendia su intención con estas palabras: «lo que percibo con tristeza es que es irónico, de una ironía tremenda, entretenerse en discutir la solución de este que llaman *problema*, mientras el obrero se extenúa en las minas y en las fábricas».⁹⁰⁰ El núcleo narrativo se resume en lo siguiente: tres jóvenes, ilusos, pretenden publicar un manifiesto para cambiar la sociedad; para ello consultan a tres eminentes personalidades, La primera y la última reflexión son coincidentes: esto no tiene remedio, hay que empezar de cero.⁹⁰¹

Yuste, mientras golpea su cajita de plata, ha pensado en las amarguras que afligen a España. Y ha dicho: -Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*». [...] Y Yuste, bajo la higuera que plantó S. Pascual, un místico, un hombre austero, inflexible, ha leído este ejemplar de ironía amable: Y en aquel tiempo en la deliciosa tierra de Nirvana todos los habitantes se sintieron tocados de un grande y ferviente deseo de regeneración nacional. [...] Y un día tres amigos -Pedro, Juan, Pablo-, que habían leído en un periódico la noticia de unos escándalos estupendos, se dijeron: “Puesto que todo el país protesta de los agios, depredaciones y chanchullos, vamos nosotros, ante este caso, a iniciar una serie de protestas concretas, definidas, prácticas; y vamos a intentar que bajen ya a la realidad, que al fin encarnen, las bellas generalizaciones de monografías y discursos”. Y Pedro, Pablo y Juan redactaron una protesta. [...] Luego, los tres incautos moralizantes imaginaron ir recogiendo firmas de todos los conspicuos, de todos los egregios, de todos los excelsos de este viejo y delicioso país de Nirvana... Principiaron por un sabio y venerable exministro. [...] era un filósofo amado de la juventud. [...] Después, Pedro, Juan y Pablo fueron a ver a un elocuente orador, jefe de un gran partido político. [...] Siguiendo en sus peregrinaciones los tres jóvenes visitaron luego a un sabio sociólogo. [...] era un hombre prudente, discreto.

Uno tras otro fueron suavizando los términos de la protesta por razones de conveniencia social, de forma tal que convencieron a los jóvenes para que dejaran claro que no pretendían atentar contra las tradiciones no contra los derechos adquiridos.

Y cuando Pedro, Juan y Pablo, cansados de ir y venir con su protesta, se retiraron por la noche a sus casas, entregáronse al sueño tranquilos, satisfechos, plenamente convencidos de que vivían en el más excelente de los mundos, y de que en particular era Nirvana el más admirable de todos los países. El maestro calló. Y como declinara la tarde, al levantarse para regresar al pueblo, dijo: -Esto es irremediable, Azorín, si no se cambia todo... Los unos son escépticos, los otros perversos...; y así caminamos, pobres, miserables, sin vislumbres de bonanza...

6.6.2 SOCARRONERÍA

En alusión a los fieles que buscan bebidas que sacien su sed de consuelo, Azorín escribe que «La iglesia se me antoja un gran establecimiento de bebidas... espiritua-

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 823.

⁹⁰¹ *Ibidem*, pp. 825-831.

les».⁹⁰² Jugando con la palabra española *pasa* y la francesa *pas*, no desperdicia la ocasión de tomarse a broma su espera: «Pasa media hora..., pasa una hora..., pasa hora y media..., pasan dos horas... y *pas* de Fuente».⁹⁰³ Para poner en ridículo la actitud de quienes divinizan a algún autor que no es tan bueno dice: «fui acercándome a la butaca donde estaba sentado, y alargando la cabeza, como quien comete un sacrilegio, le toqué con el dedo índice el ala de su sombrero de fieltro. ¡Qué emoción la mía! No sé si me santigué, no sé lo que hice, pero... ¡qué emoción! Se estrenaba un drama de un ilustre dramaturgo».⁹⁰⁴ Sugiriendo algún abuso de la propiedad de otros, deja caer que «existe un Registro de la Propiedad; hay una Sociedad de Autores que se encarga de la percepción de los derechos...».⁹⁰⁵ Una manera de introducir al lector en la edad que tiene el autor es no poner los años que tenía treinta años antes: restar es fácil: «-Yo llegué a Madrid hace treinta años. Tenía entonces... No me acuerdo ahora».⁹⁰⁶

6.6.3 ESCEPTICISMO

A lo largo de cuatro páginas dispersa 27 signos de puntos suspensivos enfatizadores de la relatividad de las filosofías; al final, acaba diciendo esto: «Cae la tarde. Y al levantarse para regresar al pueblo el maestro ha observado que aquí, en estas lomas de la Magdalena, vivieron centenares de siglos antes unos buenos hombres que se llamaron *los celtas*, y muchos siglos después otros buenos hombres que se decían *hijos de S. Francisco*, y que precisamente en estos parajes unos y otros pasearon su Fe ingenua y creadora, mientras ellos, hombres modernos, hombres degenerados, paseaban sus ironías infecundas...».⁹⁰⁷

6.6.4 CONDESCENDENCIA

Dejamos para el final, un texto que reúne dos propiedades en grado notable: una formal y otra semántica. Por una parte, brilla por su valor textual: para narrar la historia de don Víctor y su bastón Azorín construye una estructura que consta de más de una veintena de signos de puntos suspensivos, en dos capítulos distintos; por la otra, compendia actitudes que Azorín esparce en la anchura de sus escritos: emoción, ironía, amistad, idealismo...⁹⁰⁸

—¡Yo tenía un bastón!

Azorín y el maestro se quedan asombrados. ¿Don Víctor habla? ¿Don Víctor tenía un bastón? ¡Esto es insólito! ¡Esto es estupendo!

Y don Víctor prosigue:

—Yo tenía un bastón, ¿eh?... un bastón con el puño de vuelta, con una chapa de plata, ¿eh?... con una chapa de plata que hacía un ruido sordo al caminar...

⁹⁰² *Buscapiés*, OC, I, p. 79.

⁹⁰³ *Charivari*, OC, I, p. 247.

⁹⁰⁴ *En lontananza*, p. 13.

⁹⁰⁵ *Ante las candilejas*, OC, IX, p. 36.

⁹⁰⁶ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 476.

⁹⁰⁷ *La voluntad*, OC, I, p. 839.

⁹⁰⁸ *Antonio Azorín*, OC, I, pp. 1081-1082.

Don Víctor se detiene en una breve pausa; se siente fatigado de su enorme esfuerzo. Después añade:

—Una vez tuve yo que hacer un viaje... un viaje largo, ¿eh?... era el día 20 y tenía que embarcarme en Barcelona el 21... el 21, ¿eh?... y yo estaba en Madrid.

Don Víctor hace otra pausa. Indudablemente, su relato va adquiriendo aspecto trágico; don Víctor continúa:

—Llego a la estación y tomo el billete... luego entro en el andén y cojo el coche, ¿eh?... cojo el coche y voy colocando la sombrera... Después la maleta... después el portamantas... el portamantas, ¿eh?... el portamantas que no tenía el bastón... ¡que no tenía el bastón! ... Entonces yo cojo mi equipaje, salgo de la estación y me voy a casa, ¿eh?... me voy a casa, porque yo no podía acostumbrarme a la idea de estar sin mi bastón, ¿eh?... de estar sin mi bastón y de no oír el ruido de la chapa de plata...

Don Víctor calla anonadado por la emoción; luego, haciendo un último esfuerzo, añade:

—Después me lo quitaron... me quitaron mi bastón, ¿eh?... mi bastón con el puño de vuelta... Y desde entonces... desde entonces...

Su voz tiembla y se apaga en un silencio de tristeza infinita. Y Verdú y Azorín permanecen silenciosos también, conmovidos, ante esta fruslería que es una tragedia para este pobre viejo.

[...]

Esta tarde hemos cumplido un deber triste: hemos acompañado hasta la santa tierra al que en vida fue nuestro amigo don Víctor.

[...]

Sarrió ha dicho:

—¿A que no sabe usted, Azorín, en lo que pensaba don Víctor cuando se estaba muriendo? Pensaba en un bastón, en su bastón. Y decía: «Que me devuelvan mi bastón... mi bastón de vuelta, ¿eh?... un bastón que tiene una chapa de plata... una chapa de plata que hace un ruido al caminar, ¿eh?»... Y luego en la agonía le ha gritado: «¡Mi bastón, mi bastón!»; y ha muerto. ¿No le parece a usted raro, Azorín?

Y Azorín ha contestado:

—No, querido Sarrió, no me parece raro. Unos piden luz, más luz, cuando se mueren; otros piden sus ideas, este pobre hombre pedía su bastón. ¡Qué importa bastón, ideas o luz! En el fondo, todo es un ideal. Y la vida, que es triste, que es monótona, necesita, querido Sarrió, un ideal que la haga llevadera: justicia, amor, belleza, o sencillamente un bastón con una chapa de plata.

CAPÍTULO 9: EL SILENCIO

1 CONCEPTOS Y SENTIDOS

1.1 VALORES LEXEMÁTICOS

EL ROTO dibujó en una de sus viñetas¹ a un violinista ante una partitura en blanco y diciendo la siguiente frase: «El silencio es muy difícil de interpretar». Añadamos a esto el aforismo de Wittgenstein, el último de su *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar hay que callar».² Entre la dificultad de no guardar silencio ante el silencio y la recomendación de observar el silencio ante un tema tan poco elocuente, parece una temeridad decir algo del silencio. Pues... vamos a hablar. ¿Por qué dejar solamente para otros las aproximaciones, las incertidumbres, las búsquedas, las hipótesis, las equivocaciones? Contravengamos al referente del término *silencio* para hablar de él en su nombre, aunque tal vez a él le gustase más... que guardáramos ¡silencio!

En parte sí nos vamos a callar algo. Dejamos fuera el “silencio”, dejamos dentro el *silencio*. No vamos a tratar del silencio tal como lo conciben los comunicólogos, los psicólogos, los filósofos, los teóricos de la literatura, etc.³ Esto es lo que excluimos. ¿Qué incluimos? Exclusivamente las apariciones, en los escritos de Azorín, de los vocablos de los lemas *silencio* y *silencioso* (muy abundantes) y del lema *callar* (poco abundantes); es muy escasa la presencia de los lemas *silente* y *silenciar*. Procuraremos no convivir con la escoria que lamenta Steiner: «La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de revaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte. [...] Vivimos en una cultura que es, de manera creciente, una gruta eólica de chismorre».⁴ Por tratarse de textos lingüísticos -y amén, literarios- no podemos aceptar que -como, al parecer, afirman los comunicólogos- «con el silencio, comunico que no quiero, no debo, o no puedo comunicar».⁵ Nos parece empobrecedor afirmar que «El silencio se presenta como la parte negativa de un campo de oposición binaria cuya parte positiva es la palabra, y desde esta perspectiva se opone a todo texto verbal».⁶ Nos detenemos en este ligero espiguelo para no caer en trivialidades eruditas o para no quedarnos en «amagar y no dar», cosa que ocurriría si iniciáramos

¹ *EL PAÍS*, 31 de julio de 2021, n.º 16083, p. 11.

² Ludwig Wittgenstein (2009), p. 137; (p. 136: «7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»).

³ Véase la extensa bibliografía, por ejemplo, de Alex Grijelmo (2012) y la de la tesis doctoral de R. Mateu Serra (2001).

⁴ G. Steiner (2003), p. 72.

⁵ C. Castilla del Pino (1992), p. 80.

⁶ C. Bobes (1992), p. 102.

(y no termináramos) la indagación de cuestiones tales como si el silencio existe o no existe, en qué consiste el silencio y análogas, aceptables, sí, e innecesarias para nuestro propósito.

Clases de silencio hay muchas. Alex Grijelmo enumera catorce: «El silencio es esencialmente ausencia: por ejemplo, en la ausencia de respuesta [...], en la falta de regulación [...], en la quietud [...], en la resignación [...], en el olvido formal [...], en la angustia [...], la soledad [...], en el recogimiento [...], en la concentración [...], en el cero [...], en el color negro [...], en la paz [...], en la calma [...], en el enigma [...]». ⁷ Tal vez, siguiendo este criterio, podríamos añadir el silencio de la actitud mafiosa: el silencio de la complicidad; se suele decir que «Cuanto más larga sea tu lengua, más corta será tu vida»; y quizá más clases. Igualmente, son varios los puntos de vista desde los que se puede estudiar el silencio: psicológico, religioso, social, psiquiátrico...

Trataremos de conocer qué significados poseen las formas *silencio*, *silencios*, *silencioso*, *silenciosa*, *silenciosos* y *silenciosas* en las cerca de dos mil apariciones que tienen en la obra de Azorín. ¿En qué consiste el silencio azoriniano? Hablando del silencio en general, Alex Grijelmo sostiene que «El silencio es esencialmente ausencia» y que «Silencio y ausencia suelen resultar palabras sinónimas». ⁸ Fijándonos en los textos de Azorín, diremos que en Azorín el silencio consiste en la **ausencia de sonido**. Decimos *sonido* por simplificar una expresión más completa como sería «vibración sonora perceptible consciente»; vibración sonora equivale a sonido; con “perceptible” excluimos los sonidos que se producen en el interior de los organismos; con “consciente” dejamos fuera los sonidos de truenos, voces de los animales y otros. La soledad, que Azorín empareja tantas veces con silencio, también es ausencia, “ausencia de presencia”. En la sociedad que conocemos vivimos entre sonidos y personas; los términos marcados, en ambos casos, son, respectivamente, el silencio y la soledad.

Azorín es un «hombre esencial profundo conocedor del silencio». ⁹ En él anidan y se desarrollan tres tipos de silencio: *silencio-1*, *silencio-2* y *silencio-3*. Los tres son estados de ausencia de sonido. Al término *estado* no le adherimos un valor de “estatismo”, sino de “situación”. Silencio-1 es un estado “modificable por” una acción; silencio-2 es un estado “modificante de” una acción; silencio-3 es un estado ni modificable ni modificante. La existencia de silencio-1 no proviene de la voluntad; silencio-2 y silencio-3 sí se originan en la voluntad. A silencio-1 se refiere Azorín con las formas del lema *silencio*; los vocablos de la familia *call-* (*callar*, *callados*...) los aplica solamente a silencio-2; para silencio-3 Azorín reserva el lema *silenciar* y el grupo *silencio del silencio*. Silencio-1 precede a cualquier situación que vaya a alterarlo, aunque no siempre que se altera el silencio-1 se debe a una acción que produzca un tránsito inexorable a un estado que Azorín haya de verbalizar; silencio-2 sigue a cualquier situación que ha alterado el si-

⁷ Alex Grijelmo (2012), p. 18.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. M. de la Rosa (1974), p. 30.

lencio-1; silencio-3 es la pura inmutabilidad, que deja de ser así solo cuando se trata de coaccionar al silencio. Silencio-1 puede preceder al ejercicio de la función fática; silencio-2 nace en el interior de la función fática; silencio-3 repele la función fática. El silencio-1 afecta a dos ámbitos, el natural y el cultural; unas veces Azorín los menciona juntos y otras veces lo hace por separado. «Palabra y silencio se explican como conceptos no opuestos, sino necesarios recíprocamente», dice Mateu Serra.¹⁰ No hay que confundir “explicación” con “necesidad”. La palabra y el silencio-1 se explican epistémicamente como conceptos opuestos, pero no se necesitan empíricamente pues precisamente son incompatibles en la práctica: si hay palabra, no hay silencio-1. En cambio; la palabra y el silencio-2 se necesitan mutuamente para existir: existe el silencio-2 porque antes ha habido palabra. Por su parte, el silencio-3 es la mera negación de la palabra. El silencio-1 “admite” la palabra, el silencio-2 “necesita” la palabra, el silencio-3 “rechaza” la palabra. No se ha de confundir el silencio-3 con la simple omisión de la palabra; no decir nada de algo sin que medie apremio, es una omisión; si se compele a no decir nada de algo se produce silencio-3.

1.2 VALORES SEMIOLÓGICOS

Sería una pretensión frívola por nuestra parte el intento de explorar el contenido semiótico del silencio. Veremos más claro nuestro objetivo si delimitamos lo que no buscamos, por próximo y estimulante que nos resulte. La semiótica es, cuando menos, un “saber”, una ciencia, la ciencia de los signos. Peirce elaboró un detallado elenco de los elementos (él propone 66) que componen la tipología símica.¹¹ La historia de la semiótica está por escribirse: India, China, tradición griega...; y modernamente, Ch. S. Peirce, Ch. Morris, L. J. Prieto, etc.¹² Por aclararse está la terminología: ¿*Semiótica?*, ¿*Semiología?*¹³ Con más acuerdos que desacuerdos se podría hablar de las relaciones entre semiótica y lingüística;¹⁴ en este último caso, nos atenemos -simplistamente- a las palabras de Saussure: «si por vez primera hemos podido asignar a la lingüística un puesto entre las ciencias es por haberla incluido en la semiología»;¹⁵ es decir, la semiología como ciencia de los signos en general y la lingüística como ciencia de los signos lingüísticos.

En palabras de uno de los padres de la semiótica moderna, la semiótica tiene una doble relación con las ciencias: es, a la vez, ciencia entre las ciencias e instrumento de las ciencias; por un lado, estudia las cosas o las propiedades de las cosas en su funcionamiento como signos, y, por otro lado, es también el instrumento de todas las ciencias. Los lenguajes -incluido el científico- tienen necesidad de una simplificación; la teoría de

¹⁰ R. Mateu Serra (2001), apud *Resumen*.

¹¹ Paul Weiss and Arthur Burks (1945).

¹² R. Almela (1983).

¹³ R. Almela (1977).

¹⁴ R. Almela (1976).

¹⁵ F. de Saussure (1969), p. 61.

los signos es un recurso útil para obtener tal desbabelización.¹⁶ Sea con este planteamiento sea con otro, convengamos que, además de los signos lingüísticos, hay otra clase de signos. (Omitimos las referencias al silencio como parte del ritmo).

Las antinomias del silencio. Nos planteamos tres antinomias que ofrece el análisis del silencio desde la perspectiva semiológica, y sus respectivas réplicas.

1.^a Si el silencio es “lo que no existe”, ¿cómo podemos hablar de él? «El Silencio es el nombre que damos no a algo que aparece, a un fenómeno, sino a algo que no aparece, a la no aparición o desaparición».¹⁷ Es una cuestión metafísica, que nos llevaría a la indagación de la nada, pero asomarse a ella desde el estudio del lenguaje es una empresa plena de incontrolable vértigo; leamos lo que dice Heidegger: «*Existir* (existir) significa: *estar sosteniéndose dentro de la nada*. [...] *La nada es la posibilidad de la patencia del ente*».¹⁸

2.^a Si el silencio es “lo que no se dice”, ¿cómo podemos preguntarnos qué significa el silencio? «Preguntarse lo que significa el silencio en un caso determinado no equivale a preguntar qué significa *una cosa determinada*, sino qué significa el *hecho* de que alguien, en un momento determinado, no diga nada».¹⁹

3.^a Si la función expresiva es propia del lenguaje y el silencio es expresivo, ¿cómo es que no se considera lenguaje? «Pues, se piensa, si la función expresiva es característica del lenguaje, el silencio, cuya expresividad es manifiesta, ha de ser de interés para los estudios lingüísticos. No faltan autores que, de la constatación de que el lenguaje es expresivo, concluyen que todo lo expresivo es lenguaje. La palabra “lenguaje” es utilizada entonces en sentido metafórico».²⁰

El silencio existe, el silencio habla, el silencio se expresa; pero todo eso lo hace de otra manera. El silencio-1 está dotado de una función auscultativa: permite escuchar otras cosas, incluidas voces, ruidos o palabras. El silencio-2 posee una función fática: asiente, rechaza, neutraliza otras palabras. El silencio-3 dispone de una función sgnica polivalente: no se sabe, no se puede o no se quiere dar a conocer algo.

¹⁶ Ch. Morris (1974, pp. 15-16): «La sémiotique a un double rapport avec les sciences: elle est à la fois science parmi les sciences et instrument de ces sciences». «[...] si elle étudie les choses ou les propriétés des choses dans leur fonctionnement comme signes, elle est aussi l'instrument de toutes les sciences». «[...] le langage -y compris le langage scientifique- a grandement besoin de purification, de simplification et de systématisation. La théorie des signes est un instrument utile à une telle débâbelisation». Es la primera traducción francesa de los tres primeros capítulos de *Foundations of Theory of Signs* (Universidad de Chicago, 1938).

¹⁷ J. L. Ramírez (1989).

¹⁸ M. Heidegger (1967), p. 97.

¹⁹ J. L. Ramírez (1989).

²⁰ *Ibidem*.

Todo signo lingüístico es también signo semiótico; lo inverso, no. ¿De qué es signo semiótico el signo lingüístico *silencio*? Una hermenéutica comprensiva y comprensiva nos ayuda a discernir -entre otros- los siguientes valores.²¹

1.º Metafísico. Es un no saber decir. Sería el silencio que supera nuestra capacidad expresiva; lo inefable, lo que no podemos verbalizar, aquello de lo que no sabemos hablar porque la idea que tenemos rebasa las posibilidades verbales.

2.º Social. Es un callar constructivo. «Hay silencios de tolerancia y amistad de gran valor social. El respeto a los demás exige ocultaciones, disimulos y omisiones perfectamente justificables». Como dice nuestra refranero: «No se ha de nombrar la sogá en casa del ahorcado».

3.º Cívico. Es un oír nada. El ruido ha colonizado el espacio del silencio. «La civilización tecnológica puede entenderse así como una exorcización del silencio, en la cual se manifiesta su instinto de dominio y poder».

4.º Lexicológico. Es un decir de otra manera. Con el eufemismo cambiamos de nombre a las cosas para encubrir aspectos que podrían ser lesivos para algún individuo o algún grupo. Con el tabú escondemos por presión social alguna dimensión más o menos vergonzante.

5.º Retórico. Es un no decir conminatorio. «Las formas implícitas del decir nos permiten también hacer afirmaciones solapadas, sin tener que hacernos responsables de lo dicho, obteniendo así un arma efectiva de ataque sin respuesta». «Decimos explícitamente que preferimos guardar silencio justamente cuando queremos dar más fuerza a lo que callamos». Cuando alguien prefiere sinceramente callar algo, no dice que “prefiere” callar, sino que calla cualquier referencia.

6.º Egnoseológico. Es un callar por ignorancia. Es un silencio prudente; no hablamos de algo porque lo desconocemos.

¿De qué quiere Azorín hacer signo el uso apabullante que lleva a cabo de los lemas *silencio* y *silencioso*? En los textos de Azorín el silencio “usado” puede tener los valores de cualquier otro silencio; al silencio “mencionado” le atribuimos dos valores emotivos. El silencio-1 es un signo de vivencias emotivas introspectivas; el silencio-2 es un signo de vivencias emotivas compartidas, que en unos casos será de complicidad y en otros casos será de ironía; el silencio-3 es un signo de desconocimiento consentido.

1.3 SILENCIO-3

Este silencio tiene parva presencia en los textos de Azorín. El silencio-3 es el silencio del callar impuesto (hay diferentes formas de imponer). En el artículo «Rosalia de Castro. Silencio»²² Azorín lamenta rabiosamente que no se haya tratado de la poetisa gallega en las antologías, en las historias literarias, en la prensa, en tratados académicos... En las tres páginas del artículo Azorín menciona 15 veces la palabra «silencio»,

²¹ Para las ideas de este párrafo nos hemos apoyado en José Luis Ramírez (1989); a ese trabajo pertenecen las citas explícitas que en este apartado consignamos sin indicación de autor.

²² El artículo se publicó en *ABC* el 23 de marzo de 1929. Está recogido en *Leyendo a los poetas*, OC, VII, pp. 791-793.

una vez la forma «silenciaba», dos veces «silenciar el silencio» y una vez «silencio del silencio». Si alguien se atrevía a sacarla del olvido, «volvía a caer la terrible y trágica cortina ante la figura de la querida Rosalía». El silencio que se ha hecho sobre Rosalía ha sido «obstinado, perseverante, terrible, trágico». No ha sido un silencio casual, sino causal: «a Rosalía **se la silenciaba** cuidadosa, escrupulosamente». Para «ese **silenciar el silencio**» opera un «Diabolismo supremo». El «**silencio del silencio**» que pesa sobre ella ha impedido que se la catalogue, como ella se merece, junto a «los poetas finos y delicados -un Pedro Salinas, un Jorge Guillén- y quienes gustan de la poesía lírica».

Azorín lamenta un silencio y reivindica otro silencio. Lamenta el silencio (silencio-3) en que se ha tenido a Rosalía; un silencio que tiene dos orígenes diferentes: el desconocimiento (Juan Valera) o la equivocación (Menéndez Pelayo). Reivindica para Rosalía no «el silencio de la ignorancia, sino el de la comunión íntima entre el lector y el autor [...] en contraposición con el falso y rimbombante ruido de otros poetas»;²³ es el silencio de la liberación de la estupidez poética, el silencio-1.

El silencio que se cierne sobre quienes ya no están es también silencio-3. El tiempo es una sepultura doblemente infranqueable; el primer efecto de la sepultura del tiempo es la desaparición: ya no se te ve; el segundo efecto de la sepultura del tiempo es el olvido: no exististe. Los siglos te colocan en un salón invisible e inaudible. «También los muertos ilustres de los claustros renuncian a su personalidad concreta, a su rancio y linajudo apellido. Son, sin más, *muertos*: guerreros, teólogos, obispos... Silencio, silencio que ha terminado con la posible gloria terrena de los allí enterrados».²⁴

1.4 SILENCIO-2

1.4.1 VARIEDADES

El silencio que sigue a la acción de hablar es simultáneo con acciones y con palabras. El hecho de que el silencio-1 y el silencio-2 sean conceptual y realmente diferentes no es óbice para que coincidan en una única acción. El valor específico del silencio-2 es la concomitancia; es un silencio que va unido “a”, que depende “de”. Tal adherencia puede ejercerla en relación con acciones o con palabras; en el primer caso funciona como acto kinexémico comunicativo, y en el segundo, como refuerzo kinexémico comunicativo. Como acto kinexémico une la noción laxa de “gesto” (kinésica) y la de “presencia con” otros (proxémica).²⁵

En opinión de Slama-Cazacu -con la que coincidimos-, este silencio «da cuenta de sentimientos que a través de la cristalización verbal adquirirían matices de triviali-

²³ J. A. Ríos Carratalá (1990), p. 69.

²⁴ A. Zamora Vicente (1966), p. 132.

²⁵ Próximo al silencio-2 está una de las prácticas de *mindfulness* tal y como actualmente se ejercita: lugares y ratos en que se vive no solo “en” silencio, sino “el” silencio, principalmente en poblaciones dominadas por el ruido.

dad, perderían los rasgos diáfanos, inasibles, que en realidad poseen», pero el silencio puede también señalar una desaprobación, un rechazo por cierto desprecio o por miedo de pronunciar una palabra hiriente, un descontento, una ignorancia, una espera...²⁶ Bally denomina «*signe zéro*» al silencio que estamos explicando; en lingüística se está familiarizado con el signo cero; por ejemplo, si yo pregunto algo a alguien y este no me responde, ese tal hace un signo cero, o si yo invito a alguien a salir antes que yo y no sale, también realiza un signo cero.²⁷ El silencio-2 conlleva en ocasiones el *horror vacui*; son ocasiones en que se dice que «el silencio es elocuente»; la ausencia, el vacío, de palabra incomoda, pues se esperaba y no llega lo esperado.

El silencio-2 no siempre produce tregua; si acaso, puede implicar interrupción, pausa, lo mismo que una conversación. No hay que confundir el silencio-2 con la incomunicación: «El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente».²⁸ Y es que no siempre sabemos decir lo que nos gustaría decir o lo que nos gustaría que oyera el otro: «[...] ahora no comprendemos [...] la tragedia honda y conmovedora de un silencio. [...] ¿Cómo traducir los mil matices, los infinitos cambiantes las innumerables expresiones del silencio? ¡Ah el silencio! ¡Ah los silencios trágicos, feroces, iracundos de la amistad y del amor! ¿Dónde están las palabras que hablen lo que hay en el ambiente silencioso que rodea a dos amantes, *ya* felices, sin esperanzas *ya*, sin ansias *ya*?».²⁹ «Nos odiábamos sin exteriorizar nuestro odio en palabras, en arranques pasionales, en golpes. Nos odiábamos con la mirada, con el silencio, con la indiferencia».³⁰ Un profundo silencio «es una meditación oculta».³¹

1.4.2 ACTO KINEXÉMICO COMUNICATIVO

*«Y cuando todos llegan al pórtico, durante un momento, agotados ya los saludos, acabadas todas las presentaciones, dadas todas las bienvenidas, prodigadas todas las sonrisas, se hace un silencio de esos inevitables, uno de esos silencios que los habituados a estos lances -hombres políticos, autores célebres- conocen tan bien y que tantas veces han soportado; un silencio que no se sabe cómo romper».³²

*«Todos miramos en silencio, con un vago estupor, a Larrea. Larrea ha comido ya algo. Larrea, en silencio, ha tragado dos *entrecots*, un besugo y cuatro croquetas. [...] -Señor Larrea -le digo yo solemnemente- lo que está usted haciendo merecería los plácemes del rey don Alfonso Décimo, *el Sabio*. Larrea levanta la cabeza y me mira estupefacto. Transcurre un breve momento en silencio».³³

²⁶ T. Slama-Cazacu (1970), p. 58.

²⁷ Ch. Bally (1939, p. 167): «Les linguistes sont dès longtemps familiarisés avec la notion de *signe zéro*. [...] L'action déclenchée chez le récepteur peut être aussi *zéro*. C'est le cas lorsque je pose une question et qu'on ne me répond pas, lorsque je fais *signe* à quelqu'un de sortir et qu'il ne sort pas. Il s'agit de systèmes réguliers d'associations dont un élément manque dans un cas exceptionnel».

²⁸ Octavio Paz (1956), p. 56.

²⁹ *Diario de un infierno*, OC, I, pp. 703-704.

³⁰ «Delirante...», *El País*, 21 de diciembre de 1896, p. 1.

³¹ J. Campos (1964), p. 99.

³² *Veraneo sentimental*, OC, VII, pp. 354-355.

³³ *Ibidem*, p. 319.

*«Mi amigo contemplaba en silencio, fijamente, los cuadros que adornaban la sala. [...] Ibamos examinando en silencio paisajes y escena. [...] Estábamos parados, silenciosos, ante el cuadro. Mi amigo rompió, al fin, el silencio».³⁴

1.4.3 REFUERZO KINEXÉMICO COMUNICATIVO

*«Azorín se ha quedado un momento en silencio. [...] Y luego ha roto el silencio y ha dicho: “Está bien; escribiré un libro”».³⁵

*«Y de nuevo ha caído, terrible, un silencio dentro en el zaguán. No podíamos decir nada. ¿Qué íbamos a decirnos?».³⁶

*«Y uno de estos afectuosos, de estos discretos señores, se adelanta y va a hablar; de pronto todos callan; se hace un silencio profundo».³⁷

*«[...] calló durante unos minutos; [...] habló luego de otra cosa; [...] Hubo un largo silencio; [...] X dijo lentamente: [...] Reinó de nuevo el silencio».³⁸

*«Y yo permanecía en silencio durante toda la conferencia; [...] yo permanecía un momento silencioso. [...] yo guardaba silencio; [...] continuaba yo callado; [...] y en silencio, como anteriormente, [yo] les hacía una demostración de que estaba todo concedido».³⁹

1.4.4 MIRADAS

Decenas de veces emplea Azorín el verbo mirar (*mira, miramos, miraron...*) junto a la expresión «en silencio». ¿Qué sentido lingüístico tiene esa unión tan frecuente? Su sentido es el de aumentar el grado de emotividad del silencio. *Mirar* posee un sema diferenciador respecto de *ver*; dicho sema consiste en una “expansión” de la vista, en una intensificación de la percepción, que es propia del ver. Los once verbos que el diccionario de la RAE incluye en las seis primeras acepciones del verbo *mirar* tienen en común un sema que podría sintetizarse como “ver con detalle”: dirigir la vista a un objeto, observar las acciones de alguien, revisar, registrar, tener en cuenta, atender, pensar, juzgar, inquirir, buscar algo, informarse de ello.

En Azorín mirar en silencio es todo lo contrario de mirar por casualidad o ver distraídamente. Es mirar atentamente y transmitir algo que engrandece el silencio, que, por otra parte, resultaría estropeado por una palabra. Mirar en silencio es comunicar doblemente. Mirar es hacer que los ojos ayuden a entender mejor lo que la boca prefiere decir callándose. «Sobran las palabras» si miramos en silencio. La expresión de mirar en silencio Azorín la acompaña muchas veces de un lexema de profundidad de la mirada o

³⁴ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, pp. 778-779.

³⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 36.

³⁶ *Los pueblos*, OC, II, p. 116.

³⁷ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 299.

³⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 358.

³⁹ *Pasos quedos*, pp. 185-186.

de mirada compartida, o de ambas, aunque no siempre aparezca explícitamente alguna de ellas. Algunos ejemplos.

1.4.4.1 Mirada profunda

*«Le mira en silencio con una mirada fija, penetrante».⁴⁰

*«[...] y la mira, en silencio, intensamente a los ojos».⁴¹

*«La niña la miraba, en silencio, como reprochándole su tristeza».⁴²

*«La mujer que se sienta con Colón a la mesa guarda silencio: mira a Colón y en su mirar descubre honda melancolía».⁴³

*«Mi amigo me ha mirado fijamente en silencio».⁴⁴

1.4.4.2 Mirada compartida

*«El duque y la duquesa, al quedarse solos, se han mirado en silencio».⁴⁵

*«El poeta y el torrero se miraron en silencio. Y este silencio fue uno de los que en toda su vida penetraron en el espíritu del poeta».⁴⁶

*«[...] todas las tardes viene y nos miramos un rato en silencio».⁴⁷

*«[...] la mujer mira al marido en silencio; el marido mira en silencio a la mujer».⁴⁸

*«Ha habido una pausa. Nos mirábamos en silencio».⁴⁹

1.4.5 REFERENCIAS CLÁSICAS

Aun admirando Azorín el silencio en Cervantes, hay que concretar que el silencio que Azorín admira en Cervantes es el silencio-2. «Sus silencios [los de Cervantes] son espíritu y carne, acción y omisión; o más simplemente, son el reflejo fiel de la vida misma puesta al paso, cuando hablar es difícil y callar también».⁵⁰ Hasta 47 sentidos cotextuales del silencio-2 se pueden rastrear en las obras de Cervantes.⁵¹ En cualquiera de los sentidos con que se revista, al silencio-2 se le pueda aplicar el pensamiento atribuido a san Agustín: «fuiant ce beau passage de S. Auguftin, que contre ma coutume, je dirai en Latin, pour no le favoir d'un autre façon: *Silentium est oris otium, propter cordis negotium: ideo enim otiaitur homo exterior, ut liberior negotietur interior; & ideo clauditur oris ostium, ut plenius impleatur cordis officium*».⁵²

⁴⁰ *Don Juan*, OC, IV, p. 259.

⁴¹ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 572.

⁴² *María Fontán*, OC, VII, p. 496.

⁴³ *Lo que pasó una vez*, p. 59.

⁴⁴ *Historia y vida*, p. 53.

⁴⁵ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 646.

⁴⁶ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 74.

⁴⁷ *Lo que pasó una vez*, p. 38.

⁴⁸ *El cine y el momento*, p. 128.

⁴⁹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1082.

⁵⁰ J. de Benito (1960), p. 244.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 238-243.

⁵² *Discours chrétiens & spirituels* (1716), p. 268. Según me informa -en comunicado personal- el P. Enrique A. Eguiarte, O.S.A., «la frase en cuestión forma parte de las muchas frases y textos apócrifos de

Dice Azorín que los españoles tenemos «propensión al recato, a la reserva, a la prudencia».⁵³ A propósito de esta idea, Azorín recuerda a Fray Antonio Arbiol y a Saavedra Fajardo. Del místico son estas palabras: «Pero advierta siempre el varon discreto, que por mas que estime á su muger, no le fie lo que importa mucho se calle; no sea que llore sin remedio, como el fuerte Sanson, el haber descubierto su secreto á una porfiada muger».⁵⁴ Y del estadista murciano, estas otras: «Decir siempre la verdad sería peligrosa sencillez, siendo el silencio el principal instrumento de reinar. Quien le entrega ligeramente a otro, le entrega su misma corona. Mentir no debe un príncipe. Pero se le permite callar o celar la verdad, y no ser ligero en el crédito ni en la confianza, sino maduro y tardo, para que, dando lugar a la consideración, no pueda ser engañado».⁵⁵

Según Azorín, la primera de las cuatro máximas de Nietzsche «era ésta: *Sufrir en silencio*»; esta idea del silencio concomitante del sufrimiento «entraba en la tradición española».⁵⁶ Azorín relaciona este comportamiento con textos de autores clásicos españoles. Santa Teresa de Jesús escribe: «Tanto, que le dixo una vez una hermana, que parecía de unas personas que hay muy honradas, que aunque mueran de hambre, lo quieren mas, que no que lo sientan los de fuera, porque no podían creer que ella dexaba de sentir algunas cosas, aunque tampoco se le parecía».⁵⁷ En Gonzalo de Berceo leemos:⁵⁸

Miémbrevos sobre todo de los pobres vecinos,
que yacen en sus casas menguados e mezquinos;
de vergüenza non andan como los peregrinos,
yacen trasayunados, corvos como oncinos

Del *Lazarillo de Tormes* es este testimonio: «"Sabrosísimo pan está, dixo, por Dios". Y como le senti de qué pie coxqueaba, dime prisa. Porque le vi en disposición, si acabaua antes que yo, se comediria há ayudarme a lo que me quedasse. Y con esto acabamos casi a una. Y mi amo conmençó a sacudir con las manos vnas pocas de migajas y bien menudas, que en los pechos se le auian quedado».⁵⁹

2 SILENCIO-1

2.1 EN QUÉ CONSISTE

El silencio en la obra de Azorín es un potenciador de la emotividad.⁶⁰ En ello está fundamentado el hecho de que tratemos del silencio como parte del análisis de la

san Agustín. [Que] no corresponde ni completa, ni en sus partes o sintagmas [...] a ningún texto agustiniano».

⁵³ *El pasado*, p. 184.

⁵⁴ Fray Antonio Arbiol (1783), p. 64.

⁵⁵ D. Saavedra Fajardo (1988), Empresa 43, p. 278.

⁵⁶ *Cuentos*, p. 109.

⁵⁷ Santa Teresa de Jesús (1902), II, *Libro de las fundaciones*, cap. XII, p. 340.

⁵⁸ Gonzalo de Berceo (1978), libro II, estrofa 468.

⁵⁹ Anónimo (1969), *La vida de Lazarillo de Tormes*, tratado tercero, p. 155.

⁶⁰ De aquí en adelante en este capítulo, cuando empleemos la palabra *silencio*, entiéndase este silencio-1; una repetida aclaración haría molesta e innecesariamente prolija la lectura.

emotividad en los escritos de Azorín. Azorín no solo habló del silencio, quería vivirlo: «Sin el silencio y la soledad, ¿podrá haber artista? [...] Uno de los mayores enemigos del hombre, singularmente del artista, es la dispersión mental. [...] Con vida dispersa no es posible el arte».⁶¹ Gustaba del silencio por oposición al ruido constante: «estás ahído de ruidos cortesanos y vas a darte un verde de silencio sedante. [...] quería yo, con estos ruidos, encontrar más gustoso el silencio propincuo. [...] No habría, por lo tanto, crepitación de leños, en el hogar [...]... Todo en la mansión era silencio; [...] Sin ruidos, estaba siempre pensando en los ruidos».⁶² Trae a colación Azorín los casos de dos “apasionados del silencio”, como Stefan Zweig y Émile Verhaeren, con estos dos testimonios que aportamos. «Ce qui s’exprime là, c’est la formidable puissance du silence, de ce silence qui donne leur force aux grandes passions».⁶³ «Plus tard Verhaeren et son ami Théo étaient allés vingt fois de suite entendre la Walküre; et les deux compagnons regagnaient leur logis en chantant à tue-tête, dans le silence nocturne des rues, les motifs du drame héroïque. [...] Ce n’est pas dans le silence et la solitude comme l’exigent d’autres poètes, mais là où se concentrent les activités et les foules que je m’éprouve près de Verhaeren».⁶⁴ A falta del silencio cósmico y puesto que no siempre podía andar en su búsqueda, Azorín procuraba que el silencio viniera a él: sus madrugadas, sus esperas, sus reflexiones, etc.

Andrés Amorós, a propósito de la sensibilidad de Azorín para el silencio, refiere otras sensibilidades: «El gran escritor posee sensibilidad para el valor musical del silencio. Cervantes sabe evocar -y Azorín llama la atención sobre ello- el “maravilloso silencio” de una noche toledana. A su vez, Jorge Guillén ha elogiado, años después, los silencios de Azorín:

“Escribir enseñó el maestro
Es el arte de combinar
Las palabras con los silencios”»⁶⁵

¿Conoció Azorín el poema *Desiderata*? Este poema empieza así: «Ve plácidamente entre el ruido y la prisa. Recuerda que la paz puede estar en el silencio».⁶⁶

2.2 COTEXTOS LEXÉMICOS

2.2.1 LEXEMAS ASOCIADOS

Azorín presenta el silencio en un cotexto que guarda sintonía con él. Los tres lexemas que con más frecuencia asocia con *silencio* son *soledad*, *paz* y *quietud*; designan realidades que consueñan con él, que hacen más viva la realidad del silencio. El

⁶¹ *Oasis de los clásicos*, OC, IX, pp. 999-1000.

⁶² *Cada cosa en su sitio*, pp. 85-87.

⁶³ S. Zweig (1910), p. 310.

⁶⁴ L. Bazalgette (1907).

⁶⁵ A. Amorós (1983-84), p. 18.

⁶⁶ Poema escrito en 1927 por Max Ehrmann (no -como se suele decir- en 1692, en la iglesia de San Pablo en Baltimore, Maryland).

silencio despliega mejor su valor en la soledad, la paz y la quietud. El sema que podría actuar como nexo de los cuatro lexemas es el de no-alteración: silencio es no-ruido, soledad es no-“con” los otros, paz es no-“contra” los otros, quietud es no-movimiento. Silencio y soledad y paz y quietud, separados y, sobre todo, juntos, forman un almacén emocional de primera magnitud para Azorín. Algunas de sus aseveraciones tienen la apariencia de pilar programático: la cuádrupla de la invariabilidad es lo único que necesita y lo único que desea; cualquiera de sus integrantes lo colma de bienestar. Azorín se emociona con su bienandanza individual, solipsista. Todas las agrupaciones de textos son válidas; cualquiera que sea su lexema-pivot, estos textos son intercambiables.

2.2.1.1 Aislamiento

*«Nada falta: ni el silencio, ni la soledad».⁶⁷

*«No la hay [verdadera poesía] sin la sencillez, sin el silencio y sin la soledad que nos hace recoger sobre nosotros mismos».⁶⁸

*«Su vida era sencilla. Buscaba la soledad. No podía prescindir del silencio».⁶⁹

*«Tenemos aquí lo que más ambicionamos: soledad y silencio».⁷⁰

*«Lo más íntimo, fino y delicado de su ser, construido con tanto afán en la soledad y en el silencio».⁷¹

*«Las iglesias estaban desiertas, y nosotros aspirábamos con ansiedad el silencio, la soledad y la paz».⁷²

2.2.1.2 Armonía

*«En los jardines había un silencio y una paz profundos».⁷³

*«La dulzura de la paz y del silencio en la casa».⁷⁴

*«En el automóvil, mientras corremos en busca del silencio y de la paz, pensamos en el destino del hombre moderno».⁷⁵

*«Lo que el pescador pescaba -y esto sí que tenía valor muy alto- era la paz, la soledad, el silencio majestuoso y bienhechor del campo».⁷⁶

*«Ansia profunda, ansia de silencio y de paz. Que no turbe nada la unión de la sensibilidad con las cosas».⁷⁷

2.2.1.3 Reposo

*«El silencio, la paz, el sosiego eran profundos».⁷⁸

⁶⁷ *Valencia*, OC, VI, p. 177.

⁶⁸ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 682.

⁶⁹ *Cada cosa en su sitio*, p. 170.

⁷⁰ *Ejercicios de castellano*, p. 55.

⁷¹ *Cuentos*, p. 129.

⁷² *Madrid*, OC, VI, p. 283.

⁷³ *París, bombardeado*, OC, III, p. 1060.

⁷⁴ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 177.

⁷⁵ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 808.

⁷⁶ *Españoles en París*, OC, V, p. 792.

⁷⁷ *Pueblo*, OC, V, p. 518.

⁷⁸ *Blanco en azul*, OC, V, p. 341.

*«Silencio y quietud, como una nevada de noticias que llegan de todas las partes del planeta. Al igual que los copos que caen silenciosos, las noticias que van llegando y cayendo en la blanca y silenciosa sala».⁷⁹

2.2.2 ADJETIVACIÓN

*«Para el cortesano, para el hombre de las grandes ciudades, nada hay comparable a este silencio reparador, bienhechor, de los viejos y muertos pueblos».⁸⁰

*«Silencio profundo; quietud inalterable. En esta mesa de piedra se podía escribir; se escribiría en medio de la soledad, del sosiego, del silencio gratísimos».⁸¹

Los centenares de adjetivos con los que Azorín acompaña las menciones de la palabra *silencio*, se reparten en un equilibrio numérico casi estricto, entre los tipos eufórico, disfórico y neutro. Se mezclan en cantidades casi idénticas los siguientes adjetivos.

a) De tipo eufórico: *augusto, bienhechor, confortador, dulce, gratísimo, gustoso, majestuoso, maravilloso, placentero, sedante...*

b) De tipo disfórico: *aflictivo, angustioso, aterrador, doloroso, patético, pavoroso, terrible, tétrico, trágico, triste...*

c) De tipo afórico: *constante, denso, enorme, etéreo, grande, insólito, largo, ligero, peculiarísimo, profundo...*

Es digna de ser constatada la preferencia que manifiesta Azorín por el sintagma «profundo silencio» y «silencio profundo»; entre ambas colocaciones, AS y SA, suman más de cien apariciones.

*«De cuando en cuando se producía un profundo silencio».⁸²

*«En el zaguán de la casa reina un profundo silencio».⁸³

*«Todo era silencio profundo».⁸⁴

*«Hay un silencio profundo en la ciudad vetusta».⁸⁵

La colocación, antecedente o subsiguiente, del adjetivo correspondiente respecto del sustantivo *silencio*, no obedece en estos casos a razones lingüísticas, a que busque el sentido explicativo que conlleva la colocación anterior o el sentido especificativo que conlleva la colocación posterior; se debe, más bien, a razones de estilo; la frecuencia de ambas colocaciones es similar, y esto ocurre también en los casos en que, en la misma frase, haya más de un adjetivo que vaya calificando a silencio.

*«Y esta ansia y este anhelo es el silencio profundo, solemne, del campo desierto, solitario».⁸⁶

⁷⁹ *El artista y el estilo*, OC, VIII, p. 730.

⁸⁰ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 614.

⁸¹ *La amada España*, p. 227.

⁸² *Tomás Rueda*, OC, III, p. 300.

⁸³ *Los pueblos*, OC, II, p. 149.

⁸⁴ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 189.

⁸⁵ *España*, OC, II, p. 493.

⁸⁶ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 278.

*«Diríase que para gozar bien de la luz [...] es indispensable que un profundo silencio, un silencio sedante y confortador, reine en el ambiente».⁸⁷

2.3 VARIEDADES

Las variedades del silencio se originan en tres semas concomitantes: gesto *kinexémico*, habla interior y circunstancia temporal.

2.3.1 GESTO *KINEXÉMICO*

Es el silencio compartido; el silencio que mantienen varias personas. Se forma como acrónimo de *kinésica* y de *proxémica*. Se “habla” con los gestos; se palpa el silencio cuando es forzado o violento (¿no decimos “se podía cortar el ambiente con un cuchillo”, de lo “cargado” que estaba?). La comunicación no verbal es “no verbal”, pero es “comunicación”.

*«En silencio dice el amor, la ternura, la pasión, la cólera, la melancolía... [...] El gesto, como los ojos, como las manos, expresa todas las pasiones».⁸⁸

*«notábamos todos el silencio [...] el silencio que reina en la estancia es profundo».⁸⁹

*«En el hablar, los silencios [...] marcan la expresión de lo que se dice. [...] los silencios, el tono, realzan y matizan las palabras».⁹⁰

*«Se medían en la casa los silencios patéticos».⁹¹

2.3.2 HABLA INTERIOR

Es compatible con el silencio exterior. No es casualidad, sino exquisita atención, el hecho de que Azorín emplee una variada gama léxica para referirse a esta habla interior. En unos textos la calificación de tal habla se desliza por una dirección de sesgo intelectual, en otras el sesgo es emotivo, en otras es neutro.

2.3.2.1 Intelectivo

*«En este deseo de armonización me debato en estos momentos de silencio denso. Todo gira en torno a unas cosas u otras».⁹²

*«Saturémonos durante un momento de ruido, [...] y huyamos luego hacia la apartada callecita en que hay una casa silenciosa y limpia. [...] ¿Cómo armonizar este estrépito con el recogimiento y el silencio de la reflexión? [...] Huyamos hacia la silenciosa callejuela; [...] Todo es silencio».⁹³

⁸⁷ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 386.

⁸⁸ *Comedia del arte*, OC, IV, p. 991.

⁸⁹ *Pueblo*, OC, V, p. 575.

⁹⁰ *El cinematógrafo*, p. 166.

⁹¹ *Cada cosa en su sitio*, p. 144.

⁹² *París*, OC, VII, p. 1058.

⁹³ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1303.

2.3.2.2 Emotivo

*«El laberinto por donde camino es el de mis pensamientos, a solas conmigo mismo, en el silencio y en la soledad».⁹⁴

*«Pero yo dudo en estas horas de soledad y de silencio, en que me encaro conmigo mismo».⁹⁵

2.3.2.3 Neutro

*«Camino en silencio por fuera, y voy monologando por dentro».⁹⁶

*«El doctor Casal rompió el silencio, como continuando un soliloquio interior».⁹⁷

*«Las más de las veces callas, y con tu silencio corroboras la intensidad de tu vida interior».⁹⁸

2.3.3 CIRCUNSTANCIA TEMPORAL

Alude a las modalidades del silencio que se observan en las distintas horas del día, con insistente alusión a la noche.

*«Los silbatos de los trenes son los únicos que, como agudas flechas, rasgan el silencio matinal».⁹⁹

*«[...] en el silencio de la mañana, en la paz azul del mediodía».¹⁰⁰

*«[...] profundamente silenciosa la madrugada».¹⁰¹

*«El alma se desprende del cuerpo y va, en el silencio de la noche, en busca del reposo eterno».¹⁰²

*«Honda tristeza satura su espíritu en este silencioso anochecer de invierno».¹⁰³

*«Durante toda mi vida recordaré este inmenso plañido en el silencio de la noche».¹⁰⁴

*«Cosiendo, siempre cosiendo. La luz que ilumina el costurero y que ilumina la silla. [...] Como de oro, siendo de humilde pino; como de oro en el ambiente áureo del pleno y radiante sol. Suave, discreta, en la claridad de la luna; el silencio y el descanso; descanso en las horas de la madrugada».¹⁰⁵

⁹⁴ *Capricho*, OC, VI, p. 981.

⁹⁵ *Cada cosa en su sitio*, p. 151.

⁹⁶ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 658.

⁹⁷ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 590.

⁹⁸ *Capricho*, OC, VI, p. 935.

⁹⁹ *Paris, bombardeado*, OC, III, p. 1054.

¹⁰⁰ *Castilla*, OC, II, p. 702.

¹⁰¹ *Pasos quedos*, p. 26.

¹⁰² *Pensando en España*, OC, V, p. 935.

¹⁰³ *La voluntad*, OC, I, p. 814.

¹⁰⁴ *Paris, bombardeado*, OC, III, p. 1061.

¹⁰⁵ *Pueblo*, OC, V, p. 525.

2.4 LUGARES

Cualquier lugar se convierte en templo merced al silencio. Azorín se emociona con el silencio.

a) Desde lo alto de la montaña: «[...] un profundo silencio reina en la montaña».¹⁰⁶

b) Pasando por el campo: «En las noches de luna, silencioso profundamente el campo, las ruinas del castillo destacaban en la lejanía».¹⁰⁷

c) Entrando en la ciudad: «La ciudad reposa a todas horas en el silencio. La soledad es gratisima. Se puede meditar a placer en esas ciudades, en un viejo caserón de esas ciudades, sin que el trajín mundano venga a interrumpirnos».¹⁰⁸ «El Toboso es ya nuestro. Las ruinas de paredillas, de casas, de corrales, han ido aumentando; [...] El silencio es profundo; no descubris ni un ser viviente; el reposo parece que se ha solidificado».¹⁰⁹

d) Recorriendo las calles: «Al pasear y recorrer las callejas silenciosas y blancas, he columbrado muchos patios de éstos. Todo era silencio, reposo y blancura en ellos».¹¹⁰ «La casa se halla en un sitio no muy apartada del centro, y, sin embargo, la calle es silenciosa y tranquila».¹¹¹

e) Reposando en la casa: «Yo estuve en su casa el estío pasado. La casa estaba silenciosa, abierta, desierta».¹¹² «Se goza a todas horas, en todos los ámbitos de la casa, un profundo silencio».¹¹³ «Después de tanto devanear por la casa se encontraba bajo el cielo azul, en el más profundo silencio, entre paredes blancas, sentado sobre una alfombrita, en la espaciosa sala, ante dos altas puertas abiertas».¹¹⁴ Tal vez a Azorín le llegaron ecos de aquel verso de Baudelaire: «Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon».¹¹⁵

La excelencia del silencio se une al culto de Dios y de los libros en sus respectivos templos.

*«En la iglesia, silenciosa y negra, parpadean, débiles y eternas, dos o tres lamparitas».¹¹⁶

*«[...] en los conventos, en los jardines de los monasterios -todo silencio y paz-».¹¹⁷

*«Y este vocablo de silencio me hace pensar en la única biblioteca donde el silencio era, como decía Cervantes, “maravilloso”».¹¹⁸

¹⁰⁶ *Los Quinteros y otras páginas*, OC, IV, p. 656.

¹⁰⁷ *Pensando en España*, OC, V, p. 935.

¹⁰⁸ *In hoc signo...*, OC, VIII, p. 1196.

¹⁰⁹ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 305-306.

¹¹⁰ *España*, OC, II, p. 491.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 481.

¹¹² *Los pueblos*, OC, II, p. 120.

¹¹³ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 417-418.

¹¹⁴ *Dicho y hecho*, p. 221.

¹¹⁵ Ch. Baudelaire (1975), *Le spleen de Paris*, III, «Le Confiteor de l'artiste», p. 278.

¹¹⁶ *España*, OC, II, p. 528.

¹¹⁷ *Al margen de los clásicos*, OC, III, p. 199.

Pero no hay búnker para la alegría. La congoja es aliado fiel del silencio dondequiera que os encontréis: «Y entonces volvéis a salir; volvéis a caminar por la inmensa vía desierta, azotados por el viento, cegados por el polvo; volvéis a entrar en la fonda -donde tampoco hay lumbre-; tornáis a entrar en vuestro cuarto, os sentáis, os entristecéis, sentís sobre vuestros cráneos pesando formidables todo el tedio, toda la soledad, todo el silencio, toda la angustia de la campiña y del poblado».¹¹⁹

2.5 EL SILENCIO Y LOS RUIDOS

En muchas ocasiones el silencio va acompañado del “antisilencio”, esto es, de los ruidos. La producción de tales ruidos tiene una causa predominante, un agente humano, sea persona, sea uno de sus productos: automóvil, campanas, carro, flauta, grito, estrépito, muchachos, pasos, reloj, reunión de amigos, tráfico urbano, tren, voces...; es el ruido que produce la contaminación acústica. Menos frecuente es el ruido de un agente no humano: agua, carcoma, gallo, hojas, lluvia, pajarillo, perro... No vivió Azorín la eclosión del ruido planetario. Sí se refiere él al ruido “urbano”, el de las aglomeraciones, como veremos; de ese ruido huye Azorín en busca del silencio cósmico. Por ruido planetario entiendo el de las comunicaciones; es un ruido sin voces, sin la algarabía del volumen físico. Es el ruido “humano”: la humanidad entera está en estado de interconexión total. Es imposible aislarse de las cosas que ocurren en cualquier lugar del planeta; ya antes de la globalización comercial, industrial..., habíamos comenzado a vivir la globalización comunicativa.

2.5.1 MODULACIÓN DEL RUIDO

2.5.1.1 El ruido se esfuma

*«En el silencio profundo en que queda la casa, resuena el ruido de resortes y hierros del reloj, y luego las campanadas sonoras, lentas, muy lentas, que dejan tras de sí una vibración que suavemente se va apagando».¹²⁰

*«Son clásicas esas llegadas a una fonda de noche, por las callejas sinuosas y oscuras, dando tumbos en un coche cuyos cristales hacen un traqueteo redoblante. Si es a la madrugada, la ciudad reposa en un profundo silencio; atrás —conforme caminamos hacia la ciudad— queda el resplandor de la estación, y el tren se aleja silbando agudamente. Todo está en silencio; en la fondita destartada, un criado con la blanca pechera ajada dormita en una butaca».¹²¹

2.5.1.2 El silencio retorna

*«Sí; tienen una profunda poesía los caminos de hierro. La tienen las anchas, inmensas estaciones de las grandes urbes, con su ir y venir incesante —vaivén eterno de la vida— de multitud de trenes; [...] Tienen poesía las pequeñas, estaciones en que un

¹¹⁸ «Libros grandes, libros chicos», *Destino*, 21 de abril de 1945, p. 3.

¹¹⁹ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 314-315.

¹²⁰ *España*, OC, II, p. 482.

¹²¹ *Castilla*, OC, II, pp. 683-684.

tren lento se detiene largamente, en una mañana abrasadora, de verano; el sol lo llena todo y ciega las lejanías; todo es silencio; [...] Tiene, en fin, poesía, la llegada del tren, allá de madrugada, a una estación de capital de provincia; pasado el primer momento del arribo, acomodados los viajeros que esperaban, el silencio, un profundo silencio, ha tornado a hacerse en la estación».¹²²

*«Cuando parte el tren, se escucha su marcha rítmica, que poco a poco va apagándose en la lejanía. Todo vuelve al silencio».¹²³

2.5.1.3 Escala de ruidos

*«El traqueteo de un carro, en los baches, entre las dos filas de casas, rompe al presente el silencio; se va desvaneciendo lentamente el sordo rumor. Y vuelve a Olbena, en la madrugada, a las dos, el profundo silencio».¹²⁴

2.5.2 AMBIVALENCIA

2.5.2.1 Coexistencia no amigable con el silencio

2.5.2.1.1 Ruidos silenciosos

Ruidos como los pasos de un transeúnte o el aviso de un sereno.

*«Pero unas densas tinieblas y un profundo silencio me sobrecogen; mis pasos retumban roncamente sobre las tablas; veo en lontananza una luz mortecina, como un faro remoto, y oigo un confuso ruido de platos... Y sigo caminando, caminando casi a tientas por el ancho y temeroso ámbito».¹²⁵

*«Se hace otro largo silencio. [...] Las calles están oscuras, desiertas; acaso allá, en la remota lejanía, se oye la voz plañidera, larga, de un sereno».¹²⁶

2.5.2.1.2 Gritos lúdicos o gritos sarcásticos

*«Cuando llega el crepúsculo suenan las campanadas graves y las campanadas agudas del Ave María; el cielo se ensombrece; brillan de trecho en trecho unas mortecinas lamparillas eléctricas. Esta es la hora en que se oyen en la plaza unos gritos de muchachos que juegan; yuntas de mulas salen de los anchos corrales y son llevadas junto al río; se esparce por el aire un vago olor de sarmientos quemados. Y de nuevo, después de esta rápida tregua, comienza el silencio más profundo, más denso, que ha de pesar durante la noche sobre el pueblo».¹²⁷

*«Siempre la preocupación de ver atajado por un grito, por un denuesto, por un sarcasmo, el momento en que gozaba de la paz, del sosiego, del silencio, impedía que

¹²² *Ibidem*, pp. 671-672.

¹²³ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 575.

¹²⁴ *Ibidem*, OC, VII, p. 577.

¹²⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 345.

¹²⁶ *Los pueblos*, OC, II, pp. 187-188.

¹²⁷ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 261.

ese goce fuera pleno e intenso. [...] A veces se hace el silencio; pero inmediatamente, a los dos minutos, un grito iracundo resuena en la casa; el estrépito comienza otra vez».¹²⁸

2.5.2.1.3 Ruidos activos

Son ruidos que intervienen en el silencio, que contrastan con el sosiego de un cenobio, que aturden con su fiereza o que inoculan una nefanda impresión.

*«Y las campanadas de la vieja catedral llegan de tarde en tarde a romper el silencio y a hacerlo más sensible».¹²⁹

*«Están muy lejos este silencio y esta tranquilidad del tráfago febril de las redacciones, del Ateneo y del Congreso».¹³⁰

*«Ha cerrado la noche; de pronto, un automóvil pasa por la ancha ronda, vertiginoso, incontrastable, con un tremendo estrépito, haciendo sonar su bocina con sonos clamorosos y audaces, arrojando como relámpagos sus vivas claridades entre las sombras. Todo vuelve, después, a quedar en el silencio; a lo lejos, una campana suena con golpes lentos, plañideros».¹³¹

*«En el silencio resonaban malagoreros los ladridos del can. [...] El perro continuaba aullando lúgubramente. [...] En este denso y embarazoso silencio, los persistentes aullidos del perro resaltaban trágicamente».¹³²

2.5.2.2 Coexistencia amigable con el silencio

El léxico que utiliza Azorín para medir el impacto que el ruido origina en el silencio se diversifica en una escala de nueve grados de acompañamiento grato.

1.º No destruye el silencio: «No hay, con Salvadora, más que un relojito Longines, y su sonido no rompe el silencio».¹³³

2.º Es tan tenue el ruido que ni llega a oírse: «en tanto que en el hogar flamean las confortadoras llamas y que de la torre de la iglesia, en el profundo silencio, llega el son no oído de las acompasadas horas».¹³⁴

3.º Apenas se nota: «Pero el silencio era profundo, inquebrantable. Fidel Campa gozaba de este sosiego delicioso. La lluvia no cesaba de caer. El dulce silencio de que gozaba Fidel se avivaba con este ruidito persistente, perseverante, de la lluvia que caía desde por la mañana. Y sin ese ruidito, casi imperceptible, el goce del silencio hubiera sido menor».¹³⁵

4.º Se distingue tenuemente: «rasga agudamente el silencio de las callejas música irregular de añafles, trompetas, sacabuches, flautas».¹³⁶

¹²⁸ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 495-496.

¹²⁹ *Un pueblecito*, OC, III, p. 533.

¹³⁰ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1226.

¹³¹ *Fantasías y devaneos*, OC, IV, p. 65.

¹³² *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 445.

¹³³ *Salvadora de Olbena*, OC, VII, p. 577.

¹³⁴ *El buen Sancho*, p. 23.

¹³⁵ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 494.

¹³⁶ *Clásicos y modernos*, OC, II, p. 748.

5.º Nos percatamos de él: «Y si estáis en una vieja ciudad, vais vagando, absorotos, perdida toda noción de tiempo y de espacio, por las callejas y las plazuelas, parándose ante las portaladas lóbregas, asomando la cabeza en los zaguanes negros y, silenciosos, prestando atención a las voces y a los ruidos, que se perciben tras las maderas de una ventana...». ¹³⁷ «No se escuchaba, en el profundo silencio, sino el piar, de tarde en tarde, de un pajarillo que triscaba entre los matorrales». ¹³⁸

6.º Resuena: «luego, otra vez la flauta suena y suena en el silencio profundo, denso de la noche». ¹³⁹

7.º Es un ruido que tiene ritmo: «y en el ámbito del zaguán -lóbrego, silencioso-sólo se escucha el tic-tac rítmico del viejo, muy viejo reloj». ¹⁴⁰ «[...] ni echemos en olvido a la carcoma o anobio que en las maderas de puertas y balcones traza sus galerías y rompe el silencio con su tictac rítmico». ¹⁴¹

8.º Conlleva un halo de misterio: «Lo que en la noche nos conmueve más son los ligeros ruidos que a veces se escuchan cerca o lejos; ruidos que dan al silencio una significación de misterio». ¹⁴²

9.º Es una fuente de placer: «Yo me he detenido un instante, gozando de las sombras azules, de las ventanas cerradas, del silencio profundo, del ruido manso del agua, de las torres, del revolar de una golondrina, de las campanadas rítmicas y largas del vestusto reloj». ¹⁴³ «Recoge con fruición el viajero, en el silencio, los más leves ruidos: ladra a lo lejos un can; crujen unas hojas; algún grillo rezagado frota aún sus élitros». ¹⁴⁴

Estos ruidos son para Azorín no solo compañeros del silencio, sino cómplices de otros ruidos molestos; ayudan a que no se oigan otros sonidos desagradables. Pueden ser más consoladores que el silencio total, absoluto. La paz es amiga del silencio, pero hay silencios que pueden herir por su contundencia, que se asemejan al *horror vacui* de las composiciones de las artes plásticas; estos ruidos gratos protegen el silencio aislándolo de los ruidos ingratos, y, de paso, estimulan la concentración para la creación literaria; modernamente se ha dado en llamarlos *brown noises*.

2.5.2.3 Coexistencia indiferente con el silencio

No faltan casos en los que confluyen una actitud beneficiosa para el silencio con otra enemistosa. «Todo está en silencio: un gallo canta de pronto a lo lejos. Y se oye el resoplar furioso de la locomotora que se aleja...». ¹⁴⁵

¹³⁷ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p. 344.

¹³⁸ *El chirrión de los políticos*, OC, IV, p. 393.

¹³⁹ *Castilla*, OC, II, p. 726.

¹⁴⁰ *En lontananza*, p. 162.

¹⁴¹ *La amada España*, pp. 285-286.

¹⁴² *París*, OC, VII, p. 1058.

¹⁴³ *Los pueblos*, OC, II, p. 112.

¹⁴⁴ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 895.

¹⁴⁵ *Veraneo sentimental*, OC, VII, p.312.

Azorín muestra tal hipersensibilidad hacia el ruido que lo percibía aun en los momentos más insospechados: «En el casino de Monóvar, hace cincuenta años, pasada la medianoche, en una sala alta nos encontramos reunidos varios socios, queridos amigos, queridos convecinos. Hay un silencio profundo, cortado, de cuando en cuando, por el respirar ruidoso, por el jadeo, por frases rápidas, por vivas exclamaciones. El teléfono acústico -teléfono de alarma- no ha de sonar. En el jardín está el ruiseñor; en las treguas de silencio llegan hasta la sala sus gorjeos».¹⁴⁶

2.6 MODOS EMOTIVOS DEL SILENCIO

2.6.1 EL SILENCIO EN LOS POETAS

Entiende Azorín por poetas los artistas de las palabras. Vincula el silencio con los poetas; sin silencio no hay poesía; elegimos algunas de sus palabras.

*«El poeta me miró en silencio, ansiosamente».¹⁴⁷

*«El poeta, en el silencio dulce de la estancia».¹⁴⁸

*«Y en el silencio, en el sosiego, en la calma profunda -¡tan deliciosa!- el poeta, cansado».¹⁴⁹

*«Y el silencio, sin el menor ruido, continuaba como envolviendo al poeta en un espeso manto».¹⁵⁰

*«[...] silencioso, experimentaba una profunda emoción. [...] Y ante el silencio del poeta, añadió».¹⁵¹

*«[...] poetas silenciosos, íntimos y profundos».¹⁵²

*«Solo en la soledad, solo en el silencio, solo con desprecio del elogio y de la censura, se puede llegar a la verdadera y eterna poesía».¹⁵³

*«En el silencio, un silencio que nuestro personaje llamaría maravilloso, todas estas cosas, la Naturaleza entera, el mismo mundo interior -el de las sensaciones y las ideas-, cobran un realce extraordinario, propicio al goce puro y a la creación artística».¹⁵⁴

Rematamos estas miradas que Azorín dirigía a los poetas con un símil que no será un programa social, pero sí, por elemental y simple, es poético: «Tres cosas exquisitas hay en esta amable tierra: el alimento de los trabajadores, el de los enfermos y el de los poetas: el pan, la leche y el silencio».¹⁵⁵

¹⁴⁶ *Agenda*, pp. 175-176.

¹⁴⁷ *En torno a José Hernández*, OC, v, p. 868.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 873.

¹⁴⁹ *Cavilar y contar*, OC, vi, p. 512.

¹⁵⁰ *La isla sin aurora*, OC, vii, p. 66.

¹⁵¹ *Leyendo a los poetas*, OC, vii, p. 785.

¹⁵² *La farándula*, OC, vii, p. 1076.

¹⁵³ *La isla sin aurora*, OC, vii, p. 48.

¹⁵⁴ *Con Cervantes*, OC, viii, p. 1040.

¹⁵⁵ *España clara*, p. 79.

2.6.2 CERVANTES

Azorín idolatraba a Cervantes. No puedo yo asegurar que Cervantes influyó en Azorín, dicho así con generalidad. Restringimos nuestra mirada al silencio. Él, como Cervantes, era amante del silencio: «Miguel de Cervantes, que tanto había caminado por el mundo, amaba el silencio. [...] Y mientras las voces resonaban en la soledad, turbando el silencio, Miguel ansiaría cada vez más el silencio: el silencio sedante, el silencio dulce, el silencio que es compañero de los coloquios interiores del artista». Exactamente eso mismo es lo que le apetece profundamente a Azorín. Por eso siente empatía por la situación lamentable de ruido que tuvo que soportar en Valladolid: «Cervantes había vivido, durante años, en un reducido piso donde apenas podían revolverse las personas de su familia. Era en Valladolid. Cervantes ocupaba un angosto cuartito, que se hallaba situado encima de una taberna. Día y noche conturbarían el silencio de Miguel el tráfico ruidoso, las idas y venidas, las vociferaciones, las riñas, los cantos de los bebedores. Durante la noche, hasta la madrugada, hasta el alba, Miguel, acostado en su cama, estaría oyendo, a través del piso delgado, allí cerca de su cráneo, esas porfiadas, estólicas, soeces, inacabables alteraciones vinarias».¹⁵⁶

Azorín califica el silencio como *maravilloso* más de una decena de veces. «Y no olvidemos, como sensación grata, sensación gratísima, el silencio que reina en este recinto; un silencio que podríamos llamar “maravilloso”».¹⁵⁷ El empleo de este adjetivo sí podemos decir que bebe del de Cervantes: «El silencio -como diría Cervantes- era “maravilloso”»;¹⁵⁸ «Existe en Cervantes una apetencia de soledad y de silencio. El adjetivo “maravilloso” lo aplica varias veces Cervantes al silencio».¹⁵⁹ El silencio maravilloso cervantino que le encandiló a Azorín fue el de una escena del Quijote: «Y ahora, el silencio, el *maravilloso silencio* que encontró Don Quijote en casa del Caballero del Verde Gabán».¹⁶⁰ Las palabras del Quijote son las siguientes: «Esta maravillosa quietud y los pensamientos que siempre nuestro caballero traía de los sucesos que á cada paso se cuentan en los libros autores de su desgracia»;¹⁶¹ «pero de lo que más se contentó don Quijote fue del maravilloso silencio que en toda la casa había, que semejaba un monasterio de cartujos».¹⁶²

Azorín comenta más de una vez el silencio cervantino. «Pero lo que más le ha placido a Don Quijote, es decir, a Cervantes, es el “silencio maravilloso” que en la vivienda se goza».¹⁶³ Repárese en que Cervantes emplea, en otro capítulo, el adjetivo *maravilloso* aplicado a quietud, cosa que Azorín destaca: «Cervantes siente el ansia de soledad. Lo de menos es que Cervantes lleve a Don Quijote a un paraje de soledad, en una montaña; lo

¹⁵⁶ *Los valores literarios*, OC, II, pp. 973-974.

¹⁵⁷ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 267.

¹⁵⁸ *Cuentos*, p. 38.

¹⁵⁹ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 257.

¹⁶⁰ *El paisaje de España visto por los españoles*, OC, III, p. 1215.

¹⁶¹ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte primera, tomo II, capítulo XVI, p. 39.

¹⁶² *Ibidem*, Parte segunda, capítulo XVIII, p. 332.

¹⁶³ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 258.

demás es que Cervantes concuerda el concepto de silencio con el adjetivo “maravilloso”, y que al mentar la quietud le adjudicase igual adjetivo». ¹⁶⁴ Más adelante veremos que Azorín asocia decenas de veces el término *quietud* al término *silencio*.

La unión de *maravilloso* con *silencio* también llamó la atención de Amado Alonso, quien en sus clases destacaba los pasajes en que Cervantes apelaba a esta adjetivación: «Todos guardaban un maravilloso silencio», «esta maravillosa quietud», «la excelencia de su maravilloso silencio», «Caminan con tanto silencio, que es maravilla», «¿Qué ver-le servir todas las doncellas, guardando un maravilloso silencio?», «todo esto en silencio admirable», «Vista fue ésta que [...] tuvo en maravilloso silencio a todos cuatro», etc. ¹⁶⁵

2.6.3 SENSIBILIDAD

En sentido estricto, la emoción es sensibilidad, pero como esta se puede concretar -entre otras vivencias- en el gozo y en el dolor, reservamos esta denominación común a estas dos situaciones contrapuestas, y ampliamos la emotividad a otras manifestaciones lingüísticas igualmente relevantes. En muchísimas ocasiones hemos testimoniado esta general actitud de Azorín; en relación son el silencio y de un modo programático, he aquí dos de esos testimonios: «Y como su vida, en la soledad y el silencio, era todos los días igual. [...] Su sensibilidad -en la meditación y en el silencio- se agudizaba»; ¹⁶⁶ «con los años y el silencio, tengo hiperestesiada la sensibilidad». ¹⁶⁷

2.6.3.1 Disforia del silencio

A pesar de la vital necesidad con que Azorín contempla el silencio, reconoce algunas peculiaridades negativas.

* Un silencio que es presagio de tempestad: «el silencio que reina en la estancia es profundo; parece que, de pronto, va a estallar un largo y ruidoso sollozo». ¹⁶⁸

* Un silencio que es expresión de fatiga: «Ante la barraca del *clown* amarillo, cuatro o seis personas. [...] el gesto cansado, lacio, en la soledad y en el silencio». ¹⁶⁹

* Un silencio que es pesimista: «Silencioso y terrible el foco de luz que se va paseando por el mundo; a medida que entran en ese campo lumínico los hombres, se van viendo los espectáculos más hórridos». ¹⁷⁰

* Un silencio que sorprende negativamente: «permanece impasible, inexorable, implacable, con un silencio que lleva la sorpresa y la contrariedad a vuestro espíritu...». ¹⁷¹

¹⁶⁴ *Ibidem*, OC, IX, p. 382.

¹⁶⁵ A. S. Trueblood (1958), p. 179, nota 30.

¹⁶⁶ *Una hora de España*, OC, IV, p. 538.

¹⁶⁷ *Contingencia en América*, OC, VII, p. 1244.

¹⁶⁸ *Pueblo*, OC, V, p. 575.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 563.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 585.

¹⁷¹ *Tiempos y cosas*, OC, VII, p. 163.

* Un silencio perturbador: «Durante unos minutos permanezco silencioso. [...] Lo tradicional -en esta capilla- es sólo lo aparente. Luego, en el fondo, es otra cosa. Y esto es lo que, en el silencio, en la soledad, metido en el ámbito de esta capilla, conturba todo mi ser».¹⁷²

* Un silencio ingobernable: «dolor que [...] se lleva mudamente, con trágico silencio. Pero ese dolor que se va represando en silencio es como la corriente represada de un río».¹⁷³

* Un silencio que encierra malos presagios: «El silencio entra entonces en alianza pavorosa con la negrura».¹⁷⁴

* Un silencio que es problemático: «El silencio, con todos sus problemas angustiosos, se impone».¹⁷⁵

2.6.3.2 Euforia del silencio

Son más numerosos los textos de Azorín en los que une el silencio con un estado de ánimo agradable: paz, tranquilidad, ensoñación, quietud...

2.6.3.2.1 Causante de beneficios

2.6.3.2.1.1 Bienes

Exalta el silencio hasta declararlo imprescindible y proclamarlo como origen de los bienes más excelsos de los que podemos disfrutar.

*«Hoteleros: Lo primero que debéis procurar es tener una cosa esencial, esenciadísima, en vuestros hoteles... -¿Qué cosa es ésa, señor? -Esa cosa tan necesaria y trascendental es... el silencio. [...] en todo se piensa; para todo hay cuidado..., menos para el silencio. [...] Hoteleros: Procurad a toda costa el silencio».¹⁷⁶

*«Y gozábamos de este silencio plácido, de este silencio sedante, de este silencio inefable que también creo que, para el que exprime su cerebro en una ciudad estrepitosa, es otro de los más grandes bienes que se pueden gozar sobre el planeta... De tarde en tarde -tal vez sin querer-, Juan lanzaba una breve frase; yo respondía brevemente, y el silencio tornaba a recomenzar».¹⁷⁷

*«Entre las casuchas viejas destaca un caserón fornido, de saledizos balcones y aleros. He llamado a la puerta. Durante el rato que han tardado en abrirme he permanecido gozando de esta calma secular, gozando de este silencio profundo no turbado. El viejo herrero y el mozuelo han salido al umbral de la herrería y me miraban curiosos. Para el cortesano, para el hombre de las grandes ciudades, nada hay comparable a este silencio reparador, bienhechor, de los viejos y muertos pueblos; él envuelve toda nuestra

¹⁷² *Españoles en París*, OC, v, p. 836.

¹⁷³ *Sintiendo a España*, OC, vi, p. 670.

¹⁷⁴ *Doña Inés*, OC, iv, p. 815.

¹⁷⁵ *Españoles en París*, OC, v, p. 748.

¹⁷⁶ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, iii, pp. 1278-1279.

¹⁷⁷ *En lontananza*, p. 267.

personalidad y hace que salgan a luz y floten, posesionados de nosotros, dominándonos, los más íntimos estados de conciencia, sentimientos e ideas que creíamos muertos, que causaban angustias el ver cómo poco a poco iban desapareciendo de nosotros».¹⁷⁸

Hasta el punto de confesar que es incapaz de encontrar palabras para describirlo: «¿De qué manera no sentir que un algo misterioso, que un anhelo que no podemos explicar, que un ansia indefinida, inefable, surge de nuestro espíritu? [...] Y esta ansia y este anhelo es el silencio profundo, solemne, del campo desierto, solitario».¹⁷⁹

2.6.3.2.1.2 Delicias

*«Con el silencio profundo, esta claridad fosca hacía un maridaje grato. [...] Y conforme avanzaba la negrura desde los rincones al centro de la estancia, la paz espiritual de Fidel iba siendo más grande, más honda era su voluptuosidad en el goce del silencio».¹⁸⁰

*«[...] gozamos de una paz profunda, donde el silencio es bebido gota a gota como un delicioso licor».¹⁸¹

*«En el silencio grato, el murmullo soñoliento de un incesante brollador produce dulce sensación en el ánimo fatigado».¹⁸²

*«[...] el silencio lo gozamos plenamente en la callejita estrecha y torcida, desnuda de todo, sin azulejos multicolores y sin primores de hierro forjado. Está aquí, con las fachadas de sus casas pobres, apartadas del núcleo ciudadano, y nosotros [...] permanecemos mudos, absortos, entregados en absoluto a la corriente eternal del tiempo».¹⁸³

2.6.3.2.2 Poder lenitivo

Es un lenitivo que acompaña en los momentos de problemas físicos o morales y en las tareas cotidianas.

*«Silencio; pasos que van queditos, cuando es necesario, por la estancia. [...] el ir y venir en silencio por la estancia; el traer frascos y cajitas».¹⁸⁴

*«Ansia profunda de silencio y de paz. Que no turbe nada la unión de la sensibilidad con las cosas».¹⁸⁵

*«Y en este instante de silencio, de dulzura y de paz, sentir cómo del fondo de lo subconsciente suben calladas, lentas, las figuras de millares y millares de labriegos».¹⁸⁶

¹⁷⁸ *Lecturas españolas*, OC, II, p. 614.

¹⁷⁹ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, p. 278.

¹⁸⁰ *Cavilar y contar*, OC, VI, p. 495.

¹⁸¹ *Lope en silueta*, OC, V, p. 610.

¹⁸² *Cuentos*, p. 163.

¹⁸³ «Prólogo», en Losada de la Torre, José (1944), p. 10.

¹⁸⁴ *Pueblo*, OC, V, p. 565.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 518.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 519.

Las citas son, sin comentarios, elocuentísimas; no huelga, sin embargo, destacar la reiteración de vocablos de sentido eufórico: *dulce, delicioso, plácido, sedante, reparador, bienhechor...*; la comparación con un «licor» agradabilísimo; el predominio de lo dulce sobre lo agraz de un cansancio; la potencia resucitadora del silencio: el silencio «hace que salgan a luz y floten [...] sentimientos e ideas que creíamos muertos». No deja de ser sorprendente que algo tan inaudible, tan invisible y tan inasible como el silencio pueda producir, a la vez, tanto gozo y tanto dolor, pero así es... el arte de Azorín.

2.6.3.3 Euforia y disforia del silencio

Denominamos eufórica a la sensibilidad del gozo y disfórica a la sensibilidad del dolor. Ordinariamente, Azorín se refiere a uno y otro por separado en relación con el silencio, pero a veces conviven en un mismo texto: «El Destino puede ser terrible. No sé lo que las horas de este reloj me depararán. Pero el reloj no dice nada. Está silencioso. De la calle no llega ningún ruido. El silencio siempre me ha sido grato. El silencio de este cuarto, limpio y alfombrado, henchido de un cálido ambiente, me inquieta ahora un poco. Lo que antes me sosegaba -el silencio- ahora me desazona».¹⁸⁷ Azorín expresa las consecuencias del silencio, unas favorables y otra desfavorables.

2.7 ATMÓSFERA DE SILENCIO

Teniendo como centro de referencia lingüística la palabra *silencio*, Azorín no se limita a mencionar la palabra y alguna de sus características referenciales, sino que crea una atmósfera de “silenciosidad”. La construye utilizando un procedimiento léxico de dos maneras: por reiteración de palabras de la familia *silenc-* o por acumulación de lexemas con semas de “agrado”, sean de índole natural, sean de índole cultural, que constituyen el cotexto del silencio como centro semántico. Atmósfera equivale a aspirar algo que no perciben los sentidos con inmediatez, pero de lo que no duda el intelecto: no se toca, no se ve, no se oye, no se gusta, no se huele, pero “se palpa”, notamos que existe. La especial sensibilidad que Azorín vive le sirve para construir atmósferas: Azorín goza de una «especial sensibilidad para la captación del ambiente».¹⁸⁸ No es para Azorín la atmósfera una competidora del silencio verbal, sino su colaboradora; sea con ausencia de léxico, sea con presencia del léxico del campo pertinente, “atmósfera” y “silencio” cooperan. Constatemos ejemplos de creación de un ambiente, de una atmósfera, que el silencio produce.

2.7.1 REITERACIÓN LÉXICA

*«Hay un instante de silencio. Y en el silencio de la montaña resuenan los pasos de los caballos [...] El silencio es profundo. El aire está embalsamado por los tomillos, romeros y cantuesos. [...] perdidos en la soledad, rodeados de un profundo silencio. Y

¹⁸⁷ *Españoles en París*, OC, V, p. 744.

¹⁸⁸ M. Á. Lozano Marco (2016), p. 24.

en el silencio, los golpes de los cascos de los caballos resuenan pausados, graves. [...] Nos miraban todos en silencio. [...] La sensación de un pedazo de monte -cuatro pinos y un peñasco- vistos desde una cámara silenciosa y solitaria».¹⁸⁹

*«-¡Un silencio tan denso, tan profundo [...]! -¡Un silencio maravilloso! [...] Desea ver, en estos días melancólicos del declinar del año, la plazoleta que le encantara otra vez. [...] Un momento en que ella tomaría a gozar del silencio, de la paz, del sosiego profundo. [...] La plazoleta de León tan silenciosa, tan sosegada no podrá ahora ser vista por la romántica dama. [...] Y su pensamiento, del cielo, del mar, de la isla remota, pasa en un instante a la placita silenciosa de la vieja ciudad. [...] buscar su fin a una placita de silencio, de paz, de sosiego, en la vieja ciudad».¹⁹⁰

*«Durante largo rato permanecíamos inmóviles, silenciosos [...] Caminábamos en silencio. [...] De nuevo, en silencio, hemos continuado la marcha».¹⁹¹

2.7.2 COTEXTO GRATO NATURAL PREDOMINANTE

*«La soledad, el silencio, la pureza del aire, la limpidez de las aguas, todo forma un concierto maravilloso».¹⁹²

*«[...] el cielo está límpido, y el profundo silencio sólo es turbado, de cuando en cuando, por el campanilleo lejano de un tranvía. [...] Todo recto, todo luz y sombra, todo silencio».¹⁹³

*«El silencio hondo, intenso; silencio que en la escala de los silencios, es el más denso, el más sedante. [...] la complacencia íntima de este silencio, de esta quietud, de esta majestad. [...] la niebla lenta y silenciosa».¹⁹⁴

*«Pero es mejor estar solo en el campo, gozando de la soledad, del silencio, de la luz, del vientecillo grato comienzan ya los calores, que estar entre la muchedumbre bulliciosa y estrepitosa de la ciudad».¹⁹⁵

*«Calló. Caía la tarde; retirábase el sol tras la lejana cordillera de montañas; *envolvía* el campo el silencio del crepúsculo vespertino».¹⁹⁶

2.7.3 COTEXTO GRATO CULTURAL PREDOMINANTE

*«[...] el silencio, el orden, la limpieza, los gratos paisajes, la música, la poesía».¹⁹⁷

*«Y todo esto son las maneras simples, la palabra sobria, la veracidad, la sinceridad, la casa ordenada, el silencio [...], el traje sencillo y limpio, el libro que se imprime elegantemente...».¹⁹⁸

¹⁸⁹ *Dicho y hecho*, pp. 234-238.

¹⁹⁰ *Pasos quedos*, pp. 127-133.

¹⁹¹ *Leyendo a los poetas*, OC, VII, p. 771.

¹⁹² *Un pueblecito*, OC, III, p. 564.

¹⁹³ *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1291.

¹⁹⁴ *Pueblo*, OC, V, p. 559.

¹⁹⁵ *Cuentos*, p. 199.

¹⁹⁶ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, pp. 142-143.

¹⁹⁷ *Un discurso de La Cierva*, OC, III, p. 146.

Es el silencio que aconsejaba Bossuet: hay que encontrar la soledad efectiva para fortalecerse anímicamente: «Mais, mes Freres, ne nous flatons pas; il faut sçavoir se donner des heures d'une folitude effective, fi l'on veut conferver les forces de l'ame». ¹⁹⁹

2.8 CANTO AL SILENCIO

Denominamos así a la descripción del silencio que hace en el capítulo titulado «Campanadas en el silencio». ²⁰⁰ Con la excusa de pintar la impresión desértica que producen las fondas provincianas (¡esas fondas a las que Azorín ha llegado «de noche, a la madrugada!»), Azorín se recrea en un silencio vívido. En dos páginas entrevera los ruidos que no le asedian, la placidez del cielo azul, la visión de un huerto de cipreses, la paz insoslayable compañera del silencio y, más que otra cosa, la campana, que restituye la auténtica valía del silencio. Si no oye nada, le asaltan la fantasías: «El espíritu flotaba vagamente por los limbos de lo desconocido; un momento sentimos satisfacción, placer; otro momento, sin saber por qué, nos vemos sobrecogidos por el miedo». A Azorín le duele el silencio. Es tan penetrante el silencio que le llaga el espíritu más que cualquier otro sonido: «Lo que más pesa blandamente sobre nuestro cerebro es el silencio. El silencio es denso, profundo, sólido. Tan denso es, que deja de ser silencio. Tenemos la extraña sensación de que este silencio produce un efecto de clamor, de estrépito. No existe el clamor, ni la barahúnda, ni el estrépito; pero los efectos de este silencio vienen a ser los mismos sobre nuestros nervios. Parece que aquí, en la oscuridad, tocamos y palpamos el sólido y duradero callar de las cosas y de la vida».

Las campanadas vienen a salvarlo: «Campanadas lentas, largas», «sonora campanada que tañía», «el sonido de la campana flota en las tinieblas». La suave música de las campanas le dan el verdadero sentido del silencio. «Otra vez suenan lentas unas campanadas. Y el sonido de la campana viene a restablecer el verdadero valor del silencio y a quitar a este sus paradójicos efectos de clamor y de estruendo. [...] En este silencio profundo y en esta paz inalterable, nuestra vida es otra. Se nos antoja que hemos nacido otra vez. Durará poco esta situación espiritual. Tal vez, dentro de un minuto, cuando abramos la ventana, el encanto desaparecerá. Pero ahora, ansiosamente, gozamos de este instante inefable». Azorín se instala en el goce del auténtico silencio, el que crea el solo eco de la campana. Azorín no solo hablaba del silencio; amaba el silencio. Julián Marías le reconoce «ese como silencio que domina sus libros -no hay escritor con menos ruido que él-». ²⁰¹

¹⁹⁸ *Pintar como querer*, p. 126.

¹⁹⁹ J. B. Bossuet (1683), p. 34.

²⁰⁰ *Palabras al viento*, OC, VII, pp. 410-413; las citas corresponden a las pp. 410-411.

²⁰¹ J. Marías (1953), p. 1.

CAPÍTULO 10: BIOGRAFÍA DE EMOCIONES

0 INTRODUCCIÓN

La emoción que transita por todos los escritos de Azorín también fluye por su biografía. Nos detendremos en algunas etapas de sus primeros 30 años, es decir, hasta que se asienta en Madrid con estabilidad. No será objeto de nuestro estudio su biografía como tal; no nos apremia el deseo de aportar datos minuciosos o llamativos, como fruto de indagaciones exhaustivas sobre todas las facetas de su peripecia vital. Iremos espigando en aquellos aspectos en los que aflora una especial *vis* sentimental. Nuestra fuente principal -no única- serán las palabras de Azorín; nosotros apenas pondremos la necesaria estructuración para que se capten sus coherencias. Seguiremos una ruta que mezclará la cronología con la temática; en concreto: la escuela, la calle, la familia, la emancipación y su nombre literario. Y todo ello *sub specie emotionis*. En el medio se incluye los antecesores y el ámbito doméstico ampliado; naturalmente, no todos los actores intervienen de la misma forma, pero es imposible saber en qué grado lo hace uno u otro actor. He de declarar dos prevenciones metodológicas: 1.^a) Nos fijamos en la persona de José Martínez Ruiz; las actuaciones o los recursos de otros nos interesan en la medida en que repercuten en él. 2.^a) Nos ceñimos a los hechos testimoniados por Azorín -o por otros-, no en las relaciones ni en los procesos de causalidad.

Como decimos en la *Introducción*, nunca es válido el argumento de «Post hoc, ergo propter hoc»; en este caso ni nos cuestionamos la hipotética validez de su aplicación. No hay que confundir al poeta con el vecino de enfrente, pero, si no por el principio de causalidad, sí por el **principio de concomitancia**, es conveniente conocer las vivencias y decisiones de sus años pre-profesionales. Nunca es malo reflexionar una vez y otra; tampoco en este caso. «¿Qué voy a decir de mí en esta colección de PÁGINAS ESCOGIDAS? Poca cosa, nada. [...] Hay una muy lejana relación -tal creemos- entre las condiciones personales del autor y su manera de escribir»;¹ “relación”, sí, y “lejana”, también, reconoce Azorín. Y hablando en general, de realidades más que de conceptos, Guyau escribió: «Aussi l’émotion artistique peut elle être considérée souvent comme une simple forme dérivée de l’émotion morale».² ¿Emoción artística = emoción personal, y a la inversa?

¹ *Páginas escogidas* (1917), «Prólogo», p. 13.

² J.-M. Guyau (1921), p. 50.

1 EL MEDIO EXTERNO

La influencia del medio, sobre el que Azorín manifestó repetidas veces su preocupación, es el resultado dinamizado y dinamizador de numerosas circunstancias. No pretendemos hacer sociología ni psicología de obras literarias, ni siquiera de individuos; sin embargo, exponer las circunstancias y los precedentes que se conozcan puede ser útil para comprender mejor hechos actuales. ¿En qué medio se desarrolló Azorín?

«Parece que el Destino se ha complacido en poner ante mí, a mi entrada en la vida, estos hombres entristecidos, mansamente resignados...».³ Esta frase calmada sintetiza un profundo fatalismo: alguien poderoso, nada menos que el Destino (¡Dios, no, por favor!) ha gozado mientras me mostraba, en el pórtico de mi existencia, el lúgubre panorama que me esperaba.

1.1 LA ESCUELA

El hijo mayor de un padre adusto suele ser educado con más rigor que los demás hijos; él debe ser como el padre en todo: en educación, en formación, en profesión; ha de ser su continuidad. Esta severidad programada se vio reforzada por dos circunstancias agravantes: 1.^a) En la escuela, por ser hijo del alcalde, el maestro le exigía más que a los demás niños; le daba clase aparte, a él solo, para que aprendiera más, cuando los demás se han ido a jugar. 2.^a) El maestro que le correspondió no fue el mejor pedagogo que le podía haber tocado.⁴

Porque este maestro que me inculcó las primeras luces era un hombre seco, alto, huesudo, áspero de condición, brusco de palabras, con unos bigotes cerdosos y lacios, que yo sentía raspar en mis mejillas cuando se inclinaba sobre el catón para adoctrinarme con más ahinco. Y digo ahinco porque yo -como hijo del alcalde- recibía del maestro todos los días una lección especial. Y esto es lo que aún ahora trae a mi espíritu un sabor de amargura y de enojo.

Cuando todos los chicos se habían marchado, yo me quedaba solo en la escuela... [...] Y ya en el comedor, abría yo la cartilla, y durante una hora este maestro feroz me hacía deletrear con una insistencia bárbara. Yo siento aún su aliento de tabaco y percibo el rascar, a intervalos, de su bigote cerdoso. Deletreaba una página, me hacía volver atrás; volvíamos a avanzar, volvíamos a retroceder; se indignaba de mi estulticia; exclamaba a grandes voces: “¡Que no! ¡Que no!” Y al fin, yo, rendido, anonadado, oprimido, rompía en un largo y amargo llanto...

Y entonces él cesaba de hacerme deletrear y decía, moviendo la cabeza: “Yo no sé lo que tiene este chico...”.

El doctor F. Vega Díaz, amigo y médico de Azorín en sus últimos años, asegura que «Azorín tenía un ligero defecto en la pronunciación. No podía pronunciar la *k* ni la *q*. Las consonantes linguo-velo-guturales, como las que hay en *que*, *cual*, *quien*, *cuyo* y cuantos vocablos tuvieran las sílabas *ca*, *co*, *cu*, sonaban en él -en realidad casi no sonaban- de un modo anormal». «En terminología médica es una dislalia». El escolar Azorín

³ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 50.

⁴ *Ibidem*, pp. 40-41.

se encontró con un maestro que «se volvía tarumba, sencillamente, porque al chico no le salían las pronunciaciones para componer las sílabas de la cartilla (c-a, ca; c-o, co; c-u, cu)»; se empeñó y solo sabía decir “Yo no sé lo que tiene este chico...”.⁵ No sabemos si esa circunstancia hizo que Azorín no practicase la oratoria, ni si originó realmente que más de una vez dijese «mis dotes oratorias son bien escasas».⁶

Azorín pensaría cuánta razón llevaba Montaigne cuando escribió lo siguiente: «Por todo esto, no quiero que se encierre a este niño. No quiero que lo abandonen al humor melancólico de un maestro de escuela. No quiero corromper su espíritu sometiéndolo a suplicio y trabajo durante catorce o quince horas al día como a un condenado, al igual que a los demás».⁷ «¡Cuánto mejor alfombradas estarían las clases con flores y hojas, que no con trozos de varas ensangrentadas!».⁸ ¡Cuánto mejor no es llevar a la práctica la expresión latina: «Ubi amatur, non laboratur!»⁹

A lo largo de sus escritos, Azorín recordó varias veces estos ratos de escuela, cuando se hallaba encerrado en un aula, él solo con un maestro feroz e incompetente que le hacía llorar, mientras de la calle llegaba la algarabía de los demás niños, que estaban jugando. Cuarenta años después de aquellas torturas escolares, escribió esto:¹⁰

No hay nada en un grupo humano, en una sociedad, que deba merecer tan perseverante y escrupulosa atención como los niños. [...] nos ha causado viva extrañeza -e indignación- los modales bruscos y rudos que con los niños se suelen emplear. [...] Y aquí entramos ya en el terreno de la pedagogía; insensiblemente nos hemos ido acercando al gran problema. Las impresiones de la niñez son las fundamentales; esas impresiones moldean nuestro espíritu; toda la vida, perdurablemente, las llevaremos grabadas en nuestro cerebro. Importa en alto grado que la primera educación que reciba el niño sea bienhechora y sana.

De «gran problema» califica el tratar duramente a un escolar pequeño. No le abandonarán nunca los sentimientos negativos que le produzca ese trato: «ha sentido por primera vez el despecho, el rencor y la ira; una amargura infinita -una amargura que ya acaso a lo largo de su vida no le abandone- ha entrado en su cerebro virgen, limpio, inocente. No hagáis que vuestros niños lloren a solas; no hagáis tampoco que lloren ante vosotros».¹¹ Lo que le apetecía era salir corriendo, pero ese maestro lo retenía a la fuerza bruta. Hablando de neologismos (60 años después), describe la alegría que puede sentir un vocablo cuando es elegido antes que otro: «Lo vemos correr, gozoso, alborotado,

⁵ F. Vega Díaz (1987), pp. 105, 106 y 108.

⁶ *La ruta de Don Quijote*, OC, II, pp. 300 y 303.

⁷ M. de Montaigne (2006), I, XXVI, p. 197). M. de Montaigne (1965, I, XXVI, p. 241): «Pour tout ceci, je ne veux pas qu'on emprisonne ce garçon. Je ne veux pas qu'on l'abandonne à l'humeur mélancolique d'un furieux maître d'école. Je ne veux pas corrompre son esprit à le tenir à la géhenne et au travail, à la mode des autres, quatorze ou quinze heures par jour, comme un portefaix».

⁸ M. de Montaigne (2006), I, XXVI, p. 199). M. de Montaigne (1965, I, XXVI, p. 244): «Combien leurs classes seraient plus décemment jonchées de fleurs et de feuilles que de tronçons d'osiers sanglants!».

⁹ V-J. Herrero (1980), *sub voce*.

¹⁰ *Escritores*, pp. 85-86.

¹¹ *En lontananza*, p. 91.

como un chico que sale de la escuela». ¹² Ese niño que sale gozoso de la escuela no era él; pasa el tiempo, pero esa añoranza no caduca.

Entre otros muchos testimonios de esta perdurabilidad de las grandes emociones infantiles -buenas y malas-, terminamos con estos dos: «en los años primeros de la vida, en los años en que el ambiente, las cosas, dejan en nosotros una huella honda y perdurable», ¹³ «En esa tierna edad, lo que entra en el alma es como la primera y fuerte esencia que hinche un vaso. Por siempre trasciende de ella la vasija». ¹⁴

1.2 LA CALLE

La imagen que proyecta Azorín de mayor es la de una persona de apariencia poco efusiva, introvertida, nada ruidosa. Su emotividad era intensa, sus apariencias emotivas eran débiles. «He sido siempre un muchacho esquivo; de mi natural, no salía nunca la complacencia en la compañía de los demás muchachos. Sin ser arisco, no fui jamás gregario. No he tenido, de niño, las efusiones que suelen tener los niños; efusiones sentimentales en todos los órdenes. [...] Si hay en mi vida un hito fundamental, es el de mi individualismo». ¹⁵ Su biógrafo literario, Ramón Gómez de la Serna, subraya el desconuelo «de que está llena la obra de Azorín», a causa principalmente de que «El patio del colegio es patio de primera y dolorosa cárcel para Azorín». Azorín «Es ese chico que no comprenden los profesores nunca y que se reserva y calla», incluso de mayor: «Quizá es incalculable lo dentro de sí mismo que está Azorín, lo triste y transverberado de su arte y lo dueño que es de secretos que no expresa, sino que muestra vivos en su silencio, en su entonación, en su sordera y en su exclusivismo». ¹⁶

Azorín, de niño, no jugaba: participar en un solo juego equivale, en la realidad infantil práctica, a no jugar. Él mismo nos lo cuenta: «¿Cuándo jugaba yo? ¿Qué juegos eran los míos? Os diré uno: no conozco otro. Era por la noche, después de cenar; todo el día había estado yo tráfagando en la escuela a vueltas con las cartillas, o bien metido en casa, junto al balcón, repasando los grabados de un libro». La tristeza que evidencia esta “confesión” se revela más tétrica cuando leemos las palabras que siguen: «Cuando llegaba la noche, se hacía como un oasis en mi vida». ¹⁷ “Mi vida”, dice. Su alma es diáfana. Ese juego era su única alegría del día..., que llegaba de noche. Era su regalo, su alegría. No era una multitud de criaturas que alborotaban a los vecinos. Jugaba con un «muchacho recogido y taciturno, que luego se hizo clérigo; yo creo que éste ha sido nuestro único juego». Sigue la confesión: nos juntábamos dos niños que, fuera de esos momentos, “ninguno de los dos jugaba”. Dos almas gemelas, tristes de día y alegres de noche. Haciendo una semblanza de Moratín, destacó de este dramaturgo lo siguiente:

¹² *Pensando en España*, OC, v, p. 917.

¹³ *La obra de un ministro*, OC, III, p. 34.

¹⁴ *El buen Sancho*, p. 38.

¹⁵ *Pasos quedos*, pp. 212-213.

¹⁶ R. Gómez de la Serna (1957), p. 8.

¹⁷ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 40.

«Su infancia fue una infancia seria, grave, sin travesuras de niño alegre, sin los retozos de los primeros años. El mismo declara que nunca aprendió a jugar al trompo, la rayuela y demás entretenimientos de muchachos». ¹⁸ La infancia de Moratín le recordaba la suya.

No sentía entusiasmo por el deporte, y lo justifica; el interés que se ponga en el fomento del desarrollo de los deportes, hace que disminuya el fomento del desarrollo de los ideales: «¿Vamos a dar, con los excesivos deportes, a los músculos, lo que debemos al cerebro? ¿Y qué sería, en lo futuro, una juventud sin preocupaciones del espíritu, sin afanes de idealidad?». ¹⁹ Elogió al Conde Joseph de Maistre por su postura ante la organización de la 2.^a edición de los Juegos Olímpicos de la Era Moderna, que se celebraron en París en 1900. De Maistre planteó que en lugar de llamarlos “olímpicos” los llamaran “parisienses” puesto que en París iban a tener lugar; aducía otra razón: en los juegos olímpicos de la antigua Grecia se mezclaban dioses, héroes, oráculos, etc.; en estos que se proponían ¿irían los parisienses a Roma, «ad limina Apostolorum» a consultar al Papa? De Maistre concluía que esta imitación sería ridícula: «Mais c'en est trop: le bon sens le plus ordinaire sent d'abord le néant et même le ridicule de cette imitation». ²⁰

El niño que sería Azorín experimentaba una catarsis en ese juego; no procedía de ellos esa catarsis, no: venía de otra persona; esa persona no era un adulto formal, de los que mandan en las casas: tal catarsis se la causaba «una criada de la vecindad». Comienza diciendo que ese juego «a veces tenía un corolario verdaderamente terrible». La criada se presentaba muy llamativa: con levita, sombrero de copa y escoba al hombro. Para esos dos niños era «algo así como una hazaña mitológica». La fantasía infantil, también alimentada por las lecturas, los convertía en espectadores y actores de una aventura que les hacía olvidar el contacto con los adultos. Lo que llama “terrible” se transmutaba en una inocente orgía. El juego era fino, nada violento, al que jugaban también las niñas. Un compañero suyo de escuela, *Marcolán* (Silvestre Verdú), dice que Azorín «Era un niño alto, rubio, pensativo, poco ruidoso y afable». ²¹

De mayor, sin embargo, Azorín sí practicó el Juego de la Pelota. Un testigo de una partida de ese juego -en un día de fuerte calor- vio llegar a Azorín y *Marcolán* al Trinquete de Monóvar, que iban a jugar. «Comenzaron los dos amigos a tirar la pelota vasca contra el frontón; Martínez Ruiz demostraba mayor ligereza de movimientos, un brazo derecho más firme, más seguro [...] Se adivinaba en sus rápidos movimientos una elasticidad plástica de atleta no entrenado en las luchas físicas». ²² Al terminar la partida, ambos jóvenes salieron sin bullicio, ni blasfemias, ni disputas...: puro estilo Azorín. El mismo Azorín lo dice: «Yo he jugado mucho; no al tenis, sino a la pelota a mano y al

¹⁸ *Evolución de la crítica*, OC, I, pp. 415-416.

¹⁹ *Posdata*, pp. 140-141.

²⁰ J. de Maistre (1838), XLVIII, p. 66.

²¹ A. Montoro (1953), p. 41.

²² *Ibidem*, pp. 53-55.

frontón. [...] No todo ha sido leer y escribir. Sin el deporte -y el andar a pie- no hubiera podido escribir».²³ Para eso le servía a él el deporte: para su eterna pasión de escribir.

1.3 EL COLEGIO

Era costumbre en los pueblos alicantinos de la época que las familias acomodadas enviaran a sus hijos a colegios religiosos para que adquirieran una educación esmerada y una alta cultura (como hicieron también con Gabriel Miró);²⁴ la familia de Azorín era adinerada; lo tuvieron varios años interno en el colegio de los Escolapios de Yecla, sin contacto con sus amigos, con sus hermanos, con su madre... No era plato de buen gusto para Pepe que lo “arrancaran” ocho veces al año de su único consuelo («la ciudad nativa», Monóvar, “su” ciudad), para llevarlo a un lugar de trabajo («la ciudad electiva», Yecla, “otra” ciudad): «Cuando los pámpanos se iban haciendo amarillos y llegaban los crepúsculos grises del otoño, entonces yo me ponía más triste que nunca, porque sabía que era llegada la hora de ir al colegio. La primera vez que hice este viaje fué a los ocho años. [...] Y cuando se acercaba este día luctuoso, yo veía que repasaban y planchaban la ropa blanca: las sábanas, las almohadas, las toallas, las servilletas... [...] El carro iba dando tumbos por los hondos rejeles; a veces parábamos». Cuando divisábamos el poblado, «se apoderaba de mí una angustia indecible; sentía como si me hubieran arrancado de pronto de un paraíso delicioso y me sepultaran en una caverna lóbrega». Una vez quiso escaparse y corrió campo a través, pero el criado viejo que lo llevaba lo atrapó y «decía, dando grandes carcajadas: “¡No, no, Antoñito [sic]; si no vamos a Yecla!”. Pero sí que íbamos».²⁵

El empleo de un léxico de pavor en tan pocas líneas es elocuente por sí mismo: «me ponía más triste que nunca», «día luctuoso», «angustia indecible», arrancado «de un paraíso delicioso», sepultado «en una caverna lóbrega»... Más tétricos no podían ser aquellos viajes. Sesenta años después de aquellos viajes, Azorín se acuerda perfectamente de las cifras más mortificantes: «De la ciudad apacible se salía a las ocho de la mañana en el carro y se llegaba a la ciudad adusta, en el otro reino, a las cuatro de la tarde. En ocho años de internado en el Colegio hizo X treinta y dos viajes: uno de ida a principios de curso; otro de vuelta al final; además, los de ida y vuelta por las Navidades. Las ocho horas de carro de cada viaje se convirtieron, por tanto, en la suma respetable de doscientas cincuenta y seis horas de caminar lentamente».²⁶ Que tantos años después recuerde las horas que invirtió en ese viaje es muy significativo: en el colegio estaba bien, pero arrancarlo de las caricias de su madre era hartamente penoso. Tales viajes no dejaban de tener, junto al dolor íntimo de la separación, algo de aventura: «Los carros evocan las andanzas de nuestra niñez y de nuestra adolescencia. Evocamos los días en que, de un pueblo a otro, nos llevaban al colegio, con los baúles, los colchones y la ropa

²³ *Los recuadros*, p. 177.

²⁴ A. Montoro (1953), p. 42.

²⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 44-45.

²⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 375.

blanca».²⁷ Reconoce que el colegio era «docto», pero era también «cautiverio», aprendía, sí, pero estaba lejos de su madre; hasta del caballo que tiraba del carro se acuerda mucho tiempo después: «De la otra ciudad [Monóvar] habíamos salido, en un carro, a las ocho de la mañana; tiraba del carruaje un caballo percherón llamado *Noble*; siempre me acordaré de este dócil bruto que tantas veces me llevó al cautiverio docto».²⁸

Los años de colegio (desde los 8 hasta los 15 años) estuvieron envueltos en una atmósfera de esfuerzo y solipsismo. Azorín ya traía por temperamento su afán de soledad: «el temperamento es más decisivo que el medio» y «Pepe no perdía el espíritu de observación, a solas con su individualismo», asegura su hermano Ramón.²⁹ En el colegio se alimentó esta tendencia personal. En el colegio se le creó -¿o se le consolidó?- una percepción muy sensible del misterio, sensación que perduró en su ánimo.³⁰

Abajo, en el piso principal, estaban la sala de estudio, la capilla, los gabinetes de Historia Natural y de Física y dos o tres grandes salones, vacíos, con pavimento de madera, por donde, al andar, las pisadas hacen un ruido sonoro, sobre todo de noche, en la soledad, cuando sólo un quinqué colgado a lo lejos ilumina débilmente el ancho ámbito... [...] Nosotros rara vez traspasábamos los aledaños de nuestros dominios. Y cuando esto sucedía, yo discurría con una emoción intensa por las escalerillas del viejo convento; por una ancha sala, destartada, con las maderas de los balcones rotas y abiertas, en que aparecen trofeos desvencijados: banderas, arcos y farolillos; por un largo corredor, semioscuro, silencioso.

El episodio diario de levantarse por las mañanas era el que Azorín recordaba como prototipo de una experiencia de misterio nada luminosa.³¹

Nos levantábamos a las cinco; aún era de noche; yo, que dormía pared por medio de uno de los Padres semaneros, le oía, entre sueños, toser violentamente minutos antes de la hora. Al poco se abría la puerta; una franja de luz se desparramaba sobre el pavimento semioscuro. Y luego sonaban unas recias palmadas que nos ponían en conmoción a todos. Estas palmadas eran verdaderamente odiosas; pero nos levantábamos -porque de retardarnos hubiéramos perdido el chocolate- [...] Cuando nos habíamos acabado de vestir, nos poníamos de rodillas en una de las salas: en esta postura rezábamos unas breves oraciones. Luego bajábamos a la capilla a oír misa. Esta misa diaria, al romper el alba, ha dejado en mí un imborrable sedimento de ansiedad, de preocupación por el misterio, de obsesión del porqué y del fin de las cosas... Yo me contemplo, durante ocho años, todas las madrugadas, en la capilla oscura. En el fondo, dos cirios chisporrotean: sus llamas tiemblan a intervalos, con esas ondulaciones que parecen el lenguaje mudo de un dolor misterioso; el celebrante rezonguea con un murmullo bajo y sonoro: en los cristales de las ventanas, la pálida claror del alba pone sus luces mortecinas.

A lo largo del capítulo se suceden expresiones de neta negatividad, como «horrible sala de estudio», «luz opaca de quinqués sórdidos», «sala fría y destartada», «páginas antipáticas», «frases abstractas y áridas»...

²⁷ *Los valores literarios*, OC, II, p. 1118.

²⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 373.

²⁹ «Epílogo», en J. Alfonso (1973), pp. 186 y 187.

³⁰ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 45-46.

³¹ *Ibidem*, pp. 47-48.

«Hay muchos puntos sensibles en la niñez de X, pasada en el Colegio». Algunos domingos por la tarde su tío Antonio iba a buscarlo al Colegio y él correteaba por la ciudad; al anochecer, esperaba a su tío para que lo llevara al Colegio. «Permanecía X sentado, silencioso, solo, en el blanco zaguán, en ocasiones más de una hora. Su carácter reconcentrado se afianzaba en su ensimismamiento todavía más. Acaso de estas largas estadas en la penumbra, en los anocheceres de invierno, proceda la propensión de X a meditar, a solas consigo mismo». ³² Ese clima colaboró en la atracción de Azorín por el misterio. «El paso del moderno edificio al antiguo estaba vedado; alguna vez X se aventuró a la exploración. El misterio le atraía. El misterio estaba en las escalinatas penumbrosas, en las cámaras solitarias y en el patizuelo, con un pozo en el centro y con ventanas que daban a los claustros [...] El recorrer, como furtivamente, con atentados pasos, estas dependencias vedadas, era para X conmovedor. Allí estaba el misterio. Y el misterio es elemento de arte. [...] el misterio y la observación, es decir, ciencia e incognoscible, son la base de su sentir». ³³ Incluso un suceso tan ajeno a su persona -¡la de un niño!- como la muerte de un rey, le intrigó y lo tomó como un reto de periodismo infantil: «Cuando murió Alfonso XII (1885) tenía yo doce años; fuí siguiendo en el colegio, en un periódico, casi a hurtadillas, las imponentes ceremonias del entierro; era aquello un elemento romántico que entraba en mi espíritu». ³⁴

Tales expresiones han de entenderse en el contexto del planteamiento azoriniano: “literatura”. Sin dejar de ser verdad -pues eran “sus” sensaciones- tampoco eran descripciones fotográficas. Veamos lo que dice medio siglo después de salir del colegio: «Se habla de los libros, es decir, de la lectura, en la formación de la personalidad. [...] La cuestión me hace evocar mis años, ocho años, en un colegio religioso. Ocho años de mi infancia los he pasado en un colegio de Escolapios. Los considero como los mejores de mi vida, y a ellos, naturalmente, he consagrado hace tiempo un libro. Soy defensor acérrimo de los internados religiosos». ³⁵

En aquel ambiente austero y muy parco en alegrías, Azorín destaca el consuelo que le producía el padre Lasalde: «había en sus miradas y en las inflexiones de su voz -y después, más tarde, cuando lo he tratado, lo he visto más claro- un tinte de melancolía que hacía callar a su lado, sumisos, sobrecogidos dulcemente, aun a los niños más traviesos. [...] me cogió de la mano y me atrajo hacia sí; luego, me pasó la mano por la cabeza, y yo no sé lo que me diría, pero yo le veo inclinarse sobre mí sonriendo y mirarme con sus ojos claros y melancólicos». ³⁶ De esta escena con el padre Lasalde se le fijan dos detalles: la caricia de la cabeza y la tristeza. Exactamente los mismos que vivió allá, en su paraíso, con su madre. No fue una sensación fugaz pues decenios después lo recordaba: «He sido siempre de una sugestionabilidad inverosímil; en los más pequeños detalles sospechaba lontananzas dolorosas. [...] La agonía de mi madre fue larga. [...]

³² *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 379.

³³ *Ibidem*, p. 355.

³⁴ «Alfonso XII», *ABC*, 18 de diciembre de 1959.

³⁵ «Leer y leer», *Escorial*, 1 de mayo de 1941, tomo III, n.º 7, p. 245.

³⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 50.

Yo era el primogénito; cuando yo era niño mi madre me ceñía la cabeza todas las noches apretadamente, con un zorongo; no quería que las orejas se desmandaran». ³⁷

Huyamos, dice Azorín, de las escuelas librecas, en las que se busca, ante todo, la uniformidad: «Ese niño que ha sido formado en tales escuelas, en tales colegios, guardará de ellos, durante toda su vida, a lo largo de los años, un recuerdo inquietante y amargo. [...] Y si entre tantos maestros ordenancistas y rígidos ha habido uno indulgente y liberal, él habrá sido el que haya puesto en su espíritu lo mejor de la vida: la comprensión y la tolerancia». ³⁸ ¿Sería este «uno» el padre Lasalde?

En el colegio de Yecla cursó el bachillerato, pero se matriculaba, como enseñanza privada, en el *Instituto de Murcia* -el actual *Alfonso X*-, perteneciente al distrito universitario de Valencia; lo examinaban catedráticos de este mismo centro. Hizo su examen de ingreso el 14 de junio de 1883, en Yecla, ante catedráticos del instituto de Murcia (en el colegio había «habitaciones para los catedráticos que venían a examinarnos»); ³⁹ aprobó el grado de bachiller el 27 de junio de 1888. Del expediente de su bachillerato son dignos de reseñar dos detalles. Uno se refiere al examen de ingreso; constaba de dos pruebas: «Escritura» y «Operación de aritmética»; esta se limitaba a hacer una multiplicación (a él le correspondió 8254×88). La prueba de la escritura consistía en hacer una redacción; el niño de 10 años José Martínez Ruiz presentó así su redacción: «Yo pretendo escribir los casos memorables que en nuestros días han sucedido en España en la Provincia de Cataluña cuyo movimiento alteró ~~los~~ [sic] todo el orden de la República...». Como vemos, le preocupaba ya la *res publica*. El otro detalle tiene que ver con las calificaciones. No destacaba por sus notas: entre las 14 asignaturas que cursó en esos cinco años obtuvo 3 *aprobados*, 4 *buenos*, 3 *notables* y 4 *sobresalientes*. En *Lengua* no pasó del notable; en *Retórica y poética* obtuvo un aprobado, mientras que 3 de los sobresalientes los obtuvo en asignaturas en que se estudiaban “cosas concretas”: *Agricultura*, *Historia Natural* y *Física y Química*. ⁴⁰

La pedagogía aplicada del colegio de los Escolapios le gustaba: guardaba muy buenos recuerdos, a pesar de los madrugones para ir a misa diaria y de que los viajes a Yecla le arrancaban de su madre: ⁴¹

Los domingos y los jueves por la tarde dábamos paseos por el campo; captábamos insectos; cogíamos flores para formar herbarios. [...] La dulce disciplina iba labrando el carácter; estábamos en contacto con las cosas. Acaeció un tiempo en que algunos de nosotros teníamos en el jardín una parcelita, concedida por gracia, y que labrábamos como un pegujal propio; yo fui uno de los agraciados. Obtuve también un premio en la clase de Agricultura; lo conservo. No pasábamos nunca al viejo convento; no existía obstáculo que lo impidiese. Había allí un patio con unos cortos claustros. Sentí siempre excitada mi imaginación en esos lugares; quedó en mí como una ansiedad de misterio.

³⁷ J. Campos (1964), pp. 171-172.

³⁸ *Andando y pensando*, OC, v, p. 122

³⁹ J. Campos (1964), p. 210.

⁴⁰ Archivo Histórico de la Región de Murcia: IAX, 1460/2. Agradezco al documentalista don Ángel Peñalver la ayuda que me prestó para acceder a estos datos.

⁴¹ J. Campos (1964), pp. 211-212.

También las experiencias favorables perviven en su ánimo muchos años después. Su confesado y continuado amor por las cosas, germinó o, al menos se desarrolló, en este colegio: a la asignatura de Agricultura la denomina «dulce disciplina», aprendían mientras paseaban; al mismo tiempo se acuerda del aura de misterio que envolvía la vida en el colegio, y que tanto le inspiró después.

Azorín recuerda con estas palabras la educación que se confabuló en proporcionarle “el medio”, o sea, la escuela, el hogar, la vecindad, las costumbres sociales...⁴²

Ya estamos en la escuela: se hace un rumor alegre y ruidoso. Y de pronto, todos callamos: es que el maestro ha aparecido en la puerta. Y comienza el doloroso tormento. ¿Quién no lo recuerda? ¿Hay alguien que no tenga presente estos esfuerzos angustiosos por retener lo que no comprendemos -misterios de la teodicea elemental ó arcanos de la aritmética-, estas interminables repeticiones, este suplicio de permanecer inmóviles y callados durante largas horas, estos llantos silenciosos é inexplicables en los que desahogamos nuestras primeras amarguras en la vida, estos rencores súbitos que por primera vez vienen también á enturbiar nuestras visiones claras é ingenuas? [...] Y en casa, cuando volvemos de la escuela, encontramos la misma secreta hostilidad hacia nuestros ímpetus y movimientos espontáneos. Nos enseñan a ser modosos, que es estar continuamente quietos; nos dicen que la vida no es placer y rebeldía, sino dolor y resignación; quitan de nuestras almas la generosidad y la franqueza, y ponen la cautela y la hipocresía. Nos hacen arrodillarnos ante imágenes de Vírgenes doloridas y Cristos macilentos; nos obligan á repetir patéticas contriciones por pecados absurdos; [...] Y nuestro temperamento irá plasmándose y moldeándose sobre esta educación y sobre este medio. La obra será fatal e indestructible: sobre nuestro cerebro, por toda nuestra vida, pesarán como losas de plomo, los largos años pasados en los claustros, las prácticas religiosas, las contriciones que tronchan nuestra entereza, los silencios interminables en las salas de estudio, el voltrear infecundo de las lecciones en la memoria, el convencimiento íntimo, imborrable, de que contra las amarguras y catástrofes del mundo no cabe sino la resignación mansa y cristiana. Y cuando ya hombres y en plena posesión de nuestro intelecto [...] honda melancolía.

1.4 LAS DOS CIUDADES

Azorín relaciona sus estados anímicos con las dos ciudades en las que vivió su infancia y su adolescencia: Monóvar, «la ciudad apacible», «mediterránea», y Yecla, «la ciudad adusta», «manchega». «Toda mi vida anímica ha ido desde la ciudad apacible a la ciudad adusta; la una se asentaba en la falda del mediodía de un monte, y la otra en la falda norte de una colina. La ciudad apacible, si no era la nativa de mi madre, sí era la de uno de sus deudos más importantes; cerca estaba el pueblo nativo. [...] No sé hacia qué lado inclinarme; ni puedo discernir cuál de las dos ciudades, con sus gentes, con sus costumbres, habrá sido más eficaz y decisiva en mi obra».⁴³ No hace mención de gustos ni de amores, ni de repulsas, ni de atracciones; ambas vidas anímicas se fundían en una sola: «en la vida de X se entrecruzan dos influencias esenciales: la de la tierra nativa y la de la tierra adoptiva. Ocho meses del año pasó X, en los tiempos de su niñez, en distinta comarca; ocho meses todos los años y durante ocho años. Y ello en la época de la vida

⁴² «La educación y el medio», *El Globo. Diario liberal independiente*, 4 de junio de 1903, p. 1.

⁴³ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 372.

en que se forma nuestro núcleo espiritual. [...] Entre dos especies sensitivas ha fluctuado constantemente el espíritu de X; las dos especies son: la sensación de la ciudad levantina, casi mediterránea, y la sensación de la anchurosa ciudad casi manchega, de antiquísima historia». ⁴⁴ «Las dos sensibilidades, la mediterránea y la manchega, eran necesarias en su personalidad; las dos se completaban y colaboraban en la obra de X. La ciudad nativa era la de su madre, y la electiva la de su padre. Intervenía, supongo, un influjo hereditario en este fluctuar de X de una a otra imagen ». ⁴⁵

2 LA FAMILIA

2.1 LOS ANTECESORES

No era Azorín muy dado a remontarse siglos atrás en genealogías de su estirpe. Recuperaremos solo dos alusiones breves, sin otra pretensión que la de ampliar las menciones respectivas que él hizo. «Ha olvidado decir X que su ascendencia materna radicó en la ciudad apacible; de allí era todo su abalorio por parte de madre; entre esos antecesores había un hidalgo y un familiar del Santo Oficio; no se podía figurar en la Inquisición sin irreprochable limpieza de sangre. He visto yo la ejecutoria del hidalgo y el nombramiento del familiar. Conserva esos documentos X. En la ejecutoria se dice que el agraciado “no podrá ser preso ni encarcelado por ninguna deuda que proceda de causa civil, así como atormentado en causas criminales, ni castigado pública o secretamente”. Las siete hojas de fina vitela, con portada en que figuran las armas del caballero, están pintadas en oro, carmín y verde. Y al final viene la firma del rey en 25 de febrero de 1709, o sea, en plena guerra de Sucesión». ⁴⁶ Se entretuvo Azorín en dar detalles: ¿lo hizo por su tendencia al menudismo o por conferir alta prosapia a su madre o por ambos motivos?

«La ciudad adusta era la de mi padre, mis abuelos y mis bisabuelos; se remontaba mucho la progenie conocida». ⁴⁷ ¿Cuál fue la progenie conocida paterna? Según José Rico, «Entre los antepasados por línea paterna, se encuentra D. Pedro Soriano, catedrático de medicina de Granada y médico de Carlos II, el cual murió en 1708. Un hermanastro suyo, don Francisco Angel Soriano Olivares, fue caballero de la orden de Santiago y capitán de faleras, precisamente de la San Miguel; testó en Cartagena en 1722». ⁴⁸

De la progenie materna, Azorín indica que hubo un hidalgo. Fue Pedro Ruiz Miralles, que llegó a poseer el título de Noble Hijodalgo «Señalado de mi Real Mano» por Felipe V; este señor era tatarabuelo de la madre de Azorín, y nieto de Pedro Ruiz Hernández Yagüe, quien fue familiar del Santo Oficio y estaba casado en Monóvar con Catalina Escrivana Romero. A la calle en la que vivía el familiar del Santo Oficio le

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 345-346.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 354.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 375.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 372.

⁴⁸ J. Rico (1973), p. 32. En ese libro se aportan datos documentados sobre los antepasados familiares de Azorín.

pusieron, por este motivo, el nombre de *Calle Familiar*; en esa calle estaba situada la casa en la que nació Azorín. Azorín era la 8.^a generación del familiar del Santo Oficio: hijo de la tataranieta del nieto del familiar; pervive el apellido **RUIZ**.⁴⁹

¿En qué consistía ser familiar del Santo Oficio? Los *familiares* del Santo Oficio eran laicos; tenían como función informar de todo lo que fuera de interés para la institución y ocurriera dentro de la sociedad, en la que estaban integrados como una tupida red de espionaje o servicio de información. El hecho de que los nombres de los acusadores en los procesos inquisitoriales no se hiciesen públicos ni pudieran ser conocidos por los acusados, les hacía temibles. El tener asignadas funciones delatoras los convirtió en policía de la Inquisición; ello constituyó un factor importante de la leyenda negra de la Inquisición española.⁵⁰ Gozaban de privilegios jurisdiccionales, económicos, militares y sociales.⁵¹ «Los principales atractivos de las familiaturas para los vecinos de las pequeñas poblaciones eran los privilegios y el crédito social que proporcionaban dichos cargos inquisitoriales. El hecho de poder portar armas, ocupar lugares preferentes en procesiones, estar protegidos por el fuero inquisitorial, etc., marcaba una clara diferencia social entre el familiar y el resto de vecinos».⁵² Ni que decir tiene que estaban ligados a la jerarquía de la Iglesia Católica.

Ese clima entregado a la tradición -en algunos aspectos con ecos medievales-, de catolicismo rancio, envolvía la atmósfera que respiró la familia de Azorín.⁵³

Nosotros no aplicaríamos a nuestro amigo ninguna pedagogía, sea cualquier nombre que tuviera; no le haríamos aprender nada de memoria; nuestro único cuidado sería hacerle ver la realidad y apartar de su cerebro todo momento de tedio y de tristeza. La tristeza y el tedio: aquí tenemos los dos grandes enemigos del hombre. ¿No habéis observado estos instantes durante los cuales, en un salón de estudio, en una visita o en un casino —mientras los hombres graves charlan—, un niño se aburre? ¿No habéis visto sus ojos sin luz, su cara larga, sus labios contraídos y su entrecejo arrugado? Dad lugar a que estos breves instantes se repitan; no saquéis a este niño de este colegio uniformado y tétrico; no le apartéis del lado de estas señoras vestidas de negro y suspiradoras con quienes vive; no le proporcionéis, enfrascados vosotros en vuestros negocios o en vuestros placeres, esta alegría, esta distracción continua, este ejercitar ameno y no interrumpido de la comprensión que él necesita, y al cabo de unos años todos los breves, fugaces minutos de tedio, habrán entenebrecido su espíritu y pesarán para siempre, a lo largo de toda su vida, como una abrumadora e insacudible losa de plomo. La deformación del carácter se habrá efectuado irremediabilmente: habréis matado a un hombre que continúa viviendo. Y tendréis en lugar de un espíritu sereno y ecuánime un romántico enamorado del misterio; tendréis un sentimental.

⁴⁹ Otro antecesor suyo también Ruiz, don Blas Ruiz y Alberto, aprobó un examen de Derecho, el 8 de mayo de 1797, en la Universidad de Orihuela, según consta en un manuscrito que obra en nuestro poder.

⁵⁰ G. Cerrillo (1999), p. 142.

⁵¹ *Ibidem*, p. 151.

⁵² L. Ortega (2016), p. 1.

⁵³ *El político*, OC, II, pp. 415-416.

2.2 EL HOGAR

José Martínez Ruiz fue el primogénito del matrimonio formado por Isidro Martínez Soriano, natural de Yecla, y María Luisa Ruiz Maestre, natural de Petrel, que se habían casado en 1872, con 27 años cada uno. En Monóvar, el 8 de junio de 1873, «Nació el poeta en un día de junio, a las tres y media de la madrugada».⁵⁴

El padre de Azorín procedía de una familia rica que se había arruinado; era afable y culto fuera de casa, pero dentro de casa su conducta era áspera y dura; la familia de la madre de Azorín era rica y ella fue la única heredera. «La familia de Azorín estaba considerada en Monóvar como muy rica: haciendas muy importantes en tierras de labor, montes de pinos, varias fincas urbanas».⁵⁵ El valor financiero de sus bienes se calculaba en varios millones de pesetas. A pesar de la riqueza que ella aportaba, vivieron sin holgura económica, aunque también sin pasar necesidades. Este ambiente de severidad repercutió en sus hijos; Pepe, el hijo mayor, quizá lo vivió con más sensibilidad.

¿Tiene fundamento la afirmación de que «José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, el mayor de nueve hermanos, se ha criado en un hogar infeliz»?⁵⁶ Y sigue diciendo J. Rico: «El hastío de una vida común continuada, el cansancio de tener que verse diariamente, el no saber qué decirse, el deseo y la búsqueda de variación, etc., que nos expone en sus artículos periodísticos juveniles ¿son intentos para encontrar una disculpa plausible a su padre ante sí mismo? Tampoco lo podemos asegurar, lo cierto es que se trata de un tema muy repetido y por cuya causa lo expulsan de la redacción de *El País*. [...] Lo indiscutible es que el futuro Azorín pasó su niñez en este ambiente de gritos y violencias, de callar, de falta de ternura... de admiración de la propia madre como víctima del padre, etc.».⁵⁷ El amor de una madre hace muy feliz a un niño, y Azorín disfrutó de ese amor; si hubiera carecido de él, sí hubiese sido infeliz. Parafraseando una novela, afirma del protagonista: «Toda la infancia de este niño ha sido un dolor. No le ha querido su madre».⁵⁸

2.3 ECOS Y RECUERDOS

Si atendemos a lo que expresa veinte, sesenta... años después, las sensaciones que Azorín recuerda que sentía cuando era niño en su hogar eran de distancia, disgusto, miedo y cerrazón con respecto a su padre, y de cercanía, placer, tranquilidad y comprensión con respecto a su madre. Incluso un tío suyo (¿Antonio, hermano de su padre?) le sirve de lenitivo frente a las duras normas paternas: «En la familia sólo tiene un débil amparo el pobre niño. Todos hemos tenido un tío bondadoso. Todos recordamos, con

⁵⁴ *Capricho*, OC, VI, p. 924.

⁵⁵ A. Montoro (1953), p. 38.

⁵⁶ J. Rico (1973), p. 35.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁸ *Escritores*, p. 99. Era la novela de José Toral y Sagristá, titulada *El ajusticiado* (Madrid, Rivadeneyra, 1923), cuyo protagonista es un niño.

emoción, la imagen de este tío bondadoso, que ante los rigores del padre, ante las reglas educativas del padre, él ponía laxitud, tolerancia y sonrisas». ⁵⁹ Estas palabras también se refieren directamente al protagonista de la misma novela, sin dejar de verse similar a él parcialmente.

Sea como episodio de una novela, sea como recuerdo autobiográfico -más o menos diáfano-, sea como personaje de un cuento, Azorín no cesa en su necesidad de desahogarse de las tristezas de su infancia y de conectar su estado actual con el antiguo: ⁶⁰

Sí, decididamente, en este mohín hay algo de meditación y de melancolía. Este niño lleva en la cara escrito su destino. Retratos de niños, retratos desconocidos, retratos en que vemos esta mueca instintiva y congénita: sois más elocuentes vosotros que todos los libros, vosotros reveláis el arcano de una existencia futura; en vosotros está en germen el porvenir de incertidumbre, de angustia y de melancolía. El mohín de nuestro niño nos explica sus instantes de silencio y de contemplación en la ventanita del sobrado, sus días de olvido en el ancho caserón, su ensimismamiento sobre las estampas de los libros, el recuerdo de Mari-Juana, la ternura de la mamá, que cortaba flores en el huerto, sus llantos inexplicables, su sensibilidad fina y morbosa.

La niñez perdura en los recuerdos, tanto en las añoranzas como en las pesadillas, sobre todo si, como en el caso de Azorín, se tiene sensibilidad: «Si somos artistas, si sentimos las cosas del mundo, si amamos lo concreto, ¿qué duda cabe que aquello que siendo niños hemos visto y gustado en la casa nativa nos ha de acompañar durante toda nuestra vida?». ⁶¹ La teoría de la conexión temporal entre el presente y el pasado, que tanto penetró en Azorín, la aplica también a su vida: «el presente, la vida que vivimos ahora, está íntimamente ligada con el pasado, es su continuación, su prolongación fatal y solidaria». ⁶² ¿Tuvo Azorín esa fijación de la necesidad del bienestar del hogar familiar hasta su muerte? Juzgue el lector. El 27 de diciembre de 1966 (65 días antes de fallecer), en carta personal al médico que lo atendió en sus últimos años, le escribió: «Tolerancia y paciencia. [...] Y aun en el seno de los hogares, de las familias». ⁶³

Durante toda su vida Azorín recordó los sinsabores que padeció de niño y adolescente. «Hay emociones en la niñez que duran toda la vida. Continuamente, a lo largo de los años, sentiremos en lo más hondo del espíritu la pasada, la remota visión. ¿Cómo ha de olvidar nuestro niño lo que vió un día por una ventanita? Las ventanas han desempeñado un papel importante en la vida de nuestro niño». ⁶⁴ La luz diurna de la primavera, las noches del estío, los crepúsculos otoñales, el anochecer en invierno, son otros tantos aldabonazos contra el olvido de la infancia: «Las diversas estaciones del año son para nosotros lo que las hacen nuestros recuerdos, nuestros sentimientos, las remembranzas de la niñez». ⁶⁵ Recordaciones sinceras: «Yo quiero evocar mi vida; en esta soledad, en-

⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁰ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 288.

⁶¹ *Los médicos*, p. 152.

⁶² *Palabras al viento*, OC, VII, p. 403.

⁶³ F. Vega Díaz (1977), pp. 215, 217 y 218.

⁶⁴ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 289.

⁶⁵ *Un pueblecito*, OC, II, p. 551.

tre estos volúmenes que tantas cosas me han revelado, en estas noches plácidas, solemnes, del verano, parece que resurge en mí, viva y angustiada, toda mi vida de niño y de adolescente». ⁶⁶

Azorín condena sin ambages todo trato educativo que haga despuntar y florecer en un niño el tedio vital sea por un exceso de disciplina, sea por una falta de alegría. «He de decirlo, aunque no he pasado por este mal: ¿sabéis lo que es maltratar a un niño? Yo quiero que huyáis de estos actos como de una tentación ominosa. Cuando hacéis con la violencia derramar las primeras lágrimas a un niño, ya habéis puesto en su espíritu la ira, la tristeza, la envidia, la venganza, la hipocresía... Y entonces, con estos llantos, con estas explosiones dolorosas de sollozos y de gemidos, desaparece para siempre la visión riente e ingenua de la vida». ⁶⁷ «Creo que en la niñez y adolescencia se teje una red de impresiones que forma el substrato sentimental de toda la vida», declara Amancio, hermano de Azorín. ⁶⁸ El mismo Azorín traduce así una máxima de La Rochefoucauld: «No hay persona en quien los primeros años no nos indiquen por dónde habrá de flaquear en su vida». ⁶⁹ ¿Autobiografía?

No todo eran malos recuerdos para Azorín. Se identificaba y se implicaba en las tareas de la casa que él veía hacer cuando era niño. Así, con la limpieza: «La limpieza de las ropas ha de acompañar a la limpieza de los pisos y de los muebles. [...] No haremos las camas -con immaculadas sábanas- a seguida de levantarnos; dejaremos que las ropas se aireen». ⁷⁰ O con la cocina: «El día que cocíamos el pan, toda la casa se henchía de olor a hornija, es decir, a ramaje ligero de pino, de carrasca, de sabina». ⁷¹ Además de su madre, otra persona le aportaba a Pepe cariño y alegría: «Alguien había, sin embargo, hasta hace poco, en la casa, que tenía para el niño momentos de ternura. Era Mari-Juana. Mari-Juana reía como loca, a carcajadas presurosas y argentinas. [...] Al hablar Mari-Juana, se hacía una luz de jovialidad y de salud en toda la estancia». ⁷²

Que tenga que ver, o no, su biografía con la visión que de sí mismo da Azorín a través de sus personajes no nos interesa; pero no está mal conocer los datos aproximados de la ficha de este “personaje” elaborada por Antonio de Hoyos según el esquema clásico de la personalidad, no desde una perspectiva psicológica, sino desde una perspectiva literaria: «Nombre, Antonio Azorín; edad, veintiocho años; profesión, escritor. Diagnóstico: Esquizotímico. Tipo especial de la enfermedad, hipersensibilidad psíquica. Sistema nervioso, sumamente delicado, e idealista abstraído. Descontento de sí mismo,

⁶⁶ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 38.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁸ «Prólogo», en J. Alfonso (1973), p. 18.

⁶⁹ J. Campos (1964), p. 152. F. de la Rochefoucauld (1815, n.º 227, p. 112): «Il n’y a guère de personnes qui dans le premier penchant de l’âge ne fassent connoître par où leur corps et leur esprit doivent défailir».

⁷⁰ *Agenda*, cap. XXXVIII.

⁷¹ *Ibidem*, cap. XXVI. Azorín era un verdadero experto en las clases de pan; al menos así se muestra en este capítulo y en Madrid, OC, VI, p. 191: *cenceño, leudado, hogaza, mollete, telera, bodigo, zatico*, etc.

⁷² *Tomás Rueda*, OC, III, 285.

reflexivo e imaginativo». ⁷³ No hay que menospreciar las influencias vitales: «También en el plano psicológico influyen las vivencias que fueron dando impacto a su formación espiritual: Padres, hermanos, familiares más íntimos, profesores». ⁷⁴

2.4 AZORÍN ANTE SUS PADRES

2.4.1 CONFLICTO CON EL PADRE

El tormento que padecía por que su padre le obligara a estudiar lo que no le gustaba y le impidiera estudiar lo que le gustaba, lo explicita sin tapujos Azorín con estas palabras: «Tuve una infancia contrariada. No es cosa fácil comprender a un niño; los más de los niños, cuando tienen talento y vocación para algo, son niños incomprensidos. [...] Tenía mis ensueños y mis predilecciones. Los estudios que me proponían no me gustaban, y yo propendía a otros. [...] Y en un rincón, sin hacer mal a nadie, me pasaba las horas leyendo». ⁷⁵

Azorín, recatado, no se enfrenta abiertamente a su padre. No hay declaraciones de descalificación. Sus discrepancias con él se descubren por dos flancos: lo primero, por el evidentísimo apego a la madre, y, segundo, por la realidad de la desobediencia en la elección de una carrera profesional. En esa tendencia a apartarse de hecho para evitar conflictos directos, la madre le influyó muchísimo con su simplicidad, fineza, pulcritud, distinción. Precisamente, en una carta a su madre, fechada el 9 de febrero de 1893, le escribe desde Valencia: «no me gusta exhibirme, siquiera sea en familia». ⁷⁶

2.4.2 APEGOS Y DESAPEGOS

Son de destacar tres aspectos en los que se basa el apego a la madre y el desapego con el padre. En primer lugar, a su padre lo “veía”, a su madre la “adivinaba”. Él “estaba” leyendo; ella “estaría” escribiendo con primor en una libreta cosas de la casa: «A su padre lo veía, a prima noche, antes de cenar, sentado de costado ante su mesa y leyendo un libro de Historia. Siempre su lectura favorita fue la Historia. Y a su madre la adivinaba retraída en su cámara y escribiendo en un cuaderno -el libro verde de la casa- los gastos del día. No se podía llegar en estos apuntes, escritos con letra grande y fina, a mayor sobriedad». ⁷⁷ «Ha guardado siempre el cartapacio de sus sensaciones en un armario donde guardaba su madre el libro verde». ⁷⁸ José Martínez Ruiz recorría simultáneamente dos caminos: por un lado huía expresamente de su padre, al tiempo que iba, también expresamente, hacia su madre.

⁷³ A. de Hoyos (1954), p. 98.

⁷⁴ F. de la Cuesta (1974), p. 45.

⁷⁵ *La isla sin aurora*, OC, VII, p. 59.

⁷⁶ J. Rico (1973), p. 136.

⁷⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 347.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 349.

Otro aspecto es lo que destaca de las aficiones respectivas: ruidos y disputas del padre (cuando no está de cacería) con sus amigos, que asustan al niño, frente a un escritorio bello de la madre, que le atrae. A propósito de los personajes de una de sus novelas, escribe: «El caballero -su padre-va y viene a largas cacerías; pasa temporadas fuera de casa; luego vienen otros señores y se encierran con él en otra estancia, se oyen discusiones furiosas, gritos. El caballero, muchos días, en la mesa regaña violentamente a los criados, da fuertes puñetazos, se exalta. El niño, en un extremo, lejos de él, le mira fijamente, sin hablar. ¡Qué extraña es esta casa! Un día ha desaparecido del salón un magnífico escritorio con labores de plata y nácar. ¿A dónde se lo habrán llevado? ¿No era aquí donde la madre guardaba sus labores, sus joyas?». ⁷⁹

Por último -y esto es lo que le llega más al fondo del alma-, el desprecio del padre hacia su afición literaria y la valoración que su madre manifestaba hacia sus “creaciones” poéticas. Su heterónimo don José Vega relata lo siguiente: ⁸⁰

Mi padre, notario del pueblo, no creía en mí; cuando le hablaban de mis versos movía la cabeza a un lado y a otro, daba con el pie en el suelo y exclamaba: “¡Este chico! ¡Este chico!”. Pero mi madre..., mi madre, tan santa, tan cándida, tan sonriente siempre, venía a mi cuartito por las noches, cuando ya se habían acostado todos, y me hacía leer los versos que yo había compuesto por el día. Entonces, cuando yo acababa de leer, ella elevaba sus ojos al cielo, juntaba las manos como en un éxtasis y decía: “¡Qué bonito! ¡Qué bonito!”, y poco a poco había ido reuniendo unos dineritos, que la víspera de mi marcha me entregó, a escondidas, para que yo imprimiese el libro.

2.4.3 DESCRIPCIONES

Las relaciones y las actitudes que mantenía José Martínez Ruiz con sus padres se advierten en las descripciones que Azorín hace de ellos: neutralidad emotiva hacia su padre, ternura hacia su madre. Y ello en dos facetas: cuando pergeña los retratos de su vida en el hogar y cuando se refiere a la muerte de sus progenitores.

2.4.3.1 De la vida en el hogar

2.4.3.1.1 Retratos

Su madre era prima del notable don Miguel Amat Maestre, quien había sido el ídolo al que Azorín trató de emular en sus proezas de los días de su niñez. ⁸¹ En un retrato-recuerdo dice de cada uno de sus padres. «Yo me veo en casa, metido en un ancho cuarto, sentado sobre un arcaz de pino, calladito, con los pies colgando, mirando cómo mi madre va arreglando la ropa blanca. [...] Cuando mi madre ha tomado en sus manos blancas esta mantilla, yo he visto que se quedaba un momento pensativa: esta mantilla es la de su boda. Y yo he sentido que una vaga tristeza -la tristeza de lo pasado- velaba

⁷⁹ Tomás Rueda, OC, III, p. 284.

⁸⁰ Cavilar y contar, OC, VI, pp. 476-477.

⁸¹ A. Krause (1955), p. 48.

sus hermosos ojos anchos y azules...». «Mi madre llevaba en varios cuadernitos la apun- tación de todo lo notable que pasaba en la familia».

Su padre «Era un hombre de una perfecta salud. Comía sobriamente. Fumaba todo el día, sin parar, cigarrillos que él mismo liaba. Tenía su vida arreglada según un plan invariable. [...] Su memoria era prodigiosa; narraba hechos y periodos históricos con los menores detalles. Había en mi padre un grado de escepticismo natural».⁸²

2.4.3.1.2 Referencias

Azorín muestra claras diferencias cuando se refiere a sus padres en los capítulos que les dedica (dos a su madre y uno a su padre).⁸³

1.^a El sintagma *mi padre* lo menciona tres veces y el sintagma *mi madre*, seis.

2.^a A rasgos físicos de su padre no alude, mientras que en su madre resalta «sus hermosos ojos anchos y azules», «sus manos blancas», «una sonrisa de curiosidad y de candor». A su padre lo describe, a su madre la retrata.

3.^a Cuando habla de su padre, las frases son breves y escuetas: en 34 líneas emplea 33 verbos; en el caso de su madre, las frases se alargan, se nominalizan (los objetos de su madre): en 42 líneas utiliza 24 verbos.

4.^a Todos los verbos de la descripción de su padre están en un pasado lejano: en pretérito imperfecto la mayoría (*leía, gustaba, hacía, era...*) y pocos en pretérito indefinido (*figuró, pudo...*); de los verbos que escoge para hablar de su madre, la mitad están en presente (*va arreglando, abre, está, tiene...*) y la otra mitad, en pasado (*llevaba, estuvo...*), más un caso de pasado cercano (*ha tomado*).

5.^a A su padre lo referencia, “dice” cosas de él: «su memoria era prodigiosa», «charlaba con los vecinos»...; a su madre la “contempla” a su lado: «Yo me veo en casa, [...] mirando cómo mi madre... [...] Cuando mi madre ha tomado [...] yo he visto...».

2.4.3.2 De la muerte de ambos

En las ocasiones en que escribe de la muerte de sus padres (la madre murió en 1916, con 71 años, y el padre, en 1919, con 74), también se advierten diferencias transparentes. El capítulo de su padre empieza y acaba con lexemas de muerte: «murió» al comienzo del capítulo, y «Cuando moría» y «su inteligencia había ya desaparecido» al final; entre las menciones inicial y final, escribe varias notas biográficas de su padre. «Mi padre murió a los setenta y cuatro años. [...] Poco a poco se fué apagando su vida, como se apaga una luz. [...] Cuando moría, sin un quejido, sin un estertor, no se daba cuenta de que moría; su inteligencia había ya desaparecido».⁸⁴

⁸² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 89-91.

⁸³ *Ibidem*. Los capítulos XLIII y XLIV los dedica a su madre y el capítulo XLV, a su padre.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 90-91.

La narración de la muerte de su madre llega hacia la mitad del segundo capítulo; antes había narrado lo que hacía y cómo era, y después siguió diciendo cómo era su físico y cómo vestía. «El tiempo pasa y no llegan los triunfos. El tiempo pasa y la desilusión se hace en torno al hombre. Acaso ya los padres de este hombre han muerto; ha muerto la madre, que era, naturalmente, la más solícita, la más esperanzada. No podrá ver, con angustia, cómo los halagüeños augurios no se cumplen».⁸⁵ Han muerto los padres, pero, sobre todo, «ha muerto la madre», que tanto interés tenía en que su hijo triunfara en la literatura. A su madre le dio tiempo de ver el doble fracaso de su hijo cuando en 1908 y en 1913 vio rechazada su candidatura a la Real Academia Española;⁸⁶ en cambio su madre no vivía cuando, en 1924, sí lo eligieron miembro de la Academia. Cuando Azorín escribe esto (1946) Azorín ya era un escritor reconocidísimo, miembro de la Real Academia, etc. Pero lo que Azorín lamenta, tantos años después, es que su madre no hubiera gozado de las buenas épocas de su hijo Pepe. «Cuando estuvo [mi madre] en el campo la última vez -ya enferma- se despidió, diciendo que “no volvería más”. No volvió más a recorrer aquel camino bordeado de pinos y de viñedos. Murió tres meses después; su muerte fue larga y terrible... Yo no quiero ver a mi madre en su angustioso acabamiento, sino en su lozanía».

El pasaje de La Olmeda es conmovedor. La finca *La Olmeda* había pertenecido a los tatarabuelos, abuelos y padres de Azorín. Por razones económicas la finca la iban a vender. «Cuando La Olmeda iba a pasar a otras manos, cuando iba a salir de la familia, Lorenzo hizo un esfuerzo y se quedó con ella». Lorenzo era el guarda de la finca, hijo y nieto de otros guardas de la finca. Las expresiones de ternura y cariño que Azorín emplea para referirse a la muerte de su madre no hallan paralelismo con las referidas a la muerte de su padre. «Ha venido Lorenzo y le han dicho a nuestro niño que papá ya no volvía. Después le han vestido un traje negro». Papá ya no vuelve y a él le han puesto de luto: eso es todo. Comparemos esta nota necrológica de sociedad con las efusiones de cariño y de dolor tras la muerte de mamá. «Cuando murió mamá, [Lorenzo] estuvo mucho tiempo enfermo; él la había tenido, chiquitina, en sus rodillas; él le llevaba todos los años un panal de miel dorada de romero. [...] No había primor en el campo que Lorenzo no se apresurara a llevar a mamá». Lorenzo iba a la ciudad: «allí cogía al niño y creía ver en sus ojos los ojos de mamá. No podía ya llorar Lorenzo; sus ojos estaban secos; pero ¡cómo temblaban sus manos cuando acariciaban las mejillas del niño!». ⁸⁷

2.4.4 LAS HERENCIAS FAMILIARES

En cuanto a los antecesores de Azorín se observa una ligera diferencia de detalles en la alusión a los del padre y a los de la madre. En el primer caso, se ciñe a indicar que «se remontaba mucho la progenie conocida», como acabamos de ver. En cambio, tres páginas más adelante, entra en más detalles sobre la ascendencia materna: en ella

⁸⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 432.

⁸⁶ F. J. Martín Cabrero (2005), p. 68.

⁸⁷ *Tomás Rueda*, OC, III, p. 291.

«había un hidalgo y un familiar del Santo Oficio».⁸⁸ Claro que, por otro lado, al bisabuelo José Soriano -abuelo materno de su padre- le dedica un capítulo; esta generosidad de espacio y líneas tiene su explicación: ese bisabuelo le inspiró el gran tema azoriniano del tiempo.⁸⁹

Hasta sus últimos años Azorín andaba preocupado por la repercusión de la herencia -genética- en el comportamiento: «En cuanto a procurar el placer, se querrá o no se querrá procurarlo; dependerá todo de la voluntad. Entra ya aquí el temperamento de cada cual, los gustos, las inclinaciones y hasta la herencia».⁹⁰ En el capítulo sobre la herencia -no la económica, de la que Azorín no se ocupa- de nuevo se puede confrontar las dos actitudes tan diferentes:⁹¹

En su vejez, no antes, X daba mucha importancia a la cuestión de la herencia: la herencia fisiológica y psicológica, naturalmente. Creía él que la madre tenía decisiva influencia en el hijo. Y trataba de averiguar cómo habían sido las madres de ciertos escritores que él leía repetidamente. [...] Y se arriesgaba a suponer que el elemento de piedad que introduce el filósofo [Schopenhauer] en su obra y que elimina su discípulo Nietzsche, procedía del lado materno. [...] La honda preocupación de X consistía en sustraerse, en ciertos momentos, con ocasión de ciertos actos, a lo que pudiera haber de determinista en la acción. Y en otras ocasiones -pensando, por ejemplo, en su madre- se placía en todo lo opuesto. El tirón hereditario, no quería decir ancestral, llegó a preocuparle. Como su padre tuviera a veces arranques de impetuosa violencia, él quedaba postrado cada vez que, sin poder sofrenarse, tenía los mismos ímpetus. Y, en cambio, pensaba con gusto en que esta minuciosidad suya en la observación derivaba de la mujer que se encerraba para escribir en un cuaderno los gastos de la casa y que la recorría toda comprobando si estaba limpia o no.

En esta cita observamos dos disimilitudes: una cuantitativa y otra cualitativa. Por un lado, hace cinco menciones a “lo materno” y solamente una a “lo paterno”. Por el otro, la fuerza determinista de la herencia le preocupaba por parte de su padre, no le gustaría parecerse a su padre; Azorín se quedaba muy abatido cada vez que no podía controlarse los ímpetus violentos que le surgían a semejanza de los arranques que exteriorizaba su padre: le enojaba esa herencia. En cambio, le complacía el poder determinista de la herencia de su madre si ello le hacía ser tan minucioso como ella; quiere parecerse a ella.

2.4.5 LOS HERMANOS

En la evidencia de la influencia materna no le iban a la zaga sus hermanos Amancio y Ramón. Los testimonios de uno y de otro clonan la actitud de Pepe sobre sus

⁸⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 375.

⁸⁹ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, pp. 70-72. No obstante, en un reportaje del periodista Roldán (1954) leemos lo siguiente: «[...] nos dirigimos a la casa solariega de Martínez Ruiz. Nos recibe una hermana suya. [...] La señora me atiende complacida poniendo ante mí amarillentos legajos, pergaminos y árboles genealógicos. [...] La rama de los Soriano comienza en 1560». Es decir, que las dos líneas familiares de Azorín eran de abolengo. No da el periodista el nombre de la hermana de Azorín con la que se entrevistó; Azorín tuvo cuatro hermanos y cuatro hermanas.

⁹⁰ *Agenda*, p. 34.

⁹¹ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 376-377.

padres. Dice Amancio: «-De Azorín... ¡Ah! -repito-, Pepe. Elípticamente: niñez y adolescencia monoveras; [...] bibliofilia, copiosos libros. [...] La madre: una señora limpia, ordenada, de estirpe y belleza, recato señorial y sencillez, ternura y delicadeza. Influencia materna. Fina sensibilidad».⁹² Imposible ser más breve y más claro. No menciona al padre. Ramón escribe de su padre: «Mi padre era abogado»;⁹³ escribiendo de su madre se extiende más: «Mi madre lo [el jardín] atendía solícita y hacía traer plantas de Valencia; [...] colocaba algunos tiestos de barro de Petrel -su pueblo nativo-. [...] A mi madre le gustaban las flores y la lectura, y era muy entendida en culinaria y repostería fina. Anotaba en un cuaderno las recetas comprobadas por su mano. Comíamos platos sabrosos. Le distraía poco la calle. Quería las cosas en su sitio, resplandecientes de limpieza. Esta meticulosidad ordenada ha influido indudablemente en nuestro proceder y nos ha dejado el gusto por la sencillez y la sinceridad».⁹⁴

2.4.6 CONSUELO LITERARIO

Un refrán popular nuestro se enuncia así: «Quien no se consuela es porque no quiere». Tal le ocurrió a Azorín. Mencionaremos dos casos: Leopardi y Cervantes. La querencia de Azorín por Leopardi encontró un apoyo en la analogía parcial de sus respectivos avatares personales: también Leopardi tuvo un conflicto con su padre. Giacomo Leopardi quería salir de Recanati, pero su padre no le dejó salir fuera de casa por razones económicas (era un aristócrata venido a menos) y, sobre todo, ideológicas, pues no quería que se contagiara de la ideas de la Revolución Francesa.⁹⁵ Solo lo dejaba ir a Roma, a casa de unos parientes a hacerse eclesiástico, pero el joven Giacomo no quería ser clérigo. Llevaba una vida carcelaria y tan amarga que incluso pensó en suicidarse. «La idea de escapar de casa ya era antigua en la mente de Leopardi, pero si no la había llevado a cabo se debía sobre todo a una poderosa razón: no había cumplido todavía los veintiún años, la mayoría de edad».⁹⁶ Cuando los cumplió, intentó una fuga: trató de conseguir el pasaporte para irse a Milán, pero esta operación se frustró. (En vida de Leopardi Italia no estaba aún unificada: Recanati pertenecía a los Estados Pontificios, dependientes del Papa, mientras que Milán formaba parte del Imperio Austríaco). Lo que distingue a Leopardi de Azorín en el ámbito familiar es el hecho de que la madre de Leopardi era de un «catolicismo aterrador y vengativo»,⁹⁷ que trataba a sus hijos con rigor y agrio desasosiego, y hasta a su propio hijo, Giacomo, «le aplica el sobrenombre de *il matto* [el loco]».⁹⁸ Años después, cuando lo dejaron ir a Roma, «La despedida no deja de estar desprovista de frialdad. El padre le bendice antes de partir, pero no habrá abrazos ni lágrimas. La madre no aprueba el viaje en absoluto y, dolida, le prohíbe a su hijo que le escriba desde Roma».⁹⁹

⁹² «Prólogo», en J. Alfonso (1973), p. 18-19.

⁹³ «Epílogo», en J. Alfonso (1973), pp. 186-187.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 185-186.

⁹⁵ A. Colinas (1988), p. 64.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 133.

En el Quijote, Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, «no ha podido hacer por nada del mundo que [su hijo Lorenzo] estudie leyes; esto le granjea nuestras más calurosas simpatías. Cervantes añade también que tampoco su padre ha podido lograr que trabaje en la teología; esto lleva hacia él con más fervor nuestros afectos».¹⁰⁰ Adelantemos que la expresión «por nada del mundo» la empleó Azorín en una carta suya al profesor Dorado Montero, el 16 de octubre de 1896, para referirse a lo que le dijo su padre: «No quiere “por nada del mundo” que publique el folleto que tengo en prensa». El Caballero del Verde Gabán no intentó -al menos Cervantes no lo escribe- que su hijo Lorenzo estudiara poesía; Cervantes sí pone en boca de Lorenzo lo siguiente: «Verdad es que yo soy algún tanto aficionado á la Poesía y á leer buenos poetas».¹⁰¹ No es de extrañar que Azorín se invente que el Caballero del Verde Gabán hostigara a su hijo a que estudiara leyes. Azorín vio en este episodio reflejado su caso: a Lorenzo su padre le hostigó para que estudiara leyes, pero él no le hizo caso, pues le atraían más las letras. Que Cervantes recogiera *avant la lettre* su caso... es un honor y un descanso.

3 EMANCIPACIÓN

3.1 EL ESTUDIO DE DERECHO Y EL DERECHO A ESCRIBIR

3.1.1 RELACIONES TENSAS

De niño y de adolescente fue taciturno, nada comunicativo. Durante años «se ve continuamente en la necesidad de tener que “tragarse quina” sin rechistar». Debe sopesar en cada paso la voluntad de su padre «para poder escapar sin ser castigado. Miedo al padre que se refleja en ese miedo a llegar tarde. Actitud que le lleva a una hipersensibilidad, a una observación del detalle pequeño, nimio, a una supervaloración de la realidad interior».¹⁰²

Se guardó de oponerse claramente a su padre. «En su hogar empezó a claudicar, a adaptarse a las circunstancias, ya que no a aceptarlas. Su trato con el padre es más bien humilde y respetuoso. Frío, eso sí, pero no irreverente o altanero». Lo esquivaba, recurría a su madre, incluso -años después- acudió a ella para pedir la mano de la novia.¹⁰³ «Es innegable que hay en Azorín un temor y un resentimiento contra su padre. Es una reacción callada hacia la autoridad paterna que se ve concretada en un ataque furibundo contra la sociedad en general».¹⁰⁴

Estaba cantado que cuando Azorín adquiriese la mayoría de edad se marcharía de casa. Azorín callaba, mas no otorgaba. Su padre era exigente, incluso en la vestimenta; le imponía una determinada indumentaria: «Mi padre vestía bien; le gustaba escoger el

¹⁰⁰ *Lecturas españolas*, OC, II, pp. 563-564.

¹⁰¹ Miguel de Cervantes (1967-1975), Parte segunda, tomo V, capítulo XVIII, p. 328.

¹⁰² J. Rico (1973), p. 46.

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 48-49.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 51.

pañó; lo palpaba, lo frotaba, lo examinaba a la luz. [...] El chaquet era traje de calle; yo rabiaba cuando mi padre me lo hacía vestir».¹⁰⁵ Calló, pero no cedió. Logra más la ternura que la fuerza. «Más moscas se cazan con una gota de miel que con un barril de vinagre». Quizá tenía asimilado lo que leyó en su amigo Montaigne: «Véncenme los ruegos, la amenaza me repele; el favor me doblega, el temor me endurece».¹⁰⁶ ¿Fue la escritura, ya desde muy joven, una manera de empezar a marcar el terreno de independencia de su padre? Si su padre no quería que se dedicara a la literatura, le dio un gran disgusto, pero seguía bajo el techo y la tutela paternos. Como seguía dependiendo de su padre en lo económico, solo paulatinamente podría ir consiguiendo la independencia. En el ambiente católico y conservador del Monóvar de finales de siglo «los hijos opinaban como los padres, salvo casos extraños de excepción, como el de Azorín».¹⁰⁷

La raíz del problema no era principalmente de índole legal, sino personal. La mayoría de edad legal Azorín la adquiriría en 1896. Antes no esgrimió -no podía y acaso tampoco quería- la edad como argumento para elegir su propio camino. Su ser interior le exigía dedicarse a la literatura y una autoridad exterior le exigía dedicarse al derecho: ese era su trauma. Su padre fue nombrado, el 14 de febrero de 1887, Presidente del Comité del partido liberal reformista de Monóvar, lo que encarnaba «a los ojos de su hijo [...] un sistema de valores incompatible con el que quería triunfar el joven monovero».¹⁰⁸ Los valores que defendía el joven Martínez Ruiz eran muy adelantados para su época, y muy de izquierdas. Solo por lo que tienen de antifariseísmo son destacables estas palabras que figuran en el prólogo que escribió a un libro de A. Hamon (que, además, tradujo): «Los que, cerrando por su fines los ojos á la verdad, refutan haciendo apologías y emplean frases brillantes por argumentos, es inútil que lean estas páginas».¹⁰⁹ Más revolucionaria era su opinión sobre las cárceles: deberían cerrarse. «Una de dos: ó el criminal es él solo el responsable, como entendía la antigua escuela; ó no lo es, y lo es el medio, *interior* y exterior. En el primer caso, enciérresele en una prisión, tanto mejor cuanto más dura sea; en el segundo, rechazad para él todo sufrimiento».¹¹⁰

Quizá Azorín aludía a su padre en este pasaje: «el observador frívolo, que se indigna de no poder definir, de no poder coger estos matices, estos relampagueos, estas vislumbres rápidas que él, hombre de una pieza, *hombre serio*, no tiene ni comprende».¹¹¹ La lucha entre lo que él quería hacer y lo que se le exigía desde fuera queda expuesta en estas palabras: «en todo hombre hay un hombre interior, que es el que libremente decide en sus gustos, y [...] la carrera es impuesta por la familia, por la necesidad de la lucha social, por la tradición».¹¹²

¹⁰⁵ *Posdata*, pp. 93-94.

¹⁰⁶ M. de Montaigne (2006), III, IX, p. 911. M. de Montaigne (1965, III, IX: p. 213): «La prière me gagne, la menace me rebute; la faveur me ploie, la crainte me roidit».

¹⁰⁷ A. Montoro (1953), p. 32.

¹⁰⁸ Ch. Manso (1986), p. 56.

¹⁰⁹ «Prólogo», en Augustin Hamon (1896), p. 6.

¹¹⁰ «Prólogo», en Pedro Kropotkine (1897), p. 3.

¹¹¹ *La voluntad*, OC, I, p. 833.

¹¹² *La evolución de la crítica*, OC, I, p. 438.

3.1.2 LAS UNIVERSIDADES

Acató el empeño de su padre de que estudiara Derecho y se fue a la Universidad de Valencia con el visto bueno de su padre. Allí estudió los cursos 1888/1889, 1889/1890, 1890/1891 y parte del curso 1891/1892. El 12 de enero de 1892 (¿no había estado de vacaciones en casa la Navidad anterior?) escribe la siguiente carta a su padre:¹¹³

Querido papá: Me alegraré que estés bueno, yo sin novedad. Estoy en Granada; perdóname si he dado este paso sin consultarte, pero [...] en Valencia no hubiera aprobado nunca el derecho romano por cuestiones que tuve con el profesor de dicha asignatura. [...] pienso acabar aquí la carrera de leyes lo antes posible. [...] no es preciso la asistencia a clase, si quieres puedo marcharme a ésa y estudiar tranquila y sosegadamente y volver a principios de junio a examinarme. [...] estoy enteramente decidido a terminar en dos años la carrera de Derecho, haciendo de los veranos cursos si es menester. [...] Creo inútil decir más.

Hay que creerle: va a poner todo su empeño en acabar los estudios de Derecho. ¿Qué hará mi padre -repensaría Azorín en Valencia antes de irse a Granada- si le consulto mi deseo de abandonar esta Universidad? Lo mejor, los hechos consumados. Su padre le dice que regrese a Valencia; pero él le escribe otra carta a su padre el 30 de mayo de 1892:¹¹⁴

Querido papá: Francamente, yo si quería quedarme aquí es, primero por hacer menos gasto y segundo, y esto es lo más importante, porque es casi cuestión de dignidad personal el que yo vaya a ésa con cinco asignaturas aprobadas, tres de ellas por lo menos con notas dignas que demuestren que he trabajado; y así lo pienso hacer aunque me cueste el sacrificio (que lo es para mí) echar a un lado mis aficiones literarias. Así pues me examinaré en setiembre de tres de tercero y una de cuarto y en enero me puedo examinar en Valencia de las dos restantes de cuarto a fin de emprender el quinto curso en junio.

Sus proyectos eran teóricamente excelentes. Desea que su padre se tome en serio dos cosas: que va a terminar Derecho y que sacrifica su verdadera pasión, que es la literatura; su padre se toma en serio la segunda, pero desconfía de la primera. Efectivamente, «se examina y lo suspenden, por lo cual el padre lo obliga a volver a Valencia».¹¹⁵ Estudia, nuevamente, en Valencia del curso 1892/1893 al 1895/1896. Aun así, «José Martínez Ruiz es un inquieto universitario, más proclive al periodismo y a la acción que a los estudios jurídicos».¹¹⁶ En opinión de su hermano Ramón, «Pepe leía menos la prosa indigesta del *Digesto* [obra jurídica del siglo VI] que cualquier otra prosa. *Su corpus juris* era la literatura. Aprobaba las asignaturas por salir del paso».¹¹⁷

Todos los que le trataban, empezando por su padre, eran conscientes de que a José Martínez Ruiz le repelía estudiar Derecho. A los pocos años de abandonar cual-

¹¹³ J. Rico (1973), pp. 135-136.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 136.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 124.

¹¹⁶ L. Robles (1986), p. 222.

¹¹⁷ J. Alfonso (1973), «Epílogo», p. 187.

quier intento de continuar -y de concluir- los estudios universitarios ya declaró sin rubor sus parvos conocimientos jurídicos: «¿En qué pensamos nosotros? Tal vez en nada; [...] nosotros entrábamos en una de estas camiserías llevando en la mano el *Derecho Político*, del señor Santamaría de Paredes, o los *Procedimientos judiciales* -no sé si se dice así-, del señor Torres Aguilar, del cual ya sólo tenemos una remota idea». ¹¹⁸ Con mayor motivo, treinta años después reconocía que no sabía nada de Derecho; lejos quedaban no solo los años de estudio, sino también sus conocimientos: «No entendemos nada de leyes; hemos hecho, en lejanos tiempos, estudios de Derecho en la Universidad». ¹¹⁹ ¿La causa de esta ignorancia? Lo confiesa: «Era yo muchacho y estudiaba -o hacía como que estudiaba- en la Universidad de Valencia».

Un hombre de poesía no aguantaba la sequedad de las leyes; la pescadilla que se muerde la cola: como no le gustaban, no las estudiaba, y cuanto menos las estudiaba, menos le gustaban. «Yo intento leer y releer este libro; pero esta es una empresa terrible, imposible. Este libro se titula *Derecho Canónico*, o *Derecho Civil*, o *Derecho Administrativo*, o -y esto es lo más desagradable de todo- *Derecho Romano*». ¹²⁰ En la universidad se sentía ajeno no solamente a lo más propio de ella, a las disciplinas de la carrera, sino también a los contactos de fuera de las aulas. «En la Universidad, más tarde, tampoco estudié ni las *Súmulas* ni las *Pandectas*. ¹²¹ [...] No tenía comunicación con los compañeros, ni tomaba parte en sus grescas ni en sus jiras alegres; iba yo a lo mío; tenía ya mi idea. [...] Ideas y sentimientos que desde la niñez yacían en el fondo de mi personalidad, se me revelaron entonces; se revelaron al contraste con otros hombres». ¹²²

En esta segunda etapa valenciana empieza a interesarse por estudios socio-jurídicos no específicos de la carrera. Comienza una relación, de vehículo epistolar principalmente, con Pedro Dorado Montero, prestigioso catedrático de la Universidad de Salamanca, especialista en Derecho Penal. ¹²³ Con él intercambia correspondencia: entre 1894 (25 de noviembre) y 1915 (1 de febrero) le envía a Dorado 39 misivas y recibe de él 19. Muchos años después Azorín escribió: «Pedro Dorado es el más ilustre discípulo que el maestro Montaigne tiene en España. [...] ya este su vivir cotidiano, repetimos, es una notoria y noble confesión de *montaignismo*. [...] la doctrina relativista de Montaigne, sostenida por Dorado, se funde y enlaza con la doctrina de Nietzsche». ¹²⁴ Los temas que tratan son relativos a libros, publicaciones..., salvo alguna excepción.

¹¹⁸ *España*, OC, II, p. 496.

¹¹⁹ *La hora de la pluma*, p. 265.

¹²⁰ *Palabras al viento*, OC, VII, p. 452.

¹²¹ Las *súmulas* eran compendios de los principios de la lógica. Las *pandectas* eran recopilaciones de algunas partes de Corpus Justiniano.

¹²² *La isla sin aurora*, OC, VII, pp. 59-60.

¹²³ Un aula del edificio viejo de esa Universidad -el de la fachada plateresca- lleva su nombre; esa aula forma serie, en el mismo claustro, con las dedicadas a Unamuno, Francisco de Salinas, Francisco de Vitoria y Fray Luis de León.

¹²⁴ *Palabras al viento*, OC, VII, pp. 434-435.

3.1.3 ESCRITOS ESCANDALOSOS

El (des)encuentro entre padre e hijo no era solo directo, era también indirecto. Los escritos incendiarios de Martínez Ruiz chocaban de frente y escandalizaban a los señores circunspectos de Monóvar, entre los que se contaba su padre, que había sido alcalde y presidente del Casino. El bochorno que sentía su padre ante los comentarios -más o menos difundidos- es imaginable. ¿Cómo no iban a escandalizar a aquellos prohombres, entre los que se incluía don Isidro Martínez, expresiones que se apartaban frontalmente de la doctrina católica? He aquí una muestra.

*«Me río yo de ese Dios del Sinaí apareciendo entre nubes del teatro y atemorizando a unos míseros gusanos. [...] ¿Y decís que ese Dios ha hecho todo esto?».

* Hay una distancia inmensa entre «este Cristo misterioso que condena a eternos martirios a los que no creen en él» y el «ardiente Buda, el apóstol entusiasta que crea una religión de caridad y amor».

*«Y en verdad que es mil veces preferible este descanso eterno [el nirvana] a todos los demás destinos ultraterrestres que las otras religiones nos prometen».¹²⁵ Esto lo había escrito escribió en 1894.

El bisnieto de don José Soriano García, paladín católico, ridiculizaba las doctrinas tradicionales, que eran dogmáticas para la sociedad monovera, para los que mandaban en el pueblo, y, sobre todo, para su propio padre. El encono paterno iba subiendo de grado.

3.2 LA RUPTURA

3.2.1 UNA EXCUSA FUE LA CAUSA

Su vida literaria en Valencia se va concretando en la publicación de sus primeros libros, pero quiere cambiar. Y da comienzo el otoño caliente. Por la amistad que ha ido cultivando con Dorado Montero, decide trasladar su expediente a la Universidad de Salamanca, cosa que hace el 4 de octubre de 1896. En ese traslado consta que en Valencia había aprobado 14 asignaturas.¹²⁶ El 10 de octubre llega a Salamanca y escribe a su madre: «Salamanca, 10 de octubre de 1896. Querida mamá: Esta mañana he llegado a ésta. Me encuentro bien, pero muy cansado del viaje. Mañana o pasado escribiré más».¹²⁷ Su intención era estudiar y mantener contacto intelectual con Dorado Montero con vistas a publicaciones de artículos y libros y al mantenimiento de contactos con colegas extranjeros. Se matriculó de tres asignaturas.¹²⁸ Visita a Dorado Montero. Allí conoció a Unamuno, que le cayó simpático y con quien encontró semejanzas de vida.¹²⁹

¹²⁵ *Buscapiés*, OC, I, pp. 102-103.

¹²⁶ L. Robles (1986), p. 228, nota 27.

¹²⁷ J. Rico (1973), p. 137.

¹²⁸ L. Robles (1986), p. 225.

¹²⁹ *Charivari*, OC, I, p. 250; ver también E. Inman Fox (1992), p. 13.

El 11 de octubre se le tuercen los planes a Azorín; escribe esta carta a Dorado Montero:¹³⁰

Apenas llegado, recibo un telegrama de mi padre que se halla enfermo. He de partir esta tarde. Pero me encuentro con un verdadero compromiso, pues me encuentro sin medios para hacer el viaje a Madrid. ¿Puede usted prestarme veinte pesetas hasta que llegue a la Corte? Crea usted que siento profundamente tener que molestarle; y que á no ser día festivo hubiera recurrido á otros extremos. Usted comprenderá fácilmente mi angustiosa situación. De usted affmo. q. b. s. m.

Viaja a Monóvar. Descubre que su padre no estaba enfermo: le mintieron para que fuese a casa. Ahí y en esos días su padre le llamó a capítulo. Se va, airado, a Valencia. En la carta que dirige a Dorado Montero el 16 de octubre se destapa la caja de los truenos:¹³¹

Mi respetable amigo y maestro; afortunadamente mi padre no está enfermo, ni mucho menos —a Dios gracias. Se trató tan solo de un motivo para hacerme venir precipitadamente. No quiere «por nada del mundo» que publique el folleto que tengo en prensa, tanto por la índole del trabajo, en general, como, en especial, por algunas notas que yo le he puesto. (Ya usted las verá y juzgará). Yo lo siento mucho, pero... a pesar de todo lo publico. A primeros de noviembre volveré a esa y liquidaremos. Creo que mis profesores no me dejarán para septiembre por aquello de las once faltas. Lo sentiría. De usted amigo incondicional q. b. s. m.

Ya están todas las cartas boca arriba. Isidro Martínez se había hartado de las publicaciones revolucionarias de su hijo Pepe: «No quiere “por nada del mundo” que publique el folleto» que tiene en prensa. José Martínez Ruiz se plantó: «Yo lo siento mucho, pero... a pesar de todo lo publico». «Hasta aquí hemos llegado» -dijeron los dos. Todavía, pese a todo, Azorín quería -por pocos días...- seguir con los estudios de Derecho. Conscientemente o no, estaban ante él las aplicaciones del cuento de la raposa que años después expresó así: «La raposita no se movía cuando le trasquilaban el lomo y la frente; aquello no tenía para ella importancia. Pero cuando se trate de cosa grande, cuando se trate del corazón -como en el caso de la raposa-, entonces pongamos todas nuestras fuerzas, todo nuestro ardor, todo nuestro ímpetu en defender la esencialidad de nuestro ser moral: las ideas, los procedimientos, la conducta, la honradez, la sinceridad».¹³²

Los nubarrones preexistentes se convirtieron en tormenta: «de su padre le mantenían ya distanciado las discrepancias ideológicas y creenciales; el por entonces confesado escepticismo religioso y la orientación anarquista del aprendiz de literato mal podían ser comprendidos, y menos aceptados, por un padre católico sincero y afiliado, en política, a la más intransigente fracción del conservadurismo».¹³³ Su desembarco en Madrid fue la certificación abierta de la ruptura con su padre.

¹³⁰ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 11 de octubre de 1896.

¹³¹ *Ibidem*: Carta del 16 de octubre de 1896.

¹³² *Los valores literarios*. OC, II, p. 1053.

¹³³ L. S. Granjel (1958), p. 33.

Durante el mes siguiente Azorín hace gestiones para que su expediente universitario lo trasladen de nuevo a Valencia, pero el 23 de noviembre pide a Dorado Montero que no lo manden a Valencia, sino a Madrid: «Alea iacta est». El 25 de noviembre de 1896 Azorín realiza “el” viaje, el viaje de Valencia a Madrid, y un día después la Universidad de Salamanca firma el traslado del expediente universitario de Azorín a Madrid.¹³⁴ Empezaba una nueva vida. Días después le escribe a Dorado Montero: «Si algo necesita en Valencia no dude en dirigirse á mi hermano, que tendrá gran gusto en servir á usted».¹³⁵

Cuarenta años más tarde Azorín escribía: «Vine a Madrid en el otoño de 1895. Creo recordar bien. Había yo pasado en Valencia diez años, estudiando Derecho. Unas veces me matriculaba, y otras estudiaba libremente. Examinábame unas veces, y otras renunciaba al examen»;¹³⁶ y más adelante: «De Unamuno tuve varias cartas, antes de venir yo a Madrid, que fue en 1895».¹³⁷ En su libro *Charivari*, de 1897, en formato de diario y refiriéndose al 25 de noviembre de 1896, escribe: «Llego a la Corte y Villa, o viceversa, a Madrid».¹³⁸ Entre otros testimonios, válganos este de Inman Fox, que, al referir lo que hace en 1896, escribe: «El 25 de noviembre, llega a Madrid».¹³⁹ Escribir dos veces en el mismo libro -de 1941- que llegó en el año 1895 fue un despiste que se explica por estas palabras de Azorín en ese mismo libro:¹⁴⁰

El tren mixto de Madrid salía de Valencia a las dos de la tarde. No recuerdo nada de las particularidades de este remoto viaje... Lo que recuerdo es arbitrario. [...] Hice el viaje en tercera. No sé nada más. [...] En el negro caos de mi memoria, tocante al viaje a Madrid, sólo aparecen esclarecidos tres momentos. Lo demás se lo ha tragado irremediablemente el olvido. [...] mi descenso del tren [...] un cuarto aguardillado; en este cuarto, mi aposento. [...] bajando la escalera, saliendo a la calle y andando luego, tras unos instantes, por la acera de la calle de Alcalá.

El despiste comentado fue un fallo de memoria provisional, porque la cita que estamos comentando es de 1941 -habían transcurrido más de cuatro decenios-, pero en un libro de 1959 -¡con cerca de 90 años!- sí acierta: «En 1896, una tarde, en un tren lento, llegué a Madrid».¹⁴¹ Su costumbre -confesada- de no repasar los libros que escribía para que el “siguiente libro” fuera fresco, no le permitió corregir el error con más... celeridad. A ese mismo «negro caos» hay que atribuir el hecho de que los siete años que pasó en Valencia estudiando Derecho la parecieran diez. Cinco días después debutó en el periodismo madrileño, con éxito nulo: ese primer artículo en Madrid se lo rehicieron por completo, «*de fond en comble*».¹⁴² La carrera de Derecho no la terminó; pero lo que sí acabó fue la relación con su padre, y no solo la relación económica. El 25 de noviem-

¹³⁴ L. Robles (1986), p. 228.

¹³⁵ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 9 de diciembre de 1896.

¹³⁶ *Madrid*, OC, VI, p. 186.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 204.

¹³⁸ *Charivari*, OC, I, p. 245.

¹³⁹ E. Inman Fox (1992), p. 13.

¹⁴⁰ *Madrid*, OC, VI, pp. 186-187.

¹⁴¹ *Posdata*, p. 87.

¹⁴² *Charivari*, OC, I, p. 249.

bre de 1896 empezaba en Madrid su primera etapa de penurias el hijo de una madre que, antes de casarse, era acaudalada.

El abandono de los estudios de Derecho «precipitó el rompimiento entre padre e hijo. Fue sin el permiso de don Isidro que Martínez Ruiz, con escasos fondos a su disposición y viajando en tercera, llegó a la Meca de los escritores españoles. Su alojamiento fue de los más modestos, y su comida, al menos por este periodo, insuficiente. Su vida privada tomó el sello ascético que le caracterizaría durante cincuenta años de incansable y destacada labor como periodista».¹⁴³

3.2.2 LA LIBERTAD Y EL DOLOR

Su deseo de vivir libre y dueño de su libertad y de su vida¹⁴⁴ se hizo con infinito dolor. Habla de desgarró, de arranque irritado, de mareo, de precipitación... ¡No podía aguantar más! «Y en Madrid, en los comienzos de mi bregar literario, estando yo **desgarrado** de la familia -era pudiente mi familia; vine desde Valencia **sin su permiso-**».¹⁴⁵ Cincuenta años después aún le dolía. Para marcar distancias consigo mismo, el escritor de 68 años le está diciendo al aspirante a escritor de 23 años lo que hizo y cómo se hallaba.¹⁴⁶

Para venir, para decidirte a venir, has tenido que remover penosamente una ingente montaña de recuerdos, sentimientos, aprensiones. [...] durante días fluctuabas entre el sí y el no. Y al cabo, en un arranque súbito, te desentendiste de todo y te has precipitado hacia Valencia como un niño se lanza a un juguete. Y ya estás en Valencia. Después de una carrera vertiginosa en automóvil, Te encuentras en Valencia. [...] Estás desorientado. La noche debe de estar ya en su promedio. No sabes tú de cierto. De cierto no sabes la hora que es. Tu reloj se ha parado, y ese contratiempo -en ti, que eres esclavo del tiempo, que sufres la obsesión del tiempo- te produce inquietud. Perdido en el espacio y en el tiempo: tal es ahora tu situación. La velocidad del viaje te ha producido un ligero vértigo. Lo estás sintiendo.

Seguro que Azorín recordaría el dolor que Mio Cid sintió cuando se separó de Ximena y sus hijas: «assis parten unos d'otros commo la uña de la carne».¹⁴⁷ Estremece leer en tan pocas páginas una elegía tan atormentada como recuerdo de una vivencia personal tan antigua. Tan fuerte es la congoja que le atenaza que siente como si se hubiera partido en dos. Profunda esquizofrenia. Uno quería salir de la opresión y el otro quería no romper con los suyos. Martínez Ruiz te comprende, lo hiciste bien, fue “el otro” el que viajó, Azorín, quien rompió, os disgustasteis, pero habéis hecho las paces.¹⁴⁸

¿Eres tú o eres el otro? El otro es el que ha venido a Valencia, y tú te encuentras muy distante. Tú no podías venir. Has hecho esfuerzos titánicos, penosísimos, por venir, y no has logrado hacer el viaje. El que ha venido a Valencia es el otro. Y aquí está, en

¹⁴³ A. Krause (1955), p. 59.

¹⁴⁴ *Pueblo*, OC, v, p. 587.

¹⁴⁵ *Valencia*, OC, VI, p. 158.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pp. 166-167.

¹⁴⁷ Anónimo (1955): *Poema de Mio Cid*, Cantar primero, v. 375, p. 126.

¹⁴⁸ *Valencia*, OC, VI, pp. 169-170.

una callejita solitaria, dispuesto a lanzarse al gran peligro. [...] Ya en este momento, ante la tiendecilla en que reposan las especias olorosas, no eres el otro, sino tú. Aunque cuando te sumerjas en la Valencia actual sufras violento y penoso choque, puedes darte por satisfecho. [...] No te intranquilies ya. Has encontrado tu Valencia. Positivamente, el otro o tú, el otro y tú, los dos os encontráis en Valencia.

Es muy revelador el engarce que hace Azorín entre el dolor de este quebranto familiar y el tiempo. Para consolar al joven osado (¿redimido ya de mayor?), apela al tiempo, al *fatum*, a la eternidad. Estaba escrito, era tu destino, no sientas remordimiento: «No tengas miedo. El tiempo es el tiempo. Lo fatal es lo fatal. [...] Sospechas que has encontrado de pronto, y sin esperarlo, la Valencia perdurable, eterna, y es la verdad. Y con la Valencia eterna, tu mismo pasado remoto. En tu espíritu se expansiona y esponja algo que estaba comprimido penosamente».¹⁴⁹ Desde el comienzo de los tiempos estaba preparado para ti este viaje: «Si he de ser exacto, te diré que tú no vienes del tiempo, sino de la Eternidad».¹⁵⁰

¿Lo desheredó su padre? Leamos a Azorín. Desde su exilio en París se compadece de sí mismo: «Todas mis tierras han sido dadas a medias. Ni Jacinto ni los medieros me han visto nunca. Y ahora yo, dentro de un instante, entraré cual vagabundo extraño en mi propia casa. [...] Soy un pobrecito que está llorando. Y lloro también ahora, en el cuarto en que han tenido la caridad de aposentarme. Porque éste es el mismo cuarto que yo ocupara hace veintiséis años, cuando venía a esparcirme a la campiña».¹⁵¹

So capa de verlo en lejanía, pero años después sigue recordando la llegada brusca a Madrid: «¿Y la mañana -o la tarde- en que entrábamos por primera vez en la gran ciudad, a luchar, a conquistar un nombre? En las lejanías de lo pretérito están aquella mañana o aquella tarde; en las lejanías de lo pretérito se van perdiendo, desvaneciendo, esfumando, las horas de nuestra mocedad».¹⁵²

3.2.3 DE LO PRELIMINAR A LO POSTLIMINAR

Muchos años después, Azorín plasma en un cuento (*El virus de la esperanza. Dos amigos*), con las consiguientes alteraciones, tres etapas de su vida: sus inicios (rutinas, color blanco), la esperanza de una carrera literaria auspiciada por los ánimos que recibía (color verde), la ruptura con su padre (de nuevo la albura). Es de destacar la reacción narrativa posterior («Ante la carta en que se le notificaba la infausta nueva, él sonreía»), que no se pareció en nada a la reacción de aquel momento tan duro; aquel episodio fue, en el conjunto de su carrera, «un vago desvío».¹⁵³

Su vida estaba como bañada de luz blanca. Todo era regular, tranquilo y plácido en su vivir. [...] Y poco a poco la luz blanca fue tornasolándose de verde. [...] Fue la causa

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 167.

¹⁵¹ *Pensando en España*, OC, v, pp. 1061-1062.

¹⁵² *Madrid (Guía sentimental)*, OC, III, p. 1296.

¹⁵³ *Cuentos*, pp. 169-174.

unas palabras prometedoras de un personaje, o una carta halagüeña o la intervención afectuosa de un amigo. [...] No vivía más que para el mañana. El presente para él no existía. Solo el futuro -tiempo en que la esperanza había de ser realizada- era para él palpitante realidad. ¿Y si la esperanza no se realizaba? [...] La zozobra es consorte indisoluble de la esperanza. [...] Lo fundamental en su sensibilidad era que la noción de tiempo estaba subvertida. [...] La esperanza no se realizó. [...] Ante la carta en que se le notificaba la infausta nueva, él sonreía. En el fondo de su espíritu sentíase desligado de todo. Volvía a su independencia. La luz verde había desaparecido. Todo tornaba a su primitiva albura. [...] Había vuelto de lo futuro -en que las esperanzas se realizan- para instalarse en lo presente. No existían ya para él ni el pasado ni lo porvenir. Todo era presente. [...] No quería él sacrificar el presente al futuro. No quería sentir tedio del presente que le precipitase hacia lo por venir. [...] No, no; nada de lo futuro. Todo presente y vivo. [...] ¿De qué modo la realización de la más bella esperanza podrá dar una sensación más honda y grata que este sentir deslizarse el tiempo en el silencio, desprendido el sentir de todas las ambiciones mundanas? El virus de la esperanza ha cesado en sus efectos letales. Acaso queda en la sensibilidad del contemplador un residuo irreducible de mundanidad. Ese residuo se llama “desdén”. [...] Con trabajo, en colaboración con el tiempo, logra que ese desdén quede reducido a un vago desvío.

Azorín fortalece su espíritu con aquellas palabras de Séneca: «Todos precipitan su vida, y hastiados del presente son acuciados del deseo del futuro».¹⁵⁴

Es curiosa la analogía existente entre la imagen que Azorín ofrece del tránsito vital que supuso para él la ruptura con su padre y la teoría de Arnold Van Gennep. Según este autor, los cambios en la vida pasan por tres estadios, por tres ritos: «des rites *préliminaires* (séparation), *liminaires* (marge) et *postliminaires* (agrégation)». Los ritos preliminares son los de la «séparation du monde antérieur», los ritos liminares son «les rites exécutés pendant le stade de marge» y los ritos postliminares son «les rites d’agrégation au monde nouveau».¹⁵⁵

El rito **preliminar** fue el que vivió en su etapa anterior a octubre de 1896, cuando era José Augusto Trinidad Martínez Ruiz: el balanceo entre las dos ciudades, el colegio, Valencia, los primeros escauceos literarios, los desencuentros con su padre... El rito **liminar** se desarrolló entre los meses de octubre y noviembre de 1896; cuando Azorín escribe «No recuerdo nada de las particularidades de este remoto viaje...» puede juzgarse que estaba pasando, en la teoría de A. van Gennep, por un estadio *liminar*. Fue la fase crucial: un conflicto -si no cruento, sí cruel- entre el tormento y la liberación, entre la incertidumbre y la esperanza. El rito **postliminar** está formado por las etapas que comienzan con su llegada a Madrid; desde diciembre de 1896 se acabó el abandono de la dura tutela de su padre y se inicia la ilusionada entrega a su vocación.

¹⁵⁴ L. A. Séneca (1980), VII, p. 37. L. A. Senecae (1949, VII, [8], p. 49): «Praecipitat quisque vitam suam et futuri desiderio laborat, praesentium taedio».

¹⁵⁵ A. van Gennep (1981), pp. 20 y 30. Este libro se publicó por primera vez en 1909.

3.3 LAS PENURIAS

3.3.1 EL HAMBRE Y EL PAN

Este episodio de la ruptura fue, simultáneamente, epílogo y prólogo. Coronó una etapa larga de distancia emotiva y dio paso a una época de dificultades económicas; tuvo un alto precio que Azorín pagó: en sus primeros años de periodismo en Madrid pasó hambre. No ganaba lo suficiente y de su padre no le llegaba ni un céntimo:¹⁵⁶

Nadie pudo sospechar, ni en la Redacción ni en parte alguna -no lo delataba mi actitud-, la dura prueba por que pasé unos días. He guardado mucho tiempo -no sé cómo ni cuándo lo perdí- un calendario, un calendario del famoso y perdurable don Mariano Castillo y Ocsiero, en que había señalado yo los días, para mí hartos memorables, en que no tuve más nutrimento que el siguiente: un panecillo por la mañana y otro al anochecer. El panecito, pan francés, buen pan, esponjoso y blanco, *fofo* como dice Guevara, en su *Menosprecio de Corte*, que debe ser el buen pan; el panecito, digo, me costaba diez céntimos. Con veinte céntimos al día hacía yo mi comida. [...] Duró el severo régimen veinte días consecutivos.

La inanición le produjo un desvanecimiento y una caída al suelo, junto a una verja, en plena vía pública.¹⁵⁷ No dice Azorín cuánto tiempo le duró la época que siguió a esos 20 días de “severo régimen”, una época en la que «La retribución era escasa e incierta. No sé de qué modo podía vivir en Madrid; mi vida era austera y mi comer frugal».¹⁵⁸ No le arredraba aquella situación; se consolaba recordándose que algunos grandes hombres habían pasado por semejante trance: «Días enteros pasó [Spinoza] con quince o veinte céntimos de manteca y cerveza...»;¹⁵⁹ «en Leyden vive [La Mettrie] precariamente una larga temporada, privado de lo más indispensable al sustento y arreo de la persona».¹⁶⁰

Sea como recuerdo -no grato- de esta época, sea como añoranza de sus años en la casa familiar, Azorín escribe muchas veces sobre el pan. Ha estado obsesionado con él: «Siempre me ha preocupado el pan y el agua. [...] El pan es lo elemental y eterno. El pan nos ofrece la prueba de la amistad y del sacrificio. Rompemos el pan con el amigo en la mesa. Se juraba antes no comer el pan a manteles hasta ver coronado con éxito un noble esfuerzo. [...] He comido el pan de Castilla [...] Y el pan de Galicia. Y el maravilloso pan, en Sevilla, de Alcalá de los Panaderos. He comido, en fin, el pan de la expatriación».¹⁶¹ Y se entusiasmaba con determinado pan: «Cada vez que por las mañanas, a primera hora, entraba en el comedor para el desayuno, me extasiaba ante el pan. El pan de Alcalá de los Panaderos [...] no tenía rival en el mundo».¹⁶² No le faltan al pan valores sociales, amén del nutritivo individual: «El pan es la síntesis de la caridad -añadió

¹⁵⁶ *Madrid*, OC, VI, pp. 190-191.

¹⁵⁷ *Bohemia*, OC, I, p. 297.

¹⁵⁸ *Posdata*, p. 87.

¹⁵⁹ *Sociología criminal*, OC, I, p. 458.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 464.

¹⁶¹ *Valencia*, OC, VI, p. 158.

¹⁶² *Madrid*, OC, VI, p. 227.

Víctor-. Se parte el pan con los amigos en la mesa, y se da el pan al menesteroso que lo pide». ¹⁶³

Tanto es el aprecio que profesa al pan que echa en falta algún tratado sobre el pan: «No se ha escrito aún la panigrafía española; sería curiosa». ¹⁶⁴ No será él quien lo escriba, pero afición y conocimientos no le faltan, como muestran sus alardes lexicográficos. Ofrece la definición de algunos materiales de la panificación: es amasadero «el sitio en que se amasa» el pan, cernerero le llaman tanto al «lugar donde se cierne» como al «avantal que hay que ponerse para cerner»; con la pintadera «se obran dibujos en los panes» y dan el nombre de zorongo a una «almohadilla circular [...] que se pone en la cabeza al llevar el tablero al horno». ¹⁶⁵ Y exhibe su acervo léxico de panes y hornos: ¹⁶⁶

El pan recibe diversas denominaciones según sus circunstancias; hay pan leudado y pan sin leudar, o cenceño o ázimo. Hay pan prieto, o moreno, o bazo, y pan de flor o candeal. Hay pan pintado y pan sin pintar. Hay pan con orejas -que es el que se come en Levante- y pan sin orejas -que es el más frecuente en Castilla-. Existen hogazas, o panes de más de dos libras, y existen molletes y bodigos. No debemos olvidar ni las obladadas, ni las morenas, ni los dobleros o panecitos. Del pan pueden quedar mendrugotes o corruscos; podemos decentar un pan y tomar de él un zato o zatico, un cantero o un cortezón. En los pueblos en que se amasa en las casas, se hace la cochura en hornos públicos. Charlas las comadres en esos hornos y en las solanas y en los lavaderos. Los hornos se caldean con hornija o ramaje ligero; se paga por cocer el pan un derecho de hornaje. “Al enhornar se hacen los panes tuertos”, dice el refrán. Otros estropicios pueden ocurrirles a los panes: pueden ahornarse o sollamarse; pueden olivarse o agriarse; pueden escalfarse. Los panes los llevan los añacalos desde las casas al horno; los llevan puesto en añacales o tableros.

De todas formas, la vida insana de Azorín en Madrid no se circunscribió a esos primeros tiempos, sino que continuó después. Según confesó Pío Baroja a Antonio de Hoyos, Azorín «llevaba en Madrid una vida nada beneficiosa para su salud. Se acostaba muy tarde, hablaba demasiado, y Nietzsche le traía de cabeza». ¹⁶⁷

3.3.2 EL AUXILIO DE SU MADRE

Una vez más -no la última- acudió su madre en su auxilio. La otra cara de la moneda era la madre: cuando era niño y adolescente era su confidente, y cuando fue periodista primerizo actuaba como soporte económico: «Con tantas idas y venidas no habrían de estar conformes los buenos padres del estudiante; y, así, pudiera afirmarse que Martínez Ruiz se desgarró del bien abastado hogar, para empezar su peregrinación en la Prensa; mas doña María Luisa [...] velaría a hurtadillas por el primogénito, como así fue». ¹⁶⁸ Aunque la dimensión de la ayuda que le prestó su madre «durante los combativos días

¹⁶³ *Pensando en España*, OC, v, p. 947.

¹⁶⁴ *Las terceras de ABC*, p. 198.

¹⁶⁵ *Pensando en España*, OC, v, pp. 947-948.

¹⁶⁶ *Sin perder los estribos*, pp. 93-94.

¹⁶⁷ A. de Hoyos (1954), p. 116.

¹⁶⁸ Á. Cruz Rueda (1959), p. XLIV.

de folletista y periodista militante no está todavía aclarada, tenemos la seguridad de que no fue insignificante.¹⁶⁹

Hambre, explotación laboral y ayuda materna: todo eso reflejan estos párrafos. «Sólo tengo tres duros; con ellos he de pasar todo el mes. ¿De qué modo? No lo sé; comeré lo que pueda..., pan sólo. [...] En el periódico -órgano de la moralidad pública- no me han dado un céntimo. Trabajo todas las noches hasta las dos de la madrugada; [...] Como *allí* no me dan nada y, además, lo poco que a fuerza de mil penalidades me manda mi pobre madre he tenido que gastarlo casi todo en pagar este cuartejo y en comprarme alguna ropa..., no me quedan más que quince pesetas para mantenerme durante treinta días».¹⁷⁰ Solamente poniéndonos en la mentalidad de la época, podemos comprender que una mujer muy rica por herencia tuviera que padecer tanto para enviar a su hijo dinero para comer... Dice mucho de las leyes, de la sociedad y de las personas.

3.3.3 RECUERDO Y CONTINUIDAD

En el diario *España* ganó su «primer sueldo seguro y de suficiente».¹⁷¹ En el aspecto económico Azorín no anduvo sobrado nunca. «He escrito siempre por placer, no con la mira puesta en la granjería», contestaba en una encuesta.¹⁷² En su correspondencia con el poeta murciano Vicente Medina, este se lamentaba frecuentemente de sus «dificultades para poder editar y [...] representar sus obras de teatro», y Azorín, en una de sus cartas, le responde: «Querido Medina. La lucha literaria es la más estúpida de todas. El calificativo de imbécil es ya, definitivamente, monopolio de la gente de pluma. No me extraña lo que le sucede a usted, no; a mí, a Baroja, a todos los que no somos industriales, nos pasa cosa parecida...».¹⁷³

El recuerdo y el sentir vivido en la época de penurias tras su desembarco en Madrid, le acompañaron toda su vida. En su perspectiva de periodista novato el futuro lo veía negro: «un escritor honrado, que trabaja, por ejemplo, en los periódicos, durante treinta años, honradamente, sin chanchullos, sin *negocios*, es un escritor que vive al día y muere pobre».¹⁷⁴ Esa perspectiva la mantenía al cabo de unos años de experiencia del ejercicio periodístico: «Un periodista está escribiendo treinta años, alcanza el grado supremo de la popularidad, es considerado, admirado, y no logra vivir con holgura».¹⁷⁵

¹⁶⁹ A. Krause (1955), p. 48.

¹⁷⁰ *Bohemia*, OC, I, pp. 293-294.

¹⁷¹ *Posdata*, p. 89.

¹⁷² «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», *El Gráfico*, n.º 25, jueves 7 de julio de 1904, p. 6. Se trata de una encuesta en la que D. Cristóbal de Castro solicitó a varios escritores (Arniches, Octavio Picón, Leopoldo Cano...) que contestasen a la siguiente pregunta: «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?»

¹⁷³ Vicente Medina (1921), p. 103; la carta lleva la fecha de 22 de abril de 1902.

¹⁷⁴ *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*, p. 196.

¹⁷⁵ *Ni sí, ni no*, p. 138.

Otra etapa de escasez económica fue la que vivió en París. Rememoraba, al final de su exilio parisino, la angustia de la pobreza que veía venir cuando llegó a París: «¿Qué voy a hacer yo en París? ¿Cómo se desenvolverá mi vida? No puedo menos de pensar, querido lector, en la cuestión económica. No hay más remedio que pensar en ella. De España, como a los demás viajeros, no me han permitido sino sacar unas pocas pesetas. ¿Y cómo vivir en París, donde la vida es tan cara, con unas pocas pesetas? El sueño cierra mis ojos y enajena mis sentidos».¹⁷⁶ Y después contó cómo le fue. Tuvo la suerte de poder escribir «para los clientes de América. Ya podía ir viviendo. Ya podía entregarse algún rato a la grata comunicación con las Musas»; no era comer solamente lo que necesitaba, sino, además, gozar de la tranquilidad suficiente para que la inspiración literaria acudiese.¹⁷⁷ Diez años después podía contar los apuros y valorar la ayuda que les llegó por «el amparo de los generosos directores de La Prensa, de Buenos Aires: [...] Lo que pasamos [Julia y yo en París] antes de contar con este asidero, no quiero ponderártelo: Julia y yo en el cuarto del lujoso hotel nos mirábamos entristecidos y sin saber lo que decimos. [...] no teníamos *conquibus* para el pago [del alquiler]. [...] el término de siete días se acababa y nosotros no sabíamos cómo saldar la cuenta».¹⁷⁸

Al comentario del *Viaje del Parnaso*, de Cervantes, le dedica un capítulo, cuyo subtítulo es *Hambre sutil*. Expone la noción de lo que él concibe por ese sintagma. Había tenido tiempo de vivir lo que experimentó Cervantes, que es lo que les pasa a los escritores y a los intelectuales en general: «El calificativo de “sutil” aplicado al hambre nos hace meditar. Sutil no querrá decir hambre descompasada, frenética. Sutil se refiere sin duda a estrechez en el mantenimiento. Se come; pero no se come lo debido. Se come; pero no disponemos de aquellos alimentos que en nuestra salud, feble, necesitamos. Podemos cubrir las atenciones diarias; pero lo hacemos malamente y con ahogos. El hambre sutil, con relación a Cervantes, es sintomática de toda una época, de una clase social -la de los trabajadores- cerebrales y de una nación».¹⁷⁹

Cuando ya disponía de estabilidad económica -solo eso-, describía así los grupos de escritores según su situación económica: «Hay escritores que tienen laurel y tienen pan. Los hay que tienen pan y no tienen laurel. No faltan [...] quienes tienen laurel y no tienen pan».¹⁸⁰ Por los escritores jóvenes que luchan por tener «laurel y pan», como él hizo de joven, siente «viva simpatía».¹⁸¹

3.4 EL DES-ENLACE ACADÉMICO

Instalado en Madrid desde el curso 1896/1897: periodismo, libros, estudios. El 23 de noviembre de 1896 encarga a Dorado que gestione el traslado de su expediente a

¹⁷⁶ *Espanoles en Paris*, OC, v, p. 744.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 821.

¹⁷⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 394.

¹⁷⁹ *Con Cervantes*, OC, VIII, p. 1101.

¹⁸⁰ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 139.

¹⁸¹ J. Campos (1964), p. 122.

Madrid. ¿Qué estudió Azorín desde el 27 de noviembre de 1896, fecha en que trasladan su expediente a Madrid, hasta 1899? ¿Tal vez en Madrid? Aunque no terminó la carrera de Derecho, él dice que estudió en esa Universidad: «Estudió nuestro personaje en un Colegio de religiosos, en Yecla, provincia de Murcia; estuvo allí ocho años; [...] Estudió Derecho nuestro biografiado en varias Universidades: la de Valencia, la de Granada y la de Madrid».¹⁸² Por dos veces escribe a Dorado en 1899 que le faltaba poco para terminar su carrera: «Termino este año la carrera»,¹⁸³ «Termino en septiembre la carrera».¹⁸⁴ ¡Más de dos cursos -1896/1897 y 1897/1898- sin terminar una carrera que había empezado diez años antes!

En aquellos años Azorín se balanceó -al menos en sus escritos- entre la gana y la desgana del periodismo. Por un lado, escribió a Dorado Montero: «En el periodismo no hago nada; cada día tengo menos afición á esta clase de trabajo».¹⁸⁵ Pero ese mismo año declara: las páginas de este libro «es la pluma ligera y desenfadada de un periodista quien las ha escrito»;¹⁸⁶ y cinco años después, a preguntas de una encuesta, respondió que cada vez sentía más afecto por el periodismo.¹⁸⁷

Los estudios de Derecho no los abandonaba, ni siquiera emotivamente, y no ya por complacer a su padre, sino «porque es casi cuestión de dignidad personal», como le había escrito a su padre en 1892. Pero han pasado casi cuatro años desde su llegada a Madrid y reconoce su derrota académica. No ha terminado su carrera ni quiere terminarla; le fastidia mucho.¹⁸⁸

Porque es el caso que no he terminado mi carrera. Dice Clarín que ahora van á esa Universidad [la de Salamanca] los estudiantes á salir bien á poca costa. Yo soy uno de tantos. Me faltan los procedimientos y la práctica. [...] Los exámenes son una brutalidad psicológica y hasta fisiológica. [...] Pero en fin, apruebe yo mis dos asignaturas y hagan lo que quieran los directores de la enseñanza. Creo que en Salamanca no será difícil; yo agradecería á usted que me confirmase. Deseo acabar de una vez con este enojosísimo asunto.

Desconocemos la veracidad de lo que apunta Granjel: «más tarde, en 1902, su expediente comparece en la Facultad de Valladolid».¹⁸⁹ El mismo Á. Cruz Rueda dice que trasladó su expediente a Valladolid «en febrero de 1902» y que «El matricularse en Valladolid, acaso fue por descansar de Madrid unos días...».¹⁹⁰ Es poco creíble que para descansar de Madrid unos días realizara el papeleo administrativo de un traslado de ex-

¹⁸² *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 602.

¹⁸³ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 12 de enero de 1899.

¹⁸⁴ *Ibidem*: Carta del 17 de julio de 1899.

¹⁸⁵ *Ibidem*: Carta del 23 de noviembre de 1899.

¹⁸⁶ *Sociología criminal*, OC, I, p. 450.

¹⁸⁷ «¿Cuánto ha ganado con sus libros?», *El Gráfico*, n.º 25, jueves 7 de julio de 1904, p. 6.

¹⁸⁸ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 27 de junio de 1900.

¹⁸⁹ Luis S. Granjel (1958), p. 28. Respetamos el supuesto deseo del autor de ser nombrado -en las biografías, al menos- por su segundo apellido en lugar de hacerlo, como es costumbre, por el primero: *Sánchez*.

¹⁹⁰ A. Cruz Rueda (1959), p. XXXIV.

pediente; si se quiere descansar, la mejor idea no es la de ir a una oficina. Conclusión: los estudios de Derecho no los culminó.¹⁹¹

¿Y la tesis doctoral? Aunque no concluyó sus estudios de Derecho, sí se “atrevió” a iniciar la preparación de su tesis doctoral.¹⁹² En varias cartas de las que escribe a Dorado Montero menciona su intención de hacer la tesis: «Termino este año la carrera; pienso después doctorarme, y estudio cuestiones de sociología criminal para hacer sobre esta materia la consabida tesis».¹⁹³ La expresión «la consabida tesis» deja patente que de ella habían tratado en varias ocasiones. El hecho es que la tesis no la terminó,¹⁹⁴ pero sus trabajos sí resultaron útiles: «Azorín no llegó a redactar su tesis, pero las múltiples notas y lecturas realizadas para llevarla a cabo quedarán plasmadas en su obra *Sociología criminal*».¹⁹⁵ Antes de la publicación de ese libro, escribe «a Dorado Montero y solicita de él datos para poder exponer y comentar en la obra sus doctrinas de penalista».¹⁹⁶ En relación con esos trabajos de sociología criminal -encaminados, en un principio, a la culminación del doctorado- hay que incluir, entre otras, sus traducciones de una obra de A. Hamon y de otra de P. Kropotkine.¹⁹⁷

Azorín no amaba la erudición, los protocolos académicos. Lo confiesa de un modo clarísimo: «siendo estudiante, he dejado pasar el plazo de la matrícula por no tener valor para entrar en el laberinto de los documentos, pólizas, firmas, resguardos...».¹⁹⁸ Aborrecía, sobre todo, el aprendizaje de memoria; en carta a Dorado Montero dice: «¿Qué voy ganando yo ni qué gana la nación española que un profesor riguroso me exija las leyes de Enjuiciamiento al pie de la letra?».¹⁹⁹ En otro lugar abomina de lo mismo: «La enseñanza del Derecho estaba reducida a discutir el alcance de leyes abolidas y a cargar le memoria del alumno de fárrago insustancial y pormenores impertinentes».²⁰⁰ No deja de ser curioso recordar, a este respecto, sus notas de bachillerato: como ya vimos, en *Retórica y poética* no pasó del aprobado, mientras que en *Agricultura, Historia Natural y Física y Química* consiguió sendos sobresalientes. Le iban mejor “los objetos” -a los que podía acercarse-, que “las ideas” -que le resultaban lejanas-. Él quería escribir, expresarse, manifestar sus opiniones. En aquellos sus años jóvenes los vientos eran propicios para la disciplina académica, pero lo eran también para propugnar sus ideas revolucionarias: eligió estas últimas, las que le emocionaban. ¡Siempre le quedarán los libros, siempre será escritor, lo que siempre quiso ser!

¹⁹¹ L. S. Granjel (1958), p. 238. E. Inman Fox (1992), p. 12.

¹⁹² A. Serrano Gómez (2007), p. 486.

¹⁹³ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 12 de enero de 1899. Véase también la referencia a la tesis en las cartas del 26 de febrero y del 23 de noviembre de 1899.

¹⁹⁴ L. S. Granjel (1958), p. 233.

¹⁹⁵ L. Robles (1986), p. 230.

¹⁹⁶ L. S. Granjel (1977), p. 233.

¹⁹⁷ Augustin Hamon: *De la patria*, Barcelona, Biblioteca Ácrata, Tipografía “La Publicidad”, 1896; Pedro Kropotkine: *Las prisiones*, Valencia, Imprenta Unión Tipográfica, 1897.

¹⁹⁸ *París*, OC, VII, p. 986.

¹⁹⁹ Repositorio Documental de la Universidad de Salamanca: Carta del 27 de junio de 1900.

²⁰⁰ *Evolución de la crítica*, OC, I, p. 409.

A Azorín no le emocionaban las aulas, ni le producían fervor. No le gustaban. Le gustaban algunos profesores: «He estudiado Derecho en la Universidad de Valencia; tuve como maestro de Derecho político a un buen maestro, don Eduardo Soler».²⁰¹ Reconoce que hay muchos profesores competentes, pero la enseñanza, en general, a él lo dejaba frío.²⁰²

Cuando, ya hombres, volvemos hacia atrás la vista, cuando consideramos los años pasados en las aulas, experimentamos una sensación de sequedad, desabrimiento y disgusto. ¡Rara vez hay en estas remembranzas un perfume de dulzura y de gratitud! Claro está que en la regla que acabamos de sentar (o mejor dicho, que sientan los autores citados), debemos poner nobilísimas excepciones; no necesita el lector que hagamos tal prevención. El lector, lo mismo que nosotros, conocerá catedráticos y maestros dignos, abnegados, inteligentes. Pero no nos toca ahora hablar de las singularidades, sino del tono general de la enseñanza.

Cada hombre está condicionado por unas circunstancias que, en determinados casos, pueden hacer arriesgado emitir un juicio sobre él. Lo dijo Rochefoucauld: «Il est plus aisé de connoître l’homme en général que de connoître un homme en particulier».²⁰³

4 LA MADRE

Desarrollamos este tema con independencia de dos temas afines: “lo femenino” y “familia”; y ello por dos razones: 1.^a) El aspecto del tratamiento de “lo femenino” en Azorín lo exponemos en otro capítulo. 2.^a) La figura de “la madre” se impone en los escritos de Azorín de tal forma que adquiere un perfil propio destacado sobre el resto de las cuestiones del hogar. No nos referiremos aquí a los aspectos comunes de las relaciones familiares que han quedado expuestos más arriba. No es intención adentrarnos en vericuetos psicológicos. Del hecho de que en la vida real José Martínez Ruiz experimentase una compenetración afectiva intensa con su madre, nosotros no deducimos que esa sea la causa de la literatura emocional de Azorín; ni lo negamos; simplemente, no nos corresponde afirmar tal cosa. Nuestro interés es mostrar las expresiones emotivas que Azorín sembró en su obra sobre tantos referentes, y, en particular en este caso, sobre María Luisa Ruiz.

Preguntado al final de sus días si su madre tuvo influencia en el desarrollo de su vocación literaria, contestó que sí, que «La madre es quien pone la levadura espiritual de la vida».²⁰⁴

4.1 EL CARIÑO

Ha quedado patente, por lo expuesto hasta el momento, el enorme peso emocional que la madre de Azorín tuvo en su vida en general y, en particular, en su vida profesional. Mostraremos ahora la incontestable presencia de María Luisa Ruiz en los escri-

²⁰¹ *París*, OC, VII, p. 948.

²⁰² *Historia y vida*, p. 189.

²⁰³ F. de La Rochefoucauld (1815), n.º 458, p. 177.

²⁰⁴ F. López Estrada (1993-b), p. 7.

tos de su hijo. Muchos años después de morir su madre, recuerda con qué emoción la veía tras las ausencias: «La emoción se puede tener ante lo desconocido y ante lo conocido. No se puede decir que por conocer una cosa no sentimos emoción al volver a verla. Conocida de nosotros es nuestra madre; sentimos, con todo, honda emoción al tornar a verla tras la ausencia».²⁰⁵ El instinto de su madre veía lo obvio de su hijo, y aun lo latente: «-Pero, César, ¿es que tú creías que puede escapar algo al instinto de una madre?».²⁰⁶ Tendente a lo misterioso como era Azorín, calificó de tal el amor de su madre para descubrirle sus problemas: «Las madres tienen, respecto de sus hijos, un sentido misterioso que les hace adivinar lo más oculto».²⁰⁷

Azorín reconoce la repercusión que ejerce en un individuo su madre: «la influencia materna es siempre decisiva en la formación de la personalidad».²⁰⁸ Especifica Azorín el ascendiente de una madre sobre un hijo intelectual: «es importante la influencia que madre, esposa o hermana, tengan en un artista o un filósofo».²⁰⁹ Si con esta declaración Azorín pretende mostrar acerca a su madre a sí mismo (él es “intelectual”), con esta otra declaración la aproximación es más transparente: «La madre influye poderosamente en el hijo; si el padre es fuerza, la madre es delicadeza. [...] ¿Y no tendrán las madres influencia en esa propensión primera?».²¹⁰ Su madre era delicada, él se estima delicado: ¿por qué no puede deber ese rasgo a su madre? «Vosotras estáis prestas a lo delicado y a lo prosaico; para vosotras no hay más categoría mandadora que el cariño; vosotras os movéis suavemente, ordenando los blandos y olorosos lienzos de los armarios».²¹¹ Que al decir «lo delicado» pensara en su madre no sería extraño (más bien, es lo más lógico) si tenemos en cuenta la mención a la limpísima ropa (mención que repite en otros lugares).

4.2 LOS RECUERDOS

De tal cariño, tales recuerdos. Algunos son de su época juvenil: «Los almendros levantinos -en el risueño Petrel- me traen a la memoria evocaciones de la adolescencia. Manos femeninas, manos diligentes de mujer, van descortezando de su corteza exterior, entreabierto, el fruto amontonado en anchas tablas; tal vez suena una canción».²¹² Una de las tareas que con más esmero realizaba su madre era el cuidado de las flores. «El primer cuidado de Plácida es visitar el huerto; con unas tijeras va cortando rosas, claveles, mosquetas, jazmines. Forma con las flores un ramo que ha de ser puesto en el zaguán».²¹³ «Cortaban las flores unas manos blancas y finas. Con mucho cuidado unían en un haz las rosas y los jazmines. De cuando en cuando, una rosa, un jazmín, eran olidos

²⁰⁵ *A voleo*, OC, IX, pp. 1392-1393.

²⁰⁶ *Españoles en París*, OC, V, p. 791.

²⁰⁷ *María Fontán*, OC, VII, p. 559.

²⁰⁸ *Sin perder los estribos*, p. 58.

²⁰⁹ *Los médicos*, p. 15.

²¹⁰ *Posdata*, pp. 98-99.

²¹¹ *A voleo*, OC, IX, p. 1192.

²¹² *Ejercicios de castellano*, pp. 150-151.

²¹³ *Doña Inés*, OC, IV, p. 772.

suavemente. Después, hecho ya el ramo, era subido a las estancias de lo alto y era puesto en un lindo búcaro de cristal. ¡Qué bien olía toda la sala con estas flores!».²¹⁴ Por eso le produjo una profunda aflicción ver desarreglado el jardín que su madre atendía con mimo: «puso empeño la madre de X, curiosa en todo, en beneficiar con cuidado ese jardin-cito. Cuando X lo ha visto inculto, ya muerta su madre, ha sentido en lo más íntimo de su ser honda pena. Parecía que con la desaparición de las antiguas flores, desaparecía también el recuerdo de quien con tanto amor las cuidara».²¹⁵

En la casa y en el campo las cosas olían a limpias. «He conocido varias Blancas March. [...] Mi tía Magdalena [...] Y mi madre misma, también con sus vestidos oscuros, reservadísima, contenida en sus cariños maternales, pero celosísima por los hijos, curiosa de lectura, amiga del orden y de una pulcritud irreprochable en toda la casa».²¹⁶ «En el armario, el de la ropa blanca, manos femeninas, maternales manos, ordenaban cuidadosamente la mantelería y las ropas de cama».²¹⁷ Nada extraño tiene que, por esa influencia materna, Azorín sea exigente con la limpieza: «Una condición pongo a mesa y traje únicamente: la limpieza».²¹⁸

Del personaje de un cuento Azorín asegura que «acaso no hubiera podido hacerlo sin la asistencia solícita y constante de su madre. Nunca se diera madre más amante de su hijo».²¹⁹ Azorín no hubiera superado angustias psíquicas y económicas sin el auxilio de su madre: «todas estas madres que habían vuelto a velar por sus hijos como en la niñez, porque sus hijos habían vuelto -trágicamente- a ser niños».²²⁰ Para Azorín supuso una tragedia el volver a depender de la esforzadísima ayuda de su madre en los primeros tiempos de su llegada a Madrid.

Tal vez, el recuerdo que más entrañablemente expresa Azorín sea uno relacionado con la casa de campo que la familia tenía cerca de Monóvar: «La Olmeda tiene delante de la puerta, derechos, rectos, dos leños de gruesos olmos. El zaguán de la casa es ancho; las habitaciones son claras y espaciosas. ¿Qué diréis que ha visto el niño cuando ha entrado en el cuarto que para él estaba destinado? Pues... el escritorio de mamá. Allí, junto a una ventana, tan pulido y primoroso, estaba este escritorio en que mamá guardaba sus papeles; estos cajoncitos tan lindos, las manos blancas y puras de mamá los abrían y cerraban». Cuando, tras la muerte de sus padres, empezaron a sacar los muebles, «el cachicán de la Olmeda», que tenía mucho cariño a Azorín y a su madre «no quiso que este escritorio fuera a parar a gentes extrañas. [...] y, sin que lo supiera nadie, un día se lo trajo en su carro a esta casa». Y aquí viene una ἀναγνώρισις que funde el objeto con la persona, un reconocimiento emotivo que tanto le complacía a Azorín: «¿Qué será

²¹⁴ Tomás Rueda, OC, III, p. 283.

²¹⁵ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 428.

²¹⁶ *Valencia*, OC, VI, p. 85.

²¹⁷ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 455.

²¹⁸ *El buen Sancho*, p. 59.

²¹⁹ *Cuentos*, p. 19.

²²⁰ *Ejercicios de castellano*, pp. 23-24.

de este mueble, andando el tiempo? Cuando nuestro niño haya corrido mucho por la vida, y hayan pasado años y años, ¿podrá abrir y cerrar los cajoncitos de este mueble como los abrían y cerraban las manos blancas, las queridísimas manos blancas de antaño?».²²¹

Si lo que sigue fue una crónica o fue una construcción (semi)literaria, el hecho es que, pasados muchos años de la muerte de sus padres, Azorín escribe en «Diario de una mujer», mujer que era su madre, esta memoria tan emotiva:²²²

Pero no soy sensiblera; si hay algo que me repugne es la sensiblería; no puedo sufrirla ni en el teatro, ni en las novelas; lo cual no quiere decir que no procure, cuando llega el momento, ser tierna de corazón. ¡Ay, si yo no lo hubiera sido tanto! Al llegar a este punto no sé si debo seguir. Hay cosas que, aun para mí misma, no debo decirlas. Cuando vuelvo la vista atrás, vienen a mi memoria días de que no quiero acordarme. Ha pasado el tiempo y parece que es ahora; son de ahora —son como si lo estuviera sintiendo— las esperas angustiosas en las madrugadas, los muebles aporreados violentamente, los gritos de ira, las riñas en la mesa a la hora de comer, los desaires en publico. El dolor continuado marchita el rostro; he pasado yo muchos dolores; no creo que mi tez haya perdido su tersura; acabo de mirarme en un espejito que tengo en la mesa; hace un año, las tocas de viudez hacían resaltar lo blanco y lo delicado de mi cara y mis manos. Ahora se me ocurre que en un diario debo decir algo del sitio en que me encuentro; acaso todo vaya algo desordenado. No me importa; si lo digo llanamente, habré conseguido mi propósito. Deseaba decir que el patrimonio de la familia -el de mis abuelos y el de mis padres- ha sufrido grandes mermas; de la hacienda por mí heredada no me queda más que esta casa y unos olivares, unos viñedos y unas tierras paniegas; la casa está en una vieja ciudad, a cuatrocientos kilómetros de Madrid; paso yo en Madrid algunas temporadas.

4.3 JULIA

No sabemos si Julia, la esposa de Azorín, sentiría o no sentiría celos -sentimentales y estériles- de la atracción que tantos años después de fallecer su madre todavía seguía anidando en el alma de su marido. Por un lado, Azorín estaba interesado en conocer la afinidad que otros escritores habían sentido por sus madres; por otro lado, Julia conocería manifestaciones sobre su madre como estas: «Recuerdo yo el afán de limpieza que tenía mi madre; lo recorría todo en la casa constantemente, y todo quería tenerlo impecable y brillante».²²³ Sin embargo, los elogios que tributaba Azorín a su madre eran los mismos que aplicaba a Julia: el afán por la limpieza, la esbeltez, la belleza. Quizá por eso, cuando Azorín -en consonancia con su desazón por conocer la ligazón entre los escritores y sus respectivas madres- se pregunta por qué no hay personajes de “madre” en el teatro clásico, añade inmediatamente un encarecimiento de las mujeres en general y de Julia en particular:²²⁴

¿Por qué en nuestro teatro clásico no hay madres? Y ¿por qué los literatos no hablan de sus mujeres? Disponemos nosotros de la celebridad y no les donamos una particilla a nuestras compañeras; ellas están siempre junto a nosotros; nos asisten en nuestros dolo-

²²¹ Tomás Rueda, OC, III, pp. 290-292.

²²² «Diario de una mujer», *Escorial*, 1 de julio de 1942, tomo VIII, p. 106.

²²³ *El enfermo*, OC, VI, p. 861.

²²⁴ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, pp. 398-399.

res; nos consuelan cuando estamos tristes; lo preparan todo para que nuestro trabajo sea fácil; nos brindan, como Julia a X con la esperanza... Y nosotros, metidos en nuestro mundo artístico, no nos acordamos de ellas; todo lo más que les concedemos, cuando esto ocurre, es una dedicatoria. X no está incurso en tal censura: ha retratado a Julia, con el nombre de Gabriela, en su libro *Tomás Rueda*. [...] Y Julia tiene, en efecto, de Aragón la franqueza y la perseverancia. Tanto en lo chico como en lo grande; tanto en no cejar en su limpieza, con el consiguiente trasiego de muebles, como en la lealtad y la fidelidad. [...] He visto un retrato de Julia en su juventud y he comprobado que era bonita y esbelta; hay en su persona una distinción que no se adquiere; se nace con ella o no se nace.

Un poco antes ya había escrito: «No se sabe lo que hubiera sido de X sin Julia; cuando sus dolencias le hacen quejarse, Julia insiste en que X no tiene nada. Y son tan afectuosos sus razonamientos, que X acaba por creerse sano».²²⁵ Incluso el mismo año que se casó con Julia se explicitaba así su admiración por las mujeres:²²⁶

Un capítulo aparte merecen nuestras compañeras de vida... La mujer es el encanto y el desasosiego del mundo. Conózcalas bien el político; sepa sus picardihuelas y malicias; ámelas; muéstrese afable y generoso con ellas. Pero no se enfrasque en pasiones violentas, desenfrenadas; guste ligeramente de ellas; retócelas sin poner en ello un gran empeño. [...] No quiere esto decir que debemos huir y esquivar el trato de nuestras compañeras; nada hay más agradable; busquémoslas siempre que podamos; platiquemos con ellas. [...] Sea tolerante con ellas cuando se muestran irascibles, y retócelas sin empeñarse cuando sean propicias.

Marguerite Rand cuenta que «En 1953, cumplió Azorín sus ochenta años, y en este año, recibimos de él una carta con estas palabras: No hubiera yo podido alcanzar esta edad avanzada sin la constante y cariñosa solicitud de mi mujer, Julia Guinda Urzanqui».²²⁷

4.4 OTRAS MADRES

Interesan a Azorín las alusiones a las madres o los ejemplos o la presencia de las madres en general. Se congratula de que el teatro se acuerde de la madre: «Los amantes de Teruel es la obra más intensa de nuestro teatro moderno. Por primera vez en la escena castellana aparece la madre».²²⁸ En el comentario de una novela de Ricardo León destaca que «La figura de la madre es maravillosa en ese libro».²²⁹

Francófilo, Azorín hace varias incursiones en costumbres y en libros de Francia: «veo siempre a la madre francesa como una mujer en cuyo rostro -mientras piensa en el hijo- hay, en todo momento, una sonrisa de bondad y un ligero ceño de preocupación»;²³⁰ «un observador, desde el primer momento, puede darse cuenta de lo que repre-

²²⁵ *Ibidem*, p. 397.

²²⁶ *El político*, OC, II, pp. 418-419.

²²⁷ M. Rand (1963), p. 232.

²²⁸ *De un transeúnte*, p. 38.

²²⁹ *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, OC, VIII, p. 135. Azorín se refiere a la novela *Roja y gualda* (Madrid, Hernando, 1934).

²³⁰ *París bombardeado*, OC, III, p. 1042.

senta en Francia la familia y de lo que es la madre».²³¹ Tras la lectura de un libro de la autora Sidonie-Gabrielle Colette (había nacido el mismo año que Azorín), Azorín resalta que dedica varias páginas a su madre: «al recopilar su vida pasada, Colette ha visto ante sí, como si estuviera viva, la figura de su madre».²³² De ese libro recogemos unas palabras en las que recuerda el amor y el respeto de su madre por las criaturas vivientes: «Dans le cœur, dans les lettres de ma mère, étaient lisibles l'amour, le respect des créatures vivantes».²³³

Sin salir de Francia, en el comentario sobre publicaciones de Víctor Hugo,²³⁴ Azorín resalta la peripecia de un niño a quien quieren llevar a un colegio, en el que «lo someterán a una regla absurda y terrible. El niño lo presiente. Y entonces los árboles del jardín [...] dicen a la madre que no entregue a este niño, que se lo deje a ellos». El niño afirma: «Ma mère demeura triste et préoccupée». Todo el pasaje es delicioso.²³⁵

Trois maîtres: -un jardin, un vieux prêtre et ma mère. [...]

Que le soleil qui joue à travers l'arbre en fleurs.

Et qu'enfin il fallait aux enfants, -loin des mères,-

Le joug, le dur travail et les larmes amères.

[...]

Ma mère demeura triste et préoccupée.

[...]

Et lui dirent tout bas: - "Laisse-nous cet enfant!

Laisse-nous cet enfant! pauvre mère troublée! [...]

Para justificar, al menos estéticamente, su interés especialísimo por su madre -del que era consciente-, se interesa por la relación de otros escritores con sus madres.²³⁶

Daba X mucha importancia a la influencia materna: le gustaba rebuscar en los diccionarios biográficos cómo había sido la madre de tal o cual personaje. Ni los biógrafos ni las enciclopedias se solían ocupar de cosa tan vital. En un cuartito hondo de la casa nativa está la madre de X; ha cerrado la puerta con llave y ha sacado de un armario el abultado cartapacio. Va luego escribiendo en sus páginas lo más notable del cotidiano trajín. Acabada su labor, vuelve el cuaderno al armario y nadie lo puede ver. En X había, según su juicio, este recato y tal aplicación.

Lamenta que no haya muchos estudios sobre «esta cosa tan vital». ¿La considera vital Azorín porque conociendo a la madre se conoce al hijo en virtud de aquel refrán “De tal palo tal astilla”? Él, al menos, se ve así: reservado, como su madre.

Le interesa mucho conocer la influencia de las madres: «Quisiéramos saber, en presencia de esta madre, cómo eran las madres de muchos escritores respecto de cuyas madres no se dice nada», sobre todo si sus hijos han sido de prestigio: «¿Cómo era la

²³¹ *Con bandera de Francia*, OC, IX, p. 774.

²³² *Ultramarinos*, p. 82.

²³³ S.-G. Colette (1928); a los tres años de haber sido publicado este libro, Azorín ya lo había leído.

²³⁴ *De un transeúnte*, pp. 43-45.

²³⁵ V. Hugo (1840), XXII, «Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813», pp. 87-95. Ocupó el sillón

n.º 14 de *L'Académie Française*.

²³⁶ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 348.

madre de Garcilaso, el delicado poeta? ¿Cómo era la de Bécquer, el otro fino poeta? ¿Cómo era la de Rosalía de Castro, esta Rosalía perseguida y preterida por la crítica?».²³⁷ «Si queremos conocer con certidumbre, con exactitud, a un personaje, habremos de ver cómo era su madre»,²³⁸ dice a propósito de Cervantes. Por eso confiesa: «He tratado de estudiar el influjo de la madre en hombres notables».²³⁹

La presencia o la ausencia de la madre implica una situación u otra. Contraponen los casos de Larra y de Nietzsche, aquel sin su madre, y este, siendo dos veces niño: «[En Larra] la infancia es solitaria, desapegada de la madre; no tiene la madre, en este caso, la influencia profunda que en otros muchos. Federico Nietzsche, por ejemplo, es dos veces niño: una, cuando lo es como todos lo hemos sido, y otra, cuando en Turín pierde la razón; es loco mansamente; su madre vuelve a cuidarle como se cuida a un niño, y lo lleva de la mano como se lleva a un niño. [...] En Larra, contrariamente al caso de Nietzsche, la madre falta».²⁴⁰ Contémplese la analogía entre esta segunda vez que Nietzsche fue niño (cuando en Turín pierde la razón) con la segunda vez que lo fue Azorín (cuando lo socorrió en Madrid).

En otros casos, no es la ausencia o la presencia lo que influye, sino las diversas actitudes lo que determina el comportamiento de los hijos. «La influencia de la madre es siempre decisiva»; Schopenhauer «ha tenido una madre que escribía novelas sentimentales; la esencia, en la filosofía de Schopenhauer -a diferencia de lo que ocurre con su discípulo Nietzsche-, es la piedad». «Conocido es de todos el caso de San Agustín»: Santa Mónica hizo lo posible por convertir a su hijo a la fe cristiana y a una vida ejemplar; lo acercó a san Ambrosio, en Milán, quien lo encaminó por la senda cristiana.²⁴¹ Cuenta una experiencia suya reciente de una influencia favorable: «Hace poco tuve yo que escribir algo acerca de la madre de uno de los grandes prosistas de España: don Emilio Castelar. Y me encontré con una señora todo cordialidad y todo inteligencia, que amaba con pasión a su hijo y que le inculcó un profundo amor a la lectura».²⁴²

De un hombre ajeno a las letras, el general militar (del siglo XIX) Ramón Cabrera, afirma lo siguiente: «Cabrera puede haber tenido de su padre, errante por los mares, el espíritu aventurero, y de su madre [la asesinaron en un episodio de la guerra carlista], con el despego primitivo, el despego que da indefectiblemente un segundo matrimonio, cierta tendencia, manifestada en la última etapa de Cabrera, a la riqueza y la molicie».

Azorín va más lejos; ve él tan decisiva en la vida de un escritor la influencia de su madre que no solo los biógrafos deberían hablar de las madres de sus biografiados, sino que estos mismos deberían hacerlo: «Un autor vitando (André Gide) dice, en son de

²³⁷ *Ultramarinos*, p. 83.

²³⁸ *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, p. 346.

²³⁹ *El enfermo*, OC, VI, p. 861.

²⁴⁰ *A voleo*, OC, IX, p. 1242.

²⁴¹ *Historia y vida*, pp. 142-143.

²⁴² *Ultramarinos*, p. 83.

reproche, que los biógrafos no nos hablan de las madres de sus biografiados; pero -argüimos- son los propios biografiados los que debieron hablarnos de sus madres».²⁴³ Es lo que él hace.

Ya vimos en el capítulo de *La emoción en Azorín* algunas analogías biográficas que guarda Azorín con Marcel Proust en su relación con sus respectivas madres; pero no es legítimo forzar la elocuencia de los datos. Por ejemplo, no podríamos afirmar que la muerte de su madre fue el origen de una u otra obra de Azorín, por más que él mismo viera una similitud entre la actitud hacia su madre y la que tenía con la suya Marcel Proust, cuya obra *En busca del tiempo perdido*, según Roland Barthes, tiene su germen en el fallecimiento de su progenitora.²⁴⁴ Azorín admiraba a Proust, lo mismo que le encantaba santa Teresa, o que le fascinaba Montaigne, o le encantaba fray Luis de León, etc. El doctor Vega Díaz, que cuidó de Azorín y que vivió «de cerca y casi metido en su intimidad hogareña y personal los [cuatro] años que precedieron a su muerte, con el objetivo técnico y humano de cuidar de su salud», declara que Azorín diariamente «cambiaba el libro que tenía entre manos. Durante varios meses se alternaban obras de Marcel Proust». Una vez le preguntó qué novelista la había impresionado más, a lo que «sin dudarle un ápice me respondió en el acto y a secas: “Proust. Lo leo a diario. Aprendo mucho de la vida con Proust”».²⁴⁵

4.5 EL PADRE GRATRY

Su amigo Julián Marías le mandó un libro sobre el padre Gratry. «Rebuscando, poco después, libros viejos, encontré uno con una corta biografía de Gratry»; en ese libro leyó una frase de Gratry sobre su madre que le encantó porque reflejaba lo que Azorín sentía por la suya. Cuando Azorín descubrió esa frase, vio el cielo abierto. «La madre de Gratry tenía diecisiete años cuando alumbró a Gratry; este, a los quince años veía a su madre con treinta y dos, todavía en plena juventud. ¿Cómo influyó la madre en el hijo? [...] ¿Y crees tú, querido Alfredo, dicho aquí en confianza, que este afán de limpieza no ha trascendido a mi prosa?».²⁴⁶ La siguiente frase de Gratry le llegó especialmente al alma: «C'est surtout ma mère qui était devenue mon trésor, et que je ne me laisse pas d'aimer et d'admirer».²⁴⁷ Estas palabras de Gratry («Sobre todo, mi madre llegó a ser para mí un tesoro que continuamente amo y admiro», en traducción de Azorín)²⁴⁸ fueron justamente las que le dieron confianza: ya no era él tan raro. La segu-

²⁴³ *Posdata*, p. 97. Fundamentos tendría para llamar *vitando* a André Gide: en su biblioteca Azorín tenía 29 libros del autor francés: R. Johnson (1996), *sub vocibus*.

²⁴⁴ R. Barthes (2020).

²⁴⁵ F. Vega Díaz (1977), pp. 215, 217 y 218.

²⁴⁶ *El enfermo*, OC, VI, p. 861.

²⁴⁷ A. J. A. Gratry (1874), pp. 10-11. El libro que manejamos es la edición de un manuscrito que no tenía título: se lo pusieron los editores; M. Vitel, amigo del P. Gratry, tenía en su poder los papeles que fue escribiendo Gratry; tales papeles se los dio M. Vitel, pocos meses antes de morir, a los editores. En el libro original como autor figura solamente *Le P. Gratry*; nosotros hemos puesto el nombre completo, como hemos hecho con el resto de autores cuando nos ha sido posible.

²⁴⁸ *El enfermo*, OC, VI, p. 861.

ridad fue mayor porque procedía de uno de esos pensadores silenciosos y dignos que tanto admiraba.

¿Quién era Gratry? Auguste Joseph Alphonse Gratry (1805-1872) no fue «una figura oscura y desconocida en su tiempo, sino, al contrario, un pensador y un escritor famoso y estimado».²⁴⁹ Sus obras fueron muy editadas. Como filósofo, ha quedado «prácticamente al margen de la historia de la filosofía (tal vez por haber elaborado su pensamiento a modo de meditación espiritual o, quizás, por la mayor notoriedad de otras figuras contemporáneas como Nietzsche o Comte). [...] Gratry podía ser escuchado en el siglo XX como heredero de una fecunda perspectiva metafísica».²⁵⁰ «La mayor aportación de J. Marías a la antropología contemporánea [...] tiene en las intuiciones de Maine de Biran, Gratry, Ortega y Gasset, E. Husserl y G. Marcel sus más directos antecedentes».²⁵¹ El filósofo Julián Marías hizo su tesis doctoral sobre la filosofía del padre Gratry. No había mejor aval para un emocional como Azorín que verse reflejado en la vida de un metafísico: «Soy profano en metafísica; pero la metafísica me atrae».²⁵² Gratry se hizo sacerdote y ejerció como profesor de Teología moral en la Sorbona y como miembro de la Academia Francesa. Llamaron la atención sus manifestaciones en contra de la declaración de la infalibilidad pontificia que el Concilio Vaticano I (1869-1870) proclamó como dogma.

En la vida del P. Gratry se da una circunstancia que, de haber leído Azorín *Souvenirs de ma jeunesse*, le hubiera afianzado en su analogía con Gratry. De su madre aprendió a rezar y a amar la bondad, la virtud y la veracidad; su padre le enseñó a amar la justicia, el honor, la verdad y la ciencia.²⁵³ Manifestó que siendo niño cometió dos faltas que reconoció cuando fue adulto: la primera, que proyectó el asesinato de un alemán que había gritado delante de él que todos los franceses eran animales inmundos. La segunda falta consistió en que desobedeció a su padre; este empleó toda su autoridad para que aprendiera alemán, él lo aprendió, pero hizo lo posible para olvidarlo, y tuvo que volverlo a aprender con 30 años; reconoce que no fue una desobediencia formal, pero sí real.²⁵⁴ «Toda su autoridad», como la del padre de Azorín, más el honor, la justicia...: sello del «conservadurismo instintivo»²⁵⁵ de don Isidro Martínez.

²⁴⁹ J. Marías (1941), p. 18.

²⁵⁰ J. M. Cabiedas (2014), p. 266.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 269, nota 68.

²⁵² *El enfermo*, OC, VI, p. 861.

²⁵³ A. J. A. Gratry (1874, p. 7): «Ma mère m'avait appris à prier et à aimer la bonté, la vertu et la vérité. Mon père m'avait appris à aimer la justice, l'honneur, la vérité, la science».

²⁵⁴ A. J. A. Gratry (1874, pp. 9-10): «La seconde faute était une désobéissance envers mon père, désobéissance que j'ai eu bien du mal réparer. [...] mon père employait toute son autorité pour me faire parler allemand. Sans vouloir formellement désobéir, je n'obéissais pas. [...] j'ai dû la rapprendre à trente ans par le dehors (*auswendig*)».

²⁵⁵ *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC, II, p. 91.

4.6 EN EL FINAL

La muerte de la madre de Azorín le originó a él un sufrimiento indecible. En conversación con Jorge Campos, este escribe: «Hubo cuartilla que recogió después de entregármela y volvió a mis manos, no sin vacilación: la que se refiere a la muerte de su madre».²⁵⁶ Esta anécdota la confirma el mismo Azorín: «La [cuartilla] titulada *La muerte de mi madre*, que entregué para que fuera en el libro, la recogí al cabo de unas horas; la restituyo ahora».²⁵⁷ Esta obra de Jorge Campos está formada por las conversaciones individuales que mantuvieron en la casa de Azorín y por “papeles” que este le entregaba: «me tendía al llegar un papelito escrito al alba», «En algunos de esos papeles».²⁵⁸

Reproducimos parcialmente dos textos sobre la muerte de su madre, que Azorín escribió y entregó a Jorge Campos. Ambos son muy elocuentes: el dolor, el temblor del alma, las somatizaciones... Su emotividad. Así recuerda, casi medio siglo después, la muerte de su madre: es el texto que no se atrevió a dar en un primer momento a Jorge Campos.²⁵⁹

La agonía de mi madre fue larga. Mi padre y mis hermanos atendían a la enferma solícitamente; yo cooperaba con ellos. Yo era el primogénito; cuando yo era niño mi madre me ceñía la cabeza todas las noches apretadamente, con un zorongó; no quería que las orejas se desmandaran. Mi madre murió del corazón, sentada en una butaca. No se daba ya cuenta de nada; no podía ya hablar. Sufría yo una tensión nerviosa altísima. Fué de madrugada, cercano ya el día, a la hora en que yo naciera, el expirar. Estaba yo en otra habitación, tendido e insomne. De pronto sentí un chasquido en la mejilla; sonaron en seguida unos golpecitos en la puerta y dijeron: “Ha muerto”. Una amiga de la infancia, que había venido para estar junto a ella, quiso amortajarla; me entregó un papelito con un mechón y una horquilla. La muerte había puesto a mi madre -que estaba allí con las manos cruzadas sobre el pecho- marfileña. Fue mi madre bonita y elegante. Un gran terror tuvo en los últimos tiempos: la de ser enterrada viva, como estuvo a punto de serlo Santa Teresa. Mi hermano Ramón, médico expertísimo -muerto recientemente- tomó todas las precauciones para que tal espanto no ocurriera. Réquiem para los dos.

Azorín, en las fechas en que recordaba la muerte de su madre, revela lo siguiente: «He estado esta mañana leyendo, relejendo, a pedazos, un libro que yo leí con avidez hace muchos años. [...] He sido siempre de una sugestionabilidad inverosímil; en los más pequeños detalles sospechaba lontananzas dolorosas. Hay en la cuartilla restituida un vocablo -¿cómo decirlo?- alucinante».²⁶⁰ El pasaje del libro al que alude Azorín es el siguiente: «Au même moment, nous sommes nous-même et un autre [...] Nous nous croyons en rêve, revenu au temps de notre jeunesse les souvenirs profondément ensevelis dans notre cerveau revivent et redeviennent images. Les êtres qui ne sont plus, nous les revoyons, nous causons avec eux, et en même temps, le sentiment du moment présent n'est pas perdu; quelquefois il est assez distinct pour que nous nous disions à nous-

²⁵⁶ J. Campos (1964), p. 16.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 171.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 172.

²⁶⁰ *Ibidem*, pp. 171-172.

mêmes Ce n'est qu'un rêve!».²⁶¹ Las palabras en francés destacadas en negrita son las que él traduce y cita así: «Nos creemos en un sueño, vueltos a los tiempos de nuestra juventud. Los recuerdos, profundamente sepultados en nuestro cerebro, reviven y se convierten en imágenes».²⁶²

La asimilación de vidas entre Azorín y su madre le lleva a subrayar que a la misma hora que él nació, ella murió. Así describe sus vivencias tantos años después:²⁶³

No cuento lo que me sucedió en el mismo instante en que murió mi madre. Estaba yo accidentalmente en otra habitación de la casa; era de madrugada, cercano el día, a la misma hora en que nací. Cuento ahora lo que me sucede al presente. Y es que oigo como estruendosos cantos de cigarra, música de chirimías, dialogar de sonoras voces. Creo que se trata de una alucinación auditiva; he hablado de ello con unas pocas personas; no lo ha creído ninguna; espero que algún experto en desequilibrios nerviosos me lea y lo comprenda. Debe de estar consignado en libros. Los momentos en que se produce son varios; más de noche -a la madrugada- que de día. No logro establecer relación de causa a efecto.

Azorín declara que sabía «del horror que mi madre sentía a ser enterrada viva». ²⁶⁴ Un terror similar -aunque con diferentes contextos- se expone en diversas obras, que Azorín trae a colación. Azorín exclama y pregunta: «¡Qué misteriosa ilación existe, a veces, entre una obra literaria y un ser humano! ¿Qué representa *El caballero de Olmedo*? ¿A qué pensamientos nos lleva su muerte? ¡A todos los pensamientos sobre la muerte! Esa obra de Lope nos hace soñar, filosofar, desvariar». ²⁶⁵ Alude Azorín, en particular a los versos en que Alonso, en un clima de misterio, presiente su muerte: ²⁶⁶

Yo, midiendo con los sueños
 estos avisos del alma,
 apenas puedo alentarme;
 que con saber que son falsas
 todas estas cosas, tengo
 tan perdida la esperanza,
 que no me aliento a vivir.

También cita el caso de santa Teresa: «Santa Teresa estuvo a punto de serlo [enterrada viva]; le tenían ya cavada la fosa». ²⁶⁷ Quizá Azorín exagera; se trató, más bien, de una “visión”, no de una “información”: «estando un día en Oración me halle en un punto toda sin saber cómo, que me parecía estar metida en el Infierno. [...] Parecíame la entrada á manera de un callejón muy largo, y estrecho, á manera de horno muy baxo, y

²⁶¹ H-M. Bernheim (1884), p. 39.

²⁶² J. Campos (1964), p. 171.

²⁶³ *Ibidem*, p. 130.

²⁶⁴ *Ejercicios de castellano*, p. 201.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 203.

²⁶⁶ Lope de Vega (2009), *El caballero de Olmedo*, Acto segundo. Escena cuarta, vv. 897-903.

²⁶⁷ *Ejercicios de castellano*, p. 201.

oscuro, y angosto: [...] al cabo estaba una concabidad metida en una pared á manera de una alacena, á donde me ví meter en mucho estrecho».²⁶⁸

Reciente estaba la muerte de Albert Camus en accidente de tráfico (4 de enero de 1960). Camus, según su viuda, «sentía el espanto de ser enterrado vivo». Así que ante el cadáver de su marido, «[Mme Albert Camus] Presque inconsciente, gardant longtemps les yeux fermés, et répétant sans se lasser: “Est-ce qu’il est vraiment mort?”, car il avait toujours, disait-elle, la peur d’être enterré vivant».²⁶⁹

5 EL NOMBRE LITERARIO

5.1 PLANTEAMIENTO DE JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

5.1.1 EN EL ORIGEN, SU PERSONA

A vueltas con la timidez de Azorín, Alfonso Reyes plantea la cuestión de la siguiente manera: «Ésta es ocasión de decir algunas cosas personales sobre “Azorín”. LA TIMIDEZ. La gente que le conoce habla de él como de un hombre tímido. Todas las formas de la timidez, dicen, él las padece. No es orador, y esta determinante ha modelado toda su ética y su estética. Titubea en la conversación. En dos ocasiones me ha dejado hablar casi sin despegar él los labios, aunque no sin calarme con su mirada perspicaz. De cuando en cuando, y con monosílabos, le ponía una coma a mis frases, un acento, una diéresis a mis palabras. Como no es orador, escribe. Ya escribir me parece una forma de pudor: el papel es el interlocutor más complaciente, y al lector no lo vemos siquiera».²⁷⁰ Al lector siempre lo tenía en cuenta Azorín, siempre lo quería... ¿no ante él? No todos opinan igual: «José Martínez Ruiz no fue ni tímido ni pudoroso, sino un señorito de casta pueblerina, orgulloso, que quiso pasar por humilde, misterioso y se convirtió en medalla de su propia esfinge».²⁷¹

Su hipotética timidez no implicaba ni carencia de vida interior ni ausencia de energía. No desperdiciaba su expansión: la destilaba con esmero. En el ámbito político manifiesta con vigor (escrito) sus posturas, que envuelve en la excelencia. Azorín pretende hacer extraordinario lo ordinario de la política; está “entre” los políticos, pero no es “como ellos: «Es curioso: la ternura que todos encuentran en los libros de “Azorín”, no todos recuerdan que brota de su vida. Creen, porque es tan pudoroso y tan sobrio, que carece de intimidación. Como habla poco cuando no está plenamente seguro de la comprensión de quien le escucha, creen que no gusta de comunicarse con los demás. Ha tenido que buscar un sitio entre las milicias políticas, y los otros se juzgan con derecho a sentenciarlo como si de un simple político se tratara».²⁷²

²⁶⁸ Santa Teresa de Jesús (1902), I, *La vida de la Santa Madre*, cap. XXXIII, p. 320.

²⁶⁹ H. Fouras (1960), p. 7.

²⁷⁰ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 241.

²⁷¹ M. Molina (1976), p. 125.

²⁷² A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 380.

Alfonso Reyes pone en conexión la timidez de Azorín con la búsqueda de un heterónimo. Según él, «Entregar el nombre es comenzar a entregar la propia persona. Con el nombre se operan extraños sortilegios, como con la imagen y el retrato». ²⁷³ Por ello «logró salir de sí mismo y saltar fuera de su timidez, creándose, mediante el seudónimo, una fuerte personalidad pública». ²⁷⁴ Su nuevo nombre era la coraza perfecta, no escribía José Martínez Ruiz, sino “otro”, y “vean ustedes lo que dice”: «El seudónimo artístico es tan usual que acaba por usurpar el lugar del nombre. Alguna vez dejé esbozada una filosofía del seudónimo, tratando precisamente de la “timidez” de “Azorín”. Es posible -escribía yo hace muchos años- que el señor Martínez Ruiz sea tímido; pero ese pequeño filósofo que él ha inventado, ese “Azorín” que de hijo suyo ha pasado, poco a poco y por un eclipse psicológico, a confundirse con él y a servirle de vestidura externa, ése ha dicho sobre la vida y el arte españoles, si no las cosas más audaces, sí las más personales. Y realizado ya el prodigio, abierta la vena por donde el tímido ha de desahogarse sin rubores, entonces todo puede hacerse...». ²⁷⁵

5.1.2 NO AL NOMBRE DE PILA

Azorín era tímido, sí, pero ansiaba quedar bien; a él le ilusionaba que sus escritos complacieran a los demás (¿a quién no?), le gustaba disfrutar de prestigio, deseaba tener fama literaria. Su nombre constituía su presencia en público, pero con el que le habían puesto al nacer no se sentía a gusto. *José Augusto Trinidad Martínez Ruiz* era un lastre en el ámbito del mundo literario; no se identificaba ni con el conjunto ni con ninguno de sus componentes. La imagen borrosa que predominaba en su inconsciente era la de interrogarse sobre la vestimenta con que se presentaría en sociedad: ¿Qué traje me pongo? Era un coqueto literario. El nombre de pila, *José*, era muy común, vulgar; lo mismo se podía decir de los dos apellidos: tanto *Martínez* como *Ruiz* eran demasiado corrientes; no creemos que los descartara por razones de displicencia y distanciamiento hacia el padre o hacia la madre. Una duda de este equilibrio nos la puede ofrecer un heterónimo que usó más de una vez, *J. Mendoza Ruiz*: mantiene la *J.* y *Ruiz* (de la madre), pero sustituye *Martínez* (del padre) por *Mendoza*. De los dos nombres de pila secundarios ninguno le fascinaba: *Augusto* evoca majestuosidad -tan distante de su personalidad-; y *Trinidad* figura un trío -ninguno tiene a la vista- y evoca a la Santísima Trinidad -conexión que no le atrae-. Buscaba un nombre que tuviera tres características: 1.^a) Que le satisficiera a él. 2.^a) Que le distinguiera como nombre de escritor. 3.^a) Que le deleitara como nombre social. Para acertar hay que hallar, para hallar hay que indagar y para indagar hay que sopesar. El resultado no debía ser una “idea”, sino una “praxis” acertada. Había que practicar, o sea, firmar. No creemos que buscara un nuevo nombre por asemejarse a Don Quijote: «Es también posible que Martínez Ruiz, al adoptar su nuevo nombre, sintiese un lazo espiritual más íntimo con el *hidalgo manchego*, quien, al ser armado caballero recibió también un nuevo nombre». ²⁷⁶ Su admiración por el caba-

²⁷³ A. Reyes (1989), «Marginalia». p. 102.

²⁷⁴ A. Reyes (1995), «Simpatías y diferencias». p. 382.

²⁷⁵ A. Reyes (1989), «Marginalia». p. 105.

²⁷⁶ A. Krause (1955), p. 99.

llero de la triste figura es manifiesta, pero Azorín andaba buscando otras aventuras, el interés lo cifraba en su propia estética.

5.1.3 HACIA UN NOMBRE DE AUTOR

«De los noventayochistas, Azorín es [el ejemplo más preclaro] de “ficcionalización del autor” a través del seudónimo, el cual con su enorme fuerza consigue borrar el nombre verdadero».²⁷⁷ Azorín no quería un nombre ficticio, sino que deseaba un nombre literario. Azorín quería borrar el nombre anterior y quedarse con un nombre nuevo, pero no aspiraba a tener un nombre sin más. No pretendía poseer un nombre “falso”, sino disfrutar de un nombre “verdadero”. No anhelaba un seudónimo, un nombre falso (ψευδής), sino un *alezónimo*, un nombre verdadero (ἀληθής), pero que fuera distinto de su *ortónimo* (ὀρθός). Según Blas Aznar, «En España la expresión “José Martínez Ruiz” no individualiza fácilmente a una determinada persona. Es seguro que Azorín, en sus años juveniles, dada su vocación y las presentidas posibilidades que su cerebro le deparaba, sintió la necesidad de individualizarse; individualización que habría de comenzar por el nombre».²⁷⁸

Más aún, Azorín ambicionaba un *autotítulo*. Estaba muy compenetrado con sus escritos. Ya en la casa familiar se recluía en los libros. Según su hermano Ramón, «Pepe se acostaba temprano, y bien de mañana ya estaba de pie, mientras Amancio y yo, acostados todavía, charlábamos en diálogo yacente. Desde nuestras camas, en el silencio matinal, oíamos cómo se movía Pepe en el contiguo gabinete [“el cuarto de los libros”], con hojear de papeles -sus anchas cuartillas- y la suave quejumbre de un pupitre al rasgueo de la pluma».²⁷⁹ En *La voluntad* leemos: «Azorín va y viene de su cuarto a la biblioteca. Y esta ocupación es plausible. Azorín lee en pintoresco revoltijo novelas, sociología, crítica, viajes, historia, teatro, teología, versos».²⁸⁰ El mismo empeño que ponía en escoger el título (= nombre) para sí mismo, puso en seleccionar un título (= nombre) para sus obras.²⁸¹ Pocos autores de obras literarias se verán tan fielmente reflejados en los títulos de sus creaciones (*El escritor, El artista y el estilo...*), pocos aunarán el hacer, el historiar y el teorizar (*La crítica literaria en España, Los valores literarios, Al margen de los clásicos, Estética y poética literarias, Rivas y Larra, Con Cervantes*, etc.) y pocos habrán sido tan conscientes de su quehacer. La práctica azoriniana se inscribe en la concepción del título tal y como lo conocemos hoy, que «data del siglo XVI. En la Grecia antigua, no era necesario que una obra llevara un título. Al título sólo se le reconocía el valor fluctuante de un accesorio destinado a la identificación, para la cual el *incipit* servía también, y con mayor frecuencia».²⁸²

²⁷⁷ J. Sempere (1974), p. 493.

²⁷⁸ Blas Aznar (1973), p. 32.

²⁷⁹ J. Alfonso (1973), p. 187.

²⁸⁰ *La voluntad*, OC, I, p. 832.

²⁸¹ Véanse al respecto las reflexiones de J. L. Molina (1999), p. 48.

²⁸² A. Compagnon (2020), p. 405.

No era arbitrario Azorín en la asignación de título. No es mero adorno, le otorga a la obra respectiva un valor determinante; en el ámbito comercial, por ejemplo le proporciona éxito: «Si se encuentra un título de tienda feliz, el comerciante tiene la mitad del camino andado»;²⁸³ pero -al menos- en el cine, «Los títulos a veces determinan la obra».²⁸⁴ No solo en el cine, sino en toda obra de arte, el título hay que elaborarlo bien: «La titología es el arte de los títulos; la letrística es el arte de los letreros. [...] Importa mucho que, en una película, en un poema, en una novela, el título sea breve y eufónico. [...] La jurisprudencia francesa establece una distinción entre título vulgar y título raro. El vulgar no crea propiedad; la crea -porque supone estudio, inventiva- el título raro».²⁸⁵

Azorín es sabedor de que su obra va atesorando «ensayos y formulaciones en los múltiples planos de la gestación poética. Incluso es esta misma gestación el tema más cariñosa y reiteradamente tratado por Azorín»,²⁸⁶ como se advierte a la largo de la mayor parte de sus obras. «Quizá no haya en nuestra literatura otro escritor tan perspicaz sobre sí mismo. Precisamente por ello, éste es su gran tema».²⁸⁷

Se explica así el largo periodo de años que tardó en encontrar su “título” personal. Azorín no organizó un desfile de nombres, sino un *casting* de candidatos a un *alezónimo* de autor; en el proceso de selección todos los candidatos eran, provisionalmente, heterónimos. No es que Azorín fuera un vidente, pero tenía el presentimiento con cada uno de sus heterónimos de que “ese” no era el suyo. Barruntaba, por las circunstancias externas o por su estado anímico, que aquel o este nombre no era el “suyo”. Rico Verdú ofrece una explicación razonable del proceso de búsqueda de un nombre que la satisficiera. «El paso de un seudónimo a otro no es un capricho de Martínez Ruiz, sino que es índice de algo más íntimo en su personalidad, coincidiendo siempre con una nueva orientación ideológica e incluso estética de su vida».²⁸⁸

5.1.4 UN TÍTULO TRABAJADO

Tal vez *La voluntad* sea el título más opaco... aparentemente: ¿alude a que la voluntad de Justina «ha muerto» y a que la voluntad de Iluminada «se impone a todos jovialmente»?²⁸⁹ Lo que parece más claro es que este título lo calibró mucho; tal vez el título lo pensó Azorín después de escribir el libro; ello sería una señal de que todo título -incluido el de su identidad como escritor- le importaba mucho. Dos veces alude a Schopenhauer: «esta fuerza misteriosa, que Schopenhauer llamaba *voluntad*», «Sólo entonces esto que llamaba Schopenhauer la *Voluntad*».²⁹⁰ Lo que más pesó para elegir el título fue su obsesión -literaria- por la voluntad; de las dieciséis veces -al menos- en que

²⁸³ *Ultramarinos*, p. 218.

²⁸⁴ *El cine y el momento*, p. 25.

²⁸⁵ *El efímero cine*, pp. 171-172.

²⁸⁶ M. Granell (1949), p. 103.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸⁸ J. Rico (1973), p. 123.

²⁸⁹ *La voluntad*, OC, I, pp. 887 y 902-903.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 933 y 974.

Azorín menciona la debilidad o la carencia de voluntad, trece las aplica al individuo y tres, a un colectivo, y todas con un elocuente sentido pesimista.²⁹¹

- *«sin voluntad» (p. 852),
- *«su voluntad [la del personaje Azorín] ha acabado de disgregarse» (p. 912),
- * Y si la voluntad resurje lo consigue «a expensas de la inteligencia» (p. 913).
- *«la disgregación de la voluntad» (p. 940),
- *«todo rompe y deshace mi voluntad» (p. 940),
- *«Azorín es casi un símbolo [de] toda una generación sin voluntad» (p. 959),
- *«en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho» (p. 968),
- *«La voluntad en mí está disgregada» (p. 968),
- *«La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad» (p. 968).
- *«Y después de todo, ¿para qué la voluntad?» (p. 969),
- *«esa voluntad que yo no puedo despreciar..., porque no la tengo» (p. 969),
- *«la abulia paraliza mi voluntad» (p. 974),
- *«se ha disgregado la voluntad naciente» (p. 990),
- *«un comienzo de voluntad [...] que se agota rápidamente» (p. 991),
- *«la visión rápida no falta; pero falta [...] la voluntad» (p. 991),
- *«la falta de voluntad ha acabado por arruinar la inteligencia» (p. 992).

La apelación de Azorín a la voluntad no fue casual ni esporádica. Cuarenta años después de escribir esta novela, dedica un capítulo a la voluntad,²⁹² en el que menciona «el acto voluntario», «el problema de la voluntad», «La cuestión magna de la voluntad»..., y en el que se hace eco de unas palabras de san Juan Clímaco: «Y desta manera acaesce algunas veces ser mas firmes y estables las cosas que suceden sin nuestra voluntad, que las que de proposito se hacían».²⁹³ Estas palabras conmueven a Azorín: «me tornan a la meditación; les doy vueltas en mi cerebro y las amplío y las completo; confundidamente todo, en caos indefinible todo; resuelto todo en sensación, honda sensación, inefable sensación, más que en pensamiento».²⁹⁴ Por la misma época Azorín se refuerza en su voluntad. «¿Voluntad o flaqueza? ¿Afirmación o nolición? No necesitaba el crítico corroborante para su voluntad. [...] Esa generación sin voluntad ofrece el ejemplo de cincuenta años de esfuerzo constante, sin respiro, con entusiasmo. Cinco lustros llevaba el crítico de trabajar doce horas diarias. [...] Voluntad, voluntad, voluntad...».²⁹⁵ El éxito literario lo ligaba al entusiasmo, al fervor, que en ocasiones lo llamó fuerza de voluntad: «lo que usted tiene es una falta de voluntad; está usted todavía en situación de escribir mucho; escribirá usted; pero la falta a usted voluntad. [...] Tuve, pues, para llegar, volver a llegar, a la elegancia, que desplegar una fuerza de voluntad que antes des-

²⁹¹ Las 16 páginas inmediatamente consignadas corresponden a *La voluntad*, OC, I.

²⁹² Véase OC, VI, *El escritor*, «XXXVIII, La voluntad», pp. 397-399.

²⁹³ Fray Luis de Granada (1800), p. 311.

²⁹⁴ *El escritor*, OC, VI, p. 399.

²⁹⁵ *Capricho*, OC, VI, pp. 929-930.

conocía. [...] Con todo esto, con tanto ir y venir, con tal esfuerzo, mi voluntad había renacido».²⁹⁶

El sentir que Azorín tiene de la voluntad en Azorín se percibe mejor en el contraste con su sentir hacia la noluntad: «La *noluntad* es lo opuesto a la *voluntad*. Los *noluntistas* ponen todo el ideal en la negación del deseo, de la acción, de la voluntad. No se sabe cuál es, en realidad, su secreto. Pero los *noluntistas* han llegado a resolver el problema de la felicidad humana. [...] ¿*Noluntismo*? ¿Felicidad suprema? Ese es el secreto; entregarse de lleno a la corriente de las cosas: ser como mudo, sordo y ciego».²⁹⁷

5.2 LA INADECUACIÓN DEL TÉRMINO *SEUDÓNIMO*

En general, las razones que mueven a los escritores a adoptar un heterónimo son varias: el desacuerdo con el propio patronímico (por motivos psicológicos o estéticos), el miedo a enfrentarse “directamente” con otros, etc.²⁹⁸ Las causas más frecuentes de la búsqueda de heterónimos (seudónimos) se pueden concretar, entre otras, en estas:²⁹⁹

- 1.^a Porque al interesado su nombre de pila no le gusta como nombre público y quiere encontrar uno que la satisfaga.
- 2.^a Porque piensa que un nombre distinto del patronímico le va a conferir más prestigio.
- 3.^a Por el gusto de estrenar nombre.
- 4.^a Por acudir estéticamente a un desdoblamiento de su personalidad.
- 5.^a Por hallar un modelo que imitar.
- 6.^a Por buscar un símbolo.

Para Francisco Ayala, «La adopción de un pseudónimo, que en muchos casos obedece, sin duda, a razones circunstanciales (por ejemplo, la mujer que usa como *nom de plume* uno masculino; el aristócrata, o el político u hombre de ciencia que desea mantener sus “veleidades” literarias como un *hobby*, aparte de su imagen pública), [...] revela el momento de la ficcionalización del autor, quien, al producir un mundo imaginario, se crea a sí propio también como personaje de ese mundo».³⁰⁰ Para Sempere, el pseudónimo «no es un mero pasatiempo o juego literario»³⁰¹ y goza de dos rasgos: fácil memorización y transparencia de una actitud o de una ideología.³⁰² En el caso de Azorín las causas son las que hemos dejamos indicadas anteriormente.

La denominación española *seudónimo* es desacertada si, por su etimología, lo entendemos como nombre falso: un nombre nunca es falso si se lo atribuye uno mismo sin ánimo de engañar. Si una persona elige un nombre porque le gusta que le conozcan

²⁹⁶ *Cada cosa en su sitio*, pp. 101-102.

²⁹⁷ *Cavilar y contar*, OC, VI, pp. 545 y 547.

²⁹⁸ J. Rico (1973), p. 123.

²⁹⁹ P. P. Rogers y F-A. Lapuente (1977), pp. 28-29, y J. Rico (1973), p. 123.

³⁰⁰ F. Ayala (1970), p. 31.

³⁰¹ J. Sempere (1974), p. 494.

³⁰² *Ibidem*, p. 493.

así, esa decisión suya no es una falsedad, será otra cosa (seriedad, inoportunidad, acierto, error...), pero será “su” nombre elegido.

La inadecuación del término *seudónimo* queda patente en tres ámbitos: la modalidad, el eje de aplicación y el significado lexémico.

5.2.1 LA MODALIDAD

Los planos de la modalidad son tres: aléxico, epistémico y deóntico; en el plano aléxico se dilucida lo que “es”, en el plano epistémico se clarifica lo que “se piensa” y en el plano deóntico se resuelve lo que “se hace”. Tras la constatación efectuada en el plano aléxico, algo resultará existente o no existente; si se realiza un juicio, la conclusión será considerar algo como falso o como verdadero; si se construye un elogio o un vituperio, la consecuencia será considerar algo como bueno o como malo. La falsedad o la verdad de un nombre es efecto de un juicio, es consecuencia de una “operación mental” en la que se verifique la adecuación entre los términos de una proposición. La bondad o la maldad se imputa a alguna cosa por que esté “conforme o disconforme” con un determinado código. La existencia de un ente requiere la comprobación de que “es”. Ahora bien, un nombre literario que alguien se adjudica a sí mismo no se inscribe en el plano deóntico; lo haría por razones no estéticas, sino éticas (engaño, daño directo...). A un nombre literario tampoco se le exige externamente que guarde correspondencia entre la persona y la denominación; sí podría ser tildado de erróneo, inoportuno..., pero no de falso. De un nombre literario solo se puede decir con fundamento si existe o no existe. Convertir una comprobación en un raciocinio teórico es ilegítimo criteriológicamente. La “falsedad” de un nombre está en un plano analítico que no le corresponde.

5.2.2 EJE DE APLICACIÓN

En el eje de aplicación se debe discriminar la línea sistemática de la línea particularizada. Si un nombre literario se lo ha adjudicado alguien porque ha querido, su existencia será innegable y se le podrá aplicar un juicio no sobre su existencia, pero sí sobre otros aspectos, los que se vean fundamentados: conceptuales, estéticos, disciplinares, morales, etc. Lo falso y lo verdadero se sitúan en el plano epistémico: véase allí si algo es probable, excluido, equivocado...; lo bueno y lo malo se colocan en el plano deóntico: verifíquense las obligaciones, las permisiones, las prohibiciones...; lo real y lo ficcional se ubican en el plano aléxico: mírese si algo existe o no existe. Prohibido éticamente está cambiar el nombre en los procedimientos de las obligaciones sociales, como alterar tu imagen o tu documento de identidad con fines delictivos, por ejemplo; y obligatorio es lo contrario. Una cosa es la existencia de un determinado nombre literario y otra muy distinta es analizar cómo es ese nombre en concreto. El campo de estudio es inmenso: examínense los 7000 seudónimos literarios españoles que hay,³⁰³ averígüense cuáles de esos están sin identificar (parece que más de 500) y escudríñense los motivos

³⁰³ P. P. Rogers y F-A. Lapuente (1977); A. Labandeira (1983).

de esa ausencia de identificación. No se confunda el nombre en sí con las circunstancias de su utilización.

5.2.3 SIGNIFICADO LÉXICO

Un *seudónimo* es un nombre falso (ψευδής) con el que se oculta el nombre verdadero para engañar, estafar, escapar de sus responsabilidades. Igualmente, se habla de *seudociencia* para referirse a lo que no es ciencia aunque se presente como tal, pero no se llama *seudociencia* a un planteamiento científico erróneo. La denominación de *seudónimo* cuando se aplica a la autoría de un creador de obras de cultura debería cambiarse por la de *nombre artístico* o, si se prefiere concretar, *nombre literario*, *nombre pictórico*, *nombre musical*, etc. ¿Por qué cuando un músico se pone un nombre distinto del patronímico se dice que es su “nombre artístico” y cuando lo hace un poeta se dice que es su “seudónimo”?³⁰⁴

Un nombre literario no es un nombre falso, sino un nombre de autor; en francés existe *nom de plume* (un escritor es un *homme de plume*). Y si nos parece demasiado larga (!) esa denominación, podríamos aceptar otra: *syngranónimo*, “nombre de autor”, que es una denominación más transparente.³⁰⁵ Tal nombre no coincide, por definición, con *ortónimo*, o sea, con el nombre de pila. Es decir, se trata de “otro” nombre verdadero -aunque no registrado necesariamente (no se excluye) en los documentos oficiales-, no de un nombre fraudulento. Que José Martínez Ruiz opte por llamarse *Azorín* cuando firma sus obras artísticas y mantenga *José Martínez Ruiz* a efectos de las restantes identificaciones, ¿puede llamarse nombre *seudónimo*, o sea, nombre falso? Creemos que no. Quien propaga una identificación propia falsa con fines espurios lo que pretende es ocultarse; pero José Martínez Ruiz pretendía lo contrario, es decir, darse a conocer, solo que con otro nombre, un nombre que le identificara mejor, que fuera menos común y se difundiera con facilidad.

Citando a André Maurois, Eugenio d’Ors dice que «cada creador ha tenido un íntimo resorte de insatisfacción, nacida del contraste entre una transfiguración ideal y una personal realidad soportada».³⁰⁶ Así, Antonio Machado crea a *Juan de Mairena* y *Abel Martín*; Valle-Inclán, al *Marqués de Bradomín*; Pío Baroja, a *Silvestre Paradox*; Nietzsche, a *Zarathustra*; Eugenio d’Ors, a *Xenius* y *Octavio de Romeo*; Emilio Bobadilla, a *Fray Candil*; Ramón Pérez de Ayala, a *Plotino Cuevas*; Gómez de Baquero, a *Andrenio*; Juan Bautista Amorós, a *Silverio Lanza*; Enrique Casal, a *León-Boyd*; Lorenzo Gracián, a *Baltasar Gracián*, Enrique Fajardo a *Fabián Vidal*, y así podríamos seguir. Estos nombres serán criaturas de ficción, desdoblamientos..., pero no son falsos nom-

³⁰⁴ Se habrá observado que unas veces hemos utilizado *heterónimo* y otras, *seudónimo*; cuando citamos, escribimos la denominación que aparece en el texto original, que suele ser *seudónimo*; cuando la redacción es nuestra, preferimos escribir el término *heterónimo* o *syngranónimo*, según los casos.

³⁰⁵ El término griego *syngranónimo* procede de συγγραφεύς (= autor) y ὄνομα (= nombre).

³⁰⁶ E. d’Ors (1949), p. 292.

bres, son “nombres de autor”; su perdurabilidad y su alcance no están ni previstos ni fijados de antemano, sino que quedan al albur del tiempo, de la acogida, de los deseos...

Para quien prefiera una denominación menos novedosa podría valer la de *heterónimo* (ἕτερος), o la de *alónimo* (ἄλλος, *aliud*), término este último que haría bien la Real Academia en incorporarlo a su diccionario.³⁰⁷ Para tranquilidad de los más cautelosos en el empleo del léxico, diremos que la palabra *heterónimo* no solamente está admitida por la Real Academia, sino que ha sido empleada ya con profusión. Un ejemplo: «“Octavio de Romeu” el heterónimo de D’Ors, se dirige al heterónimo de Machado y recuerda allí otros ejemplos de heteronimia».³⁰⁸ En cualquier caso, como Azorín y cuantos se inventan otro nombre, lo hacen para que figure en las obras de las que es autor, el término *syngranónimo* es más preciso, es decir, es más “*alezónimo*”, que el término *heterónimo*.

En el siguiente cuadro sintetizamos el marco lingüístico de los sustitutos de los nombres propios, que son varios y que pueden tener como denominación integradora la denominación de *pronónimo*.

EL HIPERÓNIMO ES EL TÉRMINO *PRONÓNIMO*

PROCEDENCIA		COHIPÓNIMOS
Iniciativa propia del titular		<i>syngranónimo</i> ³⁰⁹ (opuesto a <i>ortónimo</i>): <i>Azorín</i> » (José Martínez Ruiz).
		<i>heterónimo</i> , <i>alónimo</i> o <i>metónimo</i> (personaje creado): <i>Juan de Mairena</i> .
		<i>dianónimo</i> (expresión que revela la identidad): «el autor de estas líneas».
		<i>criptónimo</i> (nombre que oculta al titular): <i>A. C. y T</i> (ver capítulo 4).
Iniciativa ajena al titular	oficial	<i>aristónimo</i> : <i>Marqués de Del Bosque</i> (Vicente del Bosque González).
	popular	<i>apodo</i> (<i>alias</i> , <i>sobrenombre</i> , <i>mote</i>): <i>El cholo Simeone</i> (Diego Pablo Simeone).
	formal	<i>cognomento</i> : <i>Alfonso el Sabio</i> , <i>Felipe el Hermoso</i> .
	colectiva	<i>proantropónimo</i> : <i>fulano</i> , <i>mengano</i> , <i>comosellame</i> , <i>nosequién</i> ... (suele tener sentido peyorativo).
	coloquial	<i>subnónimo</i> : <i>Paco</i> , <i>Pepe</i> , <i>Concha</i> , <i>Lola</i> ...
	familiar	<i>hipocorístico</i> : <i>Chema</i> , <i>Gertru</i> , <i>Perico</i> , <i>Quique</i> , <i>Nacho</i> , <i>Toñi</i> ...
	disruptiva	<i>mixónimo</i> : <i>salu2</i> , <i>actíva-t</i> , <i>amig@s</i> , <i>k-naia</i> ...

La perspectiva de los pronónimos que adoptamos aquí es de índole lexi-comorfológica; hay otras perspectivas, como, por ejemplo, la que se adopta cuando se trata de hallar la fuente extralingüística de la que se extraen nombres de personas (topónimos, hagiónimos, exónimos, antropónimos, glotónimos...) o la perspectiva temporal, es decir, la relación de un término –propio o común– con “su” tiempo, con “su” *kairós* (protónimo, neónimo, retrónimo).³¹⁰

³⁰⁷ G. Rittwagen Solano (1941).

³⁰⁸ G. Sobejano (2004), p. 427.

³⁰⁹ Véase lo dicho en una nota anterior.

³¹⁰ Un retrónimo (este término apareció en 1980 en inglés: *retronym*) es «una locución del presente que altera la del pasado», en palabras de Alex Grijelmo en «El alegre avance de los retrónimos», *Ideas. El*

Entonces, ¿qué hacer con el término *seudónimo*? Colocarlo en su sitio. ¿Cuál es su sitio? El que se corresponda con su significado lexémico. Quien utiliza un seudónimo sabiendo que lo es viola el principio de cooperación enunciado por Grice; más en concreto, la máxima de **calidad**: «No decir algo que crea falso»,³¹¹ o sea, no engañar. Ni Azorín, ni Voltaire, ni Clarín, ni Figaro, ni Fernán Caballero, ni Stendhal, ni George Sand..., quisieron engañar; como mucho, algunos pretenderían “disimular”, según los casos. Tales nombres son nombres artísticos, nombres de autor, syngranónimos.

5.3 LOS HETERÓNIMOS DE AZORÍN

Azorín crea muchos personajes; a algunos los deja en esa función -como es el caso de *X*- y con otros se identifica pasajeramente. Son los heterónimos, o *metónimos* (μετά: ocultos tras el nombre real). A los personajes que crea los llama *habitantes literarios*. Así justifica la creación de sus decenas de heterónimos: «Habitantes literarios son los personajes creados por poetas, novelistas, dramaturgos: personajes creados por tales artistas y que tienen por patria esas u otras ciudades españolas. [...] Los creadores de personajes son incontables: todo el que maneja una pluma, en el campo de la imaginación, crea -o presume crear- sus personajes».³¹² He aquí algunos ejemplos de los muchos que Azorín creó.³¹³ Álvaro Trives, Antonio Seijas, Celedonio Trujillo, Celso Poveda, Damián Olivares, Eugenio de Val, Eulogio Restrepo, Gaspar Barthio, Gaspar Salgado, Joan Permanyer, Joaquín Albert, Juan García, Leopoldo Mediano, Luis Prado, Máximo Braña, Pablo Cendra, Pascual Alpuente, Pedro Esquivel, Pedro Sandoz, Senén Sereix, Tomás Rodaja, Víctor Albert, Víctor Brenes, etc. Era consciente de que creaba muchos personajes; se encuentra entre los literatos que crean más personajes: «[...] acaso el personaje más saliente sea Gerundio, nativo de Campazas, en Tierra de Campos: personaje nada ridículo, contra los deseos de su autor, puesto que Gerundio hace lo que puede, y lo hace acomodándose a la moda del tiempo».³¹⁴

En ocasiones, se identifica con ellos, como es el caso de los siguientes: «La sensualidad apacible, risueña, de Vargas, ha desaparecido. Nos complacemos nosotros, creadores suyos»,³¹⁵ «Soy Joaquín Mascarat. Y estoy sentado en el suelo, con las piernas cruzadas, sobre una alcatifa de colores sufridos. [...] Continúa Joaquín Mascarat -es decir, yo- en su casa de la España transfretana»,³¹⁶ «Soy yo, Luis Dávila, quien escribe

País, n.º 383, 11 de septiembre de 2022, p. 12. *Ibidem*: el protónimo es el nombre primitivo (*teléfono*), el neónimo es el inductor del cambio (*teléfono móvil*), el retrónimo es el empleado actualmente (*teléfono fijo*). *Ibidem*: «Quizás podamos considerar un cuarto paso: el uso posterior y resistente del protónimo (“teléfono”) como abarcador no marcado de ambos (“se despidió por teléfono”, cuando no importa si se trata de un móvil o un fijo)».

³¹¹ H. P. Grice (1991), p. 27.

³¹² *La cabeza de Castilla*, OC, IX, pp. 824-825.

³¹³ Se entenderá que no se relacionen aquí los nombres de todos los personajes que se ha inventado Azorín, pues son muchos: su mención excedería los límites y la pertinencia de este capítulo.

³¹⁴ *La cabeza de Castilla*, OC, IX, p. 824.

³¹⁵ *Blanco en azul*, OC, V, p. 280.

³¹⁶ *Pasos quedos*, pp. 18-22.

estas líneas»;³¹⁷ «¿Adónde irá Juan Ardal? ¿A qué punto encaminará sus pasos atentados o desatentados Juan Ardal? ¡Eh, señor, Juan Ardal soy yo!».³¹⁸ Y hasta se inventa un nombre que nunca usó: «Desearía no firmar mis artículos. Pero la firma es lo que se paga, y si no los firmase, no me los publicarían. Los firmaba antes con mi nombre: Román Rodil».³¹⁹

Azorín se compromete con el personaje que crea; sus personajes son propiamente su *alter ego*. «Crear un personaje y hacer esfuerzos desesperados por parecerse a él; no ser el personaje quien refleja los sentimientos del creador, sino el creador, quien, en determinados momentos de la vida, en un trance difícil, se comporta como no se comportaría el ente imaginado».³²⁰ Tan volcado esté el creador en su personaje que llega a decir: «Ni rastro queda en mí del antiguo Andrés Palomar. [...] Ha muerto en mí totalmente el primitivo ser».³²¹ Por esa ligazón y esa complicidad que se establece entre el personaje y su creador, Azorín exige que en la invención de todo syngranónimo se tengan en cuenta los valores técnicos y estéticos.

En la forma se ha de huir de las iniciales: «la segunda [rareza de Lodaes] es firmar con solas las iniciales de su nombre y apellido: L. L. Tan conocido es, que no necesita más».³²² Una de las condiciones que los syngranónimos deben cumplir es la de que no sea muy difícil conocer a qué persona civil corresponde. Cuando el vocablo-personaje *Azorín* llevaba circulando varios años, lo adoptó sin vacilación. Además de la suficiente información que debe aportar, el syngranónimo evitará la fealdad fónica: «en realidad me llamo Pascual Gervasio Alpuente; pudiera, por tanto, evitar la enfadosa cacofonía poniendo simplemente una G. detrás del Pascual y antes del Alpuente. He estado por hacerlo alguna vez; pero, reflexionando sobre el caso, he parado en sonreír y desear tal recurso. Las iniciales que van después del nombre, aunque en algunos países, como la Argentina, sea un noble signo, a mí no me placen. Prefiero lo escueto del nombre y del primer apellido. Y ya he dicho bastante acerca de este conflicto, digámoslo así, en que me vi al principio de mi carrera literaria»³²³ (uno de los syngranónimos que descartó fue el de *A.*).

Además de presentarse de una forma que no sea difícil por sí misma, el syngranónimo ha de exhibir una belleza atractiva. «El nombre del escritor (como el del político, el del actor, etc.) no es indiferente. Hay nombres que son para ser repetidos de boca en boca; otros que se rebelan a la divulgación. Hay nombres breves, sonoros, pintorescos, nobles, eufónicos; hay otros desmañados, zafios, vulgares. [...] Voltaire, Montaigne, Molière, ¿serían lo mismo si les llamáramos con sus nombres verdaderos: Arou-

³¹⁷ *El escritor*, OC, VI, p. 376.

³¹⁸ *Memorias inmemoriales*, OC, VIII, p. 490.

³¹⁹ *Sintiendo a España*, OC, VI, p. 793.

³²⁰ *El libro de Levante*, OC, V, p. 378.

³²¹ *Pensando en España*, OC, V, p. 1014.

³²² *Pasos quedos*, p. 203.

³²³ *Ibidem*, p. 179.

et, Eyquem (Eyquem López; López del nombre de la madre) y Poquelin? Pero no nos arriesguemos por el camino de la paradoja; digamos simplemente que el nombre influye -por lo menos, *algo*- en la obra del artista. [...se ha] de buscar y adoptar un seudónimo ni raro ni vulgar, ni peregrino ni chabacano; un seudónimo que sea de fácil dicción y de expeditiva recordación».³²⁴

Azorín, hablando de *La Celestina* (de Pármeno, en particular) asegura que los syngnanónimos (él los llama seudónimos) encierran algún simbolismo: «Me he detenido en el “simbolismo” del seudónimo porque todos los seudónimos lo tienen, y bien profundo, porque todos (Voltaire, Clarín, Fígaro, etc.), tienen, sean excelsos o modestos, una representación significativa. (Y sobre todo este tema también se puede escribir mucho y despacio)».³²⁵ ¿No es una ironía afirmar que «todos los syngnanónimos» tienen un simbolismo significativo y ocultar cuál es el simbolismo de su propio syngnanónimo? Una prueba más de su ironía.

5.4 AZORÍN, EL SYNGRANÓNIMO ELEGIDO

5.4.1 PRECEDENTES Y TANTEOS

Azorín conocía los syngnanónimos -unos estables, otros esporádicos- de muchos escritores: *Voltaire* (François-Marie Arouet), *Stendhal* (Marie-Henri Beyle), *George Sand* (Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant), *Tullio Hermil* (Juan Pérez Jorba), *Don Pío* (Alejandro Pérez Lugín), *León Felipe* (Felipe Camino Galicia de la Rosa), *Donald* (Miguel Pérez Ferrero), *S. S. de la Selva* (Juan Valera), *Molière* (Poquelin), *Michel de Montaigne* (Eyquem López),³²⁶ etc.; a todos ellos -y a otros- los cita expresamente.³²⁷

Más de una decena de nombres distintos utilizó José Martínez Ruiz para firmar como autor: desde el primero, *Fray José*, en 1892, hasta *Un redactor*, en 1903; otros fueron *Juan de Lis*, *Cándido*, *Ahrimán, A.*, *Don Abbondio*, *Este, X. X.*, *Weeper*, *Charivarí*, *J. Mendoza Ruiz*, *Pecuchet...*³²⁸ Además de la costumbre de muchos escritores de utilizar heterónimos, es posible que a José Martínez Ruiz le impulsara también otro motivo, a saber, «la hipótesis del temor de M. Ruiz a su padre, como condicionante del uso de un seudónimo para ocultar la afición que trastocaba sus estudios».³²⁹ «Ha sido *Fray José*, cuando tenía que alabar unos libros, cuyas cualidades literarias no veía; *Cándido* en su postura crítica de los veinte años; *Ahrimán* en su actitud de dios malo frente a Ormuz o dios bueno; *Martínez Ruiz* en el intento de afirmar su personalidad y su disconformidad con el medio [en el original *miedo*]; *Este*, recién salido de la crisis, en la duda

³²⁴ *La farándula*, OC, VII, pp. 1146-1147.

³²⁵ *Sin perder los estribos*, p. 162.

³²⁶ *La farándula*, OC, VII, p. 1146; con su venerado Montaigne tiene el detalle de decir: «López del nombre de la madre»:

³²⁷ No cita, pero conocería el de su coetáneo Fernando Pessoa, o sea, *Ricardo Reis*.

³²⁸ J. J. Payá (2018).

³²⁹ S. Pavía (1984), p. 74.

de su postura; Antonio Azorín en su adaptación al vulgarismo de un hombre de provincias». ³³⁰ «Martínez Ruiz ha ido empleando ya un seudónimo ya otro o bien su propio patronímico, según las circunstancias que le han rodeado o el personaje que intentaba encarnar». ³³¹ No sabemos si Azorín conoció las menciones que hizo Schopenhauer a algunos seudónimos; por ejemplo, Voltaire hasta por el nombre nos dice que si somos sinceros, nos daremos cuenta de que no todo lo de este mundo es bueno (en relación con *Cándido*), ³³² y en la religión Zen al optimista Ormuzd opone un contrapeso pesimista en Ahriman, y es que de Ormuzd procede Jehová, mientras que de Ahriman procede Satán. ³³³ No todos fueron igual de productivos, ni gozaban de la misma justificación aparente. Aún más, la variedad de syngnanónimos que utilizó es anecdótica en la autoría explícita de los libros de la época *pre-Azorín*: la mayor parte de los libros de esa etapa llevaban la firma de *José Martínez Ruiz*; no ocurrió igual en los artículos de prensa.

Como personaje, *Azorín* se originó en sus novelas *La voluntad* y *Antonio Azorín*. ¿Cuándo apareció la firma *Azorín*? Inman Fox afirma que la primera firma de Azorín como autor apareció por primera vez en el diario *España*, el 28 de enero de 1904, en el artículo «Impresiones parlamentarias»; ³³⁴ tres días después todavía firmó como *J. Mart. Ruiz* el artículo «Baudelaire» en el diario *Alma española*. El primer libro que lleva la firma de *Azorín* fue *Los pueblos*, en 1905. Se puede afirmar que *Azorín* empezó como metónimo en *Antonio Azorín*, que José Martínez Ruiz creó el personaje y que luego el personaje devoró al autor. José Martínez Ruiz fue el «transcriptor del personaje recientemente creado, que acabaría por suplantarle». ³³⁵

Hubo varios personajes -débiles o no tanto- que buscaban autor: ganó uno. Así introducía Azorín su syngnanónimo definitivo en *Epílogo de 1960*: «¿Y dice usted que se llamaba Azorín? -No; el nombre era otro; [...] pero este nombre es el que usaba siempre en sus escritos. ³³⁶ El título de tal epílogo lo escribió Azorín en 1905; antes de recogerse en libro, había aparecido en el diario *España* con el significativo título de *La fama póstuma*: en el futuro -en el lejanísimo (!) 1960- lo recordarían como *Azorín*, no como *José Martínez Ruiz*. ³³⁷ Para una cosa u otra, no era la primera vez que se refería a la fama póstuma: «Pienso en la inanidad de la lucha, en lo fugaz de la gloria, en lo pueril de lo que nuestros abuelos llamaban *fama póstuma*...». ³³⁸

³³⁰ J. Rico (1973), p. 131.

³³¹ *Ibidem*, p. 130.

³³² A. Schopenhauer (1909, p. 395): «Even by the name of his hero Voltaire indicates that it only requires sincerity to recognise the opposite of optimism».

³³³ A. Schopenhauer (1909, p. 446): «The Zend religion holds to a certain extent the mean, because it has opposed to Ormuzd a pessimistic counterpoise in Ahriman. From this Zend religion the Jewish religion proceeded [...] from Ormuzd has come Jehovah, and from Ahriman, Satan, who, however, plays only a very subordinate rôle in Judaism».

³³⁴ E. Inman Fox (1992), p. 112.

³³⁵ R. Conte (1993), p. 44.

³³⁶ *Los pueblos*, OC, II, p. 231.

³³⁷ José María Valverde (1987), p. 183, segunda nota 1.

³³⁸ *Diario de un enfermo*, OC, I, pp. 693-694.

5.4.2 ¿QUÉ FUE ANTES: EL “PERSONAJE” AZORÍN O EL “ESCRITOR” AZORÍN?

Estamos en condiciones de afirmar que antes fue el autor y después vino el personaje. Y es que **varios años antes de aparecer como firmante público Azorín, ya había firmado con este syngranónimo en al menos un documento privado: una carta a Vicente Medina**. La carta que escribió al poeta Vicente Medina, desde Monóvar, el 12 de julio de 1899, lleva esta firma: «Le abraza, J. MARTINEZ RUIZ (Azorin)».³³⁹ Tres años después apareció su novela *La voluntad* y cuatro años después *Antonio Azorín*. Dicha carta personal, en la edición indicada, está incluida en una sección denominada «Votos de calidad»; esta sección, que precede a los poemas, consta de cuatro páginas; en ellas se recogen doce testimonios de autores contemporáneos: dos cartas y diez notas de prensa en diarios y revistas de toda España; de las diez notas de prensa, una brevísima es de Clarín («De Medina hay mucho que hablar») y otras, más largas, son de Unamuno, Castelar, Juan Maragall, Juan Más y Pi, Luis Bonafux y otras; de las dos cartas una lleva la firma de Antonio Ortuño y la otra es de Azorín, que transcribimos íntegra:

Monóvar, 12 Julio 99.

Querido Medina:

Aunque no escriba usted más, este diminuto volumen³⁴⁰, que es de oro, bastará para colocarle a usted entre los grandes líricos de nuestro parnaso.

Su poesía es de las pocas que conmueven hondamente.

Diga lo que diga la prensa, puede usted tener la íntima convicción de que ha hecho una obra de gran artista.

Adelante. - Le abraza,

J. MARTINEZ RUIZ
(Azorín)

De la cronología más difundida se deduciría que el personaje precedió al escritor, o sea, que le “gustó” el nombre (¿por el simbolismo y la sonoridad?, ¿por tan difundido como estaba en Yecla?) lo “probó” en su personaje de la novela *Antonio Azorín* (1903) y después se lo “apropió”. La primera firma pública de José Martínez Ruiz como *Azorín* es de 1904. **Por el testimonio de esa carta privada de Azorín sabemos que antes del personaje de su novela ensayó su nombre de autor.**

5.4.3 ORIGEN LEJANO

¿Por qué prefirió firmar, desde 1904, como *Azorín*? En general, se está de acuerdo en que muchos de quienes han oído hablar de Azorín no conocen su ortónimo: tal es la fuerza de su syngranónimo. «Pocas veces un seudónimo ha suplantado tan definitiva y rotundamente el nombre verdadero de un escritor como en el caso de Azorín. La elección del seudónimo fue, no cabe duda, un ingrediente esencial en la máscara que se di-

³³⁹ Vicente Medina (2005), p. 7.

³⁴⁰ El volumen a que hace referencia Azorín tiene esta ficha: *Aires Murcianos*. Biblioteca Mignon, nº. 1. B. Rodríguez Serra, Editor, Madrid, 1899.

señó José Martínez Ruiz cuando -superados sus radicalismos anarquizantes juveniles—decidió comparecer en la vida pública con un perfil bien definido». ³⁴¹ Existen dos tipos de explicaciones sobre la decisión que tomó José Martínez Ruiz al adoptar ese nombre literario: en unas se opta por una etiología simbólica, y en otras, por un motivo social. Sea cual sea la razón (¿las razones?), “Azorín” se sintió tan identificado con *Azorín* que en la guía telefónica de 1965 figuraba así: «Azorín. Escritor. Zorrilla, 21. ***0645». ³⁴² *Azorín* no era un nombre falso, no era un “seudónimo”, él no quería engañar, era su nombre de autor, aquel por el que quería ser conocido: por ello lo mostraba como tal, en la guía de teléfonos, con su dirección postal y, por supuesto, con todos los dígitos de su número de teléfono particular. ¿Hacen falta más muestras de la verdad de su nombre?

5.4.3.1 Simbolismo

5.4.3.1.1 *Azor* > *Azorín*

El símbolo lo establece la comparación entre las características del azor (ave de rapiña, pico afilado, más pequeña que el águila) y los rasgos estilísticos de Azorín, que no todos dibujan igual. César Barja lo contempla así: «*Azorín*, de azor, ave de rapiña... ¡Terrible! Todo un desborde de astucia, de asechanza, de instinto cruel... El diminutivo corta esa cadena de concomitancias traidoras, desvía la atención hacia el hecho pequeño e inocente de la vida, y de todo aquel adverso sentido abstraído del pájaro rapaz, deja sólo en fuerza, marcándola con el alfiler de la *í* acentuada, la visión atenta y observadora. *Azorín*, de azorar, azorarse: conturbarse, ruborizarse... Nada verdaderamente trágico, nada violento. Sentimiento algo femenino, propio de hombre tímido, del todo emocional». ³⁴³ De un modo similar lo ve L. Villaronga: «Buscar en los celajes tenues, nacarados, evanescentes, la escritura de un *nom de plume*. [...] Algo rápido, agudo, musical, como el vuelo de la alondra. Un seudónimo con alas y con pico: un ave. Un ave que escarbe con sus afilados dedos córneos en la tierra, en la patria, en Castilla y que tenga alas. [...] Un nombre que sea hasta de bellos rasgos alfabéticos. Algo que sea lo menos letra posible; que sea sonido, que sea eufonía. El sonido que en lo físico es lo espiritual. [...] El seudónimo deberá ser prometedor de esa suprema agudización espiritual: *Azorín*». ³⁴⁴ Similar interpretación es la que hace Grandmontagne: «Su mismo pseudónimo, Azorín diminutivo de “azor”, evoca lo alado, lo raudo, lo veloz y cortante, cualidades esenciales de su prosa», ³⁴⁵ ello en él es compatible «con su ingénita modestia, con su carácter suave y con su aire lleno de cortedad». ³⁴⁶

³⁴¹ E. Selva Roca de Togores (2010), p. 2.

³⁴² Datos facilitados por *Fundación Telefónica* y Juan Francisco Martínez Azorín. Aunque el número de teléfono que constaba en dicha guía no existe actualmente (según me informaron el 12 de mayo de 2022), nos parece más oportuno omitir las tres primeras cifras.

³⁴³ C. Barja (1964), p. 265.

³⁴⁴ L. Villaronga (1931), pp. 18-19.

³⁴⁵ F. Grandmontagne (1958), p. 16.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

5.4.3.1.2 Anna Krause

La interpretación que Anna Krause hace de la denominación *Azorín* está plena de simbolismos.³⁴⁷ «Una prueba más permanente del fin de esta crisis interior puede hallarse, a mi parecer, en la aparición del seudónimo “Azorín” (apellido muy común en Yecla), como símbolo de renacimiento espiritual. Martínez Ruiz describe su nombre de pluma como *breve, sonoro y significativo*. Al adoptarlo, tal vez pretendió captar la brevedad y sonoridad de Clarín, Aramis y Fígaro. Tal vez quiso expresar exotéricamente en un anagrama trisílabo el oculto destino de su portador, José Augusto Trinidad Martínez Ruiz. En sus recientes *Memorias* se ha inclinado a la importancia del oculto significado del número tres en su vida». De los tres calificativos indicados, *breve, sonoro y significativo*, el último corresponde a los simbolismos explicados, y los dos primeros se justifican por la eufonía y la simplicidad de *Clarín, Aramis, Fígaro*, syngranónimos respectivos de Leopoldo Alas, Luis Bonafoux y Mariano José de Larra. Las cualidades de brevedad y sonoridad quizá la ostentaban también otros muchos nombres literarios -algunos de los cuales conocería-; Krause alude a esos tres escritores como podía haber mencionado otros. Krause cree percibir cuatro símbolos en la adopción que José Martínez Ruiz hace del syngranónimo *Azorín*: a) el momento en que apareció ese nombre literario, b) la elección del águila, c) la pequeñez del azor, d) el valor del número tres.

a) Según ella, este nombre “apareció” en el momento en que Azorín estaba saliendo de una larga crisis; es extraño que un nombre “aparezca” él solo, sin que nadie lo busque, que se ofrezca para etiquetar una realidad preexistente; bien es verdad que Krause hace una concesión a la realidad cuando reconoce -entre paréntesis-, que es un «apellido muy común en Yecla».

b) El segundo símbolo lo adivina en el águila; rebusca en los escritos de sus admirados Flaubert, Nietzsche (¿?) y Clarín, y halla presencias del águila: Flaubert «enamorado del vuelo del águila real, y al propio tiempo, de los pequeños actos de la vida», «La intrépida águila, y no la sumisa paloma, fué el supremo símbolo de Zarathustra», «El simbolismo del pájaro es utilizado de un modo sorprendente» en el cuento de Clarín, *Superchería*. Queda distante un “azorín” de un “águila”, pero Krause utiliza a esta como pretexto para conectar su nuevo nombre con sus referentes literarios. Para apuntalar estas similitudes, Krause recurre a la edad de los treinta años: «En 1901, Martínez Ruiz se iba acercando a los treinta de edad. Fue a los treinta que el corazón de Zarathustra cambió y se puso en marcha con su águila [...] Nicolás Serrano, el filósofo del cuento de “Clarín”, *Superchería*, [...] es presentado también como un hombre de treinta años».

c) «Por una licencia poética, Azorín, de *azor* pudo haber simbolizado la pequeña águila, y así corresponder con el epíteto escogido de pequeño filósofo». El simbolismo del azor encaja en el caso de que se morfologice *ad hoc*; en los nombres de animal no suele emplearse el sufijo *-in*; en el empleo de este sufijo los hablantes suelen disponer

³⁴⁷ A. Krause (1955), pp. 96-99; a estas páginas corresponden las próximas citas de A. Krause.

de dos posibilidades de sentido: la denotación diatópica (en el español de Galicia, por ejemplo) y la connotación afectiva; la palabra *águila* sí tiene variantes, como *aguililla*, *aguilón*, *aguilucho*...; la palabra *azor* no las tiene: cuando es pequeño se llama *cría de azor*; con lo poco amante que es Azorín de los diminutivos, resultaría sorprendente que lo escogiera para él mismo; él suele preferir los sustantivos, los adjetivos, los enunciados... que denoten detalles por sí mismos; añade Krause que la autodefinition de “pequeño filósofo” que se otorgó es acorde con la “pequeña águila”. Pero el azor y el águila real no son aves relacionadas entre sí: el águila real está relacionada con el águila imperial, y el azor lo está con el gavilán común. ¡Claro que el artista puede poner, quitar, modificar y cambiar sentidos cuando le plazca!

d) Finalmente, al número tres le atribuye Azorín un significado oculto en su vida, y quiere llamar la atención sobre la coincidencia de que la palabra Azorín tiene tres sílabas (*a-zo-rín*) y de que su nombre de pila consta de tres componentes: 1) José, 2) Augusto y 3) Trinidad. Y tres son también los syngnanónimos cuya estructura fónica le agradaba. No entendemos que el número tres encerrara un valor decisivo para elegir *Azorín*; puesto a hacer visible un tres, Anna Krause lo tenía muy fácil: el “tercer” nombre de pila de José Martínez Ruiz era *Trinidad*, José Augusto Trinidad: más esencialidad triádica, imposible.

La autora en esta interpretación hizo de pequeña filósofa. El valor simbólico de las cuatro hipótesis que ella formula sobre el syngnanónimo *Azorín* tiene fundamento, sí, pero este apoyo es endeble; tal debilidad deviene más obvia si se compara con el valor explicativo del argumento social, como veremos más abajo. Krause hiperboliza los lazos existentes; hay similitudes, pero no atisbamos relación de causalidad. ¿De qué era significativo ese nombre literario? Él lo sabría.

5.4.3.1.3 Clarín

Recogemos parcialmente uno de los tres nombres que expone Krause. Puestos a especular, no es descartable que José Martínez Ruiz se hubiera inspirado principalmente en el nombre de *Clarín*. José Martínez Ruiz y Leopoldo Alas mantuvieron una estrecha y fervorosa amistad. «Puede afirmarse sin engaño que Leopoldo Alas fue para el novelista José Martínez Ruiz uno de sus *padres espirituales*, según denominación grata al novelista de *La Regenta*». Tal confianza tenía Azorín en Leopoldo Alas que incluso le llegó a pedir por carta “ayuda” para aprobar una asignatura de Derecho. La devoción que Azorín sentía por Clarín se mantuvo hasta el día de su muerte; en 1905, cuatro años después de morir Clarín, Azorín «visitó la ciudad en que su amigo se entrañara, su casa de la Fuente del Prado». ¿No está más cerca de *Azorín* el término *Clarín* -y no digamos el referente- que el diminutivo de *azor*? «El muchacho alicantino que en 1897 fuera abiertamente elogiado por “Clarín” pagó con larga generosidad su deuda de gratitud». ³⁴⁸

³⁴⁸ J. M.^a Martínez Cachero (1953), p. 175. Este trabajo ofrece abundantes datos sobre la amistad entre ambos escritores.

También tras la muerte de Leopoldo Alas, José Martínez Ruiz adoptó su propio syngranónimo.

5.4.3.2 Demografía

El otro tipo de explicación del porqué Azorín eligió este syngranónimo es de naturaleza social. Vayamos a los datos. El apellido Azorín está muy extendido en la Región de Murcia y en la provincia de Alicante. Hay «personas apellidadas *Azorín* en Monóvar desde el siglo XVIII». ³⁴⁹ La presencia de este apellido en la actual Región de Murcia tiene antigüedad de siglos. El apellido Azor está presente en Lorca desde época medieval, y en los libros de repartimientos de tierras de los siglos XIII y XIV ya se cita a Pero Azor y a Guillem Azor. En un testimonio notarial de 1478 hay referencia a Pero Azor, alcalde ordinario, y en un cuaderno de ordenanzas de 1490, a Guillem Azor. El historiador Pedro Morote, en *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca*, que vio la luz en 1741, menciona a tres individuos con el apellido *Azor*: a Gonzalo Azor entre los cuadrilleros a los que se repartieron tierras tras la conquista de Lorca en el siglo XIII, a Pedro Azor, regidor lorquino en 1488 cuando la entrada en Lorca del rey Fernando durante sus campañas granadinas, y, por último, a Juan Azor, teólogo jesuita que alcanzó cierta fama en su tiempo; este teólogo, nacido en Lorca en 1535, tiene dedicada una calle, *Padre Azor*, desde 1860. ³⁵⁰

Limitándonos a la ciudad de Yecla, hay que tener en cuenta los siguientes datos. «Ginés Azorín (siglos XV-XVI) es el primer Azorín vecino de Yecla»; un biznieto suyo, Cristóbal Azorín Muñoz, fue presbítero y comisario del Santo Oficio, y otro de sus biznietos, Andrés Azorín Muñoz, fue familiar del Santo Oficio y regidor perpetuo. «El apellido es muy abundante en los siglos XV y XVI». ³⁵¹ Entre los primeros pobladores cristianos de Yecla, tras la reconquista del reino de Murcia, se hallan «los Azorín, Puche, Palao, Juan, Vicente, Yago, Yagüe y Ortega». ³⁵² Hay que hacer notar que «de la antigua e hidalga casa de los Azorín en la villa de Yecla descendieron Miguel, Pedro, Julián y Antonio Azorín Vicente, todos ellos reconocidos como hijosdalgo, en 1733, por la Real Chancillería de Granada». ³⁵³ Actualmente, los datos de empadronamiento de Yecla son los siguientes. Al 1 de enero de 2020, hay 2.294 personas empadronadas en Yecla con el apellido *Azorín*; de ellas, 1075 lo tienen como primer apellido y 1219 lo tienen como segundo apellido; en esas cantidades van incluidas las 44 personas que se apellidan *Azorín Azorín*. ³⁵⁴

³⁴⁹ J. Rico (1973), p. 129.

³⁵⁰ La información relativa a la ciudad de Lorca me la ha proporcionado el historiador Eduardo Sánchez Abadía. Un dato -referido en este caso a su apellido-, también entronca a Azorín con Lorca; según refiere Roldán (1954) en una entrevista, un antecesor de Azorín se llamaba *Martínez del Portal Yuste*; por razones personales y familiares, sus descendientes sustituyeron *del Portal* por *Soriano*; los *Martínez del Portal* proceden de Lorca.

³⁵¹ M. Ortuño Palao (2010), pp. 23-24.

³⁵² A. de Hoyos (1954), p. 28.

³⁵³ Instituto de Historia y Heráldica Familiar.

³⁵⁴ Información obtenida del Excmo. Ayuntamiento de Yecla.

Si tenemos en cuenta que en la actualidad Yecla tiene en torno a 34 000 habitantes, el 6.74 % de los habitantes actuales de Yecla tiene *Azorín* como uno -al menos- de sus apellidos. Por el movimiento de población, hoy habrá más cantidad de apellidos diferentes que hace un siglo, por el traslado de residencia a causas de la mayor movilidad laboral de la actualidad, o por otros motivos. Podemos calcular que cuando José Martínez Ruiz adoptó el nombre literario *Azorín*, diez de cada cien residentes en Yecla se apellidarían Azorín. En ese contexto social en el que cada yeclano o tenía un familiar apellidado Azorín o varios de sus amigos se apellidaban Azorín, este nombre le llegaba diariamente. Incluso en la vecina ciudad de Jumilla se calcula que el 1.5 % de los empadronados tienen actualmente el apellido *Azorín*.³⁵⁵ Guillermo de Torre se inclina por la razón demográfica sin olvidar la simbólica: «apellido de su región levantina, que en él trae reminiscencias, temblores de un azor».³⁵⁶

Coincide con nosotros Inman Fox, partidario también de explicaciones sencillas cuando son razonables: «Se ha discutido mucho el origen del nombre, hablando casi siempre de su valor lingüístico: lo eufónico, el diminutivo, el posible anagrama, etc. Es indudable que el seudónimo tiene todas estas calidades mencionadas, pero el origen es más sencillo. Por lo visto se debe, como tantos otros logros de Azorín, más a una intuición feliz que a la imaginación: en primer lugar es un apellido bastante común en Yecla, y más que esto, existe la posibilidad de que fuera el nombre de un conocido del joven Martínez Ruiz».³⁵⁷ Según dice el mismo Inman Fox, Antonio Azorín «fue un maestro de escuela en Yecla que murió *joven* en 1904».³⁵⁸ En el periódico *España* (21-XII-1904) se lee la siguiente esquela: «Yecla, 20. Ha fallecido D. Antonio Azorín, joven profesor de instrucción primaria de esta ciudad...».

5.4.4 LA PREGUNTA «¿POR QUÉ AZORÍN Y NO OTRO NOMBRE?» Y SU DESPLIEGUE

5.4.4.1 ¿Por qué eligió para sí mismo ese nombre literario?

A nuestro juicio, porque, una vez que lo había experimentado en su novela *Antonio Azorín*, le encandiló y decidió apropiárselo. Tras existir literariamente *Azorín*, ya podía adjudicarse a cualquier participante en la obra literaria, al autor, por ejemplo. «El “pequeño filósofo” no tardó en destruir a su criatura, tomándole el apelativo a título simplemente de pseudónimo».³⁵⁹ No concordamos con Eugenio d’Ors en la calificación de *pseudónimo*, pero sí en que José Martínez Ruiz “arrebato” a su criatura el nombre que él mismo le había otorgado.

La novela *Antonio Azorín* y, específicamente, su nombre, siguieron un camino paralelo en cinco pasos:

³⁵⁵ Es una información oral del historiador don Pedro Miguel Pérez Sánchez.

³⁵⁶ Guillermo de Torre (1969), p. 121.

³⁵⁷ E. Inman Fox (1968), p. 71, nota 15.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 38.

³⁵⁹ Eugenio d’Ors (1949), p. 290.

- 1.º Lo anticipó ya en *La voluntad* paulatinamente. El mismo Azorín lo reconoce: «Antonio Azorín, naturalmente, soy yo mismo», dice en una entrevista a un periodista.³⁶⁰
- 2.º Empieza por presentar a *Azorín*: «Azorín, sentado, escucha al maestro».³⁶¹
- 3.º Continúa cuando le pone nombre: «Iluminada me mira fijamente a los ojos y me pregunta un poco irónica: -¿Ya has venido, Antonio?».³⁶²
- 4.º Culmina cuando, en una carta a Pío Baroja, junta nombre y apellido: «en Yecla vive nuestro antiguo compañero *Antonio Azorín*».³⁶³
- 5.º Finalmente, en otra carta a Pío Baroja, le anuncia la novela propiamente dicha: «De su vida pasada se podría escribir un interesante volumen, y yo espero que acaso se pueda escribir también otro que se titule *La segunda vida de Antonio Azorín*».³⁶⁴ Según le dijo Pío Baroja a Antonio de Hoyos, las tres cartas -entre las que se hallan las dos mencionadas- que le escribió Azorín y que están recogidas en el epílogo de *La voluntad*, son de 1902.³⁶⁵

5.4.4.2 ¿Por qué el nombre del personaje *Antonio Azorín*?

La respuesta es que José Martínez Ruiz estaba rodeado -como hemos visto- del apellido *Azorín*: a) si era un nombre muy conocido y sonaba bien, b) si un tío suyo, hermano de su padre, que vivía en Yecla y lo sacaba muchos domingos del colegio en Yecla para pasear (lo “mimaba”), se llamaba Antonio, y c) si -según dice el mismo Azorín- un antiguo compañero se llama *Antonio Azorín*,³⁶⁶ ¿para qué seguir buscando nombres de personajes? Y el promotor de una campaña moralizadora -en *La voluntad*- se llamaba Antonio: «manifestamos nuestra adhesión a la campaña que don Antonio Honrado ha emprendido contra la inmoralidad administrativa, y expresamos nuestro deseo de que campañas de tal índole se promuevan en toda Nirvana».³⁶⁷ Ortuño Palao, por su lado, dice: «Es posible que esta persona [Antonio Azorín Puche, 1804-1887], debidamente modificada, sirviera para dar nombre al personaje protagonista de *La voluntad* de Azorín».³⁶⁸

5.4.5 CONCLUSIÓN

Es tendencia en Azorín la búsqueda de apellidos de respetable prosapia: desde el siglo XVI, al menos, hay un *Azorín* en Yecla. Otro apellido de *La voluntad* es *Puche*; este apellido ya era abundante en Yecla en el siglo XVI: Luis Azorín Spuche (nacido en 1610) «Es el primero que cambia el apellido Puche por el Spuche, quizá para distinguir-

³⁶⁰ «Los cuarenta años de “La voluntad”», *El Español*, año I, n.º 8, 19 de diciembre de 1942, p. 10.

³⁶¹ *La voluntad*, OC, I, p. 814.

³⁶² *Ibidem*, p. 979.

³⁶³ *Ibidem*, p. 982.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 995.

³⁶⁵ A. de Hoyos (1953), p. 115.

³⁶⁶ J. Rico (1973, p. 129): «En Yecla vive, por otra parte, un maestro joven, don Antonio Azorín Azorín, a quien Martínez Ruiz conoce y que es cuatro años mayor que él».

³⁶⁷ *La voluntad*, OC, I, pp. 827-828.

³⁶⁸ M. Ortuño Palao (2010), p. 37.

se de un apellido tan abundante en la villa como era el de Puche»;³⁶⁹ para que fuera abundante tenía que tener una antigüedad que lo situara claramente en el siglo anterior, al menos. Algo análogo -no igual- ocurre con el maestro Yuste, también de *La voluntad*: al menos desde finales del siglo XVIII se establece en Yecla este apellido. Águeda Yuste Yáñez (1780-1848) fue madre de José Martínez Yuste, que se casó con una hija del bisabuelo de Azorín,³⁷⁰ el autor de *El contestador*. José Martínez Yuste fue, pues, el abuelo paterno de Azorín; este “heredó” de aquel el nombre y el primer apellido, mientras que el segundo apellido, Yuste, Azorín se lo endosó a uno de los personajes de *La voluntad*. El mismo Azorín asevera: «Yuste, sí, el maestro escéptico, es un personaje imaginario; su apellido, que, por lo demás, tiene un valor de recuerdo cesáreo, es un apellido de mi familia».³⁷¹ Todos estos datos confirman la querencia de Azorín por tomar de su experiencia familiar y vecinal los apellidos de sus escritos, y, como consecuencia, su propio syngnanónimo. Si no es necesario, no hay que buscar nombres extraños.

Cuando Azorín adoptó definitivamente su nombre literario (1904), ya había dado por fracasados sus estudios universitarios; si ya en 1900 le resultaba «enojosísimo» el asunto de terminar su carrera de Derecho, cinco años después había quemado las naves de los estudios universitarios y había escrito (1903) su novela *Antonio Azorín*. En la relación con la Universidad algo similar le había ocurrido a su tío Antonio: «Yo no sé si mi tío Antonio había pisado alguna vez las Universidades; tengo vagos barruntos de que fracasaron unos estudios comenzados».³⁷² Su entorno le brindó el nombre. La razón básica es de índole social y fónica; es posible que Azorín tuviera en cuenta, allá en el fondo de su mente, algunos de los símbolos indicados, pero estos no pudieron haber sido el motivo determinante. Ese nombre debería caer bien a sus compañeros de profesión y a los lectores; era muy difícil que estos y parte de aquellos captaran los símbolos que pudiera encerrar ese nombre, y que, además, les importaran mucho. La razón de la elección del nombre literario *Azorín* sería, pues, principalmente de tipo social, y, secundariamente, de tipo simbólico. «Todo queda en casa»: el afecto familiar, el social... Lo emotivo se filtra en las grandes decisiones de José Martínez Ruiz y en los detalles menos determinantes de su biografía.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 38.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 203.

³⁷¹ «Los cuarenta años de “La voluntad”», *El Español*, año I, n.º 8, 19 de diciembre de 1942, p. 10.

³⁷² *Las confesiones de un pequeño filósofo*, OC; II, p. 68.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE AZORÍN¹

I COLECCIONES

- (1917): *Páginas escogidas*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja.
- (1959-1963): *Obras Completas* (nueve tomos) (Introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda), Madrid, Aguilar.
- (1961): *Mis mejores páginas* (selección, prólogo y notas del autor), Barcelona, Editorial Mateu.
- (1995): *Páginas escogidas*. Prólogo y selección de Azorín. Estudio introductorio de Miguel Ángel Lozano Marco, Altea, Aitana.
- (1998): *Obras escogidas* (I, II, III) (coordinación de Miguel Ángel Lozano Marco), Madrid, Espasa Calpe.

II LIBROS QUE ESTÁN INCLUIDOS EN *OBRAS COMPLETAS*²

TOMO I (1959)

Declaración Jurada
La crítica literaria en España
Moratín
Buscapiés
Anarquistas literarios
Notas sociales
Literatura
Charivari
Bohemia
Soledades
Pécuchet, demagogo
La evolución de la crítica
La sociología criminal
El alma castellana
Diario de un enfermo
La fuerza del amor
La voluntad
Antonio Azorín

¹ En las notas a pie de página los títulos -tanto de libros como artículos- cuya autoría corresponde a Azorín, aparecen en el inicio de la referencia, sin mencionarlo a él.

² Se agrupan por tomos, dado que en las citas de estos libros se indica el tomo en el que están incluidos (OC, I, / OC, II, / OC, III, ...), seguido de las páginas que ocupan.

TOMO II (1959)

Las confesiones de un pequeño filósofo

Los pueblos

La ruta de Don Quijote

En Barcelona

El político

España

Lecturas españolas

Castilla

Clásicos y modernos

Los valores literarios

TOMO III (1961)

La obra de un ministro

Un discurso de la Cierva

Al margen de los clásicos

Tomás Rueda/El licenciado Vidriera

Rivas y Larra

Un pueblecito

Parlamentarismo español

Crónicas del viaje regio

Literatura en la política

Entre España y Francia

París, bombardeado

Los norteamericanos

El paisaje de España visto por los españoles

Madrid (Guía sentimental)

TOMO IV (1961)

Fantasías y devaneos

Los dos Luises y otros ensayos

Don Juan

De Granada a Castelar

El chirrión de los políticos

Una hora de España

Racine y Molière

Los Quinteros y otras páginas

Doña Inés

Old Spain

Brandy, mucho brandy

Comedia del arte

Lo invisible

Cervantes, o la casa encantada

TOMO V (1960)

El caballero inactual/Félix Vargas
Andando y pensando
Blanco en azul
El libro de Levante/Superrealismo
Angelita
Pueblo
Lope en silueta
La guerrilla
Trasuntos de España
Españoles en París
En torno a José Hernández
Pensando en España

TOMO VI (1962)

Valencia
Madrid
Visión de España (Prólogo)
El escritor
Cavilar y contar
Farsa docente
Sintiendo a España
El enfermo
Capricho
Gabriel Miró
Clásicos cernidos

TOMO VII (1962)

La isla sin aurora
Tiempos y cosas
Veraneo sentimental
Palabras al viento
María Fontán
Salvadora de Olbena
Leyendo a los poetas
París
La farándula
Contingencia en América

TOMO VIII (1963)

Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros
Ante Baroja
Memorias inmemoriales

El artista y el estilo

Escena y sala

Con Cervantes

In hoc signo...

TOMO IX (1963)

Ante las candilejas

Con permiso de los cervantistas

Con bandera de Francia

La cabeza de Castilla

El oasis de los clásicos

Estética y política literarias

A voleo

III LIBROS QUE NO ESTÁN INCLUIDOS EN *OBRAS COMPLETAS*

(1910): *La Cierva*, Madrid, Sucesores de Hernando.

(1928): *El clamor* (con Muñoz Seca), Madrid, Prensa Moderna.

(1952): *Verano en Mallorca*, Palma de Mallorca, Panorama Balear.

(1953): *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva.

(1954-a): *El buen Sancho* (escritos ordenados por Ángel Cruz Rueda), Madrid, La Novela del Sábado.

(1954-b): *Pintar como querer* (edición recogida y ordenada por José García Mercadal), Madrid, Biblioteca Nueva.

(1955-a): *El efímero cine*, Madrid, Afrodisio Aguado.

(1955-b): *El pasado*, Madrid, Biblioteca Nueva.

(1956-a): *Cuentos de Azorín* (con un prólogo del autor sobre la estética del cuento), Madrid, Afrodisio Aguado.

(1956-b): *Escritores* (edición recogida y ordenada por José García Mercadal), Madrid, Biblioteca Nueva.

(1957): *Dicho y hecho* (edición recogida y ordenada por José García Mercadal), Barcelona, Destino.

(1958-a): *De un transeúnte* (trabajos recogidos y ordenados por José García Mercadal), Madrid, Espasa-Calpe.

(1958-b): *Sin perder los estribos* (recopilación hecha por José García Mercadal), Madrid, Taurus.

(1959-a): *Agenda*, Madrid, Biblioteca Nueva.

(1959-b): *De Valera a Miró* (trabajos recogidos y ordenados por José García Mercadal), Madrid, Afrodisio Aguado.

(1959-c): *Pasos quedos* (escritos coleccionados y ordenados por José García Mercadal), Madrid, Escelicer.

(1959-d): *Posdata*, Madrid, Biblioteca Nueva.

(1960): *Ejercicios de castellano*, Madrid, Biblioteca Nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- (1961): *La generación del 98* (ordenación e introducción de Ángel Cruz Rueda), Salamanca, Madrid, Anaya.
- (1962-a): *Historia y vida* (trabajos recogidos y ordenados por José García Mercadal), Madrid, Espasa-Calpe.
- (1962-b): *Lo que pasó una vez*, Barcelona, Lumen.
- (1962-c): *Varios hombres y alguna mujer* (edición recogida y ordenada por José García Mercadal), Barcelona, Aedos.
- (1963-a): *En lontananza* (edición recogida y ordenada por José García Mercadal), Madrid, Bullón.
- (1963-b): *Los recuadros* (edición, recogida y prologada por Santiago Ríopérez y Mila), Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1965): *Ni sí, ni no*, Barcelona, Destino.
- (1966-a): *España clara* (selección de José García Mercadal), Madrid, Doncel.
- (1966-b): *Los médicos* (selección de José García Mercadal), Valencia, Prometeo.
- (1966-c): *Ultramarinos* (recopilación de José García Mercadal), Barcelona, Buenos Aires, E.D.H.A.S.A.
- (1967-a): *Crítica de años cercanos* (recopilación de José García Mercadal), Madrid, Taurus.
- (1967-b): *La amada España*, Barcelona, Destino.
- (1970-a): *Albacete, siempre* (ed. de José S. Serna), Ayuntamiento de Albacete.
- (1970-b): *Carta sin nema*, Madrid, Editor: Joyas bibliográficas.
- (1973-a): *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904)* (estudios, notas y comentarios por José María Valverde), Madrid, Narcea.
- (1973-b): *Cada cosa en su sitio*, Barcelona, Destino.
- (1973-c): *Rosalía de Castro y otros motivos gallegos* (ed. de X. Alonso Montero), Lugo, Ediciones Celta.
- (1976): *Las terceras de ABC* (selección y prólogo de Juan Sampelayo), Madrid, Prensa Española.
- (1987): *La hora de la pluma* (edición y prólogo de Víctor Ouimette), Valencia, Pre-Textos.
- (1995): *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)* (ed. de José Payá Bernabé y Magdalena Rigual Bonastre), Valencia, Pre-Textos.

IV ARTÍCULOS

- (1892): «El padre Arbiol. (Notas ligeras)», *La Educación Católica*, Sección bibliográfica, año I, n.º 4, 30 de octubre, pp. 10-13. (Firma Fray José). Recogido en *Homenaje. Azorín*. Con motivo de la concesión del título adoptivo de Petrer, por el Ayuntamiento de Petrer, el 6 de diciembre de 2001.
- (1896-a): «Delirante...», *El País*, 21 de diciembre, p. 1.
- (1896-b): «Prólogo», en Hamon, Augustin (1896): *De la Patria*, Barcelona, Biblioteca Ácrata, Tipografía “La Publicidad”, pp.5-6.
- (1897-a): «Crónica», *El País*, 22 de enero, pp. 1-2.

- (1897-b): «Prólogo», en Kropotkine, Pedro (1897): *Las prisiones*, Valencia, Imprenta Unión Tipográfica, p. 3.
- (1898-a): «Prólogo», en Medina, Vicente (1898): *Aires Murcianos* (PRIMERA SERIE) (Prólogo de J. Martínez Ruiz), Cartagena, Imprenta de la Gaceta Minera.
- (1898-b): «Una mujer. (Silueta)», *Madrid Cómico*, 22 de enero, p. 6.
- (1899): «La energía española», *Revista Nueva*, vol. II, Agosto à Diciembre, pp. 175-179.
- (1901): «Ciencia y fe», *Madrid Mágico*, Tercera época, 9 de febrero, año XXI, Núm. 6.º, p. 43.
- (1903-a): «Juventud triunfante. Autobiografías», *Alma española*, 22 de noviembre, año I, n.º 3, p. 5.
- (1903-b): «La educación y el medio», *El Globo. Diario liberal independiente*, 4 de junio, pp. 1 y 2.
- (1904-a): «¿Cuánto ha ganado usted con sus libros?», *El Gráfico*, n.º 25, jueves 7 de julio, p. 6.
- (1904-b): «Impresiones parlamentarias», *España*, año I, n.º 8, 28 de enero, p. 1.
- (1904-c): «Los buenos maestros. Montaigne», *Helios*, año II, n.º XII, enero, pp. 5-8.
- (1904-d): «Todos frailes», *Alma española*, 17 de enero, n.º 9, p. 5.
- (1907): «La oración del poeta», *ABC (Blanco y Negro)*, 20 de abril, p. 8.
- (1908): «La poesía de Castilla», *Diario de Barcelona*, NUM. 210, martes 28 de julio, pp. 9080-9081.
- (1910): «Proceso psicológico», *ABC*, 8 de abril, p. 6.
- (1913): «La Generación de 1898», *ABC*, 10 de febrero, p. 8.
- (1914-a): «Andanzas y lecturas. Gracián», *La Vanguardia*, 13 de octubre, p. 6.
- (1914-b): «Un autor ignorado. VII. Chez Arkstée et Merkus», *La Vanguardia*, 29 de diciembre, p. 8.
- (1925?): «Como aclaración a su teatro», en carta a Fabián Vidal, director de *La Voz* (diario republicano).
- (1936): «Los balcones de Gobernación. 1898», *Ahora*, 2 de enero, p. 5.
- (1941-a): «Epílogo de dos tiempos», en Pérez Ferrero, Miguel (1941): *Pío Baroja en su rincón*, San Sebastián, Editora Internacional, pp. 265-270.
- (1941-b): «Leer y leer», *Escorial*, 1 de mayo, tomo III, n.º 7, pp. 239-250.
- (1941-c): «Visitas de “Santo y Seña”. Azorín» (Entrevista anónima), *Santo y Seña*, n.º 3, 5 de noviembre, pp. 1-2.
- (1942-a): «Diario de una mujer», *Escorial*, 1 de julio, tomo VIII, n.º 21, 105-109.
- (1942-b): «El retrato», *Santo y Seña*, n.º 8, 31 de agosto, p. 3.
- (1942-c): «Los cuarenta años de “La voluntad”», *El Español*, año I, n.º 8, 19 de diciembre, 1 y 10. Entrevistado por Víctor Arlanza.
- (1944-a): «Azorín desea pasar inadvertido», *Juventud*, 18 de julio, p. 11. Entrevistado por José M. Zugazaga.
- (1944-b): «Prólogo», en Losada de la Torre, José (1944): *Semblanzas y evocaciones*, Madrid, Prensa Española, pp. 7-11.
- (1945-a): «La prudencia y el tiempo», *Revista de Estudios Políticos*, 24, noviembre-diciembre, pp. 121-126.

BIBLIOGRAFÍA

- (1945-b): «Libros grandes, libros chicos», *Destino*, 21 de abril, pp. 3-4.
- (1946-a): «Corresponsales en París», *ABC*, 24 de febrero, p. 13.
- (1946-b): «Prólogo», en Martín Cerezo, Saturnino (1946): *El sitio de Baler*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 11-22.
- (1950-a): «El cine», *ABC*, 11 de febrero, 1950, p. 3.
- (1950-b): «Nadie», *ABC*, 22 de junio, 1950, p. 9.
- (1954): «La ciencia y el cine», *ABC*, 5 de febrero, p. 25.
- (1956): «Prólogo», en Rand, Marguerite C. (1956): *Castilla en Azorín* (prólogo de Azorín), Madrid, Revista de Occidente
- (1959): «Alfonso XII», *ABC*, 18 de diciembre, p. 3.
- (1963-a): «Discurso en Aranjuez», *Revista de Occidente*, año I, 2.^a época, n.º 4, julio, pp. 69-73.
- (1963-b): «Ventana a Santa Teresa», *Revista de espiritualidad*, abril-diciembre, 22, n.º^{os} 087-089, pp. 399-407.
- (1965): «Condensaciones de tiempo», *ABC*, 4 de febrero, p. 3.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL³

- A. C. y T. (1835): *Respuesta al autor de una supuesta carta de Talleyrand al Pontífice. Traducida al castellano, y que se dice impresa en París año 1822*, Barcelona, Imprenta de Manuel Texéro.
- Abbot, James H. (1973): *Azorín y Francia*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Abellán, José Luis (1989): *Historia crítica del pensamiento español*, tomo v, B) Fin de siglo, Modernismo, Generación del 98 (1898-1913), Madrid, Espasa-Calpe.
- Alarcos Llorach, Emilio (1974): *Gramática estructural*, Madrid, Gredos.
- Alas, Leopoldo, *Clarín* (1897-a): «Palique», *La Saeta*, año VIII, n.º 320, 7 de enero, pp. 1-2.
- Alas, Leopoldo, *Clarín* (1897-b): «Palique», *Madrid Cómico*, año XVII, n.º 742, 8 de mayo, p. 158.
- Alas, Leopoldo, *Clarín* (1899): «Revista literaria», *Los lunes de El Imparcial*, 8 de mayo, pp. 2-3.
- Alas, Leopoldo, *Clarín* (1917): *Páginas escogidas* (Selección, prólogo y comentarios de Azorín), Madrid, Calleja. (Digitalizado por Google).
- Alas, Leopoldo, *Clarín* (2007): *Cartas a Hamlet*, Buenos Aires, Editorial del Cardo (Biblioteca Virtual Universal). (Digitalizado por Google).
- Alfonso Vidal, José (1973): *Azorín, íntimo*, Madrid, Cunillera.
- Almela Pérez, Ramón (1976): «Semiótica vs. Lingüística», en *Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Universidad de Murcia, pp. 579-588.
- Almela Pérez, Ramón (1977): «En torno a la Semiótica (I): Terminología», *Anales de la Universidad de Murcia*, xxxii, 1-4, pp. 43-57.
- Almela Pérez, Ramón (1983): «En torno a la Semiótica (II): Algunas ideas para su historia», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía-Ciencias de la Educación*, xxxix, 1-4, pp. 23-42.
- Almela Pérez, Ramón (1987): «Para una articulación realista y semasiológica de las disciplinas lingüísticas», *Anales de Filología Hispánica*, 3, pp. 61-82.
- Almela Pérez, Ramón (1998-a): «Castilla, de Azorín: el retrato interior y el tiempo en los adverbios en *-mente*», en *Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana»* (noviembre 1996), Murcia, CAM-Universidad de Murcia, pp. 203-206.
- Almela Pérez, Ramón (1998-b): «Sobre rasgos kinésicos», en *Estudios de Lingüística Cognitiva* (ed. José Luis Cifuentes Honrubia), Universidad de Alicante, 1, pp. 17-27.

³ Nos hemos limitado a los títulos que citamos en la tesis; quedan sin ser consignados en esta relación centenares de títulos que, tras haberlos manejado y aun reconociendo -en muchos casos-su valía, no elegimos de ellos ninguna cita para nuestro trabajo; de algunos de ellos sí informamos en notas a pie de página. .

- Almela Pérez, Ramón (1999-a): «La pregunta en la prosa de Azorín», en *Homenaje al Prof. Trigueros Cano* (Pedro Luis Ladrón de Guevara, Antonio Pablo Zamora, Giuseppina Mascali, eds.), Universidad de Murcia, I, pp. 3-8.
- Almela Pérez, Ramón (1999-b): *Procedimientos de formación de palabras en español*, Barcelona, Ariel.
- Almela Pérez, Ramón (2000): «Parecias frente a fraseologismos: kinesidad comparada», en *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.* (Orléans), 3, pp. 13-30.
- Almela Pérez, Ramón (2002): *Morfología del español*, Murcia, Diego Marín, 2002.
- Almela Pérez, Ramón (2003): «Bases para una Morfología continua del español», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 17, pp. 57-79.
- Almela Pérez, Ramón (2006): «Tipos de texto: marco y fundamentos», *Revista Portuguesa de Humanidades*, 10, fascs. 1-2, pp. 183-196.
- Almela Pérez, Ramón (2007): «En español no hay sufijos apreciativos», en J. Cuartero y M. Emsel (eds.): *Vernetzungen: Bedeutung in Wort, Satz und Text. Festschrift für Gerd Wotjak zum 65. Geburtstag. I*, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 15-26.
- Almela Pérez, Ramón (2011): «La gradación en español: fundamentos», *Revista de Investigación Lingüística*, 14, pp. 129-165.
- Almela Pérez, Ramón (2012): «La gradación en español: unidades graduables», en Campos Souto, Mar, Ramón Mariño, José Ignacio Pérez Pascual, y Antonio Rifón (eds.): *Assí como es de suso dicho»: Estudios de morfología y léxico en homenaje a Jesús Pena*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, pp. 51-62.
- Almela Pérez, Ramón (2021): «Ritmo, ritmos», en Ridaio Rodrigo, Susana, y Yolanda González Aranda (eds.): *Estudios filológicos y lingüísticos. Homenaje al profesor Manuel Peñalver Castillo*, Granada, Comares, pp. 13-33.
- Alonso Schökel, Luis (1947-a): «Estudios sobre el ritmo (I)», *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 5, n.º 8, pp. 277-338.
- Alonso Schökel, Luis (1947-b): «Estudios sobre el ritmo (II)», *Miscelánea Comillas. Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, vol. 6, n.º 10, pp. 203-278.
- Alonso, Amado (1967): *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Amado (1969): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- Alonso, Amado, y Pedro Henríquez Ureña (1969): *Gramática castellana* (2 t.), Buenos Aires, Losada.
- Alonso, Amado, y Raimundo Lida (1956): «El concepto lingüístico de impresionismo», en Bally, Charles, y otros (1956): *El impresionismo en el lenguaje* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), Universidad de Buenos Aires, pp. 105-205.
- Alonso, Avelino (2019): «La ritmicidad y el comportamiento musical en la evolución humana», *Eikasia. Revista de Filosofía*, 90, pp. 99-132.
- Alvarado Ortega, M.^a Belén (2005): «Las marcas de la ironía», *Interlingüística*, 16, pp. 1-11.
- Álvarez de Miranda, Pedro (2012): «Las “palabras inusitadas”: el diccionario como granero léxico», en *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (2010), pp. 34-46.
- Álvarez de Miranda, Pedro (2022): «¿Alhaquín ‘tejedor’? Otro fantasma lexicográfico y una trampa para Azorín», *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étiennevire*, (eds. M. Mestre y Ph. Rabaté), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 15-23.

- Amerio, Franco (1954): *Historia de la Filosofía*, Madrid, Sociedad Editora Ibérica.
- Amorós, Andrés (1983-1984): «Azorín», *Anales Azorinianos*, n. 1, pp. 17-18.
- Anderson Imbert, Enrique (1971): *Qué es la prosa*, Buenos Aires, Columba.
- Andreas-Salomé, Lou (1978): *Nietzsche* (versión e introducción de Luis Pasamar), Bilbao, Zero.
- Andrés González-Cobos, Ramón (2020): «El valor de no aceptar el juego», *Babelia*, n.º 1495, pp. 2-3.
- Angulo Rasco, José Félix (2012): «Cuerpo, emociones, cultura», *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 74 (26,2), pp. 53-74.
- Anónimo (1915): *The commonitorium of Vincentius of Lerins*, Cambridge University Press, 1915, cap. II, p. 10
- Anónimo (1955): *Poema de Mio Cid* (edición y notas por Ramón Menéndez Pidal), Madrid, Espasa-Calpe.
- Anónimo (1969): *La vida de Lazarillo de Tormes* (edición, introducción y notas de Julio Cejador y Frauca), Madrid, Espasa-Calpe.
- Ara Torralba, Juan Carlos (1990) «El alma contemporánea de *Alma contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo», *Alazet: Revista de Filología*, 2, pp. 9-54.
- Araquistain, Luis (1926): *El arca de Noé*, Valencia, Sempere.
- Arcipreste de Hita, Juan Ruiz (1974): *Libro de Buen Amor* (dos vols.) (edición, introducción y notas de Jacques Joret), Madrid, Espasa-Calpe.
- Aristóteles (1953): *Aristotle's metaphysics*, (ed. W. D. Ross), Oxford, Clarendon Press.
- Aristóteles (1959): *Aristotelis ars rhetorica* (ed. W. D. Ross), Oxford, Clarendon Press.
- Aristóteles (1999): *Retórica* (introducción, traducción y notas por Quintín Racionero), Madrid, Gredos.
- Aristóteles (2010): *Acerca del alma. De anima* (traducción, notas, prólogo e introducción de Marcelo D. Boeri), Buenos Aires, Colihue Clásica.
- Aristóteles (2018): *Ética a Nicómaco* (traducción y notas de Julio Pallí Bonet), Madrid, Gredos.
- Armiño, Mauro (1996): «Prólogo y cronología», en *Azorín: Castilla*, Madrid, Edaf.
- Arnau Navarro, Juan María (2020): «El tiempo era otra cosa», *Babelia*, n.º 1497, p. 11.
- Arregui Zamorano, M.ª Teresa (1996): *Estructuras y técnicas narrativas en el cuento literario de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Baroja*, Pamplona, EUNSA.
- Arteta, Aurelio (2018): *A fin de cuentas*, Barcelona, Taurus.
- Ateneo (2006): *Banquete de los eruditos* (introd., trad. y notas de Lucía Rodríguez-Noriega Guillén), libros VIII-X, Madrid, Gredos.
- Ayala, Francisco (1970): *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Cuadernos Taurus, n.º 91.
- Ayala, Francisco (1975): *El escritor y su imagen*, Madrid, Guadarrama.
- Azcoaga, Enrique (1968): «El respeto valorizador de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 468-484.
- Aznar González, Blas (1973): *Personalidad biológica de Azorín*, Universidad de Salamanca, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española.

- Bachelard, Gaston (1991): *La tierra y los ensueños de la voluntad*, México, Fondo de Cultura Económica. (La versión digital conserva la paginación original de la versión impresa).
- Bajo Pérez, Elena (1997): *La derivación nominal en español*, Madrid, Arco Libros.
- Baldinger, Kurt (1960): «Alphabetisches oder begrifflich gegliedertes Wörterbuch?», *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 76, 5-6, pp. 521-536.
- Baldinger, Kurt (1964): «Sémasiologie et onomasiologie», *Revue de linguistique romane*, 28, 111-112, pp. 249-272.
- Baldinger, Kurt (1970): *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*, Madrid, Alcalá.
- Ballart Fernández, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ballart Fernández, Pere (2003): «La ironía como (último) recurso», *Quimera. Revista de literatura*, n.^{os}, 232-233, pp. 12-18.
- Bally, Charles (1928): «Le rythme linguistique et sa signification social», en *Compte rendu du 1^{er} Congrès du Rythme* (Genève, 16/18 de agosto de 1926), Genève, Institute Jacques Dalcroze, pp. 253-263.
- Bally, Charles (1932): *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke.
- Bally, Charles (1939): «Qu'est-ce qu'un signe?», *Journal de psychologie normale et pathologique*, avril-juin, nn. 3-4, pp. 161-174.
- Bally, Charles, y otros (1956): *El impresionismo en el lenguaje* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), Universidad de Buenos Aires.
- Bally, Charles (1956): «Impresionismo y gramática», en Bally, Charles, y otros *El impresionismo en el lenguaje* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), Universidad de Buenos Aires, pp. 11-44.
- Bally, Charles (1972): *El lenguaje y la vida* (trad. de Amado Alonso); Buenos Aires, Losada.
- Balseiro, José Agustín (1942): *El Vigía. Ensayos* (tomo III), San Juan de Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956): *Azorín y Miró* (Discurso leído en la solemne apertura del Curso Académico 1956-57), Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1968): «Los cuentos de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 355-374.
- Baquero Goyanes, Mariano (1983): «Elementos rítmicos en la prosa de Azorín. Y una carta de José Martínez Ruiz», *Anales Azorinianos*, 1, pp. 49-63.
- Barja, César (1964): *Libros y Autores Contemporáneos*, New York, Las Américas Publishing Company.
- Barreras Gómez, Asunción (2001/2002): «El estudio de la ironía en el texto literario», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 27-28, pp. 243-266.
- Barthes, Roland (2020): *Marcel Proust, mélanges*, Paris, Seuil.
- Baudelaire, Charles (1975): *Œuvres complètes* (texte établi, présenté et anoté par Claude Pichois), I, II, Paris, Gallimard.
- Bazalgette, León (1907): *Émile Verhaeren*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, E. Sansot & C^{ie}. (Digitalizado por Google).

- Beceiro, Carlos (1956): «La tierra de Alvargonzález. Un poema prosificado», *Clavileño*, año VII, n.º 41, pp. 36-46.
- Bejarano Galavis y Nidos, Jacinto (1791): *Sentimientos patrióticos, ó conversaciones christianas, que un cura de aldea verdadero amigo del país, inspira a sus feligreses* (dos tomos), Madrid, En la Imprenta Real.
- Bello, Andrés (1981): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (Edición crítica de Ramón Trujillo), Cabildo Insular de Tenerife, Instituto Universitario de Lingüística Andrés Bello.
- Benda, Julien (2003): *La trahison des clerics*, Paris, Editions Grasset. (Édition complétée le 1^{er} décembre 2006 à Chicoutimi, Québec).
- Benlliure y Tuero, Mariano (1925): *Sátiras y diatribas*, Madrid, Atlántida.
- Benlœw, Louis (1862): *Précis d'une théorie des rythmes. Première partie. Rythmes français et rythmes latins*, Paris-Leipzig, Librairie de A. Frank, A. Frank'sche Verlagshandlung.
- Benlœw, Louis (1863): *Précis d'une théorie des rythmes. Deuxième partie. Des rythmes grecs*, Paris-Leipzig, Librairie de A. Frank, A. Frank'sche Verlagshandlung.
- Benot, Eduardo (1884): *Temas varios*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández.
- Benveniste, Emile (1966): «Le langage et l'expérience humaine», en Benveniste, Emile y otros: *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard (n.º 51 de Collection *Diogène*), pp. 3-13.
- Benveniste, Emile (1977): *Problemas de lingüística general*, II (trad. J. Almela), Madrid, Siglo XXI.
- Berceo, Gonzalo de (1967): *Vida de San Millán de la Cogolla* (edición de Brian Dutton), London, Tamesis Books Limited, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Berceo, Gonzalo de (1978): *Vida de Santo Domingo de Silos* (edición de Brian Dutton), London, Tamesis Books Limited, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Bergson, Henri (1939): *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. (Une édition électronique réalisée à partir de la première édition (1939), Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, 72^{ème} édition).
- Bergson, Henri (1959): *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Les Presses Universitaires de France (Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh. Édition complétée le 30 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec).
- Bermejo Bermejo, Jordi (2013): *Los personajes femeninos en las novelas de Azorín* (tesis doctoral), Universidad de Alicante.
- Bermúdez Antúnez, Steven (2010): «Las emociones y la teoría literaria. Un encuentro enriquecedor para la comprensión del texto literario», *En-claves del pensamiento*, año IV, núm. 8, julio-diciembre, pp. 147-167.
- Bernard, Suzanne (1959): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.
- Bernárdez Sanchís, Enrique (1982): *Introducción a la Lingüística del Texto*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Bernárdez Sanchís, Enrique (1995): *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra.

- Bernheim, Hyppolyte-Marie (1884): *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Octave Doin.
- Berrendoner, Alain (1981): *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Beser, Sergio (1963): «Un artículo de Maeztu contra Azorín», *Bulletin Hispanique*, 65, nn. 3-4, pp. 329-332.
- Bestard Fornis, Antonio (1968): «Azorín ante el cinema», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 413-422.
- Biblia comentada* (1961-1962), (4 vols.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam* (1953) (edición de A. Colunga y L. Turrado), Matriti, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Blanché, Robert (1966): *Structures intellectuelles*, Paris, J. Vrin.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1967): «Escepticismo, paisajismo y los clásicos: Azorín y la mistificación de la realidad», *Ínsula*, 247, pp. 3 y 5.
- Blennerhassett, Lady Charlotte Julia von Leyden (1894): *Talleyrand* (translate from the German by Frederick Clarke), vol. II, London, John Murray, Albemarle Street.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1971): *Las personas gramaticales*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Bobes Naves, M^a del Carmen (1992): «El silencio en la literatura», en Castilla del Pino, Carlos (comp.): *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 99-123.
- Boecio (Anicius Manlius Severinus Boethius) (2002): *De consolatione philosophie libri quinque* (notas de Adrianus a Forti Scuto y Georgius D. Smith), Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag.
- Bossert, Adolphe (1905): «L'idée du "Retour éternel" de Nietzsche», en *Essais sur la littérature allemande*, Paris, Hachette, pp. 293-303.
- Bossuet, Jacques Benigne (1683): *Oraison funèbre de Marie Therèse d'Autriche*, Paris, Chez Sebastián Mabre-Cramoisy.
- Bourget, Paul (1890): *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Alphonse Lemerre, Éditeur. (Versión electrónica).
- Brenes-Nesén, Rosario (1938): «El ritmo de la prosa española-Introducción», *Hispania*, 21, 1, pp. 47-52.
- Bres, Jacques (2010): «L'ironie, un cocktail dialogique?», en Neveu F., Muni Toke V., Durand J., Klingler T., Mondada L., Prévost S. (éds.): *Discours, pragmatique et interaction*, Congrès Mondial de Linguistique Française-CMLF 2010, Institut de Linguistique Française, pp. 695-709.
- Breton, André (2001): *Manifestos del surrealismo* (traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini), Buenos Aires, Argonauta.
- Brik, Osip (1965): «Rythme et syntaxe», en Todorov, Tzvetan: *Théorie de la littérature*, Paris, Du Seuil, pp. 143-153.
- Brøndal, Viggo (1948): *Les parties du discours* (trad. Pierre Naert), Copenhague, Einar Munksgaard.
- Broto Salanova, Justo (1988): *Un olvidado: José M.^a Llanas Aguilaniedo (Estudio biográfico y crítico)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.

- Broto Salanova, Justo (1991): «Estudio, introducción y notas», en Llanas Aguilaniedo, José María: *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Brown, Gerald G. (1974): *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- Bruno, Giordano (1955): *La cena de le ceneri* (a cura di Giovanni Aquilecchia), Torino, Einaudi.
- Bühler, Karl (1985): *Teoría del lenguaje* (trad. de Julián Marías), Madrid, Revista de Occidente.
- Bunge, Mario (1985): *La investigación científica* (trad. de Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel.
- Caballero Bonald, José Manuel (2017): *Examen de ingenios*, Barcelona, Seix Barral.
- Caballero, Fernán (1863): *Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la edición de Madrid, Imprenta del Establecimiento de Mellado.
- Cabañas, Pablo (1970): «¡Viva la bagatela! (Examen de una expresión noventayochista)», en Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas (Ciudad de México, 1968), pp. 153-162.
- Cabiedas Tejero, Juan Manuel (2014): «El acceso del hombre a Dios en la obra de José Ortega y Gasset y Alphonse Gratry según Julián Marías», *Salmanticensis*, 61, pp. 249-272.
- Cadalso, José (1817): *Noches lúgubres*, Valencia, Librería de Cabrerizo.
- Calderón de la Barca, Pedro (1763): *Comedia famosa. Hombre pobre todo es trazas*, Barcelona, Imprenta de Francisco Suriá.
- Calderón de la Barca, Pedro (1770): *Comedia famosa. La señora, y la criada*, Barcelona: por Francisco Suria y Burgada: a costas de la Compañía [entre 1770 y 1805]. (Edición digital).
- Calero Heras, José (1974-a): «Azorín y Proust, ante el complejo de Edipo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 288, pp. 563-577.
- Calero Heras, José (1974-b): «Literatura-vida en Azorín», en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, pp. 17-30.
- Calvo Carilla, José Luis (1990): «*Alma contemporánea*: una estética de la modernidad», *Castilla. Estudios de literatura*, 15, pp. 33-51.
- Campoamor, Ramón de (1853): *Colón*, «Canto XII. Las nubes», Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga.
- Campos, Jorge (1964): *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus.
- Camus, Albert (1984): *El revés y el derecho* (traducción de Alberto Luis Bixio), Madrid, Alianza Editorial.
- Canellada Llavona, M.^a Josefa (1972): «Sobre el ritmo en la prosa enunciativa de Azorín», *Boletín de la Real Academia Española*, LII, pp. 45-77.
- Cano, José Luis (1974): *Españoles de dos siglos*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Cano y Masas; Leopoldo (1891): *La mariposa* (Comedia en tres actos y en verso), Madrid, Administración Lírico-Dramática.

- Canoa Galiana, Joaquina (1987): *Teatro: Textos comentados. Angelita de Azorín*, Universidad de Oviedo.
- Cansinos Assens, Rafael (2005): *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, anécdotas...)* (3 vols.), Madrid, Alianza.
- Cantineau, Jean (1955): «Le Classement Logique des Oppositions», *Word*, 11:1, pp. 1-9.
- Carlini, Armando (1965): «Idealismo, positivismo y espiritualismo», en Fabro, Cornelio (ed.): *Historia de la Filosofía* (dos vols.), México, Rialp.
- Carreras, A., J. L. Escorihuela, y A. Requejo (eds.) (1990): *Azar, caos e indeterminismo*, Universidad de Zaragoza.
- Casares, Julio (1964): *Crítica profana. Valle-Inclán, "Azorín", Ricardo León*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Casares, Julio (1973): *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Castagnino, Raúl Héctor (1973): *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova.
- Castaño Piñán, Alfonso (2005): «Prólogo», en Boecio (2005): *La consolación de la filosofía*. Traducción del latín por Pablo Masa. Prólogo y notas de Alfonso Castaño Piñán. Retamar (Almería), Ediciones Perdidas.
- Castelar, Emilio (1999): *Ricardo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería de Leocadio López, Imprenta de T. For-tanet, 1877).
- Castellanos, Luis Arturo (1952): *La prosa contemporánea española. Anotaciones a la obra de Azorín*, Santa Fe, Universidad Nacional del litoral.
- Castellanos, Nazareth (2022): *Neurociencia del cuerpo*, Barcelona, Kairós.
- Castellón (Castiglione), Baltasar (1873): *Los cuatro libros del Cortesano*, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón, y ahora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan (ed. Antonio María Fabié), Madrid, Librería de los Bibliófilos.
- Castilla del Pino, Carlos (1992): «El silencio en el proceso comunicacional», en Castilla del Pino, Carlos (comp.): *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 79-97.
- Cela, Camilo José (1957): *La rueda de los ocios*, Barcelona, Mateu.
- Cela, Camilo José (1961): *Cuatro figuras del 98*, Barcelona, Aedos.
- Cerrillo Cruz, Gonzalo (1999): «Aproximación al estatuto jurídico de los familiares de la Inquisición española», *Manuscripts*, 17, pp. 141-158.
- Cervantes, Miguel de (1967-1975): *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín) (ocho vols.), Madrid, Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de: *Poesías sueltas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cervantes, Miguel de: Prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Cervoni, Jean (1987): *L'énonciation*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Cestero Mancera, Ana M.^a (2006): «La comunicación no verbal y el estudio de su incidencia en fenómenos discursivos como la ironía», *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 20, pp. 57-77.

- Chamfort, Nicolas de (1923): *Maximes et pensées, suivies de dialogues philosophiques* (texte revu sur l'édition originale et publié avec des notes et un index par Ad. Van Bever), Paris, Les Éditions G. Grès & C^{ie}.
- Charbonnel, Victor (1897): *La Volonté de vivre*, Paris, Armand Colin.
- Chasles, Philarète (1847): *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, Paris, Amyot, Rue de la Paix.
- Chueca Goitia, Fernando (1963): «El ejemplo y la pulcritud», *Revista de Occidente*, año I, 2.^a época, n.º 4, julio, pp. 79-81.
- Cianca, Elena, y Emilio Gavilanes (1998): «El Objeto y la Palabra en la Obra Azoriniana», *Azorín et la Génération de 1898*, IV^{ème} Colloque International (Pau, Saint Jean de Luz, 23,24, 25 Octobre 1997), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Faculté de Lettres, Langues et Sciences Humaines, pp. 295-405.
- Cicero (1914): *De finibus bonorum et malorum*, London, New York-William Heinemann, The Macmillan Co.
- Cicero (1975): *De officiis*, Cambridge, Massachusetts, London-Harward University Press, William Heinemann LTD.
- Cicero (1990): *M. Tulli Ciceronis de oratore libri tres* (introduction and notes by Augustus S. Wilkins), Hildesheim-Zurich-New York, Georg Olms Verlag.
- Cicerón, Marco Tulio (1967): *El orador* (texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón), Barcelona, Alma Mater.
- Cicerón, Marco Tulio (1975): *Los Oficios o Los Deberes-De la Vejez-De la amistad* (traducción de Manuel de Valbuena; prólogo de Joaquín Antonio Peñalosa), México, Porrúa.
- Cicerón, Marco Tulio (1987): *Del supremo bien y del supremo mal* (introducción, traducción y notas de V-H. Herrero Llorente), Madrid, Gredos.
- Ciceronis, M. Tvlli (1969): *Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 3. De oratore* (edidit Kazimierz F. Kzmaniecki), Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Clavería, Carlos (1945): *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, Tesis y estudios salmantinos, n.º 11.
- Cohen, Jean (1970): «Théorie de la figure», *Communications*, 16, *Recherches rhétoriques*, pp. 3-25.
- Colette, Sidonie-Gabrielle (1928): *La naissance du jour*, Édition électronique du groupe «Ebooks libres et gratuits».
- Colinas, Antonio (1988): *Hacia el infinito naufragio*, Barcelona, Tusquets.
- Collins, Frederick Howard (1894): *Résumé de la philosophie de Herbert Spencer* (traduction française par Henry de Varigny), Paris, Félix Alcan.
- Compagnon, Antoine (2020): *La segunda mano o el trabajo de la cita* (traducción de Manuel Arranz), Barcelona, Acanalado.
- Comte, Auguste (1852): *Catéchisme positiviste*. L'édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, le 18 février 2002; reproduit le texte de l'édition originale du *Catéchisme positiviste*, Paris, chez l'auteur, 1852.
- Comte-Sponville, André (2014): *El alma del ateísmo* (trad. de J. Terré), Barcelona, Paidós.

- Conde, Carmen (1993): «Síntesis en el lenguaje de Azorín», en *José Martínez Ruiz («Azorín»)*, Actes du premier colloque international (Pau, 25 et 26 avril 1985), Université de Pau et des Pays de L'Adour, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 279-285.
- Conte, Rafael (1968): «Azorín en el purgatorio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 9-27.
- Conte, Rafael (1993): «Azorín, entre el artículo y el libro», *Anales Azorinianos*, n.º 5, pp. 43-51.
- Corominas, Joan (1976): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- Cortina, Augusto (1971): «Edición, estudio y glosario», en Manrique, Jorge: *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.
- Coseriu, Eugenio (1967): «Structure lexicale et enseignement du vocabulaire», en *Les théories linguistiques et leurs applications*, Conseil de la Coopération Culturelle du Conseil de l'Europe, pp. 9-87.
- Coseriu, Eugenio (1973): *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1977-a): *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1977-b): *Principios de semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1978): *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos.
- Coseriu, Eugenio (1983): «Pour et contre l'analyse sémique», *Proceedings of the XIIIth International Congress of Linguistics* (1982, Tokyo), Tokyo, pp. 137-148.
- Cossío, José María de (1967): «Azorín (necrología)», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVII, pp. 9-19.
- Costarelli Brandi, Hugo (2010): «*Pulchrum*»: origen y originalidad del «*Quae visa placent*» en *Santo Tomás de Aquino*, Universidad de Navarra (Cuadernos de Anuario Filosófico. Serie Universitaria).
- Coué, Emile (1922): *La maîtrise de soi-même par l'autosuggestion consciente. "De la suggestion et de ses applications" (et autres textes afférents)*, Nancy, Société Lorraine de Psychologie Appliquée (Formaté par P. Moutal 20/06/2011).
- Courtney, William Leonard (1890): «The mask of Descartes», *Fortnightly review*, vol. 48, pp. 906-913.
- Cruz Rueda, Ángel (1930): «Apéndices», en Mulertt, Werner: *Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 217-333.
- Cruz Rueda, Ángel (1948): «El cervantismo de un cervantista», apéndice de *Con permiso de los cervantistas*, OC, IX, pp. 420-450.
- Cruz Rueda, Ángel (1950): «Realidad y fantasía en los personajes de Azorín», *Revista Nacional de Educación*, n.º 99, pp. 31-45.
- Cruz Rueda, Ángel (1959): «Introducción», en Azorín, *Obras completas* (introducción, notas preliminares, bibliografía y ordenación por Ángel Cruz Rueda) (nueve volúmenes), Madrid. Aguilar.
- D'Ambrosio Servodidio, Mirella (1971): *Azorín escritor de cuentos*, New York, Las Américas.
- D'Ors, Eugenio (1949): «Carta de Octavio de Romeo al profesor Juan de Mairena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 289-299.

- D'Ors, Eugenio (1989): *Espanoles de mi tiempo. Mi "salón se[sic] los 111"*, Madrid, Libertarias Prodhufi.
- D'Ors, Miguel (1977): *El caligrama, de Simmias a Apollinaire*, Pamplona, Eunsa.
- Damasio, Antonio Rosa (2009): *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos* (traducción de Joandomènec Ros), Barcelona, Crítica.
- Damasio, Antonio Rosa (2017): *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano* (traducción de Joandomènec Ros), Barcelona, Destino.
- Damourette, Jacques, et Edouard Pichon. (1930): *Essai de Grammaire de la Langue Française* (tome premier), Paris, Collection des linguistes contemporains, J. L. L. D'Artrey, directeur.
- Danell, Karl Johan (1978): «The Concept of Vagueness in Linguistics», *Studia Neophilologica*, 50, pp. 3-24.
- Darío, Rubén (1905): «Azorín», en Campos, Jorge (1964): *Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, pp. 255-257.
- Darío, Rubén (2013): *España contemporánea* (ed. de Noel Rivas Bravo), Sevilla, Renacimiento.
- Darmangeat, Pierre (1955): «A propos de *La tierra de Alvargonzález*», *Les langues néo-latines*, n.º 133, 49.º année, fasc. 2, pp. 1-19.
- Darwin, Charles (1872): *The expression of the emotions in man and animals*, London, John Murray.
- Darwin, Charles (1984): *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre* (traducción y prólogo de Tomás R. Fernández Rodríguez), Madrid, Alianza.
- Davis, Flora (1992): *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza.
- De Benito, José (1960): *Hacia la luz del Quijote*, Madrid, Aguilar.
- De Béranger, P. J. (1857): *Dernières chansons de P. J. de Béranger, de 1834 à 1851: avec une lettre et une préface de l'auteur*, Paris, Perrotin.
- De Castro, Rosalía (1884): *En las orillas del Sar*. Edición digital a partir de Madrid, Establecimiento tipográfico de Ricardo Fe, 1884, cotejada con la edición crítica de Xesús Alonso Montero (Madrid, Cátedra, 1985) y la de Marina Mayoral (Madrid, Castalia, 1976).
- De Clapiers, Luc (Marquis de Vauvenargues) (1874): *Oeuvres morales, tome troisième. Réflexions et maximes*, Paris, E. Plon et C^{ie}, Éditeurs.
- De Figueiredo, Fidelino (1947): *La lucha por la expresión*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- De Gourmont, Remy (1895-1898): *Epilogues. Réflexions sur la vie*, Paris, Mercvre de France.
- De Gourmont, Remy (1902): *Le chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*, Paris, Société dv Mercvre de France.
- De Gourmont, Remy (1929): *Promenades littéraires*, Paris, Société dv Mercvre de France.
- De Hoyos, Antonio (1954): *Yecla de Azorín*, Murcia, Patronato de Cultura de la Excma. Diputación.
- De la Cuesta, Francisco (1974): «Radiografía espiritual y humana de José Martínez Ruiz», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 45-60.

- De la Rosa, Julio M. (1974): «Azorín, el hombre», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 29-41.
- De Madariaga, Salvador (1960): *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- De Maeztu, Ramiro (1901): «"Electra" y Martínez Ruiz», *Madrid Mágico*, Tercera época, 16 de febrero, año XXI, Núm. 7.º, p. 54.
- De Maistre, Joseph (1838): *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques et des autres institutions humaines*, Lyon, Pélagaud et Lesne.
- De Rivarol, Antoine (1960): *Maximes et Pensées*, Paris, Éditions André Silvaire.
- De Santiago, Miguel (ed.) (1998): *Antología de poesía mística española*, Barcelona, Verón Editores.
- De Tannenbergh, Boris (1905): «Silhouettes de jeunes: Martínez Ruiz», *La Renaissance latine*, Quatrième année, Tome I, Janvier-Février-Mars, pp. 174-176.
- De Torre Ballesteros, Guillermo (1967-a): «Azorín, esencial», *Ínsula*, año XXII, n.º 246, mayo, pp. 1 y 12.
- De Torre Ballesteros, Guillermo (1967-b): *Al pie de las Letras*, Buenos Aires, Losada.
- De Torre Ballesteros, Guillermo (1969): *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos.
- Deharbe, José (1898): *Gran Catecismo Católico* (cuatro vols.) (trad. de P. Valentín Ruiz de Velasco), Madrid, Casa Editorial de San Francisco de Sales.
- Del Amo, Javier (1975): *Una lectura de Azorín*, Madrid, Edicusa.
- Del Olmo Lete, Gregorio (2018): «La Biblia», en Llovet Pomar, Jordi (dir.): *La literatura admirable. Del GÉNESIS a LOLITA*, Barcelona, Pasado & Presente, pp. 21-38.
- Del Olmo, Joseph (1680): *Relación histórica del auto general de la fe que se celebró en Madrid este Año de 1680 con asistencia del Rey Nuestro Señor Carlos II, y de las Magestades de la Reina Nuestra Señora y la augustísima Reina Madre. Siendo Inquisidor General el Excelentísimo Señor Don Diego Sarmiento de Valladares*, Madrid, Impreso por Roque Rico de Miranda.
- Del Pozo García, Alba (2013): «El alma de la modernidad: los artículos inéditos de José María Llanas Aguilaniedo», *Castilla. Estudios de literatura*, 4, pp. 137-156.
- Del Pozo García, Alba (2014): «Introducción», en Llanas Aguilaniedo, José María: *Pityusa*.
- Del Pulgar, Hernando (1468): *Letra para vn caballero, su amigo, de Toledo*. (Edición digital. Biblioteca SAAVEDRA FAJARDO de Pensamiento Político Hispánico Hernando del Pulgar, Letras).
- Delisle, Léopold (1858): «Mémoire sur les actes d'Innocent III», *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 19, pp. 1-73.
- Delport, Marie-France (1998): «Lo general y lo particular en la prosa de Azorín», en Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenario de la lengua castellana» (noviembre 1996), Murcia, CAM-Universidad de Murcia, pp. 13-22.
- Denner, Heinrich (1932): *Das Stilproblem bei Azorin*, Zürich, Leipzig und Stuttgart, Rascher & Cie., A.-G., Verlag.
- Díaz Rengifo, Juan (1759): *Arte poética española*, Barcelona, En la Imprenta de María Angela Martí Viuda.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1936): *El arte de quedarse solo y otros ensayos*, Barcelona, Juventud.

- Díaz-Plaja, Guillermo (1944): «Tres hombres con secreto fáustico: Valle Inclán, Baroja, “Azorín”», en *Ensayos escogidos*, Madrid, Aguilar, Colección Crisol, pp. 221-239.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1975): *En torno a Azorín*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Didio, Lucie (2007): *Une approche sémantico-sémiotique de l’ironie*, Thèse pour l’obtention du Doctorat en Sciences du Langage de l’Université de Limoges, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, École doctorale Sciences de l’Homme et de la Société.
- Diego, Gerardo (1949): «El poeta “Azorín”», *ABC*, 16 de febrero, p. 3.
- Diego, Gerardo (2017): *Poesía Completa*, I (Preparada por Gerardo Diego. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga), Valencia, Pre-textos; Santander, Fundación Gerardo Diego.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1976): «Cromatismo y sensibilidad de Azorín», en *Homenaje a Azorín* (1976), pp. 105-114.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1993): «¿Por qué se interesó Azorín en Saavedra Fajardo?», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 11-12.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1999): «Azorín poeta, Azorín lector de poesía», *Anales Azorinianos*, n.º 7, pp. 211-234.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2009): «Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora*, de Azorín», en Lozano Marco, Miguel Ángel (coord.): *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 99-113.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2015): «Azorín y los poetas de la joven literatura (1918-1927)», en Lozano Marco, Miguel Ángel (coord.): *Azorín y otros escritores*, Centenario del homenaje en Aranjuez, Actas del III Congreso Internacional Azorín (Monóvar, 13 al 18 de octubre de 2013), Ayuntamiento de Monóvar-Diputación de Alicante, pp. 79-93.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2021): *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Discours chrétiens & spirituels* (1716), Colonia, Chez Jean de la Pierre.
- Dressler, Wolfgang Ulrich, y Lavinia Merlini Barbaresi (1989): «Grammaticalizzazione morfopragmatica. Teoria e tipologia, con particolare riguardo ai diminutivi nell’italiano, tedesco e inglese», *Quaderni Dipartimento di Lingüística*, 5, Bergamo, Istituto Universitario, pp. 233-255.
- Ducay, Eduardo (1953): «Azorín en la butaca», *Ínsula*, año VIII, n.º 94, p. 11.
- Duchesne, Louis (1889): «Note sur l’origine du cursus ou rythme prosaïque suivi dans la rédaction des bulles pontificales», *Bibliothèque de l’Ecole des chartes*, tome 50, pp. 161-163.
- Eagleton, Terry (1993): *Una introducción a la teoría literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Humberto (1989): *El nombre de la Rosa. Apostillas a «El nombre de la Rosa»*, Barcelona, Lumen.
- Ekman, Paul (1985): *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*, New York-London, W. W. Norton & Company.
- Emerson, Ralph Waldo (1889): *Essays*. (The Project Gutenberg EBook of Essays, by Ralph Waldo Emerson. Editor: Edna H. L. Turpin. Release Date: September 4, 2005 [EBook #16643]).

- Emmerich, Catalina (2004): *La amarga Pasión de Cristo* (Según las visiones de Ana Catalina Emmerich transcritas por Clemente Brentano. Versión de Carmen López), Barcelona, Planeta.
- Enguídanos, Miguel (1959): «Azorín en busca del tiempo divinal», *Papeles de Son Armadans*, volumen XV, n.º XLIII, pp. 13-32.
- Epicuro (2012): *Obras completas* (edición y traducción de Jose Vara), Madrid, Cátedra. (Edición digital).
- Epopéya de Gilgameš, rey de Uruk* (2010): Traducción y edición de Joaquín Sanmartín, Universitat de Barcelona.
- Erfurt, Tomás de (1947): *Gramática especulativa* (trad. y estudio de Luis Farré), Buenos Aires, Losada.
- Ernst, Fritz (1929): «Azorín» (traducción de Juan Carandell), *La Gaceta Literaria*, año III, n.º 58, 15 de mayo, pp. 1 y 6.
- Escartín Gual, Montserrat (2008): «A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín», *Ínsula*, n.º 743, pp. 2-5.
- Esclasans, Agustín (1942): *Ritmología (Iniciación al sistema del ritmo, filosofía del ritmicismo, doctrina)*, Barcelona, Industrias gráficas R. Durán Alsina.
- Espadaler, Antón María (2018): «*El cuaderno gris*, de Josep Pla», en Llovet Pomar, Jordi (dir.) (2018): *La literatura admirable. Del GÉNESIS a LOLITA*, Barcelona, Pasado & Presente, pp. 647-658.
- Espina, Antonio (2000): *Poesía completa. Signario. Umbrales. Otros poemas* (Presentación y selección de Gloria Rey Faraldos), Madrid, Fundación BSCH.
- Evans, J. L. (1962): «Grade not», *Philosophy*, XXXVII, pp. 25-36.
- Ezcurdia, José (2010): «Spinoza, ¿místico o ateo?: la construcción de un problema», en Tatián, Diego (comp.): *Spinoza. Sexto coloquio*, Córdoba (Argentina), Brujas, pp. 159-171.
- Faitelson-Weiser, Silvia (1981): *Les suffixes quantificateurs de l'espagnol*, Paris, Ed. Hispaniques.
- Fast, Julius (1994): *El sublenguaje del cuerpo* (traducción de Eduardo Sinnot), Barcelona, Paidós.
- Feria, Miguel Ángel (2017): «Enrique Gómez Carrillo y el cisma poético del modernismo hispánico», *Letral*, 19, pp. 83-97.
- Fernández, Francisco Jesús (1999): «Aplicación de la teoría del caos a la lingüística del hablar de Eugenio Coseriu. ¿Existe el caos en el cambio lingüístico?», en Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina (julio de 1996), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 623-633.
- Fernández Almagro, Melchor (1949): «Estética de Azorín», *ABC*, 25 de mayo, p. 15.
- Fernández Antón, María Anunciación (1997): «El ritmo de la prosa en Luis Mateo Díez», *Tierras de León*, 36, n.º 101, pp. 139-174.
- Fernández de Andrada, Andrés (2014): *Epístola Moral a Fabio y otros escritos* (edición, estudio y notas de Dámaso Alonso), Madrid, Real Academia Española.
- Fernández Pérez, Milagros (1986): *La investigación lingüística desde la filosofía de la ciencia*, Universidad de Santiago de Compostela (Verba, Anuario Galego de Filoloxía, Anejo 28).

- Fernández Ramírez, Salvador (1967): «Forma y sustancia líricas», en *Elementos formales en la lírica actual*, Madrid, Universidad Internacional de Santander, pp. 47-54.
- Fernández Ramírez, Salvador (1985): *Gramática española* (4 t. en 5 vols., preparados por I. Bosque y J. Polo), Madrid, Arco/Libros.
- Fernández-Abascal, Enrique y otros (2015): *Psicología de la emoción*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Ferrándiz Lozano, José (2001): *Azorín, la cara del intelectual. Entre el periodismo y la política*, Alicante, Agua Clara.
- Ferrater Mora, José (1983): *El mundo del escritor*, Barcelona, Crítica.
- Ferrater Mora, José (1994): *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel.
- Ferreras, Juan de (1759): *Historia de España. Siglo XVI. Parte decimatercera*, Con Licencia: En Madrid. En la Oficina de Miguel Escribano.
- Ferreres, Rafael (1975): *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- Ferreres, Rafael (1982): «El magisterio de Azorín», en *Escritores alicantinos contemporáneos*, Universidad de Alicante, Ayuntamiento de Elche, pp. 77-96.
- Fiddian, Robin William (1975): «Azorín and Guyau: a further point of comparison», *Romance Notes*, vol. 16, n.º 2, pp. 474-478.
- Fillière, Carole (2010): «Esthétique d'un autre modernisme: l'«emotivismo» de José María Llanas Aguilaniedo», en Salün, Serge (ed.): *Entre l'ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIII^e-XX^e)*, Paris, CREC y Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, pp. 224-287.
- Fillière, Carole (2011): *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Fónagy, Ivan (1970): «Le langage poétique: forme et fonction», en *Problèmes du langage*, Paris, Gallimard (n.º 51 de Collection Diogène), pp. 72-113.
- Fonseca, Christoual de (1592): *Tratado del amor de Dios*, Salamanca, Guillermo Foquel.
- Fouillée, Alfred (1890): «Introduction», en Guyau, Jean-Marie: *La genèse de l'idée de temps* (introd. de Alfred Fouillée), Paris, Félix Alcan.
- Fouillée, Alfred (1893): *La psychologie des idées-forces* (dos vols.), Paris, Félix Alcan.
- Fouras, Hugues (1960): «Ce lundi 4 janvier 1960», *Le Figaro littéraire*, 9-janvier-1960, pp. 6-7.
- Fox, Edward Inman (1967-a): «Azorín, maestro», *Ínsula*, año XXII, n.º 246, mayo, pp. 1 y 11.
- Fox, Edward Inman (1967-b): «Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 205, pp. 5-26.
- Fox, Edward Inman (1968): Edición, introducción y notas de José Martínez Ruiz, *Azorín: La voluntad*, Madrid, Castalia.
- Fox, Edward Inman (1992-a): *Azorín: Guía de la obra completa*, Madrid, Castalia.
- Fox, Edward Inman (1992-b): Edición, introducción y notas de José Martínez Ruiz, *Azorín: Antonio Azorín*, Madrid, Castalia.
- Fox, Edward Inman (1993-a): «Azorín en la posguerra. Estética y psicología de la vejez y la soledad», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 1-2 y 30.
- Fox, Edward Inman (1993-b): «Azorín y la nueva manera de mirar las cosas», José Martínez Ruiz («Azorín»), Actes du premier colloque international (Pau, 25et 26 avril 1985), Uni-

- versité de Pau et des Pays de L'Adour, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 299-304.
- France, Anatole (1913): «Discours de M. Anatole France», *Bulletin de la Société des amis de Montaigne*, I, 1913-1, n° 1 (Recogido en Fascicules 1 à 4, Paris, 1913-1921, Digitized by the Internet Archive in 2010 with funding from University of Ottawa, pp. 24-33).
- Frankl, Viktor Emil (2000): *El hombre doliente*, Barcelona, Herder Psiquilibro.
- Fray Antonio Arbiol (1783): *La familia regulada, con doctrina de la Sagrada Escritura, y Santos Padres de la Iglesia Católica*, Madrid, Por Don Joachin Ibarra. A costa de la Real Compañía de Impresores, y Libreros.
- Fray Antonio Arbiol (1784): *Desengaños místicos a las almas detenidas, o engañadas en el camino de la perfección*, En Madrid, En la Imprenta de Andrés de Sotos.
- Fray Antonio de Guevara (1539-1542): *Epístolas familiares*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Fray Antonio de Guevara (1673): *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, Madrid, Viuda de Melchor Alegre.
- Fray Jerónimo de San José (1768): *Genio de la Historia*, Madrid, Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle.
- Fray Luis de Granada (1711): *Obras del Venerable Padre Maestro Fray Luis de Granada. Tomo XXV. Escala Espiritual de San Juan Climaco*, en Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga.
- Fray Luis de Granada (1800): *Obras del Venerable Padre Maestro Fray Luis de Granada*, (Tomo VI, Libro quarto de trece sermones con otros varios tratados espirituales; La Escala Espiritual de Sant Juan Clímaco, Contemptus Mundi ó Imitacion de Christo), Madrid, En la imprenta de la Real Compañía.
- Fray Luis de Granada (1906): *Libro de la oración y meditación* (ed. crítica de Fray Justo Cuervo, sobre la edición de 1554, Salamanca, Andrea de Portonaris), Madrid, Viuda e hija de Gómez Fuentenebro.
- Fray Luis de Granada (2010): *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica, o método de predicar* (ed. de Manuel López-Muñoz), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Fray Luis de León (1951): *Obras completas castellanicas* (prólogos y notas del P. Félix García), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fray Luis de León (1966): *De los nombres de Cristo* (estudio, introducción y notas de Federico de Onís), Madrid, Espasa-Calpe.
- Fromm, Erich (1977): *El corazón del hombre*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis (1919): *Questions contemporaines*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.
- Fuster García, Francisco (2013): «Azorín y los libros: autorretrato de un lector», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 762, pp. 71-84.
- Garagorri, Paulino (1963): «Azorín en sus noventa años», *Revista de Occidente*, año I, 2.^a época, n.º 4, julio, pp. 81-83.
- García Escudero, José María (1962): *Cine español*, Madrid, Rialp.
- García Gómez, Jorge (1968): «Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 292-338.

- García Hernández, Benjamín (1980): *Semántica estructural y lexemática del verbo*, Reus, Avesta.
- García Morente, Manuel, y Juan Zaragüeta Bengoechea (1967): *Fundamentos de filosofía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Garvin, Paul L. (1979): «Una epistemología empiricista para la lingüística», *Revista de lingüística teórica y aplicada*, 17, 1979, pp. 109-127.
- Gener, Pompeyo (1894): *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria contemporánea*, Madrid, Fernando Fé.
- Gil de Biedma, Jaime (1994): «Luis Cernuda y la expresión poética en prosa», en *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, pp. 327-338.
- Gil, Ildelfonso-Manuel (1975): *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Gili Gaya, Samuel (1970): *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona, Bibliograf.
- Gili Gaya, Samuel (1993): *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo.
- Giménez Caballero, Ernesto (1994): *Visitas literarias de España (1925-1928)* (edición y prólogo de Nigel Dennis), Valencia, Pre-textos.
- Gimferrer, Pere (1990): «Introducción», en *Azorín, Los pueblos, Castilla* (ed. de José Luis Gómez), Barcelona, Planeta, pp. IX-XVII.
- Glenn, Kathleen Mary (1981): *Azorín (José Martínez Ruiz)*, Boston, Twayne Books.
- Goleman, Daniel (2006): *Emotional Intelligence*, New York, Bantam Dell, A Division of Random House, Inc. (Edición digital).
- Goleman, Daniel (2018): *Inteligencia emocional* (traducción de David González Raga y Fernando Mora), Barcelona, Kairós.
- Gómez Carrillo, Enrique (1900-a): *Almas y cerebros*, París. Garnier Hermanos.
- Gómez Carrillo, Enrique (1900-b): *Sensaciones de París y de Madrid*, París, Garnier Hermanos.
- Gómez de Baquero, Eduardo (1905): *Letras é ideas*, Barcelona, Heinrich y C^{ia}.
- Gómez de la Serna, Ramón (1928): «Azorín», *Revista de Occidente*, LXV (noviembre-diciembre), pp. 202-226.
- Gómez de la Serna, Ramón (1930): *Azorín*, Madrid, La Nave.
- Gómez de la Serna, Ramón (1957): *Azorín*, Buenos Aires, Losada.
- Gómez Hermosilla, José (1839): *Arte de hablar en prosa y verso* (dos vols), Madrid, Imprenta Nacional.
- Gómez Íñiguez, Laura (1996): «Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*», Barcelona, Quaderns Crema, 1994», *Cuadernos de Filología Románica*, 13, pp. 451-454.
- Gómez Jarque, Noelia (2004): «El problema del tiempo en Azorín: Doña Inés», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año IX, n.º 26. (Revista digital).
- Gómez Santos, Marino (1958): *Diálogos españoles*, Madrid, Ediciones Cid.
- Gómez Solís, Felipe (1983): «La oración interrogativa directa en algunos artículos de ‘Azorín’», *Anuario de Estudios Filológicos*, 6, pp. 91-104.
- Goncourt, Edmond & Jules de (1866): *Idées et sensations*, Paris, Librairie Internationale-A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e, Éditeurs, à Bruxelles, à Leipzig et à Livourne.

- González Blanco, Andrés (1905): «La vida literaria. Las confesiones de un pequeño filósofo», *Nuestro Tiempo. Revista mensual ilustrada*, 1, De enero a junio, pp. 59-74.
- González Blanco, Andrés (1906): *Los contemporáneos*, tomo I, París, Garnier Hermanos.
- González Calvo, José Manuel (1983): «Hacia una clasificación de la oración simple según el *modus*», en Varios: *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, 1, Madrid, Cátedra, pp. 251-262.
- González de Echevarría, Roberto (1969): «El primitivismo de Azorín», *Revista de Occidente*, año VII, 2.^a época, n.º 76, julio, pp. 95-103.
- González Ollé, Fernando (1962): «Los sufijos diminutivos en castellano medieval», *Revista de Filología Española*, Anejo LXXV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- González Serrano, Urbano (1899-a): «Los ascetas del ideal», *La Vida Literaria*, Núm. 10, 11 de Marzo, p. 11.
- González Serrano, Urbano (1899-b): *Siluetas*, Madrid, H. Rodríguez Serra.
- González Serrano, Urbano (1903): *La literatura del día*, Barcelona, Henrich y C^a.
- González-Ruano, César (2004): *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias* (Prólogo de Manuel Alcántara), Madrid, Renacimiento.
- Gracián, Baltasar (1647): *Oráculo manual y arte de prudencia*, Huesca, Juan Nogués. (Edición digital cotejada con la edición crítica de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1997. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).
- Gracián, Baltasar (1939): *El criticón* (tomo segundo) (edición crítica y comentada por M. Romera-Navarro), Philadelphia, University of Pennsylvania Press. Published in Cooperation with the Modern Language Association of America. London: Humphrey Milford: Oxford University Press.
- Grammont, Maurice (1967): *Le vers français*, Paris, Delagrave.
- Grandmontagne, Francisco (1958): «Presentación», en Azorín (1958): *Sin perder los estribos*, Madrid, Taurus.
- Granell Muñoz, Manuel (1949): *Estética de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Granjel, Luis S. (1958): *Retrato de Azorín*, Madrid, Guadarrama.
- Grant, Helen F. (1953): «La tierra de Alvargonzález», *Celtiberia*, 5, pp. 57-90.
- Gratry, Auguste Joseph Alphonse (1874): *Souvenirs de ma jeunesse*, Paris, Charles Douniol, Lecoffre et C^{ie}, Adolphe Lainé, A. Broussois.
- Greenblatt, Stephen (2012): «Presentación “De la naturaleza”: una introducción», en Lucrecio Caro, Tito: *De rerum natura. De la naturaleza* (traducción del latín, introducción y notas de Eduard Valentí Fiol), Barcelona, Acantilado.
- Grice, Herbert Paul (1991): «Do not say what you believe to be false», en *Studies in the way of words*, Harvard University Press.
- Grijelmo García, Álex (2012): *La información del silencio*, Madrid, Taurus.
- Guérard, Cécile (éd.) (1998): *L'ironie. Le sourire de l'esprit*, Paris, Éditions Autrement.
- Guillén Cabañero, José (1958-a): «El ritmo en los discursos de Cicerón. I. El ritmo en las cláusulas internas», *Helmántica*, vol. 9, nn. 28-30, pp. 183-216.
- Guillén Cabañero, José (1958-b): «El ritmo en los discursos de Cicerón. II. La cláusula rítmica final», *Helmántica*, vol. 9, nn. 28-30, pp. 363-391.

- Guillén Cabañero, José (1962): «Origen y constitución del “cursus” rítmico», *Helmántica*, vol. 13, nn. 40-42, pp. 309-350.
- Guiraud, Pierre (1974): *La semántica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez-Gamero, Emilio (1897): *Sitilla*, Madrid, Curial Impresor.
- Guyau, Jean-Marie (1881): *Vers d'un philosophe*, Paris, Librairie Germer Baillière.
- Guyau, Jean-Marie (1890): *La genèse de l'idée de temps* (introd. de Alfred Fouillée), Paris, Félix Alcan.
- Guyau, Jean-Marie (1921): *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* [préface signée Alfred Fouillée], Paris, Félix Alcan.
- Guyau, Jean-Marie (2016): *L'art au point de vue sociologique*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon: ENS Éditions (généré le 30 mars 2020). Disponible sur Internet.
- Ha-Leví, Yehudá (1910): *Cuzary. Diálogo filosófico* (siglo XII) (traducido por Yehuda Abentibbon y R. Jacob Abendana, con un apéndice de don Marcelino Menéndez y Pelayo), Madrid, Librería general de Victoriano Suárez.
- Hamon, Philippe (2016): «Les modalités et les valeurs de l'ironie littéraire», *Revue Chameaux*, n° 9, automne. (Entretien avec Philippe Hamon, par Marie-Laurence Trépanier, Amélie Michel et Suzette Ali. Littératures francophones et ironie).
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (1843): *Ensayos poéticos y artículos en prosa literarios y de costumbres*, Madrid, Imprenta de Yenes.
- Hatzfeld, Helmut (1975): *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta.
- Haverkate, Henk (1985): «La ironía verbal: un análisis pragmatolingüístico», *Revista Española de Lingüística*, 15, 2, pp. 343-391.
- Havet, Louis (1892): *La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus*, Paris, Bouillon.
- Heger, Klaus (1974): *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna. II*, Madrid, Alcalá.
- Heidegger, Martín (1967): *¿Qué es metafísica?*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- Hellín, Iosephus, et Irenaeo González (1952): *Philosophiae Scholasticae Summa. III. Theodicea. Ethica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Henríquez Ureña, Pedro (1922): *Mi España: en la orilla*, México, Ediciones México Moderno.
- Hermesen, Joke Johanna (2019): *La melancolía en tiempos de incertidumbre* (trad. de Gonzalo Fernández Gómez), Madrid, Siruela.
- Hernández Sánchez, Domingo (2016): «El derecho a la complicación. Ironía, juego y extrañamiento», *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-N.º 3, pp. 241-257.
- Hernández Valcárcel, Carmen, y Carmen Escudero Martínez (1986): *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- Hernández Villalba, Afhit (2011): «Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística», *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año I, n.º 2, julio-diciembre, pp. 10-34.
- Hernández Vista, Eusebio (1919): «Notas preliminares a la métrica general», *Música Sacro-Hispana*, año XII, n.º 8, pp. 101-105.

- Hernández, José (1872): *El gaucho Martín Fierro*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Obra cedida por la Biblioteca de la Academia Argentina de las Letras. Digitalización realizada por Verónica Zumárraga).
- Herrero Llorente, Víctor-José (1980): *Diccionario de expresiones y frases latinas*, Madrid, Gredos.
- Hilferty, Joseph (1993): «Semántica lingüística y cognición», *Verba*, 20, pp. 29-44.
- Hjelmslev, Louis (1972): *Ensayos lingüísticos* (E. Bombín y F. Piñero), Madrid, Gredos.
- Hockett, Charles F. (1979): *Curso de lingüística moderna* (trad. de Emma Gregores y Jorge Alberto Suárez), Buenos Aires, Eudeba.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2020): *Cuentos de miedo*, México, Biblioteca Digital Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE.
- Homenaje a Azorín* (1947): “Azorín”, 1873-1947. *Homenaje de la Hemeroteca Municipal*. «Homenaje a “Azorín”» (29 de diciembre), Madrid.
- Homenaje a Azorín* (1976): III Asamblea Comarcal de Escritores (Monóvar, 1973), Diputación Provincial de Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- Hommage a Azorín* (1953): *Bulletin de l’Institut Français en Espagne*, n.º 70, décembre, pp. 250-291.
- Horacio (2004): *Odas y Epodos* (Edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal. Traducción de Manuel Fernández-Galiano), Madrid, Cátedra.
- Hugo, Victor (1840): *Les rayons et les ombres*, Genève, Ch. Gruaz, Imp.-Éditeur.
- Hummel, Martin (1997): «Para la lingüística de vuestro diminutivo: los diminutivos como apreciativos», *Anuario de Estudios Filológicos*, xx, pp. 191-210.
- Hurtado de Mendoza, Diego (1776): *Guerra de Granada*, en Valencia: en la oficina de Benito Monfort.
- Index Librorum Prohibitorum*. SS.MI D. N. PP. XII iussu editus, anno MCMXLVIII, Typis Polyglottis Vaticanis.
- Iommi Amunátegui, Godofredo (1989): «La mathesis y la máscara» *Revista de Filosofía*, Universidad Católica de Valparaíso, vol. 33-34, n.º 1, pp. 111-129.
- Isenberg, Horst (1987): «Cuestiones fundamentales de tipología textual», en E. Bernárdez (ed.): *Lingüística del texto*, Madrid, Arco/Libros, pp. 95-129.
- Jakobson, Roman (1949): «The phonemic and grammatical aspects of language in their interrelations», en *Actes du VI Congrès International de Linguistes*, París, pp. 7-18.
- Jakobson, Roman (1975): *Ensayos de lingüística general* (trad. de J. M. Pujol y J. Cabanes), Barcelona, Seix Barral.
- Jakobson, Roman (1981-a): *Lingüística, Poética, Tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica.
- Jakobson, Roman (1981-b): *Lingüística y poética* (trad. de Ana M.ª Gutiérrez-Cabello), Madrid, Cátedra.
- Jakobson, Roman (1984): *Une vie dans le langage* (Préface de Tzvetan Todorov), París, De Minuit.
- James, William (1884): «What is an Emotion?», *Mind*, Vol. 9, No. 34, Apr., pp. 188-205. (Reproducido en *Estudios de Psicología*, n.º 21, 1985, pp. 57-73, por donde citamos; traducción de Elena Gaviria).

- James, William (1899): *Los ideales de la vida (discursos a los jóvenes sobre psicología)* (trad. de Carlos M. Soldevila, 1904). (Versión electrónica).
- Jankélévitch, Wladimir (1982): *La ironía*, Madrid, Taurus.
- Jarnés, Benjamín (1931): «Libros sin género», *Revista de Occidente*, vol 32, n.º 95, mayo, pp. 205-209.
- Jeschke, Hans (1954): *La generación de 1898*, Madrid, Editora Nacional.
- Jespersen, Otto (1975): *La filosofía de la gramática* (trad. C. Manzano), Barcelona, Anagrama.
- Jiménez Juliá, Tomás (1989): «Modalidad, modo verbal y *modus clausal* en español», *Verba*, 16, pp. 175-214.
- Jiménez, Juan Ramón (1974): «Retrato de Azorín», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 305-306.
- Jiménez, Juan Ramón (2012): *Poesía (En verso) (1917-1923)*, Sevilla-Moguer, Facediciones.
- Johnson, Roberta (1993): «Historia y narrativa en Azorín», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 19-20.
- Johnson, Roberta (1996): *Las Bibliotecas de Azorín*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Johnson, Roberta (2010): «El periodismo feminista de Azorín 1897-1948», en Lozano Marco, Miguel Ángel: *Azorín, periodista*, Ayuntamiento de Monóvar. Concejalía de Cultura.
- Jousse, Marcel (1925): *Études de psychologie linguistique: Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris, Gabriel Beauchesne.
- Jurafsky, Dan (1996): «Universal tendencies in the semantics of the diminutive», *Language*, 3, pp. 533-578.
- Justo Gil, Manuel (1990): *Fundamentos del análisis semántico*, Universidad de Santiago de Compostela.
- Kant, Immanuel (2007): *Crítica de la razón pura* (traducción, notas e introducción de Mario Caimi), Buenos Aires, Colihue.
- Kant, Immanuel (2015): *Antropología* (traducción de José Gaos), Madrid, Alianza.
- Kawczynski, Maximilien (1889): *Essai sur l'origine et l'histoire de rythmes*, Paris, Bouillon.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1976): «Problèmes de l'ironie», *Linguistique et sémiologie* 2, pp. 9-46.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980): «L'ironie comme trope», *Poétique*, 41, pp. 108-127.
- Kierkegaard, Søren (1975): *In vino veritas* (trad. de Demetrio Gutiérrez Rivero), Madrid, Guadarrama.
- Kierkegaard, Søren (2000): *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía* (traducción de Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce), Madrid, Trotta.
- Kleiber, Georges (1995): *La semántica de los prototipos* (trad. de Antonio Rodríguez, Rodríguez), Madrid, Visor.
- Kleinginna, Paul R., Jr., and Anne M. Kleinginna (1981): «A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition», *Motivation and Emotion*, vol. 5, n.º 4, pp. 345-379.
- Klingner, Friedrich (2005): *De Boethii consolatione philosophie*, Hildesheim, Weidmann.
- Kosko, Bart (1995): *Pensamiento borroso* (trad. de Juan Pedro Campos), Barcelona, Crítica.

- Krause, Anna (1955): *Azorín, el pequeño filósofo* (trad. de Luis Rico Navarro), Madrid, Espasa-Calpe.
- La Bruyère, Jean de (1696): *Les caractères ou les mœurs de ce siècle, précédé de Les caractères de Théophraste* ([Reprod.]), Paris, Chez. E. Michalle, Premier Imprimeur du Roy.
- La Bruyère, Jean de (1818): *ŒUVRES* (tres vols.), Paris, Ménard et Desenne, Fils.
- La Rochefoucauld, François de (1815): *Maximes et réflexions morales de La Rochefoucauld*, Paris, De l'imprimerie et de la fonderie de P. Didot, L'Ainé.
- Labandeira Fernández, Amancio (1983): «Adiciones a un diccionario de seudónimos literarios españoles», *DICENDA, Cuadernos de filología hispánica*, 2, pp. 175-184.
- Labov, William (1977): *Il continuo e il discreto nel linguaggio*, Bologna, Il Mulino.
- Laín Entralgo, Pedro (1963): «Azorín en sus noventa años», *Revista de Occidente*, año 1, 2.^a época, n.º 4, julio, pp. 76-77.
- Laín Entralgo, Pedro (1973): «Azorín: el mismo, pero de otro modo», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, pp. 469-477.
- Laín Entralgo, Pedro (1998): *Españoles de tres generaciones*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- Lamíquiz, Vidal (1998): «Lo lineal, lo blanco o negro y lo difuso. (Acercas del método en la lingüística del siglo XX)», *Revista Española de Lingüística*, 28, 1, pp. 29-47.
- Landry, Eugène (1911): *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, Honoré Champion.
- Lapesa Melgar, Rafael (1963): «Para rendir homenaje», *Revista de Occidente*, año 1, 2.^a época, n.º 4, julio, p. 74.
- Lausberg, Heinrich (1975): *Manual de retórica literaria* (3 vols.) (versión de José Pérez Riesco), Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1973): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1974): «Presentación», en Levin, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra.
- Lázaro Carreter, Fernando (1980): *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- Leclercq, Adolphe, et Pierre Gilard (1930): *La Vie du Verre*, Paris, Dunod.
- León Felipe, Benigno (1999): «Características formales y modalidades de la poesía en prosa», *Estudios humanísticos. Filología*, 21, pp. 33-45.
- Leopardi, Giacomo (1860): *Epistolario*, Napoli, Presso Giuseppe Margheri. [Lettere raccolte e ordinate da Prospero Viani (interamente digitalizzate dall'opera originale pubblicata nell'anno 1860)].
- Leopardi, Giacomo (1998): *Cantos* (Edición bilingüe de M.^a de las Nieves Muñiz), Madrid, Cátedra.
- Levin, Samuel R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía* (presentación y apéndice de Fernando Lázaro Carreter), Madrid, Cátedra.
- Lichtenberger, Henri (1901): *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Félix Alcan.
- Lieberman, Daniel Z., y Michael E. Long (2021): *Dopamina* (trad. de M.^a Eugenia Santa Coloma), Barcelona, Península.

- Linares Rivas, Manuel (1922): *Lo pasado, o concluido o guardado* (Comedia en dos actos), Madrid, Biblioteca Hispania.
- Lindo Martínez, José Luis (2013): «Cien años de la fiesta de Azorín en Aranjuez. 1813-2013», en *Actas del XXXIX Congreso de la Real Asociación Española de Cronistas Oficiales* (Cáceres, 25, 26 y 27 de octubre de 2013).
- Lisarrague, Salvador (1942): «El realismo español. La sensibilidad de Azorín», *Santo y Seña*, n.º 8, 31 de agosto, p. 7.
- Littré, Émile (1966): *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette.
- Litvak de Kravzov, Lily (1968): «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes*, n.º 2, pp. 184-198.
- Livingstone, Leon (1970): *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos.
- Llanas Aguilaniedo, José María (1899): «Los negadores en el arte», *La Vida Literaria*, Núm. 23, 15 de Junio, p. 380.
- Llanas Aguilaniedo, José María (1991): *Alma contemporánea. Estudio de estética* (estudio, introducción y notas de Justo Broto Salanova), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Llanas Aguilaniedo, José María (2014): *Pityusa* (edición crítica de Alba del Pozo García), Doral, FL 33166, USA, Stockcero.
- Lobato Casado, Abelardo (1965): *Ser y belleza*, Barcelona, Herder.
- Lobato Casado, Abelardo (1971): *Ontologia*, Roma, Pontificia Universitas a Sancto Thoma.
- Lope de Rueda (1968): *Comedia Eufemia, Comedia Armelina, El Deleitoso (Siete Pasos)* (edición, prólogo y notas de Jesús Moreno Villa), Madrid, Espasa-Calpe.
- Lope de Vega (Frey Lope Felix de Vega Carpio) (1632): *La Dorotea. Acción en prosa* (Sale nuevamente a la luz reproducida en facsimil por acuerdo de la Real Academia Española, Madrid, 1951).
- Lope de Vega (2009): *El caballero de Olmedo* (versión de Fernando Urdiales), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- López Castejón, María (1992): *La mujer en Azorín. Perfiles femeninos en su obra* (tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga.
- López Estrada, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- López Estrada, Francisco (1993-a): «Azorín y..., esta vez, las mujeres», *Anales Azorinianos*, n.º 5, pp. 129-142.
- López Estrada, Francisco (1993-b): «Raíces azorinianas o la levadura espiritual de la vida», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 7-8.
- López García, Ángel (2002): «La formación de palabras como proceso cognitivo». García-Medall, J. (ed.): *Aspectos de morfología derivativa del español*, Lugo, Tris Tram, pp. 79-93.
- López García, Pedro Ignacio (2005): *Azorín, poeta puro*, Alicante, Diputación Provincial.
- López García, Pedro Ignacio, y Miguel Jiménez Molina (1996): «Azorín o la filosofía del humorismo», *Azorín (1904-1924)*, III.ª Colloque International (Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Universidad de Murcia, pp. 241-251.
- Loureda Lamas, Óscar (2003): *Introducción a la tipología textual*. Madrid: Arco/Libros.

- Loureda Lamas, Óscar (2006): «Fundamentos de una lingüística del texto real y funcional», en E. Coseriu y O. Loureda: *Lenguaje y discurso*, Pamplona, EUNSA.
- Lowth, Robertus (1815): *De Sacra Poesi Hebraeorum Praelectiones*, Lipsiae, Svmtibus Io. Avg. Gottl. Weigel.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1990): «Lo “original” en Azorín», en *Traslado de los Restos Mortales de José Martínez Ruiz “Azorín” y su esposa Julia Guinda Urzanqui: Madrid-Monóvar*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 68-71.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1993): «Cuatro capítulos de *Lecturas Españolas*», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 9-11.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1995): «Estudio introductorio», *Azorín. Páginas escogidas*, Altea, Ediciones Aitana.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1996-a): «Azorín. Una estética de la resignación», *Azorín (1904-1924)*, III. ^{ème} Colloque International (Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Universidad de Murcia, pp. 109-114.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1996-b): «Schopenhauer en Azorín. La “necesidad de una metafísica”», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 12, pp. 203-215.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1998-a): «Introducción general», en *Obras escogidas*, 1, Madrid, Espasa.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (1998-b): «La vitalidad de un clásico moderno», en Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana» (noviembre 1996), Murcia, CAM-Universidad de Murcia, pp. 71-74.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2000): «Un peculiar manifiesto: “Confesión de un autor”. Azorín y el “Nuevo Arte”», en *Luz vital: estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette* (edición de Ramón F. Llorens y Jesús Pérez Magallón, en formato HTML), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Edición digital basada en la edición de [Montreal], McGill University, Department of Hispanic Studies), pp. 107-112.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2002-a): «Los últimos libros de Azorín (1959-1960). Algunas cuestiones de estética», *Anales Azorinianos*, n.º 8, pp. 45-58.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2002-b)): «Peculiaridades de los textos de Azorín», en Ara, Juan Carlos, y José Carlos Mainer (eds.): *Los textos del 98*, Universidad de Valladolid.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2007): «Un poema en prosa de Azorín: “Las Rondas” (1904)», *Anales Azorinianos*, n.º 10, pp. 135-149.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2010): *Azorín, periodista*, Ayuntamiento de Monóvar. Concejalía de Cultura.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (coord.) (2015): *Azorín y otros escritores*, Centenario del homenaje en Aranjuez, Actas del III Congreso Internacional Azorín (Monóvar, 13 al 18 de octubre de 2013), Ayuntamiento de Monóvar-Diputación de Alicante.
- Lozano Marco, Miguel Ángel (2016): «Introducción», en *Azorín: Veraneo sentimental*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Luarsabishvili, Vladimer (2019): «La ironía: sobre la evolución histórica de la noción», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 37, pp. 185-198.

- Lucrecio Caro, Tito (1997): *De rerum natura. De la realidad* (edición crítica y versión rítmica de Agustín García Calvo), Zamora, Lucina.
- Lucrecio Caro, Tito (2016): *La naturaleza de las cosas* (trad. de Miguel Castillo Bejarano), Madrid, Alianza.
- Lugsdin, Claribel (1933): *La philosophie epicurienne d'Anatole France* (thesis for the degree of M. A.), University of British Columbia.
- Lyons, John (1973): *Introducción en la lingüística teórica* (trad. de Ramón Cerdà), Barcelona, Teide.
- Lyons, John (1981): *Lenguaje, significado y contexto* (trad. Santiago Alcoba), Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- Machado, Antonio (1912-a): «José Martínez Ruiz, Azorín», *El Porvenir Castellano* (Soria), 8 de julio, p. 3.
- Machado, Antonio (1912-b): «La tierra de Alvargonzález», *Mundial Magazine*, vol. II, enero, n.º 9, pp. 213-220.
- Machado, Antonio (2005): *Poesías completas*, Madrid, Espasa.
- Machado, Manuel (1903): «Un paseo y un libro», *Helios*, año I, tomo II, n.º XI, noviembre, pp. 465-469.
- Machiavelli, Niccolò (2013): *Il Principe* (note critiche a cura di Laura Barberi), www.liberliber.it [2.ª edición electrónica del 6 giugno. Tratto da: *Il Principe*, Niccolò Machiavelli, 1972, introduzione e note di Federico Chabod, Torino, Einaudi].
- Maillard, Michel (1974): «Essai de typologie des substituts diaphoriques», *Langue Française*, 21, pp. 55-71.
- Mainer Baqué, José Carlos (1989): «La crisis de fin de siglo a la luz del «emotivismo»: sobre *Alma contemporánea* (1899), de Llanas Aguilaniedo», *Letras Aragonesas*, pp. 97-115.
- Mainer Baqué, José Carlos (1992): «Azorín: El lugar del escritor», *Anales Azorinianos*, n.º 4, pp. 31-41.
- Mainer Baqué, José Carlos (1996): «Azorín o el ocaso del autor», *Turia*, 37 (1996), pp. 7-15.
- Mallebrera, Demetrio (2007): «Centenario de la oración de Azorín», *La Verdad* (Alicante), sábado 9 de junio.
- Malmberg, Bertil (1973): «Le rythme comme phénomène linguistique et phonétique», en *Linguistique générale et romane*, The Hague-Paris, Mouton, pp. 177-187.
- Mann, Thomas (1947): «Goethe and Tolstoy», *Essays of Three Decades*, vol. 9, pp. 93-175.
- Manrique, Jorge (1971): *Cancionero*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.
- Manso, Christian (1986): «Un artículo olvidado de José Martínez Ruiz (La Coruña, 1896)», *Anales Azorinianos*, n.º 3, pp. 55-61.
- Manso, Christian (1992): «Dos artículos olvidados de José Martínez Ruiz (1892-1893)», *Anales Azorinianos*, n.º 4, pp. 133-148.
- Manso, Christian (2015): «Azorín y Saint-Simon», en Lozano Marco, Miguel Ángel (coord.): *Azorín y otros escritores*, Centenario del homenaje en Aranjuez, Actas del III Congreso Internacional Azorín (Monóvar, 13 al 18 de octubre de 2013), Ayuntamiento de Monóvar-Diputación de Alicante.
- Mañara, Miguel (1725): *Discurso de la Verdad*, Reimpreso en Sevilla, por Juan de la Puerta, en las Siete Rebueeltas.

- Maquiavelo, Nicolás (2017): *El príncipe*, (prólogo, traducción y notas de Miguel Ángel Granada), Madrid, Alianza.
- Maravall, José Antonio (1968): «Azorín, idea y sentido de la microhistoria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 28-77.
- Marchena, Josef (1820): *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*, Tomo I, Burdeos, Imprenta de Don Pedro Beaume.
- Marcial, Marco Valerio (2004): *Epigramas* (introducción de Rosario Moreno; texto latino preparado por Juan Fernández; traducción de Enrique Montero) (dos tomos), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marcial, Marco Valerio (2004): *Epigramas I* (introducción de Rosario Moreno; texto latino preparado por Juan Fernández; traducción de Enrique Montero), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marcial, Marco Valerio (2005): *Epigramas II* (introducción de Rosario Moreno; texto latino preparado por Juan Fernández; traducción de Enrique Montero), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Marcii Avrelii Antonini (1987): *Ad seipsum libri XII* (edidit Joachim Dalfen), Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Marco Aurelio (1785): *Los doce libros del emperador Marco Aurelio* (traducidos por Jacinto Díaz de Miranda), Madrid, Imprenta de Don Antonio Sancha.
- Marco Aurelio (1977): *Meditaciones* (introducción de Carlos García Gual; traducción y notas de Ramón Bach Pellicer), Madrid, Gredos.
- Marías Aguilera, Julián (1941): *La filosofía del padre Gratry*, Madrid, Ediciones Escorial.
- Marías Aguilera, Julián (1953): «Doña Inés», *Ínsula*, año VIII, n.º 94, pp. 1 y 9.
- Marías Aguilera, Julián (1963): «Al margen de un clásico», *Revista de Occidente*, año I, 2.ª época, n.º 4, julio, pp. 75-76.
- Marías Aguilera, Julián (1973): «Literatura y vida en Azorín», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, pp. 461-468.
- Marías Aguilera, Julián (1979), «Una primera imagen de la generación del 98», *El País*, 16 de agosto.
- Marichal, Juan (1953): «Montaigne en Espagne», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, Núm. 1/2, pp. 259-278.
- Maritain, Jacques (1968): *Distinguir para unir o Los grados del saber*, Buenos Aires, Club de lectores.
- Marqués de Santillana (1973): *Canciones y decires*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Marquina, Rafael (1931): «El Bautista del 98», *La Gaceta Literaria*, año V, Núm. 99, 15 de febrero, p. 5.
- Marrero, Carmen (1973): *Oyendo a Pedro Salinas*, San Juan de Puerto Rico, Cordillera.
- Martín Abril, Francisco Javier (1953): «"Azorín", vigía», *ABC*, 21 de noviembre, p. 3.
- Martín Cabrero, Francisco José (2002): «La aventura editorial del "Epílogo futurista" y sus implicaciones políticas», *Anales Azorinianos*, n.º 8, pp. 89-104.
- Martín Cabrero, Francisco José (ed.) (2005): *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- Martín Cabrero, Francisco José (2007): «La herencia perdida de Azorín», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n.º 114, pp. 93-104. ([https:// www.nuevarevista.net/libros/_la-herencia-perdida-de-Azorin](https://www.nuevarevista.net/libros/_la-herencia-perdida-de-Azorin)).
- Martín Cabrero, Francisco José (2013): «Geometría variable del triángulo», *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n.º 142, pp. 155-168. ([https:// www.nuevarevista.net/libros/geometria-variable-del-triangulo](https://www.nuevarevista.net/libros/geometria-variable-del-triangulo)).
- Martín Cabrero, Francisco José (2018): «La costura cultural de la nación (Azorín y el despliegue de la “pequeña filosofía”», en Vidal Ortuño, José Manuel, y Miguel Ángel Puche Lorenzo (2018): *Estudios azorinianos in honorem María Martínez del Portal*, Universidad de Murcia, pp. 73-93.
- Martin, Robert (1970): «A propos de la dérivation adjective: Quelques notes sur la définition du suffixe». *Travaux de linguistique et de littérature*, 8, pp. 155-166.
- Martinet, André (2000): «Continuum et discrétion», *La Linguistique*, 36, 1-2, pp. 133-140.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2003): *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.
- Martínez Cachero, José María (1953): «“Clarín” y “Azorín” (Una amistad y un fervor)», *Archivum*, III, mayo-agosto, pp. 159-180.
- Martínez Cachero, José María (1960): *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula.
- Martínez Cachero, José María (1979): «Sobre algunos formantes de la expresión azoriniana», en *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, pp. 361-376.
- Martínez Cachero, José María (1987-1988): «“Con permiso de los cervantistas” (Azorín, 1948): Examen de “Un libro de melancolía”», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, pp. 305-314.
- Martínez del Portal, María (1993): «Lo inacabado en los desenlaces de la cuentística de José Martínez Ruiz», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 18-19.
- Martínez Sierra, Gregorio (1904): «Peregrino. Poema en prosa», *Helios*, año I, n.º IV, pp. 35-40.
- Martín-Hervás Jiménez, Miguel Ángel (2016): «La voluntad de estilo en el muy joven José Martínez Ruiz: un aprendiz de crítico satírico (1893-1894)», *Castilla. Estudios de Literatura*, vol. 7, pp. 735-755.
- Marty, Anton (1908): *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen grammatik und Sprachphilosophie*, Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer.
- Massias, Nicolas (1826): *Maximes de La Rochefoucauld avec leurs paronymes*, Paris, De L’Imprimerie de Firmin Didot.
- Mata, Ramiro W. (1947): *La generación del 98*, Montevideo, Liceo.
- Mateu Serra, Rosa (2001): *El lugar del silencio en el proceso de comunicación* (tesis doctoral), Universidad de Lleida.
- Maura y Gamazo, Gabriel (1908): «La reforma conservadora», *Faro*, año I, n.º 2, p. 1.
- Maza, Ana M. (1970): «Acontecer y tiempo verbal en Azorín», *Estudios Filológicos* (Chile), 6, 1970, pp. 151-175.
- McCabe, Joseph (1906): *Talleyrand. A biographical study*, London, Hutchinson & Co.

- Medina López-Lucendo, Cecilia (2016): *Aproximación a la doctrina y la terminología retórica de las figuras de dicción en la tratadística latina tardía* (tesis doctoral), Universidad Complutense.
- Medina, Vicente (1898): *Aires Murcianos* (PRIMERA SERIE) (Prólogo de J. Martínez Ruiz), Cartagena, Imprenta de la Gaceta Minera.
- Medina, Vicente (1921): *Humo (Yo mismo)*, Rosario de Santa Fé (República Argentina), (Edición del autor).
- Medina, Vicente (2005): *Aires Murcianos (1898-1928)*, Murcia, Pictografía. Facsímil de la Edición Completa que publicó en 1929 el poeta murciano en Rosario (Argentina).
- Menéndez Pidal, Ramón (1933): «El lenguaje del siglo XVII», *Cruz y Raya. Revista de afirmación y negación*, 15 de septiembre de 1933, pp. 8-63.
- Meumann, Ernst (1948): *Sistema de estética* (trad. de Fernando Vela), Buenos Aires-México, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral.
- Meunier, André (1974): «Modalités et communication», *Langue Française*, 21, pp. 8-25.
- Mexía, Pedro (1673): *Silva de varia lección*, En Madrid, por Mateo de Espinosa y Arteaga.
- Milazzo, Elena (1956): «Azorín (Martínez Ruiz e Baudelaire)», *Cenobio*, anno V, pp. 589-593.
- Milazzo, Elena (1961): *Azorín (José Martínez Ruiz). Studio critico*, Roma, Signorelli.
- Mirabeau (Conte de), Honoré-Gabriel Riquetti (1792): *Lettres originales de Mirabeau a Sophie de Monnier*, écrites du donjon de Vincennes, tome 3, recueillies par P. Manuel, Paris, Chez J. B. Garnery, Libraire.
- Mockel, Albert (1895): «Émile Verhaeren», *Mercure de France*, 1 de mayo, pp. 190-212.
- Moles, Abraham A. (1995): *Les sciences de l'imprécis*, Paris, Du Seuil.
- Molina, Manuel (1976): «Glosa a la autobiografía de José Martínez Ruiz, "Azorín"», en *Homenaje a Azorín* (1976), pp. 121-126.
- Molina Martínez, José Luis (1999): «Edición, introducción, notas y actividades», en *Azorín: Castilla*, Madrid, Bruño.
- Moliner, María (2007): *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Montaigne, Michel de (1965): *Essais* (ed. Pierre Michel) (tres tomos), Paris, Gallimard.
- Montaigne, Michel de (2006): *Ensayos completos* (trad. de Almudena Montojo; introd. y notas de Álvaro Muñoz Robledano), Madrid, Cátedra.
- Montes-Huidobro, Matías (1994): «Azorín, teoría y práctica del cine», *Revista contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, tomo VII, núm 1, pp. 29-46.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de (1873-a): *Lettres Persanes*, Tome I, Paris, Alphonse Lemerre. (The Project Gutenberg EBook of Lettres persanes. Release Date: October 16, 2009 [EBook #30268]).
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de (1873-b): *Lettres Persanes*, Tome II, Paris, Alphonse Lemerre. (The Project Gutenberg EBook of Lettres persanes. Release Date: October 12, 2010 [EBook #33856]).
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de (1899): *Pensées et fragments*, Bordeaux, G. Gounouilhou, Imprimeur-Éditeur.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de (1907): *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*, Paris, Librairie V. Ch. Poussielgue.

- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de (1992): *Cartas Persas* (traducción y notas de María Rocío Muñoz, prólogo de María Eugenia Galicia), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Montoro Sanchís, Antonio (1953): *¿Cómo es Azorín? (Datos y opiniones para su biografía)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Montoya Martínez, Jesús (1977): «Prensa local y literatura. Una crónica inédita de J. Martínez Ruiz», en *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, I, pp. 399-410.
- Montoya Velarde, Emilio (2018): *El tedio y la banalidad del mal: un malestar del hombre contemporáneo en el pensamiento de Erich Fromm* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid.
- Morier, Henri (1981): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Morillas Esteban, Jordi (2005): *Religión, ciencia y política en la filosofía de John Toland* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona. (En línea).
- Moro, Tomás (1971): *Utopía*, Algorta (Vizcaya), Zero.
- Morris, Charles (1974): «Fondements de la théorie des signes», *Langages*, 75, pp. 15-21.
- Moure, Teresa (1996): *La alternativa no-discreta en lingüística*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Muecke, Douglas Colin (1978): «Analyses de l'ironie», *Poétique*, 36, pp. 478-494.
- Mujica Lainez, Manuel (1967): «Azorín e Hispanoamérica (necrología)», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVII, pp. 21-22.
- Mulertt, Werner (1930): *Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Muñoz Cortés, Manuel (1944): «“La Isla sin aurora”, de Azorín», *Escorial*, abril, n.º 42, pp. 306-311.
- Muñoz Cortés, Manuel (1973): *Sobre Azorín*, Universidad de Murcia.
- Muñoz Cortés, Manuel (1990-a): «Con Azorín, siempre», en *Traslado de los Restos Mortales de José Martínez Ruiz “Azorín” y su esposa Julia Guinda Urzanqui: Madrid-Monóvar*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 89-94.
- Muñoz Cortés, Manuel (1990-b): «Palabras, cosas, hombres. Carta a Azorín», *Montearabí*, 8-9, pp. 41-53.
- Muñoz Cortés, Manuel (1993): «Ideas sobre el estilo de Azorín», *José Martínez Ruiz («Azorín»)*, en Actes du premier colloque international (Pau, 25et 26 avril 1985), Université de Pau et des Pays de L'Adour, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, pp. 287-298.
- Narcy, Michel (2001): «Qu'est-ce que l'ironie socratique?», *Plato. Le journal Internet de la Société Platonicienne Internationale*, January, n.º 1 [En ligne: <http://www.ex.ac.uk/plato/narcy.html>].
- Navarro Tomás, Tomás (1939): «El grupo fónico como unidad melódica», *Revista de Filología Hispánica*, Año I, Núm. 1, pp. 3-19.
- Navarro Tomás, Tomás (1972): *Métrica española*, Madrid, Guadarrama.
- Navarro Tomás, Tomás (1974): *Manual de entonación española*, Madrid, Guadarrama.
- Nicolau, Mathieu G. (1930): *L'origine du cursus rythmique et les débuts de l'accent d'intensité en latin*, Paris, Les Belles-Lettres.

- Nicolau, Mathieu G. (1932): «Notes sur l'histoire du *cursum* rythmique», *Archivum latinitatis medii aevi*, 7, pp. 36-38.
- Nieremberg, Juan Eusebio (1664): *Aforismos, dictámenes*, En Bruselas, En casa de Juan Momarte.
- Nietzsche, Friedrich (1932): *Aurora* (tomo IV de *Obras completas de Federico Nietzsche*; trad. de Eduardo Ovejero y Maury), Madrid, Aguilar.
- Nietzsche, Friedrich (1986): *El gay saber* (edición de Luis Jiménez Moreno), Madrid, Espasa Calpe.
- Nietzsche, Friedrich (2012): *Correspondencia VI. Octubre 1887-Enero 1889* (ed. Luis Enrique de Santiago Guervós; traducción, introducción, notas y apéndices de Joan B. Llinares), Madrid, Trotta.
- Novi Testamenti Biblia Graeca et latina* (ed. I. M. Bover) (1943): Matriti, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Núñez, Salvador (1991): *Semántica de la modalidad en latín*, Universidad de Granada.
- Oliva, César (2009): *Versos y trazas (Un recorrido personal por la comedia española)*, Murcia, Editum.
- Ortega Gómez, Lorena (2016): «El perfil socio-profesional de los familiares del Santo Oficio del mundo rural en el Tribunal de Toledo durante el siglo XVII», en *Anais eletrônicos del III Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais: novas fronteiras*, Alcalá de Henares, junho de 2015, Cachoeira-BA, UFRB (Soporte: Internet), pp. 1-21.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando (1973): «Azorín, el filósofo de la sensibilidad», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78 (n.º extraordinario), pp. 33-64.
- Ortega y Gasset, José (1908): «La conservación de la cultura», *Faro*, año I, n. 3, pp. 1-2.
- Ortega y Gasset, José (1913): «Competencia», *El Imparcial*, sábado 8 de febrero, p. 1.
- Ortega y Gasset, José (1971): *Historia como sistema*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, José (1976): *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Ortega y Gasset, José (1987): «Primores de lo vulgar», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)* (edición, introducción y notas de E. Inman Fox), Madrid, Castalia, pp. 307-349. (Había aparecido antes en *Los lunes de El Imparcial*, p. 3, los días 24 de febrero, 17 y 31 de marzo y 21 de abril).
- Ortiz de Lanzagorta, José Luis (1974): «Una meditación en torno a Azorín», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 81-98.
- Orts-Ramos, Tomás (1899): «Así habló mi Zaratustra...», *La Vida Literaria*, n.º 15, 20 de abril, pp. 252-253.
- Ortuño Palao, Miguel (2010): *Yeclanos*, Barcelona, Ediciones del Azar.
- Otero, Francisco L. (1974): «Azorín, periodista», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 101-120.
- Ouimette, Víctor (1987): «Azorín y el liberalismo instintivo», en Ouimette, Víctor (1987): *La hora de la pluma. Periodismo de la Dictadura y de la República*, Valencia, Pretextos, pp. 13-50.
- Ovidio (1975): *Tristia. Ex Ponto*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press-William Heinemann LTD.

- Ovidio (1986): *Heroidas* (traducción de Francisca Moya del Baño), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ovidio (1992): *Tristes. Pónticas* (introducción, traducción y notas de José González Vázquez), Madrid, Gredos.
- Ovidio Nasón, Publio (2005): *Obras completas*, (la traducción de *Amores* es de Antonio R. de Verger), Madrid, Espasa.
- Pabón, Jesús (1946): «Talleyrand y el Congreso de Viena (Esbozo del problema y de la polémica). I. El hombre», *Revista de estudios políticos*, 1946, n.º 29/30, pp. 87-116.
- Padres Apologistas Griegos (1954): *Los apologistas griegos del siglo II*, Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pageaux, Daniel-Henri (2017): *AZORÍN (1873-1967). Sur les chemins de l'écriture*, Paris, L'Harmattan.
- Pardo Bazán, Emilia (1904): «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, año II, n.º XII, marzo, pp. 257-258.
- Pardo Manuel de Villena, Alfonso (Marqués de Rafal) (1911): *Un mecenas español del siglo XVII. El Conde de Lemos. Noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*, Madrid. Imprenta de Jaime Ratés Martín.
- Pascal, Blaise (1671): *Pensées de M. Pascal sur la Religion et sur quelques autres sujets, qui ont été trouvées apres sa mort parmi ses papiers*. A Paris, Chez Guillaume Desprez, rue Saint Jacques, à Saint Prosper.
- Pascal, Blaise (1904): *Pensées* (introduction et des notes par Léon Brunschvicg), tome premier, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.
- Pascal, Blaise (1999): *Pensamientos* (Edición digital basada en la edición de Madrid, Espasa Calpe, 1940).
- Pavía Pavía, Salvador (1984): *Don Miguel Amat Maestro (Pascual Verdú) y los orígenes literarios de Azorín*, Caja de Crédito de Petrel.
- Payá Bernabé, José (1998): «Epistolario», en *Azorín. Obras escogidas* (coord. Miguel Ángel Lozano Marco), III, pp. 1373-1545.
- Payá Rico, Juan José (2018): *La forja de un periodista. Azorín (1891-1906)* (tesis doctoral), Universidad de Alicante.
- Paz, Octavio (1956): *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pena Seijas, Jesús (1999): «Partes de la Morfología. Las unidades del análisis morfológico», en Bosque, Ignacio, y Violeta Demonte (dirs.): *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa, 3, pp. 4305-4366.
- Pérez de Ayala, Ramón (1964): *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Pérez de la Dehesa, Rafael (1967): «Un desconocido libro de Azorín: "Pasión (Cuentos y crónicas)" 1897», *Revista Hispánica Moderna*, Jul.-Oct., Año 33, N.º 3/4, pp. 280-284. (University of Pennsylvania Press).
- Pérez Fardalez, Evelio A. (2008): «La teoría ideal de la evocación», Monografías.com (En línea)
- Pérez Ferrero, Miguel (1941): *Pío Baroja en su rincón*, San Sebastián, Editora Internacional.
- Pérez Ferrero, Miguel (1953): «Una butaca», *ABC*, de Sevilla, 22 de diciembre, p. 3.

- Pérez Ferrero, Miguel (1973): *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1964): «El estilo de “Azorín” y su proyección en la literatura contemporánea», en Carpintero, Heliodoro, Santiago Riopérez y José Antonio Pérez-Rioja (1964): *Azorín. Homenaje al maestro en su XC aniversario*, Madrid, Prensa Española, pp. 193-291.
- Perona Sánchez, José Damián (1981): *El vocabulario vital e irracional en Azorín*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- Peyraga, Pascale (dir.) (2012): *Azorín. Los clásicos redivivos y los universales renovados*, VIII Coloquio Internacional (Pau, 1-3 de diciembre 2011), Diputación de Alicante.
- Phillips, Allen Whitwarsh (1955): «*La tierra de Alvargonzález: verso y prosa*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año IX, n.º 2, pp. 129-148.
- Piferrer, Pablo (1846): *Clásicos españoles. Colección de trozos de nuestros autores antiguos y modernos*, Barcelona, Gorchs.
- Platón (1902): *Platonis opera* (ed. J. Burnet), Oxford, Clarendon Press.
- Plezia, Marian (1974): «L’origine de la théorie du *cursus* rythmique au XII^e siècle». (Texte de la conférence donnée à l’université de Stockholm en 1969).
- Plutarco (2007): *Vidas paralelas*, V, (introducciones, traducciones y notas de Jorge Cano Cuenca, David Hernández de la Fuente y Amanda Ledesma), Madrid, Gredos.
- Poema de Gilgamesh* (1992): Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos.
- Poyatos, Fernando (1994): *La comunicación no verbal* (tres vols.), Madrid, Istmo.
- Poyatos, Fernando (2002): *Nonverbal Communication Across Disciplines*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1990-a): «Azorín: ¿Un caballero inactual?», en *Traslado de los Restos Mortales de José Martínez Ruiz “Azorín” y su esposa Julia Guinda Urzanqui: Madrid-Monóvar*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, pp. 114-119.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1990-b): «Circularidad y fluencia: Unas notas sobre la poesía de la prosa azoriniana», *Montearabí*, 8-9, pp. 65-75.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1991): *La Lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*, Alicante, CAPA.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1993): «La novela de José Martínez Ruiz: Voluntad, ataraxia, abulia», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, pp. 15-16.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2006): *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Alicante, Agua Clara.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (2009): «Azorín, un poeta en jubón de novelista», en Lozano Marco, Miguel Ángel (coord.): *Azorín, renovador de géneros*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 177-189.
- Prieto, Luis J. (1969): «Langue et style», *La Linguistique*, 1, pp. 5-24.
- Proudhon, Pierre-Joseph (1849): *Les confessions d’un révolutionnaire, pour servir à l’histoire de la révolution de février*. Paris, Au Bureau du Journal *La Voix du Peuple*.
- Proust, Marcel (1946-47): *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* (Première partie), La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *À tous les vents*, Volume

- 315: version 1.6. (Cette édition numérisée reprend le texte de l'édition Gallimard, Paris).
- Quasten, Johannes (1961): *Patrología* (dos vols.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1699): *Las zahurdas de Pluton*. Reproducción digital a partir de *Obras de Francisco de Quevedo Villegas... [tomo primero]*, en Amberes por Henrico y Cornelio Verdussen, pp. 309-331.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1963): *Los sueños* (Selección, estudio y notas por Francisco Indurain), Zaragoza, Clásicos Ebro.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1964): «Epístola satírica y censoria», en Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.): *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo X al XX*, Madrid, Aguilar.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1997): *Institutionis oratoriae* (cinco tomos) (trad. y comentarios de Alfonso Ortega Carmona), Universidad Pontificia de Salamanca.
- Racine, Jean (1671): *Bérénice. Tragedie*, Paris, Chez Claude Barbin.
- Raeber, Thierry (2011): «L'ironie; réactualisation de pensée et contenus non posés: une approche pragmatique» (mémoire de master), Université de Neuchâtel.
- Ramírez, José Luis (1989): «El significado del silencio y el silencio del significado», Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta, Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1989. *Scripta Vetera*. Edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales, y recogido en Castilla del Pino, Carlos (comp.) (1992): *El silencio*, Madrid, Alianza Editorial.
- Ramírez, José Luis (1992): «La existencia de la ironía como ironía de la existencia», Ponencia leída ante el Seminario de Antropología de la conducta, Universidad de Verano, San Roque (Cádiz), 1992. *Scripta Vetera*. Edición electrónica de trabajos publicados sobre geografía y ciencias sociales.
- Ramón Trives, Estanislao (1998): «Convergencia de la lingüística y teoría literaria en el estudio integrado de la escritura azoriniana. (A propósito de *La isla sin aurora*, de Azorín)», en Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana» (noviembre 1996), Murcia, CAM-Universidad de Murcia, pp. 147-171.
- Ramón y Cajal (2005): *Reglas y consejos sobre investigación científica (Los tónicos de la voluntad)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rand, Marguerite C. (1956): *Castilla en Azorín* (prólogo de Azorín), Madrid, Revista de Occidente.
- Rand, Marguerite C. (1963): «Azorín y Eros», *Revista Hispánica Moderna*, Año 29, No. 3/4, pp. 217-233.
- Real Academia Española (2014): *Diccionario de la lengua española*. Madrid.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2010): *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa.
- Renan, Ernest (1859): *Essais de morale et de critique*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.
- Renan, Ernest (1995): *L'avenir de la science*, Paris, Garnier-Flammarion. (Édition numérique réalisée le 24 novembre 2010 et complétée le 28 novembre 2010 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, Québec).

- Reyes, Alfonso (1989): *Obras completas*, XXII, México, Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1995): *Obras completas*, IV, México, Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1997): *Obras completas*, XIV, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ribalta, Aurelio (1922): «Conceptos y diferencias de la prosa y el verso», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo IX, pp. 5-16.
- Ricau, Marie-Andrée (1974): *AZORÍN (José Martínez Ruiz dit). Structure et signification de son œuvre romanesque* (thèse de doctorat d'État ès Lettres) (inédita), Université de Nice.
- Richter, Elise (1956): «Impresionismo, expresionismo y gramática», en Bally, Charles, y otros: *El impresionismo en el lenguaje* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), Universidad de Buenos Aires, pp. 45-103.
- Rico Verdú, José (1973): *Un Azorín desconocido: un estudio psicológico de su obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- Ricœur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.
- Ridruejo, Dionisio (1958): «Mensaje a Azorín, en su generación», *Papeles de Son Armadans*, año III, tomo X, n.º XXX, pp. 267-272.
- Rigual Bonastre, Magdalena (2000): *J. Martínez Ruiz, lector y bibliófilo*, Universidad de Alicante.
- Riopérez y Milá, Santiago (1963-a): «La vida y los libros desde los noventa años», *ABC*, 9 de junio, pp. 33, 35 y 37.
- Riopérez y Milá, Santiago (1963-b): «Santa Teresa en la obra de Azorín», *Revista de Espiritualidad*, n.ºs 87-89, pp. 408-412.
- Riopérez y Milá, Santiago (1979): *Azorín íntegro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Riopérez y Milá, Santiago (1993): «Azorín: Tiempo y recuerdo», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 8-9.
- Riopérez y Milá, Santiago (1995): «Montaigne y Azorín: más allá de una influencia literaria», en *Azorín et la France*, Actes du deuxième Colloque International (Pau, 23, 24 et 25 avril 1992), Université de Pau et des Pays de L'Adour, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, pp. 13-40.
- Riopérez y Milá, Santiago (1998): «Pensamiento de Azorín. (Bases morales y religiosas)», en Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana» (noviembre 1996), Murcia, CAM-Universidad de Murcia, pp. 55-68.
- Riopérez y Milá, Santiago (2011): *La voz española de Montaigne. Azorín*, Madrid, Ediciones 98.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1990): *La literatura en Alicante: de la Restauración al 98*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
- Risco, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- Rittwagen Solano, Guillermo (1941): *Intento de un catálogo de seudónimos, alónimos, anónimos, iniciales y anagramas de la literatura española*. (Manuscrito) (En BNE).
- Robles Carcedo, Laureano (1986): «Cartas inéditas de Azorín a Dorado», *Anales Azorinianos*, n.º 3, pp. 221-264.
- Rogers, Paul Patrick, y Felipe-Antonio Lapuente (1977): *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Madrid, Gredos.

- Rojas, Fernando de (1968): *La Celestina* (dos vols.) (edición, introducción y notas de Julio Cejador), Madrid, Espasa-Calpe.
- Roldán (1954): «Sobre la genealogía de Azorín», *ABC*, 20 de marzo.
- Romá, Francisco (1977): *Azorín y el cine*, Diputación Provincial de Alicante.
- Romero Mendoza, Pedro (1933): *Azorín (Ensayo de crítica literaria)*, Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-americana de Publicaciones.
- Roster, Peter J., JR. (1978): *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo*, Madrid, Gredos.
- Roussin, Philippe (2009): «Ironie, rhétorique et démocratie», *Ironie Contemporaine*, 8, pp. 37-44. Les nouveaux cahiers franco-polonais, Centre de Civilisation Polonaise (Sorbonne Université) et Faculté des Lettres Polonaise (Université de Varsovie).
- Rubio Cremades, Enrique (1993): «Azorín y las letras románticas españolas: Anotaciones e interpretaciones críticas», *Ínsula*, año XLVIII, n.º 556, abril, pp. 13-14.
- Rubio Jiménez, Jesús, y Antonio Deaño Gamallo (2014): «Entre París y Oviedo: 15 cartas inéditas de Enrique Gómez Carrillo a Leopoldo Alas, Clarín», *Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, pp. 129-158.
- Ruiz y Contreras, Luis (Palmerín de Oliva), (1899): «Evolución de la... Cátedra (La evolución de la crítica)», *Revista Nueva*, vol. 1, 15 de Febrero á 5 de Agosto, pp. 382-384.
- Ruiz de la Cuesta, Francisco (1974): «Radiografía espiritual y humana de José Martínez Ruiz», en Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, pp. 45-60.
- Ruiz Ramón, Francisco (1971): *Historia del teatro español. Siglo XX* (2 vols.), Madrid, Alianza.
- Rutilii Lupi, Publius (1539): *De figvris sententiarvm ac verborvm*, Libri II. Aquilae Romani, Liber I. Ivlii Rvfiniani de IIS, Libri II. Excus. Argent.
- Saavedra Fajardo, Diego de (1768): *República literaria*, En Valencia: Por Salvador Fauli, junto al Real Colegio de Corpus Chrifti.
- Saavedra Fajardo, Diego de (1988): *Empresas Políticas* (edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga), Barcelona, Planeta.
- Sabater, Gaspar (1944): *Azorín o la plasticidad*, Barcelona, Juventud.
- Sagrada Escritura (La). Texto y comentario* (1961-1962), 3 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de (2007): *Mémoires. Anthologie* (édition établie, présentée et annotée par François Raviez), Paris, La Pochothèque.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de (2008): *Saint-Simon en España. Memorias: junio de 1721-abril de 1722* (estudio introductorio de M.ª Ángeles Pérez Samper; traducción de Jaime Lorenzo Miralles), Universidad de Alicante.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de (2014): *Mémoires. Tome 11: 1722-1723* (présentée par Didier Hallépée), Les écrivains de Fondcombe, Lettres Classiques.
- Salcedo, Leovigildo, et Iesu Iturrioz (1953): *Introductio in philosophiam. Logica. Critica. Metaphysica generalis*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Salinas, Pedro (1983): *Ensayos completos* (edición de Solita Salinas de Marichal) (tres vols.), Madrid, Taurus.

- Sampelayo, Juan (1986): «Recuerdos azorinianos. Tres raras monografías y tres discursos de Azorín», *Anales Azorinianos*, n.º 3, pp. 119-126.
- San Agustín (1979): *Obras de San Agustín. II. Las Confesiones* (ed. Ángel Custodio Vega), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Agustín (1988): *Obras Completas de San Agustín. XVI-XVII. La Ciudad de Dios* (ed. bilingüe; trad. de Carlos Santamaría y Miguel Fuertes), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- San Juan de la Cruz (1993): *Obras completas* (edición crítica), Madrid, Editorial de Espiritualidad.
- Sánchez Francisco, Luis (1995): *Mística y “Razón autobiográfica” en los primeros escritos de José Martínez Ruiz (Azorín)*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Sánchez Pascual, Andrés (1991): «Introducción, traducción y notas», en Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- Sancti Thomae Aquinatis (1888): *Pars prima Summae Theologiae* (a quaestione I ad quaestionem XLIX ad codices manuscriptos vaticanos excerpta), Roma, Tipographia polyglotta, S. C. de Propaganda Fide.
- Sancti Thomae de Aquino (1976): *Opera Omnia. De ente et essentia* (cura et studio Fratrum Praedicatorum) (tomus XLIII), Roma, Editori di San Tommaso.
- Santa Teresa de Jesús (1851): *Camino de perfección*, Madrid, Establecimiento literario de D. Nicolás de Castro. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Santa Teresa de Jesús (1861): *Libro de las Fundaciones*, en *Escritos de Santa Teresa. Tomo primero*, añadidos e ilustrados por don Vicente de la Fuente, Madrid, M. Rivadeneyra, pp. [173]-250. (Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días; 53).
- Santa Teresa de Jesús (1893): *Cartas de Santa Teresa de Jesús y otros escritos y documentos*, Paris, Garnier Hermanos, Libreros-Editores.
- Santa Teresa de Jesús (1902): *Obras completas de Santa Teresa de Jesús* (tres vols.), Madrid, Casa editorial, imprenta y litografía, San Rafael, 9.
- Santa Teresa de Jesús (2009): *Libro de la vida. Camino de perfección. Moradas del castillo interior. Libro de las fundaciones. Poesías* (Edición de Francisco Javier Díez de Revenga), Madrid, Biblioteca Castro.
- Santo Tomás de Aquino (2010): *Suma Teológica* (ed. bilingüe; trad. de Raimundo Suárez), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Santullano, Luis (ed.) (1934): *Místicos españoles* (selección, prólogo y notas biográficas por Luis Santullano), Madrid, Instituto-Escuela, Junta para Ampliación de Estudios.
- Santullano, Luis (ed.) (1946): *Romancero español*, Madrid, Aguilar.
- Saussure, Ferdinand de (1969): *Curso de lingüística general* (traducción, prólogo y notas de Amado Alonso), Buenos Aires, Losada.
- Sawa, Alejandro (1910): *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Biblioteca Renacimiento.
- Schaff, Philip (1882): *History of the Christian Church*, Volume VI, The Middle Ages. A.D. 1294-1517, Electronic Bible Society. (Date Created: 2002-11-27).
- Schoentjes, Pierre (2007): *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz.

- Scholes, Robert (1982): «A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction», *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, pp. 70-87.
- Schopenhauer, Arthur (1900): *Pensées et fragments* (traduits par J. Bourdeau), Paris, Ancienne Librairie Germer Baillière et C^{ie}. Félix Alcan, Éditeur.
- Schopenhauer, Arthur (1909): *The World As Will And Idea* (translated from the german by R. B. Haldane, M.A. and J. Kemp, M.A.), vol. III, containing Supplements to Part of the Second Book and to the Third and Fourth Books. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. (Cito por la siguiente edición: The Project Gutenberg EBook of The World as Will and Idea (Vol. 3 of 3) by Arthur Schopenhauer. Release Date: September 26, 2012 [Ebook #40868]). (La 1.^a edición es de 1818).
- Schopenhauer, Arthur (1998): *El dolor del mundo y el consuelo de la religión* (estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca), Madrid, Alderabán.
- Seco Serrano, Carlos (1968): «'Azorín' en unas cartas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 85-113.
- Selva Roca de Togores, Enrique (1996): «El tiempo detenido. La tradición recreada en *Una hora de España* (1924)», en *Azorín (1904-1924)*, III.^{ème} Colloque International (Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995), Université de Pau et des Pays de l'Adour, Universidad de Murcia, pp. 207-213.
- Selva Roca de Togores, Enrique (2010): «Azorín y la política: testigo y parte», *Cahiers de civilisation spagnole contemporaine. De 1808 au temps présent*, 7. (Edición electrónica).
- Sempere Congost, José (1974): «El seudónimo en la literatura española», en *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, pp. 487-494.
- Senancour, Étienne de (1806): *De l'Amour, considéré dans les lois réelles, et dans les formes sociales de l'union des sexes*, Paris, De l'imprimerie de Beraud.
- Seneca (1970): *Ad Lucilium epistulae morales*, II, Cambridge, Massachusetts, Harvard-London, William Heinemann.
- Seneca (1979): *Ad Lucilium epistulae morales*, I, Cambridge, Massachusetts, Harvard-London, William Heinemann.
- Séneca (1986): *Epístolas morales a Lucilio*, I (introducción, traducción y notas de Ismael Rica Meliá), Madrid, Gredos.
- Séneca, Lucio Anneo (1980): *De la brevedad de la vida* (traducción de Lorenzo Riber), Buenos Aires, Aguilar.
- Senecae, Lucii Annaei (1949): *Dialogorum libri IX-X. De tranquillitate animi. De brevitae vitae* (Recensuit L. Castiglioni), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Senecae, Lucii Annaei (1969): *De Vita Beata*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Sequeros López, Antonio (1967): *España y Azorín*, Almoradí, Edíjar.
- Sequeros López, Antonio (1975): *La mujer en Azorín*, Orihuela, Caja de Ahorros de Nuestra Señora de Monserrate.
- Sequeros López, Antonio (1976): «La mujer alicantina en Azorín», en *Homenaje a Azorín* (1976), pp. 25-33.

- Serrano Gómez, Alfonso (2007): *Historia de la criminología en España*, Madrid, Dykinson.
- Serrano Poncela, Segundo (1959-b): *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- Signes, Miguel (1976): «Azorín, desde mi ángulo», en *Homenaje a Azorín* (1976), pp. 67-69.
- Símaco, Quinto Aurelio (2003): *Informes. Discursos* (Introducción, traducción y notas de José Antonio Valdés Gallego), Madrid, Gredos.
- Sirvent Ramos, Ángeles (2020): «Du côté de chez Barthes», en Carriedo, Lourdes, y M.^a Luisa Guerrero: *Marcel Proust: escritura, reescrituras*, Bruxelles, Peter Lang.
- Slama-Cazacu, Tatiana (1970): *Lenguaje y contexto* (trad. de Carla del Solar), Barcelona-México, D.F., Grijalbo.
- Sobejano, Gonzalo (2004): *Nietzsche en España (1890-1970)*, Madrid, Gredos.
- Soldevila, Carlos M. (1904): «Prólogo», en James, William: *Los ideales de la vida (discursos a los jóvenes sobre psicología)*. (Versión electrónica).
- Somoza, José (1904): *Obras en prosa y verso* (notas, apéndices y estudio preliminar de José R. Lomba y Pedraja), Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. (Biblioteca Digital Hispánica).
- Sonnenschein, Edward Adolf (1925): *What is Rhythm?*, Oxford, Basil Blackwell.
- Soriano García, José (1838): *El contestador a una carta, que se quiere suponer escrita por el (ahora) príncipe Tayllerand al Sumo Pontífice Pío VII*, Alcoy, José Martí.
- Soto, Rafael (1968): «Azorín: Una estilística de la visión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 78-84.
- Spencer, Herbert (1863): *First Principles*, London, John Childs and Son, Printers. (Cito por la siguiente edición: *The Project Gutenberg EBook of First Principles, by Herbert Spencer*. Release Date: July 5, 2017 [EBook #55046]).
- Spencer, Herbert (2009): *Los primeros principios* (trad. de Eugenio López), Granada, Comares.
- Sperber, Dan, et Deirdre Wilson (1978): «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, pp. 399-412.
- Spranger, Eduard (1935): *Formas de vida. Psicología y ética de la personalidad* (traducción de Ramón de la Serna), Madrid, Revista de Occidente.
- Steiner, George (1973): *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística* (traducción de Francisco Rivera), Barcelona, Barral Editores.
- Steiner, George (2003): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Stenzel, Julio (1935): *Filosofía del lenguaje* (trad. de Ramón de la Serna), Madrid, Revista de Occidente.
- Sterne, Lawrence (1768): *A sentimental journey through France and Italy: By Mr. Yorick*, London: printed for T. Becket and P. A. De Hondt.
- Sterne, Lawrence (1912): *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Gentleman. (The Project Gutenberg. Commentator: George Saintsbury. Release Date: March 26, 2012 [eBook #39270]).
- Taine, Hippolyte-Adolphe (1909): *Philosophie de l'art* (dos vols.), Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.
- Talleyrand, Carlos Mauricio (1822): *Carta escrita al Papa Pío VII*, Paris.

- Talleyrand Périgord, Charles-Maurice de (1891): *Mémoires du prince de Talleyrand* (cinco vols) (anotado por Duc de Broglie), Paris. Calmann Lévy. (The Project Gutenberg).
- Taminiaux, Jacques (1957): «Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique», *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 55, n°45, pp. 93-110.
- Taylor, Alfred Edward (1961): *El pensamiento de Sócrates* (traducción de Mateo Hernández Barroso), México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Terker, Andrew (1985): «On Spanish Adjective Position», *Hispania*, 68, 3, pp. 502-509.
- Todorov, Tzvetan (1978): «Le mot d'esprit», en *Les genres du discours*, Paris, Du Seuil, pp. 283-293.
- Tollenaere, Felician de (1960): «Lexicographie alphabétique ou idéologique», *Cahiers de Lexicologie*, 2, pp. 19-29.
- Tolstoï, Comte Léon (1918): *Qu'est-ce que l'Art?* (traduit du russe et précédé d'une Introduction par Teodor de Wyzewa), Paris, Perrin.
- Tomás y Sempere, Rodolfo (ed.) (1993): *Los intelectuales y la juventud*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Toobey, John, and Leda Cosmides: (1990): «The Past Explains the Present: Emotional Adaptations and the Structure of Ancestral Environments», *Ethology and Sociobiology*, 11, pp. 375-424.
- Trigo, Felipe (1899): «El emotivismo», *Revista Nueva*, vol. II, Agosto à Diciembre, pp. 219-224 (I) y 291-298 (II).
- Trueblood, Alan Stubbs (1958): «El silencio en el Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, n.º 2, pp. 160-180.
- Trujillo, Ramón (1980-1981): «Semántica gramatical», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, XXXI, *Homenaje a Ambrosio Rabanales*, pp. 585-597
- Unamuno, Miguel de (1978): *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Urmson, James Opie (1961): «On grading», en Flew, Antony (ed.): *Logic and language*, Oxford, Basil Blackwell, pp. 159-186.
- Utrera Macías, Rafael (1982): *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Universidad de Sevilla. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Utrera Macías, Rafael (1998): *Azorín. Periodismo cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal.
- Utrera Torremocha, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla.
- Valbuena Prat, Ángel (1973): «El artista del detalle y la melancolía (o Azorín en su Decadencia de Occidente)», *Letras de Deusto*, 6, pp. 41-66.
- Valera, Juan (2003): *Sobre los cantos de Leopardi* (en formato HTML), Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Publicación original: Madrid, Librería de A. Durán, 1864. Edición digital a partir de *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días. Tomo I*, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, pp. 154-184.
- Valéry, Paul, y Antoine Meillet (1928): «Les droits du poète sur la langue», *Revue de philologie française et de littérature*, vol. XL, année 42, pp. 58-69.
- Valin, Roch, Walter Hirtle y André Joly (dirs.) (1988): *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume (1947-1948, Série C)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval-Lille, Presses Universitaires de Lille.

- Valois, Noël (1881): «Étude sur le rythme des bulles pontificales», *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome 42, pp. 161-198 y 257-272.
- Valverde, José María (1971): *Azorín*, Barcelona, Planeta.
- Valverde, José María (1987): *Los pueblos. La andalucía trágica y otros artículos* (edición, introducción y notas de José María Valverde), Madrid, Castalia.
- Van Biervliet d'Overbroek, Malcolm (1979): «Una hipótesis sobre el papel de la mujer en el desarrollo de José Martínez Ruiz, el futuro “Azorín”», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 351, pp. 651-656.
- Van Gennep, Arnold (1981): *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris : Éditions A. et J. Picard.
- Vandamme, F. (1976): «La continuidad en la comunicación y el problema metodológico de su descripción», en Varios: *Epistemología de la comunicación* (trad. de Gonzalo Zaragoza y Juan A. Bofill), Valencia, Fernando Torres.
- Varela Hervías, Eulogio (1969): *Hemeroteca municipal de Madrid. Sv vida y sv quehacer: MCMXL-MCMLXVII*, Zaragoza.
- Varela Ortega, Soledad (1990): *Fundamentos de Morfología*, Madrid, Síntesis.
- Varela Ortega, Soledad (2005): *Morfología léxica: La formación de palabras*, Madrid, Gredos.
- Vargas Llosa, Mario (1992): «Piedra de toque: una visita a Azorín», *Anales Azorinianos*, n.º 4, pp. 17-23.
- Vargas Llosa, Mario (1995): «Epílogo. El miniaturista», en *Azorín. Páginas escogidas* (Prólogo y selección de Azorín. Estudio introductorio de Miguel Ángel Lozano Marco), Altea, Aitana, pp. 453-462.
- Vargas Llosa, Mario (1996): *Las discretas ficciones de Azorín*, Discurso leído el día 15 de enero de 1996, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Mario Vargas Llosa, y contestación del Excmo. Sr. Don Camilo José Cela Trulock, Madrid, Real Academia Española.
- Varios (1974): *Azorín. Cien años (1873-1973)*, Universidad de Sevilla.
- Varios (1990): *Traslado de los Restos Mortales de José Martínez Ruiz “Azorín” y su esposa Julia Guinda Urzanqui: Madrid-Monóvar*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- Vauthier, Bénédicte (2004): *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca.
- Vaz Ferreira, Carlos (1909): «Anatole France en Montevideo. Discurso del doctor Vaz Ferreira», *Evolución*, n.º 30, Tomo IV, Año IV, Junio y Julio, pp. 81-83.
- Vega Díaz, Francisco (1977): «En torno y recuerdo de Azorín (comentario a unas cartas)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 326-327, pp. 213-230.
- Vega Díaz, Francisco (1987): «Fallas prosódicas en Azorín y Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448, pp. 105-111.
- Vélez Correa, Jaime (1965): *Filosofía moderna y contemporánea*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española.
- Verdaguer i Santaló, Jacint: *Poesia*. 1. Endrets, Geografia Literària dels Països Catalans». (Edición digital).

- Verrier, Paul (1909): *Essai sur les principes de la métrique anglaise. Deuxieme partie. Théorie générale du rythme*, Paris, H. Welter.
- Vidal Ortuño, José Manuel, y Miguel Ángel Puche Lorenzo (2018): *Estudios azorinianos in honorem María Martínez del Portal*, Universidad de Murcia.
- Vilarnovo, Antonio, y José Francisco Sánchez (1994): *Discurso, tipos de texto y comunicación*, Pamplona, EUNSA.
- Villaespesa, Francisco (1906): *Obras Completas, vol. X, Tristitia rerum (La tristeza de las cosas)*, Madrid, Editorial Mundo Latino.
- Villaronga, Luis (1931): *Azorín. Su obra. Su espíritu*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Villaverde Rico, María José (2010): «Introducción», en Baruch Spinoza: *Tratado teológico-político. Tratado político* (Estudio preliminar, traducción y notas de Enrique Tierno Galván), Madrid, Tecnos.
- Vincent, Ephrem (1899): «Lettres espagnoles», *Mercure de France*, XII, tome XXXII, n.º 117, septembre, pp. 847-855.
- Voltaire (2007): *Candide ou l'Optimisme* (Édition présentée, établie et annotée par Frédéric Deloffre), Paris, Gallimard.
- Vossler, Karl (1968): *Filosofía del lenguaje* (traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida), Buenos Aires, Losada.
- Watbled, Jean-Philippe (2011): «L'ironie: quand vouloir dire ne veut pas dire vouloir dire», en Peiter, Anne D., and Eileen Williams-Wanquet: *L'ironie comme arme*, Bochum (Allemagne), Université de La Réunion, pp. 9-26.
- Weinrich, Harald (1964): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (versión de Federico Latorre), Madrid, Gredos.
- Weinrich, Harald (1981): *Lenguaje en textos* (versión de Francisco Meno Blanco), Madrid, Gredos.
- Weiss, Paul, and Arthur Burks (1945): «Peirce's Sixty-Six Signs», *The Journal of Philosophy*, Jul. 5, Vol. 42, No. 14, pp. 383-388.
- Wilkins, John (1668): *An Essay Towards a Real Character And a Philosophical Language*, London, Gellibrand and John Martin.
- Wittgenstein, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas* (trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines), Barcelona, Crítica.
- Wittgenstein, Ludwig (2009): *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza* (Estudio introductorio por Isidoro Reguera), Madrid, Gredos, Biblioteca Universidad Tecnológica de Pereira.
- Wright, Crispin (1986): «The Position of Vagueness among Insecurities of Language», *Quaderni de Semantica*, VII, 2, pp. 276-291.
- Ynduráin Hernández, Francisco (1974): «Para una función lúdica en el lenguaje», en Fundación Juan March: *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, pp. 213-227.
- Yus Ramos, Francisco (2009): «Saturación contextual en la comprensión de la ironía», en Ruiz Gurillo, Leonor, y Xose A. Padilla García (eds.): *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, Frankfurt am Main, PeterLang, pp. 309-331.

Zambrano, María (1971): «Pensamiento y poesía en la vida española», en *Obras reunidas. Primera entrega*, pp. 249-356, Madrid, Aguilar.

Zamora Vicente, Alonso (1966): *Lengua, literatura, intimidad*, Madrid, Taurus.

Zavadil, Bohumil (1979): «La delimitación de la categoría de modalidad», *Ibero-americana pragensia*, XII, pp. 51-88.

Zweig, Stefan (1910): *Émile Verhaeren. Sa Vie, son Œuvre* (traduit de l'allemand sur le manuscrit par Paul Morisse et Henri Ghervet), Paris, Mercure de France.

