TESE DE DOUTORAMENTO

LA RENOVACIÓN DE LA NOVELA EN AZORÍN

Daniel Núñez Hernández

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDIOS DE LA LITERATURA Y DE LA CULTURA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2020

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DO AUTOR DA TESE

A RENOVACIÓN DA NOVELA EN AZORÍN

D. Daniel Núñez Hernández

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Santiago de Compostela, 6 de novembro de 2020

Daniel Núñez Hernández

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR/TITOR DA TESE

D./Dna. **FRANCISCO DARÍO VILLANUEVA PRIETO**

En condición de: **Director/a**

Título da tese: **A RENOVACIÓN DA NOVELA EN AZORÍN**

INFORMA:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por D/Dna DANIEL NÚÑEZ HERNÁNDEZ, baixo a miña dirección/titorización, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director/titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

En **Santiago de Compostela**, **06 de Novembro de 2020**

Francisco Darío Villanueva Prieto

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A mis padres

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 1
INTRODUCCIÓN 3
RESUMEN 5
RESUMO 7
ABSTRACT 9
1. LA GENERACIÓN DEL 98. AZORÍN Y SUS INFLUENCIAS FILOSÓFICAS 11
1.1. La generación del 98 y el Modernismo europeo 11
1.1.1. La formación de la «generación del 98» 12
1.1.2. El Modernismo europeo, su caracterización y la generación del 98 16
1.1.3. El 98 y el modernismo hispánico dentro del Modernismo 27
1.1.4. El método de las «generaciones literarias» 35
1.2. Influencias filosóficas en Azorín 40
1.2.1. Nietzsche en la generación del 98 y en Azorín 41
1.2.2. Limitaciones del pensamiento nietzscheano en la obra de Azorín 46
1.2.3. La metafísica de Schopenhauer como fundamento de la novela azoriniana 54
1.2.4. Montaigne 64
1.3. Recepción crítica de las novelas azorinianas 71
2. EL NARRADOR Y LA FICCIÓN EN LAS NOVELAS DE AZORÍN 79
2.1. El narrador: el modo y el punto de vista 79
2.1.1. El cuestionamiento del punto de vista 80
2.1.2. La modalización narrativa: la *visión* y la *voz* 83
2.2. El narrador y el punto de vista en las novelas de Azorín 91
2.2.1. Novelas en modalidad *yo protagonista* 93
2.2.2. *La voluntad* 98
2.2.3. Novelas azorinianas con omnisciencia autorial. Búsqueda de perspectivas 107
2.2.4. El narrador de las «Nuevas Obras» 122
2.2.5. Conclusiones 127
2.3. La metaficción narrativa en Azorín 131

2.3.1. Aproximación teórica: autorreferencialidad, metaficción, metanovela.....131
2.3.2. Metaficción en Azorín, rasgo de modernidad. Ficcionalidad del relato.....135
2.3.3. Azorín y la metanovela: conciencia referencial, reduplicación y metalepsis...140
2.3.4. El autobiografismo: Azorín y las «novelas del yo».....149
2.3.5. Conclusiones.....158
3. TIEMPO Y ESPACIO EN LA NOVELA DE AZORÍN.....159
3.1. El tiempo: obsesión azoriniana, obsesión «modernista».....159
3.2. El tiempo y el espacio: partes estructurales de la novela.....164
3.2.1. El tiempo literario.....164
3.2.1.1. Orden temporal.....167
3.2.1.2. Duración temporal.....169
3.2.1.3. Frecuencia.....174
3.2.1.4. Modos renovadores del tratamiento del tiempo.....176
3.2.2. El espacio literario.....178
3.2.2.1. Preliminares. *Spatial form*. Cronotopo.....178
3.2.2.2. Espacio de la historia y espacio del discurso.....181
3.2.2.3. Funciones del espacio.....183
3.2.2.4. Espacio y focalización.....186
3.3. El tiempo y el espacio en el pensamiento de Azorín.....188
3.3.1. Schopenhauer y el tiempo en Azorín.....189
3.3.2. El tiempo en la conciencia. Metafísica de Kant y Schopenhauer en Azorín....197
3.3.3. Simbolismo y estatismo.....200
3.3.4. La intrahistoria y las «ciudades muertas».....204
3.3.5. Memoria y paisaje.....207
3.3.6. El *eterno retorno*. *Eadem sed aliter*.....210
3.3.7. La influencia de Jean Marie Guyau.....216
3.3.8. El determinismo.....218
3.3.9. Conclusiones.....221
3.4. El tiempo y el espacio en las novelas de Azorín.....221
3.4.1. El tiempo narrativo.....221
3.4.1.1. El pensamiento azoriniano sobre el tiempo reflejado en su novela.....222
3.4.1.2. Novelas de Azorín con reducción temporal.....227
3.4.1.3. Ruptura del orden temporal: *La isla sin aurora*.....233
3.4.1.4. El *timelessness* o *ucronía*. *Doña Inés* y *Don Juan*.....234

3.4.1.5. Pasado, presente, futuro 242
3.4.1.6. El *eterno retorno* y la circularidad 245
3.4.1.7. Conclusiones 256
3.4.2. El espacio narrativo 257
3.4.2.1. El espacio literario: constituyente novelesco esencial 258
3.4.2.2. Espacio y lugar 261
3.4.2.3. El Levante 267
3.4.2.4. Las grandes ciudades: Madrid y París 272
3.4.2.5. Las «ciudades muertas» y los pueblos 278
3.4.2.6. La casa, la puerta, el balcón 285
3.4.2.7. El «Nuevo Mundo» y *La isla sin aurora* 289
3.4.2.8. Conclusiones 291
4. LA NOVELA LÍRICA EN AZORÍN 293
4.1. La novela lírica 293
4.1.1. La novela lírica como subgénero literario y sus rasgos fundamentales 293
4.1.2. La novela lírica en el ambiente literario español del 1900 y en Azorín 300
4.1.2.1. Precedentes: Pardo Bazán, Clarín, Galdós 301
4.1.2.2. Azorín, Baroja, Valle y Unamuno ante la novela lírica 304
4.1.2.3. Los fundamentos filosóficos de la novela lírica en Azorín 312
4.1.2.4. Azorín: ideas sobre la novela y su estética. La novela lírica 315
4.2. El personaje en la novela de Azorín 323
4.2.1. El personaje narrativo 323
4.2.1.1. Teoría literaria sobre el personaje de la novela 323
4.2.1.2. El personaje en la novela del siglo XX. El héroe lírico 331
4.2.2. El personaje en la novela lírica de Azorín 339
4.2.2.1. La «estética del reposo» y la «estética de la resignación» 339
4.2.2.2. La ética schopenhaueriana en los personajes de Azorín 341
4.2.2.3. El héroe azoriniano: *Diario de un enfermo* y *La voluntad* 346
4.2.2.4. El viaje iniciático del héroe en *La voluntad* y la ataraxia alcanzada 356
4.2.2.5. Actores y personajes: autobiografismo, tipología y caracterización 359
4.2.2.6. El protagonista lírico: la fragmentación, la trama y el lector 369
4.2.2.7. Conclusiones 374
4.3. La prosa lírica azoriniana 375
4.3.1. Azorín y la pintura: Velázquez, El Greco y el impresionismo simbolista 377

4.3.2. La técnica pictórica, el color y la écfrasis 382
4.3.3. La prosa impresionista azoriniana 393
4.3.4. El ritmo de la prosa 403
4.3.5. Conclusiones 407
CONCLUSIONES 409
BIBLIOGRAFÍA 413

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

He escrito estas páginas a lo largo de muchos años, limitado por algunas necesidades laborales y familiares. Sin duda, por esta razón, los siguientes agradecimientos cobran una mayor relevancia, ya que sin estas personas, no habría conseguido concluir esta investigación.

En primer lugar quiero brindar unas palabras de cariño a mis padres. Siempre me han insistido en no abandonar el trabajo de la tesis; también a mi hermano, mi cuñada y mi sobrino, por su constante preocupación. Al resto de mi familia, porque en definitiva estoy aquí por ellos, y en especial a mi tío Juamari, por su apoyo y ayuda.

Evidentemente, debo mucho a Darío Villanueva, tanto por haberme dirigido, como por sus sugestivas aportaciones. Este servicio es más elogiable aún, por su escasa disponibilidad, debido a su desempeño en la Universidad y en la Academia. A su vez, reconozco el favor del profesor Lozano Marco, a quien todavía no tengo el gusto de conocer en persona, pero ante el que estoy en deuda por sus perspicaces estudios sobre Azorín y por su amable atención a través del correo electrónico. Quiero incluir aquí a Carmen Becerra, quien me impartió clase en la Universidad. Ella fue la que puso en mí la semilla de Azorín y la simpatía por el espacio literario. También menciono a Dolores Vilavedra, por su diligencia para solucionar todas las dificultades que iban surgiendo.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que trabajan en la biblioteca de la Facultade de Filoloxía de la Universidade de Santiago, por su dedicación y su paciencia. Esa biblioteca, además de ser el refugio ataráxico para mi labor, ha sido testigo de múltiples y agradables encuentros, conversaciones y, casi diría, tertulias, con Jesús, Álex, Abel, Iago, Jose…

Asimismo, quiero mencionar mi gratitud por la ingente y desinteresada tarea que han desempeñado algunos amigos míos para leer y corregir algunas partes de la tesis: Alfonso Lombana, Antonio Legerén, David Pérez, Soledad Cuba. A todos mis amigos, gracias.

Por último, y no por ello menos importantes, me acuerdo de todas las personas en las que han recaído parte de mis obligaciones por el tiempo invertido en la tesis. Aprecio mucho la independencia que me habéis permitido alcanzar estos últimos años: ¡somos una gran familia! Igualmente, a todos los que constantemente me animabais a seguir y terminar la tesis.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

La primera vez que leí *La voluntad* me fascinaron las ideas y la beligerancia de su joven e inquieto protagonista, Antonio Azorín; y cómo la fuerza de los acontecimientos lo condenaba irremediablemente a la abulia, a su disolución, a su completa autodestrucción. Años más tarde, fue mi aproximación a *Don Juan* la que terminó por cautivarme definitivamente y me llevó a optar por Azorín para realizar mi tesis doctoral.

Tras esa decisión, una conversación con mi director, Darío Villanueva, terminó por aunar mis dos intereses previos: la filosofía y la literatura. Como él es buen conocedor de los temas que abordé posteriormente, ya me los planteó de inicio y no he hecho más que desarrollarlos.

Partíamos de la intuición de que Azorín se insertaba en la línea cosmopolita de una honda renovación en la narrativa. Por tanto, los objetivos principales de la investigación serían, por un lado, justificar esa renovación y estudiar las técnicas y procedimientos que maneja Azorín para ello. Por otro lado, se procuraría demostrar, a través del estudio en profundidad de otro autor de la generación del 98, lo que ya se lleva percibiendo en la crítica, de un tiempo a esta parte, sobre ese grupo de escritores: que la innovación concierne a su esencia, al núcleo de su labor literaria, por lo que pertenecen de pleno derecho al Modernism europeo. Considerando así a estos autores, se podría alcanzar con tamaña evidencia su trascendencia literaria y evitar, de esa manera, el olvido en el que Azorín está inmerso, desde hace ya algunos lustros, salvo contadas excepciones.

Para ello, correspondía investigar acerca de tres aspectos fundamentales en los intereses reformadores de los «modernistas», para aplicarlos y cotejarlos con la obra de Azorín. Éstos son el punto de vista, el tiempo narrativo y el subgénero de la novela lírica. Si bien, era primordial, asimismo, analizar el concepto de «generación» y las manifestaciones elementales de la del 98, así como su fundamentación filosófica. Del mismo modo, convenía no desdeñar otros aspectos estructurales del relato, como el espacio (vinculado al tiempo, según el *cronotopo* bajtiniano) y el personaje literario (inserto a su vez en la descripción de la novela lírica), por su jerarquía dentro de la historia y del discurso.

Ciertamente, en cuanto a la metodología a seguir para llevar a cabo este proyecto, en un primer lugar debía albergar el conocimiento de la crítica sobre Azorín que había hasta el momento. Ésta abarca desde la recepción de sus obras entorno a la fecha de su publicación, pasando por los primeros monográficos sobre su narrativa de los años cuarenta, hasta nuestros días. Si bien es cierto que, como ya he mencionado, las publicaciones a partir de los años ochenta han sido escasas. Me remitiré a autores que han sido claves en la disertación sobre el escritor monovero, y ellos serán la base sobre la que sustente mis aportaciones.

En segundo lugar, era necesario disponer de la conveniente profundización que la teoría literaria –fundamentalmente la narratología– ha desarrollado estas últimas décadas, tanto en el aspecto formal y estructural de cada uno de los componentes del relato, como en la tipología de la recepción inmanente del texto. Por ello, he procurado establecer unas bases teóricas para emprender con mayor precisión el estudio de sus novelas. Si unimos la casi desaparición del

interés por Azorín, con este perfeccionamiento teórico ulterior, podemos suponer que ése puede ser uno de los aportes principales de esta investigación.

Por último, era ineludible atender primordialmente a las obras azorinianas para realizar el estudio. Por un lado, acudo a sus novelas para justificar textualmente cualquier hipótesis, ya que si no, a mi modo de ver, se puede caer fácilmente en generalizaciones e imprecisiones. Por otro lado, colijo de sus ensayos sus opiniones y disquisiciones sobre los temas a considerar. Azorín fue un escritor muy consciente de su labor literaria, como demuestran sus escritos, por lo que era sustancial indagar en estas fuentes primarias.

De esta suerte creo integrar todos los agentes del proceso comunicativo que ofrece la literatura: autor, lector, obra y crítica o recepción. Así se procederá a un análisis pormenorizado y completo de las novelas de Azorín para valorar la trascendencia de su renovación y verificar su interés para los estudios literarios.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN

José Martínez Ruiz comenzó su andadura literaria a finales del siglo XIX. En esa época el ambiente cultural estaba dominado por la «crisis de fin de siglo», una suerte de conciencia europea manifestada en una profunda crisis intelectual y de valores. El joven escritor alicantino, emigra a Madrid, donde desarrollará su labor literaria conformando, junto a otros destacados autores, la llamada generación de 1898. Éste es el adecuado contexto para entender esta investigación sobre *La renovación de la novela en Azorín*.

Ese grupo literario tuvo unas fuertes influencias comunes, pero, especialmente, sostenían una pretensión axiomática: adaptar el, según su opinión, desfasado arte español a los cánones europeos vigentes. Deslumbrados filosóficamente por Schopenhauer y Nietzsche, y vinculados a los remozados intereses creativos en todas las artes, venidos principalmente de París, llevarán a cabo la modernización de la literatura hispánica, siendo el año 1902 el hito fundacional de este proceso. En esa fecha, Baroja, Unamuno, Valle-Inclán y el propio Azorín coinciden en la publicación de cuatro respectivas novelas que adquirirán una trascendencia decisiva, por innovadoras y precursoras, pero, sobre todo, por la clara conciencia de estos autores de la tarea que estaban consumando.

Con este preámbulo, la primera ocupación de la tesis ha sido la de insertar la generación del 98 dentro del movimiento europeo del Modernism. Es un período cultural en el que los autores de las distintas artes, influidos eminentemente por la filosofía de los teutones antes mencionados, promueven una profunda reflexión sobre el medio artístico, con intención de buscar una vía más apropiada de entender el mundo del siglo XX. Si bien, en gran medida se tuvo en consideración a Nietzsche como padre filosófico de la generación, en general, y de Azorín, en particular, podemos concluir que será más bien Schopenhauer quien tendrá un influjo más determinante. Así lo declara el todavía José Martínez Ruiz en 1904, poco tiempo antes de adoptar su famoso pseudónimo, en un artículo en el que asegura haber encontrado la metafísica propicia para su labor literaria en una obra que, curiosamente, había traducido del alemán Unamuno. Este opúsculo es *Sobre la voluntad y la naturaleza*, de Schopenhauer.

Sentadas esas bases, prosigo intentando ahondar en los aspectos clave de la renovación narrativa que acomete Azorín, procurando además dar razón de sus raíces y motivaciones. Para ello, he querido presentar el estado de la cuestión de los oportunos conceptos narratológicos, para poder estudiarlos a continuación en las obras del escritor levantino.

En primer lugar, desde el enfoque del narrador y de los entes narrativos que intervienen en la configuración novelesca, descubrimos la importancia del «cuestionamiento del punto de vista» en la literatura de este momento, como una forma de reflejar pertinentemente la gnoseología imperante: se huye de las pretensiones objetivistas del narrador decimonónico, tratando construir la realidad en base a las perspectivas individuales, subjetivas. Azorín explota ese recurso, ya sea focalizando el relato de manera selectiva o multiselectiva –en uno o en varios personajes–; ya sea constituyendo la estructura del relato a través de las diferentes perspectivas;

o mediante la innovación en los modos narrativos, por la alternancia o por la novedad de alguno de ellos.

A su vez, ejercita el cuestionamiento y la reflexión sobre la novela en la propia novela gracias a recursos metaliterarios, que convierten las novelas de Azorín en auténticas metanovelas. Son abundantes los recursos de reduplicación narrativa, de *mise en abyme* o de metalepsis. Eso produce la especulación sobre la ficcionalidad del relato –y los límites del género novelístico frente al ensayo– y la subversión de algunos de sus elementos configuradores. Igualmente, es interesante la introducción de manifestaciones autobiográficas en su narrativa. Son elementos que permiten considerarlas, dentro de las «novelas del yo», como *novelas autobiográficas*. Sin duda, en este ámbito de la metaliteratura Azorín es realmente agudo, y antecesor de la metaficción posmoderna, ya que adelanta muchos temas y procedimientos.

En segundo lugar, abordo los temas del tiempo y el espacio en su narrativa. Por una parte, sabemos que el tiempo es una indiscutible obsesión en este autor, como así se manifiesta en todas sus obras. Por ello, la *temporalisation* es marcada y constante. Asimismo, afronta una actitud renovadora a través de los nuevos modos del tratamiento del tiempo, propios de la modernidad. Si bien, el modo habitual de las novelas azorinianas es el *timelessness* o *ucronía,* podemos encontrar novelas con ruptura del orden temporal o con reducción temporal lineal, retrospectiva y simultaneística. Además, el autor desarrolla en muchas de sus obras una circularidad del discurso y de la historia, que refleja su concepción estética del *eadem sed aliter* schopenhaueriano. Por otra parte, el espacio toma gran relevancia, como medio para la detención del tiempo, pero no sólo: es uno de los eminentes estructuradores novelescos, tanto por el *topos* elegido –autobiográfico, recurrente–, como por la influencia sobre el resto de los componentes estructurales de la narración. Resaltan las «ciudades muertas», de raigambre schopenhaueriana, y su determinismo en los personajes; así como el inexorable paso del tiempo impreso en el entorno; o la *emoción* del paisaje en sus descripciones, signo de modernidad.

Por último, es la novela lírica el subgénero que mejor define la producción narrativa azoriniana. Todos los elementos descritos confluyen en él –especialmente el punto de vista lírico–, además de la idiosincrasia de los héroes azorinianos, que responden, en rigor, al héroe lírico, al héroe «modernista». El cuidado de la prosa, su ritmo, la fragmentación del relato o el influjo de la pintura establecen esa proximidad con la lírica, que llevó a muchos de los contemporáneos de Azorín a estimarlo como un verdadero poeta.

En definitiva, se demuestra así que Azorín propulsó una ardua y profunda renovación narrativa en los albores del siglo XX, a veces ensombrecida por estrechos cánones críticos; ésa fue su principal tarea y pretensión, desde el comienzo de su quehacer literario hasta sus últimas novelas. Siendo así, es precursor y miembro de pleno derecho del Modernism; y se le puede considerar como un preminente escritor de la literatura española y europea de la pasada centuria.

Palabras clave: Azorín, generación del 98, novelas de 1902, Schopenhauer, Modernism, renovación de la novela, ruptura de la novela tradicional, cuestionamiento del punto de vista, perspectivismo, metaliteratura, metanovela, novelas autobiográficas, tiempo y espacio de la novela, novela lírica.

RESUMO

José Martínez Ruiz comezou a súa andadura literaria a finais do século XIX. Nesa época o ambiente cultural estaba dominado pola «crise do fin de século», unha sorte de conciencia europea manifestada nunha profunda crise intelectual e de valores. O novo escritor alacantino, emigra a Madrid, onde desenvolverá a súa labor literaria conformando, xunto a outros destacados autores, a chamada xeración de 1898. Este é o adecuado contexto para entender esta investigación sobre *A renovación da novela en Azorín*.

Ese grupo literario tivo unhas fortes influencias comúns, pero, especialmente, sostiñan unha pretensión axiomática: adaptar a, segundo a súa opinión, desfasada arte española aos canons europeos vixentes. Achegados filosoficamente a Schopenhauer e Nietzsche, e vinculados aos novos intereses creativos en todas as artes, vidos principalmente de París, levarán a cabo a modernización da literatura hispánica, sendo o ano 1902 o fito fundacional deste proceso. Nesta data, Baroja, Unamuno, Valle-Inclán e o propio Azorín coinciden na publicación de catro respectivas novelas que adquirirán unha transcendencia decisiva, por innovadoras e precursoras, pero, aínda máis, pola clara conciencia destes autores da tarefa que estaban consumando.

Con este preámbulo, a primeira ocupación da tese foi a de inserir a xeración do 98 dentro do movemento europeo do Modernism. É un período cultural no que os autores das distintas artes, influídos eminentemente pola filosofía dos xermanos antes mencionados, promoven unha profunda reflexión sobre o medios artístico, coa intención de buscar un xeito máis apropiado de entender o mundo do século XX. Se ben, en gran medida se tivo en consideración a Nietzsche como o pai filosófica da xeración, en xeral, e de Azorín, en particular, podemos concluír que será máis ben Schopenhauer quen terá un influxo máis determinante. Así o declara quen aínda se chamaba José Martínez Ruiz en 1904, pouco tempo antes de adoptar o seu famoso pseudónimo, nun artigo no que asegura ter atopado a metafísica propicia para a súa labor literaria nunha obra que, curiosamente, traduciu do alemán Unamuno. Este opúsculo é *Sobre a vontade e a natureza*, de Schopenhauer.

Sentadas esas premisas, prosigo intentando afondar nos aspectos chave da renovación narrativa que acomete Azorín, procurando ademais dar razón das súas raíces e motivacións. Para iso, quixen presentar o estado da cuestión dos oportunos conceptos narratolóxicos, para poder estudialos a continuación nas obras do escritor levantino.

En primeiro lugar, dende o enfoque do narrador e os demais entes narrativos que interveñen na configuración novelesca, descubrimos a importancia da «cuestión do punto de vista» na literatura deste momento, como unha forma de reflectir pertinentemente a gnoseoloxía imperante: fóxese das pretensións obxectivistas do narrador típico dó século XIX, tratando de construír a realidade sobre ás perspectivas individuais, subxectivas. Azorín explota ese recurso, xa sexa focalizando o relato de maneira selectiva ou multiselectiva –nun ou en varias personaxes–; xa sexa constituíndo a estrutura do relato a través das diferentes perspectivas; ou mediante a innovación nos modos narrativos, pola alternancia ou pola novidade dalgúns deles.

Á súa vez, exercita a dúbida do medio e a reflexión sobre a novela na propia novela grazas aos recursos metaliterarios, que converten as novelas de Azorín en auténticas metanovelas. Son abundantes os recursos de reduplicación narrativa, de *mise en abyme* ou de metalepses. Iso produce a especulación sobre a ficcionalidade do relato –e as lindes do xénero novelístico cara ao ensaio– e a subversión dalgúns dos elementos configuradores. Igualmente, é interesante a introdución das manifestacións autobiográficas na súa narrativa. Son elementos que permiten consideralas, dentro das «novelas do eu», como *novelas autobiográficas*. Sen dúbida, neste ámbito da metaliteratura Azorín é realmente agudo, e antecesor da metaficción posmoderna, xa que adianta moitos temas e procedementos.

En segundo lugar, abordo os temas do tempo e do espazo na súa narrativa. Por unha parte, sabemos que o tempo é unha indiscutible obsesión neste autor, como se manifesta en todas as súas obras. Por iso, a *temporalisation* é marcada e constante. Así mesmo, afronta unha actitude renovadora a través dos novos modos do tratamento do tempo, propios da modernidade. Se ben, o modo habitual das novelas azorinianas é o *timelessness* ou *ucronía*, tamén podemos atopar novelas con ruptura da orde temporal ou con redución temporal lineal, retrospectiva e simultaneística. Ademais, o autor desenvolve en moitas das súas obras unha circularidade do discurso e da historia, que reflicte a súa concepción estética do *eadem sed aliter* schopenhaueriano. Por outra parte, o espazo toma gran relevancia, como medio para a detención do tempo, porén non só: é un dos eminentes estruturadores novelescos, tanto polo *topos* elixido –autobiográfico, recorrente–, como pola influencia sobre o resto dos compoñentes estruturais da narración. Resaltan as «cidades mortas», de raizame schopenhaueriana, e o seu determinismo nas personaxes; así como o inexorable paso do tempo impreso no entorno; ou a *emoción* da paisaxe nas súas descricións, signo de modernidade.

Por último, é a novela lírica o subxénero que mellor define a produción narrativa azoriniana. Todos os elementos descritos conflúen nel –especialmente o punto de vista lírico–, ademais da idiosincrasia dos heroes azorinianos, que responden, en rigor, ao heroe lírico, ao heroe «modernista». O coidado da prosa, o seu ritmo, a fragmentación do relato ou o influxo da pintura establecen esa proximidade coa lírica, que levou a moitos dos contemporáneos de Azorín a estimalo como un verdadeiro poeta.

En definitiva, demóstrase entón que Azorín propulsou unha ardua e profunda renovación narrativa nos albores do século XX, a veces ensombrecida por estreitos canons críticos; esa foi a súa principal tarefa e pretensión, dende o comezo do seu quefacer literario ata as súas últimas novelas. Sendo así, é precursor e membro de pleno dereito do Modernism; e pódese considerar como un sobresaínte escritor da literatura española e europea da pasada centuria.

Palabras clave: Azorín, xeración do 98, novelas de 1902, Schopenhauer, Modernism, renovación da novela, ruptura da novela tradicional, cuestión do punto de vista, perspectivismo, metaliteratura, metanovela, novelas autobiográficas, tempo e espazo da novela, novela lírica.

ABSTRACT

José Martínez Ruiz began his literary career at the end of the 19th century. At that time, the cultural environment was dominated by the «end-of-century crisis», a kind of European consciousness manifested in a deep intellectual and value crisis. The young Alicante writer migrates to Madrid, where he will develop his literary work and forming there, together with other prominent authors, the so-called «generation of 1898». This is the right context to understand this research on *The renewal of Azorín´s novels*.

This literary group had strong common influences, but, specially, they held an axiomatic claim: to adapt, in their opinion, the outdated Spanish art to current European canons. Philosophically, dazzled by Schopenhauer´s and Nietzsche´s ideas and linked to the renewed creative interests in all arts, mainly from Paris. They carried out the modernization to Hispanic literature, with 1902 being the founding milestone of this process. On that date, Baroja, Unamuno, Valle-Inclán and Azorín coincide in the publication of four respective novels that will acquire a decisive significance, by innovative and forerunners, but, above all, due to the clear awareness of these authors of the task that they were consummating.

Before this preamble, the first duty of this PhD has been to insert the «98th generation» within the European movement of Modernism. In this cultural period, the authors of the different arts, eminently predisposed by the philosophy of the aforementioned Germans philosophers, promote a deep reflection on the artistic environment, with the intention of seeking a more appropriate way of understanding the world of the 20th century. Although Nietzsche was taken into consideration as the philosophical father of the general generation and of Azorín in particular, we can conclude that it was rather Schopenhauer who had a more decisive impact. Martínez Ruiz still declared it in 1904, shortly before adopting his famous pseudonym, in an article in which he claims to have found metaphysics conducive to his literary work in an essay that, curiously, Unamuno had translated from German. This booklet is *On the Will in Nature*, by Schopenhauer.

With these foundations, I continue trying to delve into the key aspects of the narrative renewal that Azorín undertakes, also securing to explain its roots and motivations. For this, I wanted to present the estate of the timely narratological concepts, to be able to study them later in the works of the Levantine writer.

In the first place, from the perspective of the narrator and the narrative entities that intervene in the fictional configuration, we discover the importance of the «questioning of the point of view» in the literature of this moment as a way of reflecting pertinently the prevailing gnoseology: he flees from the objectivist pretensions of the nineteenth-century narrator, trying to build reality based on individual, subjective perspectives. Azorín exploits this resource, either by focusing the story selectively or multiselectively –on one or several characters–; or by constituting the structure of the story through the different perspectives; or through innovation in narrative modes, by alternation themselves or by the novelty of any of them.

In turn, he exercises questioning and pondering on the novel in the novel itself, thanks to metaliterary resources that turn Azorín´s novels into authentic metafictional novels. Narrative

reduplication, *mise en abyme* or *metalepsis* resources are copious. This leads to speculation about the fictionality of the story –and the limits between the novelistic and essay genres– and the subversion of some of its shaping elements. Likewise, the introduction of autobiographical manifestations in his narrative is interesting. They are elements that allow them to be considered within the «novels of the self», as *autobiographical novels*. Undoubtedly, in this area of metaliterature Azorín is really sharp, and a forerunner of postmodern metafiction, since he advances many topics and procedures.

Secondly, I address the issues of time and space in his narrative. On the one hand we know that time is an indisputable obsession in our author, as he manifested thorough his works. Therefore, the *temporalisation* is marked and constant. Likewise, he faces a renewed attitude through the «new ways of treating time», typical of modernity. Although the usual renewal mode of Azorinian novels is *timelessness*, we can find novels with a broken temporal order or with a linear, retrospective and simultaneous «temporal reduction». Furthermore, the author develops in many of his works a circularity of discourse and story, that reflects his aesthetic conception of the Schopenhauerian *eadem sed aliter*. On the other hand, space takes on great relevance as a means of stopping narrative time, but not only. It is one of the eminent parts of the novel structure: Azorín uses a habitual *topos* –autobiographical and recurrent– and it has an important influence on the rest of the structural components of the novel. The «dead cities», with Schopenhauerian roots, and their determinism in the characters stand out; as well as the inexorable passage of time printed on the environment; or the *emotion* of landscape in its description, a sign of modernity.

Finally, the lyrical novel is the subgenre that best defines Azorinian narrative production. All the elements described together come in him –especially the lyrical point of view–, as well as the idiosyncrasy of the Azorinian heroes, who respond, strictly speaking, to the lyrical hero, the «modernist» hero. The care of the prose, its rhythm, the fragmentation of the *fabula* or the influence of the painting art establish the proximity with the lyrical poetry, which led many of Azorín´s contemporaries to consider him a true poet.

In short, it is shown that Azorín promoted an arduous and profound narrative renewal at the beginning of the 20th century, sometimes overshadowed by narrow critical canons; that was his main task and claim from the beginning of his literary works until the last novels. As such, he is a forerunner and a full member of Modernism; and he can be considered as a preeminent writer of Spanish and European literature of the past century.

Key words: Azorín, generation of ´98, novels of 1902, Schopenhauer, Modernism, renovation of the novel, break with the traditional novel, questioning of the point of view, perspectivism, metaliterature, metanovel, autobiographical novels, time and space of the novel, lyrical novel.

1. LA GENERACIÓN DEL 98. AZORÍN Y SUS INFLUENCIAS FILOSÓFICAS

1.1. LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL MODERNISMO EUROPEO

Aunque sea un tema bastante tratado y conocido por cualquier lector o estudioso de Azorín o de los escritores contemporáneos a él, convendrá enfrentarse, como punto de partida de esta investigación, al discutido asunto de la «generación del 98» –su definición, sus características propias– y lo que supone y aporta a la literatura española y, por tanto, a la europea y universal.

Azorín es el introductor del término «generación» aplicado al grupo de escritores coetáneos y afines a él, en un –por esa razón– famoso artículo periodístico de 1910. En dicho texto etiqueta a la generación como la de «1896», estableciendo así como hito inaugural la llegada en dicha fecha a Madrid de los jóvenes escritores que la conformaban (el denominado *grupo de los Tres*: Maeztu, él y Baroja[1]). Es el año en que él mismo, alicantino de nacimiento (de Monóvar), llegó a la capital en busca de trabajo desde Valencia, donde estuvo cursando –sin finalizarlos– estudios de Derecho. Más tarde, en otro artículo de 1913, recogido posteriormente en una colección de sus colaboraciones periodísticas, *Clásicos y modernos*[2], fijó ya el título de ineludible referencia y que se ha erigido como canónico por la crítica literaria: la generación de 1898. El calificativo enseguida tuvo gran repercusión; las reacciones no se hicieron esperar. Además de ser el modo en el que todo estudio literario se refiere a ese conjunto de escritores a partir de ese momento, los mismos compañeros de la supuesta generación se sintieron interpelados por Azorín, y escribieron sus aportaciones al respecto; algunos, como veremos, para negar su existencia. El propio Azorín continuará aplicando ese apelativo en diversos artículos o en obras como *Madrid*, extendiendo su significación o profundizando en la vida y características de algunos de sus miembros.

Como ya he adelantado, el relato azoriniano sobre la generación del 98 se encontró con una fuerte oposición entre algunos de sus integrantes. Es el caso de Pío Baroja o Unamuno. El primero niega la existencia de la generación, aunque bien es cierto que aceptó algunas de las características comunes descritas por Azorín, que, a su juicio, eran acertadas. Unamuno, en cambio, después de ser contrario a su inclusión en el mencionado grupo e incluso declarar la invalidez de dicha etiqueta, acabó aceptándola y caracterizándola en su artículo "Nuestra egolatría de los del 98". De una manera o de otra, el término y su alcance tuvo mucho eco y todos los escritores pretendidamente

[1] En este punto es inexacto Azorín, ya que Maeztu se traslada a Madrid en 1897; Pío Baroja, que ya había vivido en Madrid parte de su infancia y adolescencia, tras acabar su carrera de Medicina en la Universidad de Valencia, se doctora en Madrid en 1894 (cfr. Etxebarría Aróstegui, Maitena, "Introducción", en Baroja, *La casa de Aizgorri*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 9-11). Otros miembros de la generación acuden a la capital mucho antes, debido a que superan en edad a los integrantes más jóvenes. Es el caso de Unamuno, que comienza en Madrid la carrera de Filosofía y Letras en 1890; de Valle-Inclán, que tras una breve estancia de un año en Madrid en 1890, finalmente se instala en la urbe en 1895; o de Machado, que llega a Madrid junto a toda su familia en 1883.

[2] Cfr. Granjel, Luis, *Panorama de la Generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959, p. 256 y ss.

pertenecientes se manifestaron sobre él, ya sea para negarlo, ya sea para aceptarlo como apropiado.

Precisamente, por lo expuesto hasta ahora, se podría «culpar» a Azorín como el origen de parte del «despiste crítico» que pretendo explicar en este primer capítulo; no obstante, desde luego, no se puede hacerle responsable, sino más bien alabar su esfuerzo introspectivo. De hecho, los artículos mencionados nos van a ayudar a conocer y clarificar muchos puntos claves para la comprensión del verdadero alcance de la generación, ya que en ellos Azorín alcanzó también algunas lúcidas intuiciones.

1.1.1. La formación de la «generación del 98»

En el imaginario colectivo ronda el pensamiento de que la generación del 98 está indefectiblemente anclada ideológicamente al regeneracionismo; e históricamente al «Desastre colonial», a la fugaz guerra entre España y Estados Unidos que culminó la calamitosa actuación política española de siglos y que se vio reflejada en la impotencia bélica, en la inoperancia diplomática, en la incapacidad de reacción. Esa guerra de 1898 –y de ahí el nombre adoptado por Azorín– supuso la pérdida de las colonias de Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam. Pero, sobre todo, puso de manifiesto el deterioro de la jerarquía de España a nivel mundial. Incluso ya antes del «Desastre» se percibía esa situación, que provocó la actitud reformadora de muchos intelectuales, con una constante reflexión sobre los porqués del fracaso institucional, o sobre qué caracteriza a la nación española –su razón de ser, su idiosincrasia–, en obras ensayísticas, en colaboraciones periodísticas o en actuaciones políticas. Esa corriente de intelectuales y políticos es conocida como el regeneracionismo, cuyo máximo exponente en España fue Joaquín Costa. Es con la que erradamente se relaciona a la generación del 98. Esta confusión se debe a que, en parte, en algunos escritores del 98 (Unamuno, Machado o Azorín, sobre todo) hay temas comunes con los de los regeneracionistas, como son la reflexión sobre el casticismo –lo que es castizo, genuino de la buena casta, o sea, de la nación española– o la contemplación poético-lírica de Castilla. Pero no debemos identificar ambos movimientos, ya que, como iremos desgranando, no es la situación político-social del país la raíz que sustenta la generación. Aun cuando textos como éste del propio Azorín parecen facilitar el error:

> Existe una cierta ilusión óptica referente a la moderna literatura española de crítica social y política; se cree generalmente que toda esa bibliografía «regeneradora», que todos esos trabajos formados bajo la obsesión del problema de España, han brotado a raíz del desastre colonial y como consecuencia de él. Nada más erróneo; 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, ininterrumpida.[3]

Esa interpretación que identifica los fines de la generación con los del regeneracionismo se fue fraguando en tiempos del autor levantino –aunque él mismo la rechazara–, hasta que finalmente se estableciera como canónica por la crítica. Ello ha provocado una cierta ignorancia sobre los verdaderos motivos que impulsan a estos escritores de principios de siglo XX. Precisamente lo que intentaré esclarecer es cómo la nominación azoriniana de «generación del 98» llevó a los estudiosos por unos azarosos derroteros, que oscurecieron lo que realmente procuraron y consiguieron dichos escritores: el auge de una vanguardia literaria en la literatura hispánica que no se producía desde el ya lejano Siglo de Oro. Es

[3] Azorín, "La generación de 1898", en Luis Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, *op. cit.*, pp. 410-423, p. 415.

curiosa esta miopía, ya que la crítica se percataba de la importancia renovadora de tal generación en España (integrantes de la *Edad de Plata* de nuestras artes, como la calificó José Carlos Mainer[4]), pero sin entender el contexto cultural en el que se desenvuelve y, por tanto, limitando su trascendencia más allá de nuestras fronteras.

La crítica literaria hispánica del momento optó por periodizar el principio de siglo XX con el «método de las generaciones», y ha pervivido de tal suerte hasta nuestros días. Por ello, trata de dar unas características comunes al grupo de escritores que coinciden en edad, con las dificultades que eso comporta. Por ejemplo, la imposibilidad de encasillar en ningún grupo homogéneo a un escritor tan genial y polifacético como Valle-Inclán; o el espejismo de imponer rígida y artificialmente algunos rasgos al grupo Unamuno-Maeztu-Baroja-Azorín, como si siempre fuesen coincidentes o se mantuviesen incólumes a lo largo de toda su trayectoria literaria (longeva en algunos casos).

Intentaré argüir más adelante los argumentos para interpretar este período de otro modo. Procedo ahora a la simple mención de los estudios que afianzaron esa línea sobre la generación del 98. Aunque conocidos, merece la pena citarlos por su vigencia. No me detendré mucho en ellos, dado que han sido ampliamente difundidos, y también porque ya que están maravillosamente recogidos en la obra de Luis Granjel *Panorama de la Generación del 98*, recopilación de textos sobre la generación y de sus miembros, ineludible para cualquier acercamiento al tema. Cabe destacar, en este sentido, el monográfico de Jeschke, que centra la discusión generacional en sus características como grupo de edad próxima que se ha conformado a través de experiencias comunes[5]. El acercamiento de Pedro Salinas incluido en sus *Ensayos de literatura hispánica* tiene especial alcance, ya que influirá decisivamente en trabajos posteriores[6]. Sostiene su exposición en las teorías de Petersen sobre las generaciones literarias. Reconoce y aglutina aspectos esenciales del grupo de escritores que estamos tratando; en base a ellos divide de manera diáfana, como grupos contrapuestos, tanto estética como ideológicamente, el «modernismo hispánico» –que lo conforman Rubén Darío o Manuel Machado, entre otros– y la generación del 98. Así, instaura una línea crítica que posteriormente mantienen, con distintas variantes, las publicaciones, entre otros, de Díaz-Plaja[7], Laín Entralgo[8] o Julián Marías[9], marcando cada vez más la segmentación de ambos grupos (*Modernismo frente a Noventayocho* se titula un ensayo de Díaz-Plaja) y caracterizando a ambos con rasgos inherentes y enfrentados.

Azorín comenzó los esfuerzos ímprobos y estériles por delimitar la enumeración de integrantes de la generación. Esa lista la fue modificando con el paso de los años en distintos artículos. Además del elenco de autores prototípico (Unamuno, Baroja, Machado, Valle-Inclán, Maeztu o él mismo) destaca la inclusión de algunos que por sus características, en principio, no deberían pertenecer a ella; ya sea por edad, como Ángel

[4] Cfr. Mainer, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Cátedra, Madrid, 1968.

[5] Cfr. Jeschke, Hans, *La generación de 1898*, Editora Nacional, Madrid, 1954. Es interesante comprobar, de todas maneras, que hay interesantes apreciaciones en todos estos estudios, que iluminan otros aspectos, como por ejemplo la fuerte individualidad de los miembros del grupo, manifestada en la personal negación de su pertenencia al grupo: "Un acto de defensa para proteger la propia personalidad, la expresión de una manifiestamente exagerada conciencia individual e independiente, que es característica de todos los noventayochistas" (*ibid.* p. 82). O, también, un apunte importante de modernidad como es que "la falta de fe a causa del escepticismo radical es el rasgo fundamental de los noventayochistas" (*ibid.* p. 87).

[6] Cfr. Salinas, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1967. Y antes en *Literatura española del siglo XX*, Alianza, Madrid, 2001.

[7] Cfr. Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951; o *Al filo del novecientos*, Planeta, Barcelona, 1971.

[8] Cfr. Laín Entralgo, Pedro, *La generación del 98*, Austral, Madrid, 1997: "La idea de una generación del 98 se ha hecho ineludible e insustituible" (p. 63).

[9] Cfr. Marías, Julián, *Literatura y generaciones*, Austral, Madrid, 1975.

Ganivet –que falleció en noviembre de 1898–; ya sea por los temas que trata, como Rubén Darío. Esta razón nos hace sospechar de nuevo que Azorín entiende la generación de una manera distinta a como ha venido interpretándola la crítica. Además, estableció las influencias intelectuales y literarias o los rechazos estéticos de cada escritor. La nómina de autores fue un ejercicio académico constante a partir del artículo del alicantino; es vacilante dependiendo del crítico en cuestión, en parte por las dificultades que señalábamos antes –como sucede en el caso de Valle-Inclán, que fluctúa entre el modernismo y la generación del 98–.

Como adelanté, Azorín alcanzó grandes revelaciones en su introspección literaria que han sido obviadas. Puede que fuese el promotor inconsciente de esa deriva crítica sobre las generaciones, al no ser muy preciso con sus descripciones –y, en consecuencia, del oscurecimiento crítico de tantos años–, pero aportó algunas ideas madre sobre la modernidad del grupo.

Porque, si el mismo Azorín rechaza el enraizamiento de estos escritores en el hecho histórico del «Desastre colonial», cabría preguntarse: ¿qué elemento fundacional configura entonces esa generación que trata de definir y en la que se incluye? Rechazada la propuesta inicial de la llegada a Madrid de algunos de los jóvenes en torno al año 1896, Azorín nos responde en este texto que pienso que es fundamental para la correcta comprensión de estos autores:

> No fue el 98 un movimiento político, sino un intento de reforma de la sensibilidad, que no es posible reformar súbitamente; pero que sí es hacedero el intentarlo. No sabían los del 98 lo que hacían; lo han sabido después.[10]

Lo nuclear ya no es, ciertamente, una cuestión político-social, sino un aspecto estrictamente artístico, que designa como una *reforma de la sensibilidad*. Llama la atención que uno de los primeros detractores de la aplicación del término «generación de 98», Pío Baroja, utilice unos argumentos parecidos para negar su existencia:

> La generación del 98, que yo he dicho varias veces que no creo que constituyera una generación, fue un reflejo del ambiente literario, filosófico y estético que dominaba el mundo al final del siglo XIX y que persistió hasta el comienzo de la guerra mundial de 1914.[11]

Ese ambiente cultural del que habla Baroja es precisamente el que es más relevante y en el que se están centrando los estudios actuales sobre la literatura española de principios de siglo.

En este sentido camina el libro de Donald Shaw, *La generación del 98*[12]. Esta obra es realmente notable, ya que supone una de las primeras monografías sobre la generación que aleja el estudio del grupo de la temática acerca del «problema de España» o el regeneracionismo, entre otros, centrándolo más bien en ese cambio de sensibilidad señalado por Azorín, en consonancia con algunos movimientos culturales europeos, como es la crisis de fin de siglo, propia de pensadores y artistas de finales del siglo XIX:

[10] Azorín, *La generación del 98*, ed. Ángel Cruz Rueda, Anaya, Salamanca, 1961, p. 135.
[11] Baroja, Pío, *El escritor según él y según los críticos*, en Laín Entralgo, *La generación del 98*, *op. cit.*, p. 60.
[12] Shaw, Donald L., *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1985. La primera edición española es de 1977. Me refiero a esta obra como pionera ya que versa sobre la generación en su conjunto desde un punto de vista paneuropeo. Bien es cierto que hay otros estudios parciales (sobre autores concretos) que ya avanzaban esa visión de la generación del 98, y que se mencionarán más adelante cuando se trate con mayor profundidad de las renovaciones literarias llevadas a cabo por Azorín en el ámbito novelesco.

> Estoy convencido de que el significado de la Generación del 98 tiene menos que ver con las condiciones político-sociales de la España de fin del siglo pasado de lo que a veces parece y mucho más con aquella "crise de conscience européenne" cuyos orígenes, según Paul Hazard, se remontan al siglo XVIII (...).
>
> En cambio, cuanto más vemos en la Generación del 98 un grupo preocupado sobre todo por la desorientación espiritual del hombre moderno y por el derrumbe de sus valores y creencias, tanto más se le puede situar en una de las corrientes principales de la literatura europea moderna.[13]

Según se advierte, Shaw comprende el verdadero trasfondo de la generación, que supone también su inclusión en un contexto más amplio, paneuropeo. Aunque sigue dando una importancia esencial a los temas comunes o a la unidad como grupo, llega a afirmar que "tampoco se puede dudar seriamente de la unidad de la Generación. Se basa, no en fechas de nacimiento similares, ni en su agrupamiento en torno a un líder, ni en otros factores casuales, sino en una actitud muy semejante frente al conjunto de problemas comunes"[14].

Ya se había abierto la veda con anterioridad en el ámbito de la crítica hispánica, exponiendo con gran rotundidad lo erróneo y banal que ha sido estructurar a los escritores de principio de siglo en generaciones cerradas y acotadas. Es Ricardo Gullón quien con más virulencia ha concretado ese pensamiento. En su artículo de 1969, "La invención del 98" critica con dureza ese término por considerarlo inapropiado y engañoso. No me resisto a citar el comienzo de éste, por la claridad con que presenta su argumento:

> La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo. Perturbador, porque escindió la unidad de la literatura española, embarcada desde 1880 en ardua aventura renovadora, e indujo a creer que la creación literaria había sido impulsada, durante veinte o veinticinco años, por un acontecimiento que sin duda la afectó, pero de modo más accidental y superficial que el aseverado por Azorín. Regresivo, porque al mezclar historia y crítica fomentó la confusión en ambos campos, trazando para la crítica una avenida jalonada de lugares comunes ajenos a lo esencial del proceso creador. Así la desvió del camino estrecho por donde puede llegar a la comprensión de la obra de arte, mediante el análisis de los procedimientos puestos en juego para lograrla. La vocación provinciana de los españoles pocas veces se declaró con tanta agresividad como en este singular empeño de separar lo nuestro de lo hispánico total, lo peninsular de lo universal.[15]

En el texto transcrito, Gullón adelanta varios de los temas que comenzarán a ser recurrentes en los estudios más modernos sobre la del 98: su ámbito europeo o universal de la misma, la falta de fundamento crítico del «problema de España» como tema fundamental en las obras de los autores que la conforman o el error de remarcar lo extraliterario –el contexto histórico y sociopolítico– para juzgar lo literario. Quizá este último punto es el más significativo –al menos en lo que respecta al objeto del presente estudio– y por el que también se ha ido poco a poco desenmarañando la comprensión del asunto de la «generación».

Como trataré de explicar más adelante, quizá uno de los elementos clave para definir la literatura de principios de siglo XX –convulso en lo artístico, por el rechazo abierto y

[13] *Ibid.* p. 12.
[14] *Ibid.* p. 259.
[15] Gullón, Ricardo, "La invención del 98", en *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969, p. 7.

la manifiesta hostilidad al movimiento filosófico anterior– es la pretensión innovadora de los autores en las obras de arte. Precisamente, en dicho aspecto es en el que destacan los escritos literarios de la generación del 98 y por el que claramente se puede ir desentrañando la falta de idoneidad de las características que comúnmente les había aplicado la crítica.

En la teoría literaria hispánica han ido apareciendo estudios recientes en los que se parte de la renovación emprendida en la literatura española y cómo los recursos innovadores manejados –y no tanto su temática– son los que impulsan y condicionan la obra literaria. Por ejemplo, en el caso que aquí nos ocupa, en las novelas de Azorín el tema político-social del llamado «problema de España» se desvanece a partir de sus primeras novelas, siendo casi inapreciable a partir de su tercera, *Antonio Azorín*. Ya trataremos en los siguientes capítulos cómo, incluso en las primeras, lo que destaca sobremanera es la revolución formal que desempeña el escritor alicantino, que además se mantiene como seña de identidad a lo largo de toda su carrera literaria. Sí es cierto que esa temática casticista puede estar latente, no como argumento, sino como motivación de la escritura de algunas de ellas, por ejemplo en los mitos literarios españoles que reformula en novelas como *Don Juan* o *Doña Inés*. Pero cualquier temática queda ensombrecida respecto a la cuestión principal de las novelas de Azorín, que abarca y comprende toda su obra: el tiempo, tal y como se demostrará sin lugar a dudas en el tercer capítulo.

1.1.2. El Modernismo europeo, su caracterización y la generación del 98

Volvamos al tema de la generación del 98 y a su contexto cultural europeo. La obra de Darío Villanueva *Estructura y tiempo reducido en la novela* alumbra las estructuras fundamentales de renovación novelística que se suceden desde finales del siglo XIX a mediados del XX en el territorio europeo-occidental[16]; principalmente en algunos de los constituyentes definitorios del género novelístico: el narrador, el espacio, el tiempo, los personajes… Es precisamente en ese marco en el que debe inscribirse la generación del 98, como una especificidad del gran movimiento cultural del Modernism(o), como señala también Villanueva en su monográfico sobre Valle-Inclán:

> El 98 se debe entender como la manifestación en España de una crisis internacional cuyo sentido depende en última instancia de la problemática general existente en torno a la modernidad (...). [La obra] de otros distinguidos especialistas (...) debe ser complementada en clave de un *Modernism(o)* internacional, entendido como una de las referencias inevitables de la renovación literaria y artística propia de la transición entre el XIX y el XX de la primera mitad de este último siglo.[17]

Por tanto, afirma:

> La literatura de la llamada generación del 98, que tantas veces se ha confrontado con el Modernismo iberoamericano de Rubén Darío, sólo se entiende cabalmente a la luz de ese otro *Modernism(o)* que representó el movimiento continental de profunda renovación artística.[18]

Así las cosas, la literatura de comienzos de siglo XX en España hay que circunscribirla a un gran movimiento filosófico-cultural europeo. Es la corriente que surge como reacción contra el positivismo, como rechazo a los valores recibidos, como fuerte impacto a la

[16] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona, 1994.
[17] Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005, p. 132.
[18] *Ibid.* p. 142.

sensibilidad: se ha calificado ese espíritu como la «crisis de fin de siglo». Tiene manifestaciones de todo tipo –filosóficas, culturales, artísticas, políticas, científicas– que inciden sin duda en toda Europa, y, efectivamente, afectan a España, a pesar de ser uno de los países a la cola de la modernidad del continente.

Esa corriente, lejos de establecer uniformidad en la búsqueda de las nuevas vías humanas para el arte en este fin de siglo XIX, quizá tenga en la falta de homogeneidad su más importante e intrínseca característica. De tal forma lo refiere Gullón: "El modernismo da tono a la época; no es un dogmatismo, no una ortodoxia, no un cuerpo de doctrina, ni una escuela. Sus límites son amplios, fluidos, y dentro de ellos caben personalidades muy varias (El modernismo es, sobre todo, una actitud)"[19]. En suma, es un influjo cultural compatible con todo tipo de actitudes y posicionamientos (casticismo, novecentismo), tal como de manifestaciones artístico-culturales (arquitectura, religión, cine, literatura).

Este gran movimiento europeo-americano denominado Modernismo[20] es la tendencia cultural predominante de comienzos del siglo XX (1900-1940)[21], equiparable a corrientes de otras épocas, como el Barroco o el Renacimiento. Como tal lo define Ricardo Quinones, en una publicación anglosajona:

> All are in agreement that there was a thing, or series of things, with sufficient family resemblance to bear the surname Modernism (even with all the nuances of distinction between the more continental «modernité» and the Anglo-American «Modernism»); that this event (or series of event) was (and is) of fundamental importance for the cultural life of the twentieth century; that this event, Modernism, in all of its family affiliations, is pan-European, even extending to the Americas, North and South; and that this movement was both independently achieved and reciprocally active in all forms of art and literature, as well as in the other intellectual disciplines (philosophy, physics, psychology, for example).[22]

Como se desprende del texto precedente, se trata de un fenómeno extendido, por consiguiente, a todas las artes y a toda la cultura occidental. Ya lo percibió de esa manera Ortega y Gasset en su ensayo de referencia sobre el Modernismo, *La deshumanización del arte*:

> Hoy quisiera hablar más en general y referirme a todas las artes que aún tienen en Europa algún vigor; por tanto, junto a la música nueva, la nueva pintura, la nueva poesía, el nuevo teatro. Es, en verdad, sorprendente y misteriosa la compacta solidaridad consigo misma que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas. Sin darse de ello cuenta, el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos. Y esta identidad de sentido artístico había de rendir, por fuerza, idéntica consecuencia sociológica.[23]

---

[19] Gullón, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 22.

[20] Siempre que me refiera a este movimiento, utilizaré su denominación inglesa Modernism o Modernism(o); o bien, como Modernismo, con su letra inicial en mayúscula.

[21] Los problemas de establecer unas fechas concretas que delimiten una corriente artístico-social –y más con la variedad y heterogeneidad de ésta– ya se expondrán más adelante.

[22] Quinones, Ricardo, "From Resistance to Reassessment", en Chefdor, M. y Quinones, R. (eds.), *Modernism, Challenges and Perspectives*, University of Illinois Press, Chicago, 1986, pp. 6-10, p. 6.

[23] Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, Castalia, Madrid, 2009, "Impopularidad del arte nuevo", p. 68. En adelante, para facilitar el trabajo de búsqueda, incluiré, tras los datos bibliográficos, el capítulo o sección al que pertenezcan las citas de las obras de Ortega, Baroja, Azorín…, para que si no se maneja la misma edición, se puedan encontrar con facilidad.

Sin embargo, la crítica anglosajona ha tomado ventaja clara en la aplicación de esta terminología a las obras artísticas: "The term modernism is almost unknown in Spanish studies"[24]. Aunque ya antes se hablaba de «modernidad» o se aludía a «lo moderno», el inicio de la voz (con este sentido) se remonta a 1927. Fue publicado en el *Survey of Modernism Poetry* por Laura Riding y Robert Graves[25]. Quizá es más clara la referencia en el *Axel´s Castle* en 1931, de Edmund Wilson. Una vez introducido el término, se intentó delimitar sus características, sin haber unanimidad entre los estudiosos, en buena medida por algunas dificultades con las que se encontraban para describirlo: datar su inicio y fin, separar del Posmodernismo (siguiente movimiento cultural, cuyo término sí está estandarizado y es común en toda la cultura occidental) o determinar todos sus rasgos principales. Múltiples estudios de los últimos años están consiguiendo clarificar su extensión y difundiéndolo, cada vez más, al ámbito paneuropeo y americano que le corresponde.

El primer escollo que hay que superar para su caracterización es la ambivalencia del término Modernismo. Así lo señala Mozejko en un artículo en el que traza el itinerario histórico de su aplicación[26]. En efecto, con dicho término se puede aludir a diferentes conceptos que han ido floreciendo en estudios sobre arte a lo largo del siglo XX, algunos relacionados con el propio Modernismo, tal y como lo hemos definido.

En primer lugar, la crítica literaria en lengua alemana –que después tuvo mucha influencia en el devenir literario de Europa central y del este– estableció el término *Die Moderne* para referirse globalmente a los conceptos artísticos que surgieron, contrarios al naturalismo, en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX: simbolismo, impresionismo, decadentismo… La crítica germánica vincula todos estos movimientos porque procuran, de maneras diversas, manifestar los sentimientos íntimos del escritor en la obra –ligados, por ello, al Romanticismo–.

Un uso parecido, pero con una localización diferente –que conocemos muy bien en la tradición en lengua española–, es el del «modernismo hispánico». Esta denominación corresponde al movimiento liderado por el escritor nicaragüense Rubén Darío. Fue el primer fenómeno cultural nacido en la América hispánica desvinculada de España y que termina influyendo en escritores de la metrópoli. Tiene una filiación con el simbolismo y parnasianismo francés, de autores como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé o Rimbaud.

El término «modernismo» tuvo su protagonismo dentro de la ideología marxista, entendido como manifestación artística del declive de la cultura burguesa. El filósofo de la estética marxista, Georg Lukács, estudió el concepto advirtiendo la decadencia burguesa plasmada en todos los *-ismos* que brotaron durante la primera mitad del siglo XX, juzgándolos como oposición del verdadero arte, el realista, más próximo a la voluntad del régimen y de los intereses marxistas, y, para él, expresión de la verdadera y más genuina literatura.

El modernismo fue teorizado por Theodor Adorno también desde una postura vinculada al marxismo. Este pensador le otorga un significado ideológico, delimitando su influencia desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX. Lo define como una práctica artística y un análisis dentro del estado capitalista de producción, cuya característica fundamental es la modificación de la idea de representación de la realidad por la de negación de la misma, resultado de la disolución del sujeto en la sociedad colectiva.

[24] Butt, John, *Writers and Politics in modern Spain*, Hodder and Stoughton, London, 1978, p. 15.
[25] Cfr. Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
[26] Cfr. Mozejko, Edward, "Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism", en A. Eysteinsson y V. Liska (eds.), *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2007, pp. 11-34.

Según se advierte, Adorno se acerca ya al uso más común del Modernismo en los estudios literarios recientes, y en el que nos vamos a detener, intentando establecer sus puntos fundamentales. Modernism(o) es el término tomado por la crítica angloamericana para referirse al periodo literario comprendido entre 1900-1940. Como veremos, a partir de la década de los sesenta del siglo pasado y, sobre todo, en la de los setenta, se renueva en los estudios literarios el interés por aquella época, intentando desentrañar, con la perspectiva que va aportando la distancia temporal, algunas de sus verdaderas características. Por ejemplo, se aprecia la fuerte ruptura con la estética imperante en parte del siglo precedente –el naturalismo y el realismo–, provocada por los cambios producidos en la sensibilidad del hombre moderno. Con todo, el concepto Modernism(o) se fue ampliando hasta abarcar todas las realidades culturales y artísticas. En literatura, con el comienzo de la disciplina de la Literatura Comparada, se empezó a considerar como un fenómeno europeo y transoceánico.

Aunque se constituya esa horquilla de años (1900-1940), la delimitación temporal de la corriente «modernista» supone un problema, consecuencia de la dificultad de establecer las características comunes que definan el movimiento[27]. Si bien, su final claramente está marcado por el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), su comienzo es lo que genera más dudas. La complejidad para describirlo proviene a su vez, precisamente, de uno de sus primeros y nucleares rasgos que ya señalamos con anterioridad: la heterogeneidad de sus miembros, de las formas artísticas utilizadas y de las influencias personales o de cada grupo: "The stylistic plurality of twentieth-century art (...) reminds us how variously it has been interpreted, by writers and artist themselves, and of course by the critics and commentators"[28]. Por tanto, una de sus notas más definitorias es "el sincretismo estilístico e ideológico"[29]. O, dicho con otras palabras por un artista integrante del movimiento como es Juan Ramón Jiménez, "el modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó todo (...). Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud (...). Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza"[30]. En resumen, es como un sustrato que estaba presente como influjo cultural, y cada artista lo fue desarrollando a su manera. Pues, es necesario profundizar en su caracterización, para poder establecer esos límites temporales.

Las raíces ideológicas del Modernismo se pueden rastrear. Es lo que han intentado realizar algunos estudios monográficos paradigmáticos como los de Bradbury y McFarlane[31], Clement Greenberg[32] (enfocado hacia el arte pictórico) o Astradur Eysteinsson[33]. En el ámbito hispánico, además de estudios sobre el Modernismo y literaturas periféricas, encontramos, por ejemplo, la aproximación de José Luis Abellán[34] y, más recientemente, el colosal trabajo de Esteban Tollinchi[35].

---

[27] Para evitar confusiones, voy a procurar poner entre comillas dobles («») la palabra «modernista» siempre que me refiera con ella a lo perteneciente al Modernism, bien en sus manifestaciones europeas o españolas, tal y como pretendo argumentar aquí. Salvo, como es lógico, en las citas ajenas, en las que mantendré el término tal como aparezca en el original. En cambio, utilizaré modernismo o modernismo hispánico para el movimiento modernista impulsado por Rubén Darío.

[28] Bradbury, Malcolm y McFarlane, James, "The Name and Nature of Modernism", en *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth, 1981, p. 21.

[29] Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo V (II), Espasa-Calpe, Madrid, 1989., p. 22.

[30] Jiménez, Juan Ramón, en Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, *op. cit.*, p. 22.

[31] Cfr. Bradbury, Malcolm y McFarlane, James (eds.), *Modernism 1890-1930*, *op. cit.*

[32] Cfr. Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos,* Siruela, Madrid, 2006.

[33] Cfr. Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Nueva York, 1990.

[34] Cfr. Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, *op. cit.* También en *Sociología del noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

[35] Cfr. Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2004.

El rechazo al positivismo como cosmovisión es una marca clara del Modernismo. Esa corriente filosófica, en boga en el período inmediatamente anterior, entra en crisis en el ocaso del siglo XIX, y el pesimismo comienza a embargar las conciencias personales de los jóvenes artistas. La mirada optimista hacia el progreso material, entendido como el avance tecnológico y económico que llenaba de esperanza, es rechazada de plano por los «modernistas». La incipiente corriente estaba ligada a un nuevo antropocentrismo, a una visión de y desde la conciencia del sujeto: "Conciencia y mundo son los dos ejes fundamentales sobre los que gravita el nuevo modo de pensar. La representación es el enlace de ambos momentos que define el estatuto epistemológico de la modernidad: la realidad es un orden lógico desde el hombre"[36].

Las influencias ideológicas se van hundiendo en una visión más negativa sobre la realidad que desemboca en la introspección, en la reflexión sobre las posibilidades del ser humano, sobre todo, de sus límites e incapacidades. Las claves filosóficas del Modernismo son el escepticismo, el pesimismo, el nihilismo y el relativismo. Todas estas manifestaciones son inherentes a la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, padres filosóficos del Modernismo, siendo el pensamiento de este último el más decisivo en las conciencias artísticas de este periodo: "Modernist explorations of the darker regions of the mind [is] frequently often associated with Nietzsche"[37].

Asimismo, el Modernismo supone una nueva visión del hombre, tan revolucionaria como lo fue el cambio de perspectiva –del teocentrismo al antropocentrismo– que supuso el Renacimiento. Si comprendemos la hondura del quiebro interior que se produce en la conciencia de los artistas del momento, entenderemos afirmaciones como la ya famosa frase de Virginia Woolf: "In or about December 1910, human character changed (...). All human relations shifted –those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature"[38]. Ese cambio producido en la cosmovisión y en el *carácter humano* que menciona la escritora inglesa, se va a ver reflejado en las creaciones artísticas de manera perceptible.

Es cierto que esa reacción ante la anterior estructura de pensamiento preponderante es muy fuerte, y que genera una sensibilidad nueva. Es ahí donde hemos de enraizar la búsqueda de la renovación en materia artística, y no simplemente en una banal experimentación, en un juego inmanente de indagación del cambio por el cambio, de lo distinto por lo distinto, de la innovación por la innovación. Esa renovación está motivada. No obstante, en su estudio *Pensamiento crítico español*, se expresa José Luis Abellán al citar a Valentí y ver en el Modernismo un "valor intrínseco de la innovación", o como "una profesión de fe en lo moderno en tanto que moderno."[39] Así lo considera Ortega y Gasset cuando escribe:

> Si se analiza el nuevo estilo, se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como un juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a

[36] Innerarity, Daniel, *Dialéctica de la modernidad*, Rialp, Madrid, 1990, p. 17. Este trabajo se refiere a la modernidad que viene anunciada desde Descartes y que desemboca en la cosmovisión propia del siglo XX: "La filosofía contemporánea se ha convertido en reflexión sobre la modernidad" (p. 13).
[37] Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, *op. cit.*, p. 31.
[38] Woolf, Virginia, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", 1924, en http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrs Brown.pdf (26/01/2016), citado en Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 28.
[39] Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español, op. cit.*, 17.

> una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.[40]

En cambio, pienso que, por todo lo expuesto hasta aquí, Ortega se equivoca en su conclusión. Los artistas jóvenes no consideran que el arte no tiene trascendencia, sino todo lo contrario. De hecho, al analizar los procedimientos que utilizan los «modernistas» para llevar a cabo las renovaciones que pretenden, se descubren enseguida muchos patrones comunes, que responden a modos de plasmar esa cosmovisión nueva, esa sensibilidad diferente. Por ello, concluyo con Greenberg que "ningún extremismo es cuestión de capricho o arbitrariedad"[41]. Muchas de las rupturas técnicas responden a presupuestos ideológicos que en algunos casos están aún por rastrear y descubrir. En este sentido, me parece muy interesante otra aportación de Greenberg, en el ámbito de la pintura:

> No es por principio que los pintores modernos de la última época han abandonado la representación de objetos reconocibles. Lo que han abandonado por principio es la representación del tipo de espacio que ocupan los objetos reconocibles (...). La representación o la ilustración, como tales, no suponen ninguna merma a la específica unicidad del arte pictórico; sí lo es la asociación de las cosas representadas.[42]

En el caso de la literatura pueden servir de ejemplo el cuestionamiento del punto de vista y del tiempo peculiar de la novela tradicional, con las técnicas narratológicas renovadoras que se emplean para ello. Ambos tienen su fundamento en la nueva visión del hombre que propone el Modernismo, como abordaré en los capítulos segundo y tercero de este estudio. Siendo consecuente, ciertamente, una de las tareas fundamentales de cualquier investigador será localizar el porqué de cada ruptura y de las técnicas utilizadas, que, evidentemente, encuentra respuesta en el nuevo relativismo ínsito en la corriente «modernista», en la crisis de conciencia, en la quiebra interna del hombre moderno[43]. Por lo tanto, aunque sí se busca un cambio en los métodos artísticos de manera intrínseca, esa búsqueda tiene sus raíces en las ideas imperantes y se justifica por la nueva visión del hombre, por ese profundo giro antropológico que se produjo a final de siglo XIX. No es sólo una mera actitud revolucionaria. Es decir, "the crisis of representation evident in modernism has its roots in other crises: of faith, of reason, of liberalism, of empire"[44].

Es más, el propio Abellán, declara que el Modernismo se ancla en tres rebeldías, que se alejan del mero esteticismo, de la simple búsqueda de una renovada forma artística:

> La rebeldía estética contra el naturalismo y el realismo, la rebeldía filosófica contra el positivismo y la ciencia basada en la razón positiva ("bancarrota de la ciencia") y la rebeldía contra el conformismo burgués, que lleva a la exaltación de la vida bohemia y a la condena de la hipocresía, del filisteo, de la beatería cultural. Bajo esta triple rebeldía subyace una rebeldía metafísica, muy alejada del mero esteticismo con que se ha querido identificar a los modernistas.[45]

Greenberg indaga también en la relación de las técnicas y la nueva conciencia, al decir que "la esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los medios específicos

---

[40] Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, *op. cit.*, "Arte artístico", p. 80.
[41] Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos, op. cit.,* p. 116.
[42] *Ibid.* p. 114.
[43] Ya se estudiarán a fondo cómo se manifiestan esos procedimientos en la novela contemporánea y cómo los maneja Azorín para llevar a cabo esos aspectos renovadores.
[44] Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, *op. cit.*, 2011, p. 2.
[45] Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, *op. cit*., p. 18.

de una disciplina para criticar esta misma disciplina"[46], basando este espíritu crítico que él considera como nuclear del movimiento en "la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocrítica que empezó con Kant".[47] Es la reflexión sobre el objeto artístico a través de la propia obra de arte o a través de las técnicas de cada medio artístico. En palabras de Malcolm Bradbury, refiriéndose en concreto a la novela:

> Then came the «modern» novel, which was in many respects a reaction against the Victorian novel, questioning everything from its patriarchal morality to its notion of the «real». Throughout this century, the borders and frontiers of fiction have been endlessly disputed, and an important part of this story is the thriving argument that has since existed about what the novel is and does.[48]

Esa reflexión sobre el medio artístico lleva en primer lugar a la crítica de las novelas precedentes; y, más tarde, a su renovación. Sin embargo, Bradbury no ve en esa crítica un carácter subversivo, de cambio brusco, sino que sirve para afianzar aún más el género novelesco en sus propias competencias. Es decir, que está en consonancia con la tradición y que no se entiende sin ella[49].

No obstante, el giro que provoca el paso del objetivismo positivista al subjetivismo de la conciencia individual sí es subversivo, en el sentido de que establece un nuevo paradigma artístico, una inversión radical que ha afectado a la manera de enfocar la obra artística en adelante. Eysteinsson establece como fundamentalmente definitoria del Modernismo la oposición presente entre realismo –que sigue las reglas de la mímesis, de la imitación de la realidad– frente a la nueva estética «modernista» en la que se reformulan las normas comunicativas a partir de una nueva percepción de esa realidad[50]. Esta confrontación fluye a partir de la fuerte crisis del sujeto que se refleja en todo el arte «modernista», que es reflejo de la experiencia del artista que sufre "el espíritu de desorientación, la introspección, el buceo interno, la soledad, el acoso metafísico, la angustia existencial"[51].

El subjetivismo y la preocupación por la propia conciencia, los pensamientos, el interior de cada uno, es el procedimiento más común de expresión de este *nuevo individuo*, hasta llegar al punto de que "art is thrown back on the dimensionless point of pure subjectivity"[52]. En suma, la expresión artística vuelve su mirada a la experiencia personal, a las vivencias del sujeto, descartando el paradigma realista y la reproducción en la obra artística de lo –como veremos más adelante al tratar del punto de vista– «supuestamente objetivo», la realidad exterior como algo coherente y unívoco. Así fue expresado por Lukács, con sus parámetros de análisis: "Cuanto más claramente se viene

[46] Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos, op. cit.*, p. 111.
[47] *Ibid.*
[48] Cfr. Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Penguin, London, 1993, p. X.
[49] Eysteinsson, en la obra citada, critica esta postura, por no parecerle muy argumentada. En cambio, sí me parece que, a pesar de ser subversivo y romper con ciertas tendencias habituales, el Modernismo está enraizado en la tradición y, en muchos casos, consigue, mediante elementos novedosos y renovadores, reflexiones o comparte intereses que ya están en la tradición, pero que han vuelto a ser vanguardia artística. Por ejemplo, la misma metaficción, ya presente en Shakespeare o Cervantes. Por ello, es un período de reivindicación de algunos artistas pretéritos –algunos de ellos olvidados, como el Greco– por los que los «modernistas» sienten especial afinidad.
[50] Para completar esta referencia, es interesante señalar las atenciones de Lukács hacia el realismo, en oposición a esta nueva estética que él llama «del caos» (cfr. Lukács, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965): "Por todas partes se encuentren pensadores que han profundizado este pesimismo, que han construido su concepción del mundo sobre el concepto filosófico de la desesperación" (p. 8); o, "la estética y la crítica burguesas no han descubierto ningún camino de salida de la oscuridad. Consideran la poesía únicamente como una iluminación de la vida íntima, una clara visión de la desesperación social" (p. 9).
[51] Schulman, Iván A., *Nuevos asedios al modernismo,* Taurus, Madrid, 1987, p. 38.
[52] Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, The Athlone Press, London, 1999, p. 29.

delineando la sociedad burguesa moderna, tanto más se acentúa la apariencia del carácter atómico del individuo"[53].

Pero esa crisis del sujeto, además de la reducción de la realidad a la visión subjetiva e individual, también puede manifestarse de otra forma, a través de la impersonalidad más absoluta, tal y como lo relata Eysteinsson:

> The dismantling of conventional presentation of individuality has led to a certain dichotomy in modernist aesthetics as well as in the theories of modernism. On the one hand, it seems that modernism is built on highly subjectivist premises: by directing attention so predominantly toward individual or subjective experience, it elevates the ego in proportion to diminishing awareness of objective or coherent outside reality (...). On the other hand, modernism is often held to draw its legitimacy primarily from writing based on highly antisubjectivist or impersonal poetics.[54]

Pero, como remarca el mismo investigador, esa impersonalidad sigue siendo expresión de la crisis:

> What the modernist poetics of impersonality and that extreme subjectivity have in common (and this outweighs whatever may separate them) is a revolt against the traditional relation of the subject to the outside world.[55]

También Ortega percibió este cambio de perspectiva en su famoso ensayo sobre el arte de su tiempo, *La deshumanización del arte*, antes citado[56]. En su aproximación ve en esa subjetividad y en el cambio de la jerarquía del punto de vista un claro síntoma de deshumanización, del alejamiento del realismo, que para él es una comprensión más cabal del hombre:

> Pero si es la metáfora el más radical instrumento de deshumanización, no puede decirse que sea el único. Hay innumerables de alcance diverso.
>
> Uno, el más simple, consiste en un cambio de la perspectiva habitual. Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. Para satisfacer el ansia de deshumanizar no es, pues, forzoso alterar las formas primarias de las cosas. Basta con invertir la jerarquía de hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida.[57]

A mi juicio, Ortega incurre en una imprecisión prototípica en parte de la crítica literaria: la identificación de lo humano, lo «real», lo «objetivo», con un tipo de realismo literario. Luego, cualquier alejamiento de la convención técnica –el intento de reproducción objetiva de la realidad– resultará casi inhumano, una suerte de expresión humana, pero alejada de la «realidad». Darío Villanueva advierte esta problemática:

> En efecto, según ha notado recientemente Óscar Tacca, nada ha ocultado y confundido tanto la esencia de lo narrativo como ver en el relato la mera reproducción más o menos veraz, la mera imitación, de lo real, haciendo uso de una noción mostrenca del concepto crítico-literario del realismo (...) consistente en la

[53] Lukács, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, *op. cit.,* p. 16.
[54] Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, *op. cit.*, p. 27.
[55] *Ibid.* p. 28.
[56] Sirva también este fragmento: "Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla" (Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, *op. cit*., "Comienza la deshumanización del arte", p. 89).
[57] Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, *op. cit.*, "Supra e infrarrealismo", p. 104.

> simple equiparación de novela y realidad, sin tener en cuenta el carácter convencional de toda obra artística, el hecho fundamental de que realidad y arte poseen naturaleza diversa, y la evidencia de que la mimesis «no implica copia fiel de los aspectos sensibles de la realidad sino reproducción creativa de ésta en la esfera de lo imaginario», en palabras de Francisco Ayala; de que, como piensa Félix Martínez Bonati, «esta imitación de mundo es imagen, representación», y que, para Tzvetan Todorov, «investigar la «verdad» de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario».[58]

Debido a lo cual, convenimos que el arte realista que rechaza el Modernismo no es más que una convención artística, aunque «nos parezca» más cercano de lo que llamamos «humano», quizá porque "el arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte"[59]. Para evitar confusiones terminológicas y conceptuales, Villanueva precisa que ese realismo con pretensión objetivista es un *realismo genético*, pero que no debe identificarse con un conocimiento más adecuado de la realidad. Corresponde a la observación detallada de la realidad anterior al texto, propia del naturalismo[60].

El rechazo de ese *realismo genético* proviene, en los «modernistas», de la preponderancia de la conciencia individual. Entonces, la construcción del mundo depende de la subjetividad –del sujeto como cognoscente–, a partir del "despotismo del hombre sobre el mundo. De acuerdo con la interpretación de Heidegger, el rechazo de la «ociosa contemplación» es correlativo a una nueva auto-interpretación del hombre como ámbito de medida de lo objetivo y potencia para la dominación de la totalidad de lo existente"[61]. Así lo interpretan gran parte de los filósofos desde Descartes. O, dicho con otras palabras, que con la reflexividad "se contiene el intento de proceder a la conquista de nuevas zonas de objetividad en un mundo inhóspito"[62].

Sin embargo, el Modernismo, uniendo su autocrítica sobre el propio medio de expresión al fuerte subjetivismo, entrará en la búsqueda de nuevas soluciones para una expresión más acorde con la nueva sensibilidad[63]. Intenta presentar una realidad atomizada, una realidad ligada en exclusiva al sujeto. Luego, como los artistas de otras épocas, los «modernistas» pondrán todas las innovaciones artísticas al servicio de la comprensión del mundo, en este caso desde la percepción subjetiva y relativa, genuina de este nuevo tiempo. Es un entorno más complejo, más pesimista, más revuelto. La renovación del narrador novelístico es expresión de la complejidad del no-yo: en busca de un conocimiento individual, los novelistas procuran una nueva manera de afrontar la narración, más próxima a cómo piensan que el hombre conoce la realidad. Esto lo realizan a través de métodos narrativos concretos e innovadores que trataremos en el segundo

[58] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Bello, Valencia, 1977, pp. 10-11. Esta cita corresponde a la primera edición, en un capítulo que en su nueva edición, el autor decidió suprimir. No obstante, me parece muy acertada. En adelante, sigo citando por la edición de 1994.

[59] Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos, op. cit.*, p. 112.

[60] Cfr. Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pp. 43-50. El autor define el *realismo genético* de esta manera: "Este naturalismo no es, por lo tanto, otra cosa que realismo genético, pues todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos los entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello dará como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio de la literatura, el lenguaje, y a la «sinceridad» del artista" (p. 43).

[61] Innerarity, Daniel, *Dialéctica de la modernidad*, *op. cit.*, p. 19.

[62] *Ibid*.

[63] Que como bien refleja el propio Ortega y Gasset "no sólo se da en los creadores del arte, sino también en gente que es sólo público", *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, *op. cit.*, "Comienza la deshumanización del arte", p. 87.

capítulo[64]. Es lo que se ha llamado el *punto de vista*. Hay un cambio, ya que la novela anterior "que se sustentaba en la omnisciencia del autor-narrador, ahora, a la par que éste se oculta más y más, el personaje es la única vía de acceso perspectivístico a la realidad de ese mundo: ha habido una profunda alteración de los factores"[65]. No siempre se ha comprendido esta ruptura del narrador tradicional a la luz de la crisis antropológica del cambio de siglo, y, por eso, los críticos reaccionaron ante ella con rechazo (y no sólo en aquel momento, sino que sigue pasando en la actualidad en algunos juicios al respecto sobre el Modernismo): "All (except of course Ortega, the sole admirer of modernism), defend popular forms against the innovations of modern writers, and all consider that great literature is basically an expression of a period of history rather than of a moment in an individual´s experience"[66]. En esta misma línea se expresa Eysteinsson:

> This happens through a process of negative mimesis (...). Adorno states in *Ästhetische Theorie* that modern art has no interest in a direct reflection of the social surface; it does not «want to duplicate the façade of reality», but «makes an uncompromising reprint of reality while at the same time avoiding being contaminated by it».[67]

Por eso, como afirma Harrison, "the Modernist position has consistently been to affirm the priority of a supposedly empirical aesthetic experience over a theoretically informed historical understanding"[68].

También afecta al movimiento la crisis de la burguesía, que caracterizó al período finisecular; este proceso histórico es valorado negativamente, ya que "Modernism thus invokes the bourgeois subject, but it does so more through negation than affirmation (...), and can be seen as the negative other of capitalist-bourgeois ideology and of the ideological space of social harmony demarcated for the bourgeois subject"[69]. El declive y la crítica a la sociedad liberal están presentes de un modo más o menos extendida entre los artistas «modernistas», y se enmarca en la crisis de la pequeña burguesía (a la que, en el fondo, pertenecían todos ellos).

El Modernismo se mueve en el terreno del descontento, de un pesimismo intrínseco, de la negación ante lo establecido: "Modernist writing –and here it is often felt to be greatly influenced by Nietzsche– in its preoccupation with «alienation, fragmentation, break with the tradition, isolation and the magnification of subjectivity, threat of the void, weight of vast numbers and monolithic impersonal institutions, hatred of civilization itself»"[70]. Los artistas «modernistas», por tanto, son críticos ante elementos como la tradición o las instituciones, y sus reacciones son diversas, ya que encontramos a algunos escritores implicados activamente en política o en movimientos sociales, pero no siempre determinados por un mismo patrón: desde el seguimiento y participación en extremismos políticos (ya que los ha habido vinculados tanto a los fascismos europeos, como a las ideologías de izquierdas), hasta la defensa de la clase media, a la que todos pertenecen[71].

---

[64] De nuevo Ortega resalta "que una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde punto de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos: ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera, la auténtica? Cualquier decisión que tomemos será arbitraria. Nuestra preferencia por una u otra sólo puede fundarse en el capricho" (*ibid.* p. 81)

[65] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 26.

[66] Butt, J., *Writers and Politics in modern Spain*, *op. cit*., p. 31.

[67] Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, *op. cit.,* p. 42.

[68] Harrison, C. y Wood, P., *Art in theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008, p. 5.

[69] Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, *op. cit.,* p. 37.

[70] *Ibid.* p. 30.

[71] Cfr. Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, *op. cit.*, p. 5.

A esa crisis social se puede unir a la crisis del Imperio. Ya hemos apreciado la importancia que tiene en España para la generación del 98 el «Desastre colonial» y la pérdida nacional del apogeo de antaño. Pero el mismo declive institucional (de maneras diversas, pero declive al fin y al cabo), se vivirá en otros entornos (inglés, germánico…) por situaciones como la caída de los Habsburgo, los conflictos coloniales o la reorganización de Estados y fronteras: "Even more than the crisis of liberalism, the crucial historical context for these political considerations is the decline empire"[72]. Sucede históricamente en todo el contexto europeo y occidental, por lo que no es un tema exclusivamente español.

Al ir delimitando las características del Modernismo debemos señalar otra importante como es el cosmopolitismo del movimiento. Todas las demás características, como la crisis burguesa, de imperio, las influencias filosóficas, el pesimismo o la ruptura y renovación de los medios artísticos, se dan de manera particular, pero fehaciente y simultáneamente en todo el entorno europeo y americano. Esto provoca la ausencia de fronteras del movimiento: ya sea para el conocimiento de los autores influyentes, como Nietzsche, cuya obra se expande por todo el continente de forma vertiginosa; ya sea para los contactos entre artistas, bien en París –capital cultural del momento–, bien por amistad o relaciones entre ellos. A la vez, constatamos que la primacía de la crítica inglesa –e incluso francesa y alemana– y su situación de privilegio en el establecimiento de los cánones artísticos ha situado a muchos de los autores que escribieron en su lengua en un pedestal, como referencias del movimiento, incluso apropiándose a los artistas de otras procedencias. La importancia trascendental de algunos escritores irlandeses (Joyce, Beckett) o pintores españoles (Miró, Gris, Picasso, Dalí) y su vinculación a Londres o París, justifican estas apropiaciones. Pero podemos concluir que el Modernismo es un fenómeno global. Aunque pudiese suceder que "un cosmopolita tan grande como Octavio Paz hubiera resistido tal ampliación al término hispánico. Pues es él quien calificaba la ignorancia anglosajona del sentido hispánico como «arrogancia cultural, etnocéntrica e insensibilidad histórica»"[73]. Por ende, por más que el inicio del Modernismo se pueda situar en diversas capitales europeas[74] y la promoción del término al mundo anglosajón, se sostiene que: "Modernism was a fundamentally Cosmopolitan movement, in the root sense of that Word, a movement of citizens of the world and of world-cities, from Woolf´s London to Belyi´s Petersburg to Cavafy´s Alexandria"[75].

Ese cosmopolitismo no impide que, como ya mencionamos con anterioridad, el Modernismo es un movimiento de marcado carácter individual; por lo que los artistas en este contexto cultural –como en cualquier otro, pero más acentuadamente– producen una obra propia con unos perfiles muy definidos, personales, identificables. Evidentemente hay elementos comunes entre ellos, pero el desarrollo es único en cada uno, quizá por la subjetividad intrínseca del movimiento, rasgo del nuevo sujeto moderno. Como refiere Harrison, "hablar del modernismo no supone necesariamente referirse a una única forma de práctica artística"[76]. También, en parte, porque la reflexión sobre el medio y técnicas artísticos y su autocrítica multiplican las posibilidades de subvertir la obra, de modificarla. Esto entorpece aún más el estudio global del Modernismo, como señala Greenberg, ya que:

---

[72] *Ibid.* p. 6.
[73] Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, *op. cit*., p. XXV.
[74] Cfr. Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 36: "But what is not always adequately acknowledged is that Modernism or the Modern, when viewed, say, form Berlin, or Vienna, or Copenhagen, or Prague, or St. Petersburg, is a thing with a quite different chronological profile, with a rather different set of representative figures and influential precursors, with a very different group of origins."
[75] Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, *op. cit.,* p. 7.
[76] Harrison, C. y Wood, P.*, Art in theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, *op. cit.*, p. 21.

> Se ha hablado mucho de programas en el arte moderno, pero ha habido en realidad mucho menos de programático en la pintura moderna que en la renacentista o la académica (...). Los objetivos inmediatos de los artistas modernos eran –y continúan siendo– antes que nada personales (...). Y ha sido necesaria la acumulación durante décadas de un gran número de obras personales para poner de manifiesto la tendencia a una autocrítica general en la pintura moderna.[77]

Cada artista es un mundo. Y si el acercamiento al arte «modernista» ya supone una cierta dificultad para el público en general por su complejidad técnica y por su a veces áspera temática, la especificidad de cada autor lo hace aún más problemático. En ocasiones, será necesario para el lector conocer algunas de las peculiaridades del escritor en cuestión para aproximarse a su obra y poder comprenderla e interpretarla. Puede servir de ejemplo una temática propia de algunos autores «modernistas», y que será desarrollada más frecuentemente en el Posmodernismo, como es el asunto del género (*gender*) y la ruptura de los tabúes sexuales. Figuras precursoras y polémicas, como D.H. Lawrence, lo hacen muy patente.

El individualismo también se refleja en el ego de los escritores y en su propia consideración y estima. Ya lo manifestó Cossío al declarar que la egolatría era punto importante de los escritores del 98 y que originó el conocido artículo de Unamuno "Nuestra egolatría de los del 98", en el que llega a afirmar que "aquello fue un movimiento de personalismo –no de fulanismo– frenético"[78]. Unamuno continúa poniendo las bases de ese individualismo en el escepticismo, en el pesimismo profundo, producto de la crisis espiritual de fin de siglo que, en el grupo de escritores al que él mismo pertenecía, se puso de relieve con el «Desastre colonial» y político. Así, dice que Cossío "comprendería cómo la desnudez puede, a raíz de la caída, y oyendo a la serpiente tentadora, llevar a la egolatría"[79].

Con esta sucinta relación de las características más importantes del Modernismo, por tanto, podemos resumir que fue una corriente cultural global y predominante en el final del siglo XIX y comienzos del XX sobre la que se han ido desvelando algunos elementos relevantes para las letras hispanas. Por eso es casi ineludible integrar las generaciones literarias españolas de este período en ese gran marco universal.

1.1.3. El 98 y el modernismo hispánico dentro del Modernismo

Llegados a este punto, la pregunta a responder ya no es si la generación del 98 forma parte del Modernismo, sino más bien, serían otras las cuestiones a resolver: ¿por qué y en qué se diferencia la literatura de España del resto de Europa? ¿Por qué la crítica en lengua española se empeñó durante años en separarse de la corriente académica mundial? ¿Por qué se trató de mantener una independencia y singularidad que a la larga supone una marginación? La respuesta solo puede venir de una visión crítica de este período que evite incongruencias y alumbre una aproximación coherente a las verdaderas raíces de las generaciones literarias hispánicas.

Por lo tratado hasta ahora, podemos colegir que las características expuestas sobre el Modernismo se cumplen con rigor en la generación del 98. Desde su filiación con Nietzsche y Schopenhauer (que veremos en el siguiente epígrafe más detenidamente), su subjetivismo, el cambio de sensibilidad o el exacerbado individualismo hasta su cosmopolitismo o el carácter renovador de sus obras. Este texto de José Carlos Mainer lo expresa perfectamente:

---

[77] Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos, op. cit.*, pp. 118-119.
[78] Unamuno, Miguel de, "Nuestra egolatría de los del 98", en Luis Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, *op. cit.*, pp. 437-441, p. 438.
[79] *Ibid.* p. 441.

> Es un hecho que la pérdida del imperio colonial español afectó mucho menos a los posibles miembros de la generación de 1898 que una serie de circunstancias menos citadas pero más decisivas: la ruptura con el positivismo filosófico (y la paralela ruptura literaria con el naturalismo) que dan paso a un irracionalismo en ideología y a una profundización psicológica en literatura; la tentación revolucionaria (anarquista o marxista), impronta de la subversión proletaria; la frustración de los ideales pequeño-burgueses, dramáticamente encadenados al carro de la oligarquía.[80]

En España e Hispanoamérica se introdujo un término que en última instancia ha resultado ser confuso para la clarificación que pretendo. El flujo literario que trajo Rubén Darío a España, de influencia francesa: el «modernismo hispánico». Sobre el uso de ese término y sobre la interpretación que da la crítica a las relaciones de ese grupo con la generación del 98 nos da noticia Nil Santiáñez[81].

Es muy arduo establecer definitivamente la pertenencia o no de ese modernismo hispánico al Modernismo, pero me parece interesante abordar este tema porque nos otorgará datos relevantes para el estudio de la generación del 98. Desde luego, el aire innovador de Darío tuvo una trascendencia importantísima en la evolución literaria hispánica, ya que renovó el lenguaje poético y literario, se alejó de los temas y de la forma poética anterior y acercó la naciente literatura francesa simbolista y decadentista a la lengua española. Sin embargo, otros rasgos peculiares del Modernismo no son tan determinantes en él: hay un gran individualismo, pero no una percepción tan ligada al sujeto e inseparable de él; el tono melancólico, aunque presente, es leve y atemperado; la ruptura con las formas anteriores no es prominente; no hay, en principio, una reflexión sistemática y constante sobre el propio medio artístico.

Es un problema idéntico al que encontramos al constituir la cronología del Modernismo. Establecer los límites con certeza y precisión dependerá de la importancia que se confiera a las similitudes y divergencias que hay entre los rasgos específicos y más exclusivos del modernismo hispánico y del Modernismo. Por ejemplo, la inclusión o no de Baudelaire, Mallarmé o Flaubert en el gran movimiento europeo está sujeta a esa misma valoración, pese a que sean palpables algunas semejanzas y la gran influencia que han tenido en el desarrollo literario posterior[82]. Como apunta Mozejko:

> Although Adorno mentions the crucial importance of the year 1910 in European literature, for him, the roots of modernism reach as far back as the second half of the nineteenth century and begin to grow with the poetry of Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud. Considering the impact which French symbolism had on T.S. Elliot and other Anglo-American poets, this developmental line of early modernism poetry seems to be sustainable.[83]

Antes había referido varios estudios que sitúan su inicio en el 1900. No obstante está muy discutida, cada vez se afianza más la consideración del movimiento desde el año 1880 a 1940. Por lo examinado hasta ahora, me parece que tratar de marcar las fronteras de una manera estricta es una discusión estéril, ya que "en tales cuestiones rige la simple (y simplista) observación de que nada en la historia empieza o termina de golpe. Todo sucede gradualmente, con más razón los movimientos en las artes"[84].

---

[80] Mainer, José Carlos, "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", en *Actas AIH*, 1971, v.2, pp. 211-219, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_020.pdf (18/01/2016), p. 215.
[81] Cfr. Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002.
[82] Cfr. Nicholls, Peter, *Modernisms. A Literary Guide*, Macmillan Press, Hampshire, 1995. En especial los capítulos "Ironies of the Modern" y "Breaking the Rules: Symbolism in France".
[83] Mozejko, Edward, "Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism", art. cit., p. 16.
[84] Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, *op. cit.*, p. 410.

Con estos contornos difuminados, basándome en la cronología propuesta por Bradbury y McFarlane, que me parece muy apropiada y es la más extendida, tanto Baudelaire como Flaubert son considerados precursores del Modernismo[85]. En cambio, el simbolismo es ya la primera de las sucesivas etapas que componen el movimiento «modernista», de modo que dentro de él hemos de contar con autores como Rimbaud, Mallarmé, Verlaine o Valéry. También el decadentismo y el impresionismo están incluidos en esa relación[86]. En todo caso, esas corrientes artísticas aportan cambios sustanciales con respecto al anterior período, como sostiene Clive Scott:

> Those others who esteem Modernist literature as liberation of the text, of the word, will probably point to Symbolism as the source of the self-subsistent work that lives among the multiple privacies of its language, and side rather with Edmund Wilson who in *Axel´s Castle* saw the foundations of modern literature in «the development of Symbolism and its fusion or conflict with Naturalism».[87]
>
> What then did the Symbolist revolution achieve? Most fundamentally, it awakened an acute consciousness of language.[88]

Establecidos esos parámetros cronológicos del Modernismo debemos considerar enseguida la situación del modernismo hispánico[89]. Los iniciadores o precursores del movimiento toman elementos de la literatura francesa: "Martí plasmó la tradición hispánica y la novedad francesa en un conjunto armónico, cromático y musical, profundamente suyo (...). En Martí los elementos franceses de su estilo están asimilados y convertidos en procedimiento individual; en Gutiérrez Nájera éstos se transparentan de manera directa en su escritura: en giros y vocablos franceses, en los ambientes parisienses, y en los temas frívolos"[90].

Las definiciones y acercamientos que se pueden encontrar del modernismo hispánico nos recuerdan claramente las características descritas con anterioridad sobre el Modernismo: "ruptura, novedad, rebeldía, extrañamiento"; no se trata de una escuela, sino "más bien de una crisis"; o se refieren a la "equivocada noción del modernismo como un fenómeno puramente estético" y no ven en Darío "un ser profundo, un alma pensante, un hombre que siente y sufre, y que su poesía y prosa, estudiadas con el debido rigor, revelan contradicciones internas características del modernismo y de la modernidad"; no es monolítico, sino que hay "disparidad artística" en el modernismo, fruto de una fuerte

---

[85] Cfr. Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 36: "On from the innovations of French symbolism, behind which again stand two prime initiators, Flaubert and Baudelaire".

[86] Cfr. Scott, Clive, "Symbolism, Decadence and Impressionism", en Bradbury y McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*, *op. cit.*, pp. 206-227: "Baudelaire is perhaps the first to portray the modern and decadent artist as someone with an overdeveloped nervous system; but for him the nerves are motors of creative energy, of gigantism, stridency, multiplication, as well as hyper-sensitive registers of sensation. For him, dandyism is not so much eye-catching arrogance as a necessary ethic of control and exercise of will (...) and Satanism is not so much perversity as an exultant assertion of personal irreducibility (...). There is plenty of play between Baudelaire´s moral propensities as a man and his moral needs as an artist. But Verlaine and his English contemporaries adopt an essentially passive stance in which nervous awareness is heightened by physiological atrophy; vicarious experience, via memory, disguise, desire, becomes the only attractive form of experience, and all actual experience has the habit of seeming vicarious. It is this that accounts in Verlaine for the spiritual crisis that lies behind so many of his poems as he attempts to relate sensation to a sentient identity" (p. 214).

[87] *Ibid*. p. 206.

[88] *Ibid*. p. 212.

[89] Cfr. Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996, p. 31: "Las innovaciones de los versolibristas más que métricas son sintácticas, gráficas, rítmicas, fonemáticas. Ellos trabajan con encabalgamientos abruptos, con la atenuación y el desplazamiento de los acentos versales, extremando la aliteración y atenuando el efecto reglamentario del esquema prosódico que llevan al punto de ruptura".

[90] Schulman, Iván, *Nuevos asedios al modernismo, op. cit.*, p. 19.

"tendencia individualista"[91]. Por lo tanto, volvemos a incidir, esta vez en palabras de Ricardo Gullón:

> Juan Ramón Jiménez sostiene que el modernismo [hispánico] no es una escuela ni un movimiento artístico, sino una época. Probablemente esta idea es exacta. Si, aceptándola como hipótesis de trabajo, revisamos de acuerdo con ella las letras del período, encontraremos explicadas semejanzas entre quienes, sin coincidir en ideología y técnicas de composición, tienen entre sí algún parentesco, y entenderemos también la razón de que diferencias sustanciales no parezcan tan importantes como los parentescos fundados en común aversión a lo predominante en el pasado inmediato.[92]

Es más, el propio Juan Ramón Jiménez concreta este mismo pensamiento en un curso que impartió sobre el Modernismo: "Entonces no puede ser, de modo que no se puede hacer lo que hacen ahora muchos críticos, casi todos, al hablar de la generación del 98, que es modernismo, y del modernismo, que es también modernismo"[93].

Luego, se puede concluir que el modernismo hispánico, por su renovación, su actitud o por el individualismo de sus creadores es parte integrante del Modernismo. Aunque, efectivamente, algunas características propias de este último estarán más acentuadas en la generación del 98, sí están presentes en los modernistas hispánicos y, por ende, deben ser considerados como autores del gran movimiento europeo, tal y como los veía Azorín en el artículo sobre su generación, al incluirlos en ella.

Análogamente, Bradbury y McFarlane se refieren a los escritores calificados como *Die Moderne* en el mundo germánico, ya que para estos estudiosos suponen el comienzo del Modernismo: "For somewhere along the line of the semantic development of the term was, not a break, not a rupture, not a reversal or revolution, but an abrupt change of direction, a realignment of thought"[94]. Por consiguiente, pese a que algunos de los elementos definitorios del Modernismo estén mitigados, podemos afirmar que están presentes en sus obras. Por ello, estos autores alemanes, los decadentistas y simbolistas franceses, y los modernistas hispánicos deben ser considerados como parte del Modernismo[95].

La constante diatriba crítica para diferenciar o unificar el modernismo hispánico de la generación del 98, que ha hecho correr ríos de tinta, queda cada vez más disipada, ya que parece que los puntos de unión son mayores en ambos grupos. Evidentemente, y aunque no pretendo entrar en esa discusión –pienso que litigar contra los conocimientos aprehendidos y establecidos es prácticamente imposible–, esa diferenciación conceptual (modernismo frente a 98) pudo ser útil críticamente y buena incluso para la historiografía literaria. Pero las motivaciones de los jóvenes autores a finales del siglo XIX para emprender su quehacer artístico son las raíces culturales comunes para todo occidente. La plasmación de éstas en los materiales literarios es variada y peculiar, de cada grupo y de cada autor. Eso es lo que debería interesar en un estudio de teoría o crítica literaria.

---

[91] *Ibid*. pp. 9, 10, 18, 24, 32.
[92] Gullón, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, *op. cit.*, p. 14.
[93] Jiménez, Juan Ramón, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962, p. 237.
[94] Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 40. Sorprende, en este sentido, la precocidad de este movimiento en el ámbito hispánico, ya que estos autores sitúan el comienzo del Modernismo en Alemania en 1886. Si atendemos al evento que siempre se consideró como fundacional del modernismo hispánico (la publicación de *Azul* de Rubén Darío), situaríamos ese inicio en 1888.
[95] Se expresa de manera parecida, con respecto al modernismo hispánico, Iván Schulman (*Nuevos asedios al modernismo, op. cit.*, p. 26): "…lo que diferencia la poesía, del vanguardismo a nuestros días de la de un Darío, un Martí, un Silva o un Casal, en cuya obra, sin embargo, ya se patentizan las formas incipientes del proceso de modernización expresiva."

De todas maneras, ya Pedro Salinas analizaba la conexión entre ambos grupos, cuyo punto de unión era la renovación literaria. A ojos del poeta, esa era la característica *sine qua non* puede considerarse una obra como perteneciente al modernismo hispánico. Por eso, concuerdo con esta afirmación suya, que zanja la cuestión: "Las denominaciones Modernismo y Generación del 98 suelen usarse indistintamente para designar el movimiento de renovación literaria acontecido en América y España en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, dando por supuesto que son la misma cosa con leves diferencias de matiz"[96].

Terminológicamente es muy difícil terminar con ambos títulos, ya que tienen gran tradición; también, porque reflejan algunas diferencias –temáticas y formales–. Por ello se podrían seguir conservando esas denominaciones. Si bien, la dificultad que comporta mantenerlas es, en el fondo, debida a las múltiples confusiones que ocasionan y que se han procurado desentrañar hasta aquí. Pero lo importante es que a todos los escritores que componen el modernismo hispánico y el 98 hemos de considerarles como miembros de pleno derecho del Modernismo, con idénticos intereses y pretensiones, como nos puede ilustrar el siguiente texto de Bradbury y McFarlane:

> First, one should examine more closely the relationship between the end of nineteenth century, often referred to as symbolism (or neo-romanticism) and what is defined in Anglo-American criticism as the «great modernist break-through» of the twentieth century; second, one can achieve a certain degree of assent if we introduce a more accurate usage and transpose the employment of some critical literary terms –an issue I shall address below–. In the first instance, one would have to revise the quite prevalent view (at least in the past) which treats experimental, avant-gardist currents existing prior to the First World War (expressionism, imagism, futurism), exclusively as a reaction against decadence, individualism, symbolism, the slogan «art for art´s sake» and so on.[97]

Tomando apoyo en esta cita, consideramos que los escritores que comúnmente se han inscrito en la generación del 98 forman parte del Modernismo, al igual que los de la generación del 14, del 27 y las vanguardias. Por esta razón, insisto que aunque pueden –y lo han hecho– aportar cierta confusión, las generaciones que se establecieron para diferenciar edad, proximidad estética (por la ya citada heterogeneidad característica), afiliaciones, grupos o intereses suponen una ayuda, tienen utilidad crítica, pero siempre dentro de ese gran marco que es el Modernismo. Además, como se puede consignar por las citas de los autores que he recogido y por muchas otras, "los propios protagonistas percibían bien la secreta unidad que los vinculaba a todos y que luego quiso dibujarse como un enfrentamiento entre un grupo esteticista y otro preocupado por los temas y muy ideologizado"[98].

Encontramos un paralelismo dentro del Modernismo europeo en algunos grupos y generaciones que, este caso, estableció la crítica anglosajona: círculo de Bloomsbury, *Early Modernism*, *High Modernism*, *New Criticism*. U otras denominaciones artísticas, como el impresionismo, el expresionismo o el cubismo. Son escritores siempre ligados por afinidades, hechos históricos, comienzos comunes, o alrededor de una revista o lugar. Y es que: "Modernism does have, then, its distinct phases and its distinct lines and traditions, but there is great profit in trying to relate and reconcile them"[99].

---

[96] Salinas, Pedro, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 23-34, p. 23.
[97] Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 17.
[98] Iglesias Feijoo, Luis, "Sobre la invención del 98", en García Ruiz, Fernández Urtasun y Herzberger (eds.), *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico*, Rilce, Pamplona, 1999, pp. 3-12, p. 9.
[99] Bradbury y McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", art. cit., p. 46.

La verdad es que con la distancia de los muchos años transcurridos, la agudeza de Federico de Onís a este respecto resulta sorprendente y sus palabras poseen un gran valor. En su "Introducción" a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de 1934 describe con exactitud las características fundamentales del Modernismo, las atribuye tanto a modernistas hispánicos como a la generación del 98, descifra las influencias europeas y universales del movimiento y contextualiza esa producción literaria en la crisis de fin de siglo, en un cambio de paradigma:

> El límite entre el modernismo y la literatura anterior, o sea la literatura realista y naturalista de la segunda mitad del siglo XIX, es bastante claro y fácil de determinar, porque el modernismo nació como una negación de la literatura precedente y una reacción contra ella (...). El subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de la innovación y singularidad –que son consecuencias del individualismo propio de este momento– no podían llevar a resultados uniformes y duraderos (...). A menudo se cae en este error cuando la denominación de modernismo se aplica exclusivamente al tipo de poesía caracterizado por ciertas formas y espíritu que puso en circulación Rubén Darío, sin pensar que no son características ni exclusivas de este autor siquiera. Rubén Darío, como Unamuno, Benavente, Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y los demás grandes escritores modernistas, lleva hondas contradicciones dentro de sí mismo, se rectifica constantemente a través de sus obras y sólo puede ser definido por la unidad de su propia individualidad.[100]
>
> Nos parece también equivocada y parcial la afirmación tan frecuente de que el modernismo se caracteriza por el afrancesamiento de las letras hispánicas, cuando precisamente es en el momento en que éstas logran liberarse de la influencia francesa, dominante y casi única en los siglos XVIII y XIX, para entrar de lleno en el conocimiento, no sólo de las grandes literaturas europeas inglesa, alemana e italiana (...) sino también de otras literaturas como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y antiguas, las medievales y primitivas…[101]
>
> El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que se inicia hacia 1885**,** la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.[102]

Resulta evidente que el Modernismo (así como cada movimiento artístico del pasado, pero quizá con más incidencia debido al gran individualismo y subjetivismo que lleva consigo) se configura, desarrolla y desenvuelve de manera distinta en cada escritor. Podemos agrupar críticamente a tales autores en grupos o generaciones –que ellos mismos pudieron conformar por afinidades–. Incluso los artistas de cada país o región tienen, por las circunstancias históricas concretas, unas características comunes –temáticas, estilísticas, técnicas– que, si no se dan en todos y cada uno, sí pueden suponer un sustrato reconocible en algunos de ellos[103].

---

[100] Onís, Federico de, "Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*", en Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953),* Aguilar, México, 1962, pp. 271-282, p. 272.
[101] *Ibid*. p. 273.
[102] *Ibid.*
[103] Con esto quiero salir al paso de las objeciones que plantea Torrecilla, en su trabajo sobre la generación del 98, en el que alerta continuadamente del desatino crítico de pensar que los escritores españoles son parte del Modernismo, ya que tienen características propias –por el hecho de ser españoles– que les configuran como escritores únicos: "Los autores de la Generación del 98 no escriben sólo con la pretensión de ser modernos, sino también con la conciencia íntima de ser españoles y con el convencimiento de que esa dimensión colectiva de su identidad les obliga a escribir de una determinada manera" (Torrecilla, Jesús, *La actualidad de la Generación del 98*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2006, p. 18). Pienso que ese miedo es injustificado si se entiende el Modernismo como un movimiento cultural

Conviene aclarar otro aspecto que a veces ha pasado desapercibido por algunos estudiosos hispánicos, debido a los esquemas críticos a los que se han ceñido. Sin entrar al estéril debate, en el tradicional despliegue de rasgos propios de la generación del 98, en ella pueden inscribirse inequívocamente al *grupo de los Tres* (Maeztu, Azorín, Baroja), a Unamuno y a Machado, con la siempre consabida pugna por catalogar en la generación a Valle. Pero… ¿cómo encaja ahí el Azorín de *Pueblo* o de *Superrealismo*? ¿O el Unamuno de *Cómo se hace una novela*? ¿Es el mismo Valle el de las *Sonatas* que el de *Tirano Banderas*? Enseguida se descubren las dificultades e inexactitudes que comporta esta visión, ya que parte de la grandeza de estos escritores ha sido su constante evolución, la búsqueda incesante de la renovación en los géneros literarios que desempeñaban.

Reflejo de esta dificultad insalvable para el encorsetamiento artificial que es la evolución literaria de los autores (que, vuelvo a repetir, se acrecienta debido a las propias características del Modernismo: renovación, individualismo, etc.) es la propuesta de Abellán: en el desarrollo artístico de esos autores se produce un «cruce de biografías», es decir, un "momento de profunda homogeneidad entre ellos"[104], tanto ideológica como de voluntad de estilo. Establece ese «momento» entre los años 1898-1913. El término me parece sugerente, quizá útil para remarcar el vacío en el que había caído la crítica, pero es ampuloso y no exclusivo de este grupo. Luego abordaremos el asunto del concepto «generación».

Ese «cruce de biografías» en la generación del 98 es evidente. Coinciden en Madrid, se conocen, algunos de ellos labran una profunda amistad, se cartean, se leen, tienen una visión semejante de la literatura (que cada uno desarrollará de manera única), se admiran, comparten temas de interés… Y han compartido algunas vivencias, ya sean acontecimientos históricos reseñables, como el «Desastre colonial», ya sean personales, como el homenaje a Larra (Baroja, Azorín, Maeztu) o la visita a Toledo para ver las obras del Greco (Baroja y Azorín). Consecuentemente, podemos configurarlos como un grupo, ya que "todo esto existe, aunque no lo englobemos bajo el rótulo de generación de 1898"[105].

He insistido en que, indudablemente, los rasgos más definitorios de la generación del 98 no son sólo los temáticos, por los que se pueden configurar efímeramente como grupo. Son, sobre todo, los estilísticos y renovadores, los que los aúnan como conjunto y los que tienen coherencia a lo largo de su producción artística. Por eso, pienso que hubiera sido más apropiado y preciso haber acuñado el término «generación de 1902». Quizá es un año más representativo para la generación en lo que le es esencial. En ese año confluyen cuatro de estos escritores en la publicación de una de sus novelas primerizas, pero profundamente renovadoras e influyentes. Éstas son *Camino de perfección*, *Amor y pedagogía*, *Sonata de otoño* y *La voluntad*, de Baroja, Unamuno, Valle-Inclán y Azorín, respectivamente. Además, se organizó un evento que aunó a varios de ellos en esa efeméride: una comida de celebración junto a Baroja por la publicación de *Camino de perfección* en la que participaron gran parte de los que consideramos como generación del 98. Es por tanto una fecha mucho más significativa, según Iglesias Feijoo:

> Se ha hablado ya bastante del año 1902 como significativo por la aparición de un conjunto de obras nuevas. ¿Dónde estaba la novedad? Sobre todo a tres niveles, a

europeo que, igual que el resto de los movimientos de la historia, se encarna de manera peculiar en cada lugar y en cada artista.

[104] Abellán, *Historia crítica del pensamiento español*, *op. cit*., p. 170.

[105] Iglesias Feijoo, Luis, "Sobre la invención del 98", art. cit., p. 11.

> cual más destacable: en el modo de concebir la obra en sí misma; en el de entender la relación de esa obra con la realidad; y en la manera de escribir.[106]

Que la renovación es el núcleo de su arte, en el caso de Azorín es patente, como demostraremos. La unidad que hay entre dos novelas con una distancia temporal de cuarenta años, como *Capricho* y *La voluntad*, son sobre todo estructurales, de búsqueda de renovación en el género novelístico (y, quizá, de algunos temas relacionados: la escritura y el paso del tiempo, ambos típicamente «modernistas»). El «problema de España» está presente con mucha fuerza al principio de su producción novelística, pero se va diluyendo. Sin embargo, aprovecha cualquier oportunidad de innovación que se le va presentando, como refleja su adaptación al arte de los años 20: es considerado vanguardista entre los jóvenes vanguardistas. Permanece incansable por su constante afán renovador, su profunda y suave melancolía, por la reflexión sobre el arte literario, por la angustia vital por el inexorable devenir del tiempo. Toda su obra la podemos circunscribir sin ninguna acrobacia crítica en el Modernismo, tal y como se ha descrito en estas páginas.

En definitiva, concluyo que la llamada generación del 98 es una generación literaria circunscrita al movimiento cultural del Modernismo. Los autores que la conforman mantienen una unidad entre ellos porque tienen temas en común (el «problema de España», Castilla o la escritura), intereses, amistad o vivencias comunes. Configuran un grupo porque abordan la modernidad desde algunos presupuestos parejos. En parte, porque un acontecimiento histórico les marca y establece su nacimiento, resultando ser como un punto de inflexión. Y también porque la publicación de cuatro grandes y representativas obras en 1902 hacen de ese año uno de los más importantes de la literatura española. Así lo expresa Azorín, con unas palabras un tanto egolátricas que además dibujan el cosmopolitismo de la generación y el contexto europeo «modernista». Son de su tan menospreciado texto sobre la generación del 98, que, insisto, da muchas claves interesantes, gracias a la clarividencia del escritor levantino:

> En la literatura española, la generación del 98 representa un renacimiento; un renacimiento más o menos amplio, o más o menos reducido, si queréis, pero, al cabo, un renacimiento. El término se presta a vaguedades; será preciso, para que nos entendamos, definirlo. Un renacimiento es, sencillamente, la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero. Ni un artista, ni una sociedad de artistas, podrán renovarse –s*er algo*– o renovar el arte, sin una influencia extraña.[107]

> La generación del 1898 ha estado mejor informada del movimiento intelectual del extranjero y ha sido más curiosa intelectualmente que la generación de 1870. En 1870 una librería madrileña, por ejemplo, no contaba con la cantidad y profusión de libros extranjeros que en 1898 (...). El número de libros extranjeros que entran en España es inmensamente mayor.[108]

Estas circunstancias, en las que escritores españoles se situaron en la avanzadilla literaria europea, no se habían producido en los grandes movimientos culturales previos, que llegaban con retraso a España. Cuando el resto de Europa se estaba embarcando en la siguiente renovación (Romanticismo, Realismo, Naturalismo), los autores en lengua española estaban en pleno auge de la herencia antecedente. En cambio, el Modernismo, esta vez sí, y gracias a la cada vez mejor comunicación, surge entre los hispanohablantes

[106] *Ibid*. p. 10.
[107] Azorín, "La generación de 1898", art. cit., p. 419.
[108] Azorín, "La generación de1898" (2), en Luis Granjel, *Panorama de la generación del 98*, *op. cit.*, pp. 428-430, p. 429. Es otro artículo, distinto del anterior pero con el mismo nombre. Indico con un dos cuando me refiera a éste.

de manera paralela al resto de Europa, o incluso adelantándose. Pero la razón principal es la magnitud de las figuras literarias y artísticas que confluyen en este momento de la historia. A su vez, lo señala Federico de Onís, ya que el modernismo hispánico surge en América en el último cuarto del siglo XIX (1882-1896); y exalta ese hecho por lo que supuso: "El Modernismo significó, por lo tanto, no sólo la incorporación de América a la literatura europea y universal, sino el logro por primera vez de su plena independencia literaria"[109].

Pero Azorín no sólo detecta la influencia extranjera en su grupo, sino algo más profundo, una honda renovación en las formas artísticas. Es un cambio de corriente cultural. En suma, él mismo percibe que estamos ante un nuevo movimiento, algo con más relevancia que una simple intuición de algunos escritores. Esto es, el Modernismo:

> Las épocas literarias las forman más la transformación de los géneros, la modificación –si no transformación– de esos géneros, que las individualidades o grupos de individualidades. Una época literaria es cosa amplia, trascendental.[110]

1.1.4. El método de las «generaciones literarias»

Hemos constatado que el criticismo hispánico nunca había abordado hasta hace algunas décadas el estudio de los escritores de esa época desde la óptica de la confluencia cultural europea. Enseguida brota la cuestión acerca de qué factores incidieron decisivamente para esa toma de posición. Algunos autores marcan como decisivas las circunstancias políticas y sociales a partir de la Guerra civil española[111]. El régimen político autárquico e inmanente no veía con buenos ojos cualquier influjo extranjero. Además, gran parte de los artistas «modernistas» tenían o habían atravesado en su biografía una tendencia política contraria a la establecida a partir del 39. Pero estos factores, aunque sí pudieron influir para la consolidación terminológica, no me parecen verosímiles. En primer lugar porque algunas de las teorizaciones son previas al conflicto bélico, como la de Azorín (1913) o la de Ortega (1925). Por otro lado, algunos autores en el exilio, como Pedro Salinas, mantuvieron esas mismas tesis, promulgadas por él justo después del conflicto (1941). Incluso, algunas obras de referencia fueron publicadas fuera de nuestras fronteras (como el citado libro de Jeschke, editado por primera vez en Halle en 1934). Por consiguiente, no resulta convincente como principal razón.

La pregunta que nos surge es ¿por qué Azorín utiliza en 1913 la palabra «generación» y, de esta manera, condiciona el futuro aislamiento en el contexto literario europeo? Es difícil de precisar, pero desde luego no resulta extraño que lo haga; es parte de una corriente crítica en boga en su momento. Tal tendencia comienza con Dilthey, que aplica los elementos que resultarán fundamentales para constituir las generaciones, como son: "Experiencia individual, perspectiva histórica, nexos de consciencia, la visión del mundo"[112]. Se afianza en Europa en el período de entreguerras (incluyendo una fuerte presencia en el segundo congreso internacional de historia literaria de Ámsterdam, en 1935; en la famosa historia literaria de Thibaudet; o por las obras de Wechssler, en 1927, Mannheim, en 1928 o Petersen en 1930). En España se difunde por la teorización de

[109] Onís, Federico de, "El concepto del modernismo", en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, *op. cit.*, pp. 35-42, p. 39.
[110] Azorín, *La generación del 98*, ed. Ángel Cruz Rueda, Anaya, Salamanca, 1961, p. 53.
[111] Cfr. Soufas Jr., C. Christopher, "Approaching Spanish Modernism: Tradition and the «New Man»", en *Modernism*, A. Eysteinsson y V. Liska, *op. cit.*, pp. 931-945, p. 931; también cfr. Soufas Jr., C. Christopher, en Pericles Lewis, *The Cambridge Companion to European Modernism*, pp. 151-169, pp. 151-153.
[112] Testaverde, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí*, Universidad de Granada, Granada, 2012, p. 34, en http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/ 20948815.pdf (09/01/2016).

Ortega y Gasset en sus obras *El tema de nuestro tiempo* (1924) y *En torno a Galileo* (1933). El pensador español recoge esta idea del propio Dilthey, por afinidad con su pensamiento. Después pasará a sus discípulos: Laín Entralgo o Julián Marías[113]. Además, siendo Ortega una figura cultural de referencia en España, su toma de posición influyó sobremanera para que se impusiera tal visión, quedando para la posteridad dicha terminología generacional para la segmentación historiográfica de la literatura española. Esta sistematización aplicada a la literatura desde mediados del XIX hasta ahora sigue vigente en los estudios académicos. Como sabemos, también Salinas estudió este período con los presupuestos teóricos expuestos por Petersen. La mayoría de los grandes teóricos de la generación del 98 posteriores han partido de esas fuentes críticas.

Por lo tanto, no parece extraño que Azorín utilice este término, ya que a comienzos de siglo XX se estaba extendiendo paulatinamente dentro del ámbito del estudio literario (lo manejó ya en otro artículo publicado en *ABC* en 1905[114]). Lo emplea con cierta vaguedad, ya que todavía no era un concepto que tuviese la concreción sistemática y crítica que tendrá con los estudios posteriores de los años veinte y treinta. El comentario de Juan Ramón Jiménez podrá iluminar una posible motivación para su empleo:

> La generación verdadera del 98, que surgió cuando yo estaba en Madrid, es decir, que fue nombrada así por hacer una novedad, que Azorín siempre le gusta eso. Unas veces es eso, otras es sobrerrealista, otras veces no va a escribir más, como ha dicho ahora, y al día siguiente ya ha vuelto a escribir. Son cosas que hace Azorín porque le gusta llamar la atención.[115]

Si esa denominación fue producto de un vanidoso empeño en busca de fama y renombre no toca aquí dilucidarlo[116]. Pero sí podemos decir con Gerardo Diego que se convirtió en una referencia necesaria a partir de entonces:

> Desde hace ya bastante tiempo, el estudio y ordenación de la historia literaria –voy a limitarme a ella– se apoya en la creencia de que existen, han existido siempre unos grupos ideales o reales de escritores que se fijan alrededor de una fecha y que constituyen lo que se llama una generación. Por ejemplo, en España la generación del 98, que se ha convertido ya en una entidad poco menos que mítica y de mírame y no me toques, pedagógicamente hablando. Poco importa a los teorizadores de la historia de la enseñanza literaria que los mismos integrantes de la generación puedan negarla. La fe doctrinal es tan arraigada que no se hace caso de ninguna objeción y se dictamina dogmáticamente.[117]

José Carlos Mainer analiza los límites del uso del método de periodización en generaciones, por la fragmentación artificial que supone este proceder[118]. Esa metodología, expone, tiene algunas deficiencias por la manera de afrontar el estudio literario que impone. Por ejemplo, porque se fija exclusivamente en un momento concreto de la vida de los autores (en su juventud; es el famoso «cruce de biografías» del que hablaba Abellán). Además, con frecuencia no establecen las características más

[113] Cfr. Mainer, José Carlos, "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", art. cit., pp. 211-213.
[114] Cfr. Testaverde, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí*, *op. cit*., p. 110.
[115] Jiménez, Juan Ramón, *El Modernismo*, *op. cit*., p. 238.
[116] Cfr. Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, *op. cit.*, p. 133.
[117] Cfr. Diego, Gerardo, "El lío de las generaciones", *Obras Completas*, Tomo V, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 772-774, p. 772.
[118] Cfr. Mainer, José Carlos, "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", art. cit., p. 218.

importantes que los configuran como grupo, sino que se remarca más un hecho histórico que sirve como referente para su nacimiento. No en vano, esas mismas circunstancias históricas incisivas en un grupo, también pueden afectar a los grupos inmediatos. Aunque entiende que, con algunas restricciones, es una clasificación válida[119]. No obstante, Gerardo Diego, entre otros[120], se opone a las generaciones de modo más categórico:

> No. Las generaciones no se pueden fijar en fechas rígidas y la mayor parte de los cambios de gusto, creencia y gusto, se verifican a lo largo de unos pocos años y a distancias distintas, elásticas, que nada tienen que ver con las generaciones biológicas. Y sin embargo, el método de dividir la historia literaria para su aprendizaje en generaciones puede tener alguna utilidad si se le logra hacer comprender al alumno que se trata sólo de un convencionalismo docente y una ayuda memorística.[121]

En este sentido se pronuncia Ignacio Elizalde, al quejarse de que "en España son muy pocos los estudios de sociología literaria"[122]. No es el único, como se aprecia en una investigación más reciente en esta misma línea, de Tommaso Testaverde:

> Historia y literatura son dos horizontes que pueden cruzarse solo por una comodidad didáctica. Las generaciones se convierten en una ayuda válida para fijar mnemotécnicamente el flujo de los acontecimientos, pero la literatura es otra cosa, y necesita de instrumentos teóricos de análisis que descubran y hagan destacar los valores literarios. Las generaciones no están incluidas en esos instrumentos. Quizás sean opiniones como éstas que llevan al desarrollo de historias de la literatura ajenas a una periodización generacional.[123]

Creo que es precisamente en la queja de Ignacio Elizalde en donde se encuentra la solución más valedera. Es en la sociología donde hallamos el argumento sobre la adecuación de las generaciones como método de estudio literario[124]. Karl Mannheim escribió en 1928 *El problema de las generaciones*, en cierta medida, como reacción a algunos postulados de Julius Petersen recogidos en un artículo de 1926 llamado "Las generaciones literarias", que se publicarían más tarde, en 1930, como capítulo en su *Filosofía de la ciencia literaria*. Si bien Mannheim concede a Petersen el aporte de haber roto el monismo en el estudio de las generaciones (ya que tiene en cuenta hasta ocho elementos para considerar como generación a un grupo, tales como su fecha de nacimiento próxima, una formación parecida, una convivencia estrecha o el rechazo de la tendencia previa), en cambio, propone una distinción sociológica de tres *momentos* para la aplicación del término generación: la posición, la conexión y la unidad generacional. Las define así el sociólogo húngaro:

---

[119] Cfr. *ibid.*: "Si lo despojamos de connotaciones literarias y afirmamos su esencial permeabilidad, serviría para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia que durante un plazo más o menos corto dan diferentes testimonios de un mundo común que les rodea. Es decir –empleando una terminología goldmanniana (versión a su vez del estructuralismo genético de Piaget)– nos encontraríamos con un grupo social caracterizado al que correspondería una temática y una cosmovisión determinadas al que podemos seguir llamando «generación» sin excesiva impropiedad".

[120] Cfr. Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, *op. cit.*, p. 132. Cita a Alfonso Sastre, quien se refiere al método como el «abominable método de las generaciones».

[121] Diego, Gerardo, "El lío de las generaciones", art. cit., p. 774.

[122] Elizalde, Ignacio, "El problema generacional en la novela española de hoy", en *Actas AIH*, 1971 b, pp. 467-478, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_048.pdf (18/01/2016), p. 469.

[123] Testaverde, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí*, *op. cit.*, p. 160.

[124] Cfr. Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, *op. cit.*, p. 133.

> Mientras que la afinidad por posición generacional sólo es algo de carácter potencial, una conexión generacional se constituye por medio de la participación, de los individuos que pertenecen a la misma posición generacional, en el destino común y en los contenidos conexivos que de algún modo forman parte de éste. Las unidades generacionales específicas pueden nacer, entonces, dentro de esa comunidad de destino. Estas unidades generacionales se caracterizan no sólo por significar diversas conexiones del acontecer vinculadas entre sí en el seno de una débil participación en común vivenciada por distintos individuos, sino también porque significan un modo de reaccionar unitario –un «agitarse juntos» y un modo de configurar que están conformados por un sentido semejante– de los individuos que están (en la medida en que lo están) directamente vinculados a una determinada conexión generacional.[125]

Es en ese sentir común donde se valida el concepto de generación, ya que abarca las similitudes y divergencias de los escritores pertenecientes. Encaja perfectamente este punto de vista sociológico con la *reforma de la sensibilidad* que apreciaba Azorín entre los suyos.

Una vez aclarado el sistema de las generaciones, se da así cabida a los críticos hispánicos clásicos acerca de la del 98, como son Laín Entralgo, Salinas o Díaz-Plaja, con las limitaciones que tienen sus exposiciones. Ellos les otorgan unas características que los configuran como bloque, separados del anterior y posterior, pero sin calar en sus rasgos esenciales –que son los que he procurado entroncar con los definitorios del Modernismo.

En los primeros estudios sobre la generación se puede ver esa pequeña oscilación, antes de que se imponga la visión crítica canónica. Es curioso, por ejemplo, el estudio de John Brande Trend que incluye a la generación dentro de su obra *A picture of modern Spain, Men & Music* (1925), resaltando, por tanto, su modernidad; o cómo "los tratadistas extranjeros (...) limitan su intervención a fijar la nómina, casi siempre arbitraria, de los componentes de la generación, y enunciar, brevemente, el significado de su aportación a la historia de la literatura española"[126]. Incluso, Doris King Arjona, en 1928 en un artículo de la *Revue Hispanique*, señala que "aborda una singular faceta de la actitud ideológica y el humano talante de los «noventayochistas», aquella partición de su ánimo entre encontradas inclinaciones abúlicas y voluntaristas, nutridas, respectivamente, con lecturas de Schopenhauer y Nietzsche"[127].

Por lo que podemos apreciar, la crítica en lengua extranjera se refería a la generación del 98 como un grupo de modernidad literaria, con rasgos propios del Modernismo en su filiación intelectual, e incidían en el cambio que provocan con respecto a la tradición inmediata, destacando la aportación que realizan. A la inversa, en la española se recalcaba, sobre todo, su posición regeneracionista sobre el «problema de España» (ya sea posicionándose contra las aportaciones de la generación –Julio Cejador, José María Salaverría– o a favor de sus juicios sobre la cuestión –Dolores Franco, Gregorio Marañón, Calvo Serer–).

En cualquier caso, sería injusto no reconocer que la mayoría de los críticos hispánicos citados vislumbraban algunas de las características «modernistas» de estos escritores, pero caracterizándolos siempre como grupo cerrado, sin vincularlos al clima literario europeo o sin enlazarlos con las generaciones siguientes, que continúan con gran parte de esos rasgos pero de manera diferente.

También influye en su desestimación europea la consideración del casticismo como primordial rasgo definitorio de la generación, que perdura en algún estudio incluso hasta

---

[125] Mannheim, Karl, *Las generaciones literarias*, *Reis* (*Revista española de investigaciones sociológicas*), 62, 1993, pp. 193-242, p. 225.
[126] Granjel, Luis, *Panorama de la Generación del 98*, *op. cit.*, pp. 281. Las referencias a los tratados, libros, etc., cfr. pp. 279-280.
[127] *Ibid.* pp. 285.

nuestros días[128], al ser un grupo que generalmente mostró una preocupación por España (o partes de ella), su situación político-social o su paisaje. Este rasgo –«el problema de España»–, ha potenciado que los estudios se centren de forma excesiva en él, provocando aún más la separación con respecto a la literatura europea, volviendo el estudio de la generación más inmanente.

Consecuentemente, nos encontramos con la siguiente situación crítica en el ámbito hispánico: la adopción del método de las generaciones fragmentó en exceso el estudio de la literatura española del siglo XX, e impidió una visión de conjunto con más perspectiva. De esa manera, se dificultó la comprensión de los verdaderos sustratos culturales que tiene la generación, muy influidos por la crisis de fin de siglo descrita y que es característica en la literatura de Europa y América. La situación política española posterior no ayudó, ya que encerró aún más al país impidiendo la relación con lo venido de fuera. Con lo que llegamos a la siguiente conclusión:

> Cuanto más se enjuicia la Generación del 98 con el criterio de su postura ante España, tanto más sus ideas parecen tímidas, confusas e ineficaces. En cambio, cuanto más aceptamos que se trata de un grupo de escritores preocupados sobre todo con la desorientación espiritual moderna, tanto más se la puede situar en una de las corrientes principales de la literatura occidental, que se prolonga hasta nuestros días.[129]

Ese encerramiento crítico conlleva, precisamente, una infravaloración de estos escritores españoles, que al no tener una influencia directa en otros autores del exterior o al no haber jugado un papel trascendente fuera de nuestras fronteras –como sí tuvieron otros artistas como Picasso o Dalí– no han sido considerados por parte de la crítica anglosajona, europea[130]. Si hubiesen tenido esa influencia, sí habrían sido considerados, como ha sucedido con otros escritores (Joyce, Kafka, Apollinaire…), y es que "it begins to appear that the colonial Enterprise of those who today speak of modernism form the metropolis is in great measure sustained by the appropriation of the productivity of the Other, as is the case in any colonial Enterprise"[131]. Hasta cierto punto, denota la misma «arrogancia cultural» de la crítica anglosajona, que ya denunciaba Octavio Paz[132].

Sin embargo, y gracias a ese renacimiento de escritores del que habla Azorín, tenemos una *explosión* de autores que difícilmente ha tenido parangón, y que por nuestra miopía crítica sigue formando una isla en el contexto europeo. En su producción literaria, hay innovaciones que llevaron a cabo Azorín o Unamuno que años después admiramos en Woolf o Gide, pero que no han sido puestas en valor por esa torpeza:

> By the 1890´s the subjective revolution in literature brought by romanticism had hardly affected Spain. When it came, with modernism, it released a flood of pent-up talent. Spain, which had produced only two writers of European stature between 1650 and 1890 (Galdós and Alas), now suddenly saw the appearance in print, between about 1890 and 1905, of five major writers (Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Antonio Machado) whose best work, though often

[128] Cfr. Torrecilla, Jesús, *La actualidad de la Generación del 98*, *op. cit.*
[129] Shaw, Donald L., "El 98 y la «conscience malheureuse» del siglo XX", en Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Rodopi, Amsterdam, 2000, pp. 293-301, pp. 295-296.
[130] Cfr. Soufas Jr., C. Christopher, "Approaching Spanish Modernism: Tradition and the «New Man»", art. cit., p. 931: "[It] offers a starting point for their re-examination in the context of wider developments, especially since the unwillingness of Spanish criticism to consider modernism a viable critical model for modern literary history has had negative consequences for literary studies as well as for the appreciation of Spanish texts in relation to other European literature".
[131] Geist, Anthony L., Monleón, J.B., *Modernism and Its Margins*, Nueva York, Garland Publishing, 1999, p. 7.
[132] Cfr. Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, *op. cit*., p. XXV.

> poorly translated or not translated at all, is an important contribution to European literature. There is a case for adding the names of Azorín and Pío Baroja to this list (...). At least two of them, Gabriel Miró and Ramón del Valle-Inclán, are surely among Europe´s finest novelist.[133]

Por ende, España tiene una trascendencia en la literatura europea gracias a que de una manera simultánea, y en buena medida precursora (con el modernismo hispánico), participa del Modernismo, aportando decisivamente en su entorno, debido a la calidad literaria de los escritores del momento: "The most notable Spanish contributions to the European modernist novel strongly emphasize the emergence, evolution, and consolidation of new subject positions heralded by Woolf´s declaration of a changed human character"[134].

La generación del 98 presenta muchos de los temas genuinos de la literatura «modernista». El porqué de esa ligera anticipación a otros autores europeos, puede entenderse gracias al efecto que produjo el famoso «Desastre colonial», y es que "la Gran Guerra tuvo el mismo efecto traumático en Europa (y en el Occidente en general) que tuvo el Desastre de 1898 en España. No fue de por sí la causa única del pesimismo cultural que la siguió, pero sí tuvo el mismo efecto de destruir la idea de que el fin de siglo fuera la «Belle Époque», y de revelar la decadencia espiritual y la erosión de creencias y de valores que caracterizan el período"[135]. A fin de cuentas, todo esto provocó que, al contrario que en otros momentos históricos en los que España siempre fue con retraso para adoptar las grandes corrientes literarias, la literatura hispánica se situara en la vanguardia europea, con una proyección universal:

> The failure of Spanish criticism to make a case for a "Spanish modernism" is symptomatic of an even greater failure: to recognize that Spain has been intimately and consistently involved with the discourse of modernity from the outset (...). It is in the context of modernisms that rejoinders of the least "modern" country in Europe are, ironically, perhaps more compatible with continental positions than at any time in its history.[136]

1.2. INFLUENCIAS FILOSÓFICAS EN AZORÍN

Azorín, «modernista»; Azorín, europeo. El autor informa con cierta frecuencia sobre la mirada que su generación tiende hacia Europa. Es allí donde surge la filosofía que influye también decisivamente en él. Debemos abordarlo por dos motivos. El primero, para entender su propia literatura, así como el porqué de su estilo y sus temáticas. En segundo lugar para determinar su trascendencia y el lugar que le corresponde en la literatura universal. En este sentido, Savignano afirma lo siguiente en su estudio acerca de la filosofía del 98, con motivo de su centenario:

> Los aspectos metafísicos y la angustia existencial son los rasgos característicos que hacen una figura europea del artista-filósofo Azorín, si bien en su caso no se ha verificado aquel renacimiento de interés del que ha sido objeto Pío Baroja en los años setenta.[137]

---

[133] Butt, J., *Writers and Politics in modern Spain*, *op. cit.*, pp. 14-15.
[134] Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, *op. cit.*, p. 127.
[135] Shaw, Donald L., "El 98 y la «conscience malheureuse» del siglo XX", art. cit., p. 296.
[136] Soufas Jr., C. Christopher, "Approaching Spanish Modernism: Tradition and the «New Man»", art. cit., p. 943.
[137] Savignano, Armando, "El 98 y la filosofía europea", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 71-90, p. 89.

De todos modos, la crisis antropológica de final de siglo XIX en la que los artistas se ven inmersos es un reflejo del pensamiento filosófico dominante. Esa crisis se manifiesta, en el caso particular de la literatura, en una novela distinta, apropiada a la manera de pensar y de sentir de ese momento histórico. No es una «crisis de la novela», en palabras de Ernesto Sábato recogidas por Darío Villanueva, sino «la novela de la crisis»[138]. Por ello, debemos procurar rastrear los influjos filosóficos azorinianos que sustentan algunos de los temas que trata y sus aportaciones innovadoras. No es un tema menor, ya que, como señala Francisco José Martín, "el impulso creador de Martínez Ruiz, Baroja o Unamuno en 1902 no nace de una simple voluntad narrativa, sino de una consciente y decidida voluntad intelectiva del mundo en crisis en el que estaban inmersos"[139]. Es más, para este investigador –y no parece una exageración– la obra de estos autores tiene "una decidida voluntad de renovación filosófica"[140].

Azorín leyó mucha literatura y filosofía en sus años de formación y durante toda su vida. Dado que ya se han analizado con detalle en otros estudios los ascendentes filosóficos del autor levantino, voy a procurar ceñirme a esclarecer cuáles son las influencias más claras y esenciales en el escritor alicantino, como son Nietzsche, Schopenhauer y Montaigne. Es cierto que en sus primeros escritos las lecturas de Kropotkin y Taine tienen un fuerte impacto en la sensibilidad del joven Martínez Ruiz. Otros autores cuya relevancia en él es destacable son Guyau[141], Berkeley, Descartes, Pi y Margall, Faure o Renan; en el aspecto literario y artístico, qué duda cabe de su admiración por Flaubert, Gracián, Baudelaire, Verlaine, Cervantes o los Goncourt, manifestada reiteradamente en sus ensayos.

1.2.1. Nietzsche en la generación del 98 y en Azorín

Se ha impuesto en parte de la crítica, igualmente que con el asunto de la llamada generación del 98, una filiación filosófica común a todos sus pertenecientes, pero que no es del todo oportuna, al menos, para Azorín. En este apartado intentaremos profundizar, gracias a la aportación –definitiva en muchos casos– de algunos estudios imprescindibles en este campo. De hecho, hablando de la *Estética de Azorín* de Granell, Lozano Marco desvela esta realidad que dificulta aún más el acercamiento a la obra del autor levantino:

> Sus conclusiones han tenido dilatada descendencia, como apuntábamos antes, y han logrado impedir el entendimiento de un arte con sólido fundamento metafísico, sin contradicción alguna entre la concepción filosófica y la praxis creativa. Si a esa idea de «miniaturista» –resucitada recientemente por Mario Vargas Llosa (1995 y 1996)– de escritor atento a las cosas, unimos los criterios estéticos derivados del concepto ideológico de «generación del 98», podemos ir entendiendo la distorsión con que ha venido siendo enjuiciada la producción literaria más representativa de Azorín.[142]

Al definir las características del Modernismo, establecí como referentes filosóficos dos filósofos alemanes, Schopenhauer y Nietzsche. Sus doctrinas, extendidas por todo el

[138] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit*., p. 16.
[139] Martín, Francisco José, "Filosofía y novela", en *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 183-193, p. 192.
[140] *Ibid.* p. 188.
[141] Las influencias de Guyau las estudiaré al hilo del tiempo en Azorín, en el capítulo tercero, por ser éstas de sumo interés.
[142] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. «La necesidad de una metafísica»", en *Anales de literatura española*, nº 15, 1996, pp. 203-215, p. 206.

continente, pueden considerarse como raíz y caldo de cultivo para una literatura muy influenciada por la filosofía. También afecta decisivamente a Azorín, como iremos demostrando. Es una consecuencia de la búsqueda existencial personal de cada autor. De tal forma lo expresa Prieto de Paula: "Atribuyo la ocupación filosófica de los escritores a la persecución sincera de unas respuestas a problemas del momento: las lecturas de libros filosóficos son la mina donde van a buscarse respuestas a preguntas preexistentes; no adónde van a buscarse las preguntas"[143]. Además, esta crisis y esos pensamientos se reflejan de una manera u otra en las obras literarias «modernistas». En palabras de Savignano:

> A pesar de no haber elaborado una filosofía en sentido estricto, sino un pensamiento expresado en la forma del ensayo y de la novela (que son las típicas manifestaciones de una época de crisis), resulta evidente, junto a una preocupación a nivel socio-político, un pesimismo ontológico-existencial que no se reduce al ámbito español, sino que tiene proporciones europeas. Este pesimismo está marcado por el dilema de siempre entre cientificismo positivista e ideales morales.[144]

La aportación de Nietzsche fue sin duda nuclear en el Modernismo europeo y, por tanto, en la generación del 98. Su difusión fue frenética y generalizada. Su importancia en el ámbito europeo y occidental fue capital.

Acudimos de nuevo a Azorín, que introduce este tema en un texto autorreflexivo: "Las influencias. Sobre la generación de 1898 han obrado diversas influencias. Ha influido Nietzsche; han influido los pensadores anarquistas; han influido el paisaje de Castilla y las viejas ciudades; ha influido la pintura"[145]. Probablemente es, continúa Azorín, la figura decisiva para entender el período artístico del que estamos tratando:

> Quizá no haya otro hombre en el siglo como Federico Nietzsche que haya impugnado a tal grado los modelos totalizantes de la cultura del siglo XIX. Su ataque fue frontal: contra la tradición filosófica, contra la oficialidad en todos los sentidos, contra los ideales políticos, contra la religiosidad del siglo.[146]

Esa actitud nietzscheana contra lo impuesto fascinó a los jóvenes del 98 en el ocaso del siglo XIX. Veían en él la furia contra lo establecido y ellos, jóvenes y participantes de la crisis de conciencia y sociedad de esa época, lo apreciaron como modelo y ejemplo. Así lo relata Azorín en sus artículos de juventud, cuando aún firmaba como Martínez Ruiz[147].

El estudio de Gonzalo Sobejano *Nietzsche en España* trata la influencia del filósofo en el ámbito cultural español. Es de obligada referencia para los investigadores del tema, ya que fundamenta su difusión, los materiales a través de los cuáles se divulgó o el reflejo del pensamiento del alemán en los escritores españoles. En la introducción a esa obra señala Sobejano que era una monografía necesaria en la literatura española. Ya se había realizado en otras literaturas y es que "la influencia ejercida por Nietzsche en el mundo occidental desde la última década del siglo XIX hasta el día de hoy es un hecho cultural fácilmente perceptible"[148]. La entrada de los textos del germano en el contexto hispánico

[143] Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Agua Clara, Alicante, 2006, p. 29.
[144] Savignano, Armando, "El 98 y la filosofía europea", art. cit., p. 74.
[145] Azorín, "Aquella generación", en Luis Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, *op. cit.*, pp. 424-427, p. 426.
[146] Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, *op. cit.*, p. 455.
[147] Como sabemos, a partir de 1904 José Martínez Ruiz comienza a firmar con el pseudónimo Azorín.
[148] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 9.

es, "como la de otros grandes artistas y filósofos extranjeros, resultado de esa voluntad de «europeización» a que llega en torno a 1900"[149]. El mismo Azorín lo constata en *Madrid* –ensayo misceláneo de madurez sobre las evocaciones que le sugiere la capital–, diciendo que "España necesitaba comunicación estrecha con Europa. Nosotros veíamos entonces representada a Europa, principalmente por Federico Nietzsche"[150]. Sobejano presenta esa influencia y su importancia en todo el movimiento:

> Puédese considerar dividida dicha generación en un grupo criticista y regenerador («98») bajo la influencia principal de Nietzsche y otro grupo esteticista e innovador («Modernismo») bajo el influjo preponderante de Verlaine. El 98 y el Modernismo acusan las dos influencias (junto a otras secundarias, evidentemente), pero la intensidad es distinta en cada grupo. Y no olvidemos que integran una misma y sola generación.[151]

> La influencia de Nietzsche no sólo obró en los escritores del «98», sino también en los contemporáneos suyos que pusieron en práctica los principios estéticos del «modernismo» en (...): el individualismo anárquico, la tendencia aristocrática y desdeñosa para la democracia y lo popular, el amor a la pujanza vital del Renacimiento, cierto refinamiento decadentista, etc.[152]

Estos textos tienen algunas limitaciones, a la luz de lo que hemos tratado en el epígrafe precedente; pero puede apreciarse, en cambio, que los modernistas hispánicos y los del 98 tienen una relación determinante con las ideas de Nietzsche. De hecho, ese origen filosófico común constata, de nuevo, la pertenencia de ambos al Modernismo.

Con anterioridad, se indicó que Unamuno, en su artículo "Nuestra egolatría de los del 98", captaba el individualismo como aspecto constituyente de su grupo. También incluye el afán rupturista; los dos son, según el autor vasco, por causa de Nietzsche:

> Soplaban sobre nosotros vientos de anarquismo, de individualismo desenfrenado; apacentábamos los unos de la fórmula spenceriana de «el individuo contra el estado»; otros se nutrían de Nietzsche y, a la busca dentro de sí mismos del sobrehombre, descubrían al hombre, se descubrían a sí mismos, su propia dignidad personal. Y todos nos sentíamos iconoclastas.[153]

Esto aporta una perspectiva que resultará clave a la hora de estudiar las raíces filosóficas de Azorín. La influencia nietzscheana es más o menos general; confluye en todos los escritores del movimiento. Pero habrá que concretar qué influencia específica tiene en cada uno, o si es siquiera la única o la principal. Pero es innegable y comparto lo expuesto por Sobejano cuando dice que "la influencia fue, por cuanto hemos visto, profunda, continua hasta en los que más modificaron sus rutas, y de su trascendencia no es posible dudar"[154].

Azorín fue un avezado lector de filosofía ya desde su juventud, como se demuestra en las recurrentes citas eruditas de sus artículos primerizos. Son sus años más extremistas, en los que tuvo una fuerte influencia del anarquismo, sobre todo de Kropotkin, al que ensalza en un artículo de 1894, con 21 años: "Kropotkine, como Reclus, es un apóstol

[149] *Ibid.* p. 25.
[150] Azorín, *Madrid*, Biblioteca Matritense, Madrid, 1988, "Europa", p. 108.
[151] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 28.
[152] *Ibid.* p. 137.
[153] Unamuno, Miguel, "Nuestra egolatría de los del 98", art. cit., p. 439.
[154] Sobejano, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 484.

ferviente del nuevo derecho. Y como apóstol posee la convicción intensa para creer, la palabra maravillosa para propagar"[155].

Ya en esa época el conocimiento de Nietzsche en España comenzaba a ser apreciable. Es en 1895 la primera vez que aparece su nombre en la obra de Azorín[156], por lo que debemos suponer que su lectura y acercamiento fue anterior. Aparece en alguna otra colaboración periodística en los años siguientes. En suma, cuando Martínez Ruiz publica su primera novela, en 1901, su conocimiento del filósofo era más que suficiente. Sobejano señala que quizá su lectura más profunda no llega hasta 1900 o 1901, aunque pienso que esto es discutible. Ya en 1903, escribe en "Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid", artículo en *El Pueblo Vasco*: "Nietzsche, ese maestro a quien la juventud quiere y admira, ¿no es uno de los pensadores más serios y profundos de los tiempos modernos?"[157]. Incluso, unos meses antes había ya escrito el famoso artículo "Nietzsche, español" en el que desgrana la similitud entre Baltasar Gracián y el filósofo alemán.

En definitiva, la admiración por Nietzsche y el estudio de su obra por parte de Azorín quedó demostrada por el trabajo de Sobejano, y es palpable por las múltiples y constantes referencias que el autor alicantino emplea en sus escritos. De todas maneras, algunos críticos han considerado a Azorín como el menos filosófico de sus contemporáneos. Es el caso de Manuel Pedro González que dice que "adolece de una gran pobreza filosófica" o que su "carencia de ideas es evidente aun dentro de la relatividad de la aportación filosófica peninsular"; o King Arjona quien esgrime que "no tiene, como Ganivet y Unamuno, el genio filosófico que se desarrolla por la clasificación ordenada por medio de la cual se compara con la misma creación"; también Salvador de Madariaga afirma que su arte no está reforzado con profundidad filosófica[158].

Sin embargo, Anna Krause realizó un estudio insustituible en 1955 sobre la filosofía subyacente en la obra del levantino: *Azorín, el pequeño filósofo*. En él, indica lo siguiente:

> La filosofía significó algo para Martínez Ruiz, al menos durante los primeros años del siglo; eso no admite objeciones. Es más bien en la región de la íntima experiencia que uno sospecha que está por buscar todavía una pista al significado del epíteto *pequeño filósofo*, así como al pseudónimo *Azorín*.[159]

Como vamos comprobando, las lecturas filosóficas son constantes en el período de formación de Martínez Ruiz e influyen decisivamente en su cosmovisión y de entender la literatura y la creación artística. E iremos sosteniendo cómo realmente, su vinculación con el pensamiento filosófico es nuclear en él.

El concienzudo estudio de Sobejano evidencia que Azorín tiene una clara influencia de Nietzsche, que fue un lector asiduo de su obra y que su conocimiento del filósofo alemán fue creciendo poco a poco. Azorín escribe sobre esto mismo en un texto autoanalítico sobre la generación del 98:

---

[155] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, Lumen, Barcelona, 1992, "Revista de libros", p. 26. En esta edición que recolecta una selección de los tempranos artículos periodísticos del escritor, aparece como autor José Martínez Ruiz. Para facilitar la bibliografía, señalaré esta obra como de Azorín, pero pondré entre paréntesis su nombre civil al citarla de aquí en adelante. Utilizaré esa denominación también en las ediciones de *Diario de un enfermo*. No así para referirme a las novelas completas, aunque la anotación provenga de alguna novela que él firmó todavía sin su pseudónimo.

[156] Cfr. Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 403.

[157] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Las fantasías y devaneos del pequeño filósofo en Madrid", p. 158.

[158] Estas citas están recogidas en Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, pp. 19-21.

[159] Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 21.

> Por encima de estas sugestiones particulares, como dominándolas a todas, se podrían marcar algunas (...), que tuvieron más fuerza que las demás. Tales son las de Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier. El filósofo alemán era, en 1898, desconocido en su verdadero carácter; comenzaba a asomar en Francia; se le había expuesto en un admirable libro en Italia. Pero Nietzsche era, en la época citada, para la juventud, tanto en España como en Francia, un rebelde, un anarquista. Pocos años después, cuando se tradujo íntegramente al francés y se le estudió con cuidado, la idea de Nietzsche sufrió una transmutación considerable. Pero el pensador alemán hizo brotar en España muchos gestos de iracundia y múltiples gritos de protesta.[160]

Ese conocimiento gradual –y al principio inexacto– se debe a la dificultad de conocer de primera mano los textos del filósofo teutón. Los jóvenes del 98 recibieron las ideas nietzscheanas, a través del libro de Henri Lichtenberger *La philosophie de Nietzsche*[161]. También es famoso otro de los primeros contactos con su pensamiento: fue por medio de un intelectual alemán amigo de Baroja, Paul Schmitz, que le leyó y comentó pasajes de sus obras en unos días que pasaron en el monasterio Paular[162]. Fue una fuente importante para el llamado *grupo de los Tres* (Baroja, Maeztu, Azorín). Ese encuentro está narrado y ficcionalizado por Baroja en la novela *Camino de perfección*. En esas páginas se muestra la atracción y la novedad que supusieron las doctrinas del filósofo así como la fascinación con que eran asimiladas por los escritores «modernistas». Ante el desasosiego del protagonista, Fernando Ossorio (trasunto del propio Baroja), Schmitz le responde:

> –No parece usted español –dijo el alemán–; los españoles han resuelto todos esos problemas metafísicos y morales que nos preocupan a nosotros, los del norte, en el fondo mucho menos civilizados que ustedes. Los han resuelto negándolos; es la única manera de resolverlos.
>
> –Yo no los he resuelto –murmuró Ossorio– (...).
>
> –Para esa misticidad –repuso Schultze–, el mejor remedio es el ejercicio. Yo tuve una sobreexcitación nerviosa, y me la curé andando mucho y leyendo a Nietzsche. ¿Lo conoce usted?
>
> –No. He oído decir que su doctrina es la glorificación del egoísmo.
>
> –¡Cómo se engaña usted, amigo! Crea usted que es difícil de representarse un hombre de naturaleza más ética que él; dificilísimo hallar un hombre más puro y delicado; más irreprochable en su conducta. Es un mártir.[163]

---

[160] Azorín, "La generación de 1898", art. cit., p. 421.

[161] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964, p. 75: "Leíamos a Nietzsche en los resúmenes de Lichtenberger. Entre nosotros estaba Paul Schmitz, que había leído a Nietzsche, y nos traducía de viva voz. Paul Schmitz era un hombre muy curioso, muy preocupado por la música y el castellano. Muy preocupado por el parentesco de la música española con la música popular rusa".

[162] Cfr. Azorín "La generación del 98", art. cit., p. 422: "Agreguemos a estas influencias librescas las personales, directas y vivas, ejercidas por algunos extranjeros que convivieron con literatos del 98. Uno de esos extranjeros fue Cornuty, apasionado de Verlaine y fervoroso recitador de sus poesías; otro, el doctor suizo Pablo Smith, entusiasta de Nietzsche. Un ejemplar alemán de Nietzsche poseía Smith, y sobre su traducción a viva voz escribió Baroja unos artículos en *El Imparcial*". También, cfr. "Aquella generación", art. cit., p. 427: "¿Y estos tipos de extranjeros que han convivido con nosotros en un momento y nos han traído una visión de Europa? Pablo Schmitz, el doctor alemán, silencioso, curioso, en el patio del Paular, en tanto que la fuente susurra lee a Pío Baroja, con voz lenta, meliflua, un volumen de la correspondencia de Nietzsche. A medida que lee, va traduciendo en castellano las páginas del trágico pensador. Arriba, el cielo se extiende límpido y azul".

[163] Baroja, Pío, *Camino de perfección*, en *Obras completas: Trilogías 1,* Biblioteca Castro, Madrid, 2009, pp. 842-843. El encuentro con Schmitz (en la novela Schultze) está narrado en los capítulos XIV y XV (pp. 840-850).

Esa filosofía les deslumbró desde el primer momento: "Martínez Ruiz, Baroja y Maeztu empezaron a ser nietzscheístas por la urgencia terapéutica de afirmar su voluntad y la de España contra la parálisis, la abulia, el marasmo, la atonía, la postración, el nihilismo, la pasividad. Así también Ganivet y Unamuno"[164].

Hemos recogido que Azorín, en sus artículos de finales del siglo XIX, manifiesta un claro conocimiento de Nietzsche. Esa influencia será patente, al menos, en sus tres primeras novelas (en *Diario de un enfermo*, La *voluntad* y *Antonio Azorín*), publicadas entre 1901 y 1903, en las que aparece citado con frecuencia. Pero esa influencia no es efímera, sino duradera, ya que no se limita sólo a sus años de juventud, sino que perdura hasta el final de sus días[165], tal como afirma Sobejano:

> La admiración de Azorín hacía la persona de Nietzsche es inequívoca y sostenida. Jamás el prosista alicantino, tan tildado de voluble (sobre todo, en política) incurrió en bruscos vaivenes de Baroja ni mucho menos en las negaciones e improperios de Unamuno. Su fidelidad a Nietzsche, si no tan honda en lo ideológico como la de Maeztu, es superior todavía a la de éste por lo que respecta a su persona.[166]

1.2.2. Limitaciones del pensamiento nietzscheano en la obra de Azorín

Hasta aquí, parece demostrada la influencia de Nietzsche en la generación del 98 y especialmente en Azorín. Pero pienso firmemente, e iré demostrando a lo largo de esta investigación, que es muy matizable hasta dónde abarca la influencia del germano en la persona y obras del autor alicantino. Un estudio más concienzudo nos puede mostrar, como veremos, otras conclusiones. Hasta hace relativamente poco y, sobre todo, debido a la magna obra de Sobejano, cuyo incalculable trabajo ha supuesto una contribución fundamental al estudio literario del primer tercio del siglo XX, se ha considerado el aporte nietzscheano como monolítico, total. En cambio, algunas aportaciones de dicho crítico deben ponerse en cuarentena, quizá por cierta falta de rigor, aunque su trabajo tiende a ser exhaustivo, minucioso y englobante. No hay duda de la admiración azoriniana por la persona y la filosofía del alemán; pero su influencia en la estética y en la creación literaria del autor alicantino no es tan decisiva.

Bien es cierto que advertimos algunas confluencias en la consideración del arte y la literatura entre Azorín y Nietzsche. Pero esa afinidad puede explicarse en buena medida por la concurrencia del alicantino con la obra de Schopenhauer (de la que Nietzsche es un profeso continuador), que por la verdadera identificación de aquél con la metafísica nietzscheana. Por ejemplo: podemos encontrar que para ambos, la literatura es un medio de expresión a través del cual se presente la Voluntad. Nietzsche llega a afirmar: "¡El arte y nada más que el arte! ¡Es lo que más posibilita la vida, lo que más seduce a vivir, el gran estimulante de la vida!"[167]. El resultado de la obra artística para el germano es la

---

[164] Sobejano, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 403.

[165] Aunque la profundidad de esa influencia duradera es discutida por algunos investigadores: "Mucho después, apenas regresado a España tras su exilio parisino, volviera Azorín a proclamar su adhesión nietzscheana, cuando parecía definitivamente instalado el escritor en una actitud omnicomprensiva y contemplativa (...). Pero no nos engañemos: dadas las condiciones políticas, este nietzscheanismo de Azorín no debiera achacarse tanto a una revitalización de fervores juveniles como a las circunstancias mediatizadoras, que hicieron que su acobardamiento se tradujera en una arrebato fingido" (Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit*., pp. 124-125).

[166] Sobejano, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 405.

[167] Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 76.

manifestación de la voluntad, tal y como él la entendía: como voluntad de poder. Por el contrario, este postulado choca frontalmente con la visión azoriniana del héroe, como trataremos más adelante. Nietzsche, al describir su obra *Estética y teoría de las artes*, dice que "el libro es antipesimista: enseña una fuerza opuesta a todo decir no y hacer no, un remedio contra todo cansancio"[168]; o, como sostiene con rotundidad:

> Este libro es antipesimista: esto es, en el sentido de que enseña algo que es más fuerte que el pesimismo, que es más «divino» que la verdad. Nadie, según parece, hablaría con más seriedad que el autor de este libro en favor de una negación radical de la vida. Sólo sabe –lo ha vivido, ¡tal vez no ha vivido otra cosa!– que el arte tiene más valor que la verdad.[169]

También, el teutón tiene una visión del artista como captador de la verdadera realidad de las cosas (para Azorín, "vivir es ver volver"[170]), fruto del profundo subjetivismo de la representación artística. De esa manera describe la función del artista, ante el que "la voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambio (de engaño objetivo) se considera como algo más profundo, más primordial, más metafísico que la voluntad de verdad, de realidad, de ser"[171].

Se atisban, por tanto, ligeros conflictos. En primer lugar, el Nietzsche conocido en los primeros tiempos por Martínez Ruiz es parcial y, en algunos temas, erróneo, tergiversado. Me explico: como hemos avanzado antes, Azorín mismo narra cómo las primeras aproximaciones a la filosofía nietzscheana fueron mediatas –a través de noticias vagas o de publicaciones que explicaban su obra– y no siempre correspondían íntegra y cabalmente al pensamiento de Nietzsche. La posterior lectura de traducciones del alemán pudo corregir esas desviaciones, pero por lo que nos cuenta el escritor monovero, parece que no fue así. En *Madrid*, libro autorreferencial y que aporta muchos datos sobre la generación y el ambiente cultural de finales de siglo XIX y principios del XX, Azorín deja escrito lo siguiente:

> 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. 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 a ese autor, lo creamos para nuestro caso, y escribimos la obra con arreglo a lo que deseamos.
>
> ¿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

[168] *Ibid.* p. 74.
[169] *Ibid.* p. 77.
[170] Azorín, *Castilla*, Labor, Barcelona 1973, "Las nubes", p. 137: "«Vivir –escribe el poeta– es *ver pasar*». Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto de las nubes. 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".
[171] Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, *op. cit.*, p. 76

> Nietzsche sirvió, indiscutiblemente como pábulo en la labor de los aludidos literatos.[172]

En este texto, no niega la influencia de Nietzsche, sino que la ensalza. Pero nos introduce un matiz sugestivo y ante el que quizá no se haya reflexionado adecuadamente. Azorín pone en tela de juicio la influencia sistemática del pensamiento de Nietzsche, pero no la influencia de Nietzsche.

El filósofo alemán, para toda su generación, incluido él, fue una referencia, un ejemplo. En los primeros años de la producción literaria azoriniana surge esa fascinación: era para él un ídolo anarquista, una fuerza de liberación. Es la etapa en la que Azorín escribe furibundos artículos contra todas las instituciones (como también lo hizo Nietzsche), contra todo lo que sustenta cualquier tradición, contra la literatura en boga en su época y contra los autores de moda.

Sin embargo, el paso del tiempo provoca en el joven Martínez Ruiz una estudiada transformación que afecta en gran medida a su relación con Nietzsche. Esos años de juventud desasosegada y cáustica, pasan a conformar una personalidad atemperada y melancólica. La admiración por el filósofo alemán se mantiene; sus referencias continúan. Lo mantiene como ejemplo y acude a sus teorías. Incluso comparte el gusto por autores, heredado claramente del espíritu nietzscheano y su influjo. Pero, ¿es tal su influencia que, como dice Sobejano, afecta en Azorín a todos sus personajes, a su estilo, a su estética?

Si estudiamos bajo ese prisma sus obras encontraremos grandes contradicciones. Ese intento de encorsetar a Azorín como un seguidor acérrimo de todas las posturas nietzscheanas, como si todas las facetas de su obra tuviesen su raíz en el pensamiento del germano, lleva a claros errores hermenéuticos.

En un primer lugar Sobejano afirma que "poblóse la novela de personajes voluntariosos, aventureros, arrogantes, complicados, vividores de la decadencia y del peligro"[173]. En esta misma línea, el crítico afirma que "cumbre de la nueva moral y de la nueva voluntad de poder es el superhombre. Sólo Baroja y Azorín dejaron de intentar plasmaciones sobrehumanas en su obra, aunque Baroja definiera aquel ideal como símbolo del Occidente frente al Oriente e infundiera modestos rasgos de superhombre a algunos de sus hombres de acción"[174].

El propio Nietzsche ve el arte como "producir de nuevo el mundo de la voluntad sin que, en cambio, *quiera* el producto" o "el arte como el jubileo de la voluntad es lo que seduce a vivir con más fuerza"[175]. Más concretamente, aprecia el trabajo artístico "como *redención del que obra* –del que no sólo ve el carácter terrible y problemático de la existencia, sino que lo vive, lo quiere vivir, del hombre trágico y guerrero, del héroe–"[176].

¿Son así los personajes de Azorín? Aunque se detallará más adelante, en el capítulo cuatro, detectamos en los de Azorín características claramente opuestas. Es más, uno de los rasgos prototípicos de la generación del 98 es precisamente la abulia y la inacción de sus protagonistas ante el entorno social agresivo para su sensibilidad[177]. Más en concreto, los personajes azorinianos no poseen caracteres en los que la aventura y la determinación

[172] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Las influencias literarias", pp. 44-45.
[173] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 485
[174] *Ibid.* p. 484.
[175] Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, *op. cit.*, p. 53.
[176] *Ibid.* p. 76.
[177] Incluso en Baroja, cuyos personajes suelen identificarse con la acción, muchos de ellos acaban cayendo en el tedio, la conformidad con las leyes sociales, la abulia o la muerte, como es el caso de Fernando Ossorio, Manuel Alcázar, Andrés Hurtado, Silvestre Paradox o Zalacaín.

sean sus atributos definitorios. Localizamos en su obra, más bien, personajes pasivos (escritores contemplativos, intelectuales, personas a las que la vejez o la experiencia les ha otorgado un planteamiento pacífico y melancólico de la existencia) o personajes que después de una vida activa y voluntariosa acaban por asumir un rol abúlico y sosegado, de conformismo ante la presión comunitaria, inactivos ante la incapacidad de cambiar el estado de cosas. Al fin y al cabo, los héroes noventayochistas son aquellos en los que "la filosofía afirmativa de Nietzsche no fue en ningún modo típica del espíritu que se personifica en multitud de héroes abúlicos en las novelas de la época"[178].

Los personajes de Azorín muestran una desilusión profunda, una abulia ante la inoperancia de sus actuaciones, un desencanto sereno por la vida. En definitiva, es un concepto distinto del superhombre nietzscheano, ya que trasluce una visión profundamente pesimista. La novela *La voluntad* es un claro ejemplo del itinerario seguido por el héroe prototípico –sea o no explícito en la trama– de las novelas azorinianas. El protagonista, Antonio Azorín, experimenta una conversión que resultará paradigmática en otros personajes del escritor alicantino y que los aleja de la concepción nietzscheana del héroe. Antonio Azorín es un joven rebelde y crítico que acaba metamorfoseado en un apático y vulgar hombre: "Como es propio de tantos héroes noventayochistas, la vida de Antonio Azorín oscila entre el horror y el tedio: una combinación de los elementos que constituían para Schopenhauer la existencia en general"[179]. En el epílogo de esta novela, se establece un juego metaficcional, en el que se incluyen varias cartas de Martínez Ruiz a Pío Baroja; en una de ellas, el emisor manifiesta la incredulidad y sorpresa ante dicho cambio experimentado por su amigo:

> Yo no sé al llegar aquí, querido Baroja, cómo expresar la emoción que he sentido, la honda tristeza que he experimentado al hallarme frente a frente a este hombre a quien tanto y tan de corazón todos hemos estimado (...). Y yo pensaba mientras tanto (...) en Azorín, en este antiguo amigo nuestro, de tan bella inteligencia, de tan independiente juicio, hoy sumido en un pueblo manchego, con el traje usado, con la barba sin afeitar, con pañales encima de su mesa, con una mujer desgreñada que cree que es preferible arreglar un estandarte a dar un paseo con un compañero querido.[180]

De alguna manera, *La voluntad* tiene fuertes tintes autobiográficos, relata la evolución del propio Martínez Ruiz, y es imagen de la senda que han recorrido algunos de sus personajes posteriores, que se revelan ya en las novelas con una tranquilidad sosegada, paciente y melancólica. Todos ellos tienen rasgos próximos, ya sea por su serenidad, su desencanto o por la drástica mutación de una vida activa a una reposada. Doña Inés, en la novela homónima, acude a Segovia como una señora madura y con una experiencia pasada traumática. En la capital de provincia renuncia al fogoso amor de un joven poeta, porque rompe las convenciones sociales, trasladándose a Buenos Aires para finalmente ingresar en un convento y fundar un colegio ("¡Mamá Inés!"): "muy viejecita y enferma. El corazón le angustia"[181]. Por no hablar de don Pablo, su tío, trasunto del autor, que "con la vista fija en una hojita de árbol, don Pablo no pensaba en nada. Permanecía largas horas así. La marcha de Inés le había sumido en un profundo sopor. Se encontraba solo y

[178] Fox, Inman, "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", en *La crisis intelectual del 98*, Edicusa, Madrid, 1976, p. 177.
[179] Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.*, p. 48.
[180] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas completas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, epílogo I, pp. 218-219.
[181] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas completas I*, *op. cit.*, p. 640.

desesperanzado. Ahora sí que no saldría ya de su soledad y desesperanza. Ya no tenía ningún asidero en la vida"[182].

Quizá el ejemplo más carismático sea el de la novela azoriniana *Don Juan*, por lo que supone. El mito literario del don Juan representa, para Maeztu, la encarnación de la voluntad de poder[183]. Sin embargo, en la novela de Azorín, no hay ni rastro de ella, ni de la figura del superhombre. Nos muestra un personaje envejecido, calmado y que en sus últimos decide pasar el resto de su vida en un convento. Desaparece la voluntad de poder, la ruptura y pasión que supone, para en los últimos compases de la novela llegar a afirmar "mi pensamiento está en lo futuro, y no en el pasado; mi pensamiento está en la bondad de los hombres, y no en sus maldades" o "el amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo"[184]. Pero incluso antes de esa transformación final, don Juan es un hombre pacífico, muy lejano al ideal nietzscheano, de actitud rebelde, cismática, revolucionaria. Pienso que lo ilustra de modo especial el capítulo XXXII, titulado "Niño descalzo". Don Juan se cruza con un harapiento chiquillo que, cargado con un haz de leña, sufre explotado las consecuencias de una sociedad cruel. Don Juan se conmueve, limpia al pobre muchacho y el narrador termina el capítulo diciendo: "Entonces el niño le coge la mano a Don Juan y se la va besando en silencio. ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar? A lo lejos, sobre el cielo azul, destaca la ciudad. Se ve el huertecito de un convento, la casa del Maestre…"[185]. El protagonista, conturbado, queda al borde de las lágrimas. Además, el comienzo del siguiente capítulo nos muestra qué don Juan es el azoriniano: "Quince días después del encuentro de Don Juan con el niño descalzo se recibe en la pequeña ciudad una noticia sensacional"[186]. Ni rastro de actuación, de reacción ante la injusticia, de rechazo frontal de la opresión, ni de lucha contra el estado de cosas.

Y ¿qué podemos decir del mismo Azorín? Sobejano afirma que "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 de la Vida. En anteponer la Vida a la Razón estriba la intrínseca anarquía de todos ellos"[187]. Efectivamente son las primeras impresiones que tenemos de un aún joven Martínez Ruiz. La actitud nietzscheana que debería asumir cualquier autor sería la de poseer "la óptica del arte en consideración de la creación artística como símbolo de la voluntad de poder"[188]. Así, "Nietzsche se refiere repetidas veces al artista como hombre de temperamento fuerte, exuberante, sensual, llegando a calificarle de «animal sano y vigoroso»"[189]. No parece la misma actitud que en 1944 atestigua Azorín sobre su propia vida:

> –¿Cómo resume usted la vida, su vida íntima?

[182] *Ibid.* p. 635.
[183] Savignano, Armando, "El 98 y la filosofía europea", art. cit., p. 79: "Maeztu opone la figura de Don Quijote, caballero del amor, a la alternativa entre Celestina –símbolo de la mentalidad utilitarista– y la de Don Juan, encamación de la voluntad de poder (Nietzsche)".
[184] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas completas I*, *op. cit.*, pp. 539-540.
[185] *Ibid*. p. 530. Azorín, siempre que se refiere a su protagonista, lo hace con la D mayúscula. No lo hace, en cambio, con don Pablo. Tampoco con doña Inés. En las citas directas del texto, lo reproduciré tal y como aparece en la edición.
[186] *Ibid.*
[187] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 481.
[188] Sánchez Meca, Diego, *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 75.
[189] *Ibid*.

> –En una melancolía y un pesimismo suave –me responde–; 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.[190]

O lo que Baroja dice de él: "Su ideal es lo estático y la desilusión de la vida ante una luz clara"[191]. Queda aún más patente cómo es su carácter en la introducción de Jorge Campos a su obra *Conversaciones con Azorín*, que resume el sentir común respecto al escritor monovero y que nos aleja definitivamente de esa percepción nietzscheana del artista:

> Conversaciones… con el hombre que no habla. Ese fue el comentario repetido por más de uno al tener noticia del proyecto que inspiró este libro. La leyenda había ido trazando la figura de un Azorín seco, hermético, callado, que responde a su interlocutor con monosílabos o con un silencio que le coarta, le desasosiega, le impele a retirarse al segundo o tercer corte en la conversación.
>
> La realidad –obtenida de mi repetida experiencia– es otra: es el hombre que habla y que habla mucho. Claro es que a su modo. De igual manera que también escribe a su modo, a un modo de sobra conocido por todos, elevado a magisterio desde las burlas que provocó en sus años mozos, y que explica perfectamente su conversación.[192]

Analizando sus personajes y algunas manifestaciones de su carácter, parece que la influencia nietzscheana no es tan decisiva. De hecho, el crítico Prieto de Paula señala sólo dos aspectos procedentes del alemán, que son delimitados y permanentes en la obra de Azorín: "Si bien no en todos los casos en su condición de componentes explícitos de la filosofía de Nietzsche: en primer lugar, el eterno retorno (...); en segundo lugar, la oposición entre piedad y crueldad"[193].

Pero incluso, cuando profundiza sobre la relación entre piedad y crueldad, este crítico comenta que "parece evidente que Azorín está, en este punto, mucho más cerca de Schopenhauer que de Nietzsche (...). Las *Memorias inmemoriales* explicitan luminosamente el juicio de Azorín sobre Nietzsche: lo admira como pensador, pero disiente de su concepto negativo de la piedad, y de la defensa de la crueldad como instrumento de dominio"[194]. De hecho, señala finalmente esa dicotomía como el aspecto más contradictorio entre el pensamiento de Nietzsche y Azorín, ya que "Azorín, en cuyas proclamas regeneracionistas más o menos nietzscheanas hay siempre una reserva, y no por cierto circunstancial o baladí, que tiene que ver con el ejercicio de la moral compasiva, esa moral estabulada que siempre condenó el filósofo de Sils-Maria"[195].

Al estudiarlo exhaustivamente, poco a poco se descubre, por tanto, que el supuesto influjo de Nietzsche no es tan nuclear e incisivo. Conviene también detenerse brevemente ahora en el *eterno retorno*, que ha sido defendido por la crítica literaria, en general, como una reproducción del pensamiento nietzscheano; aunque lo trataré extensamente más adelante cuando aborde la renovación azoriniana del tiempo.

---

[190] Zugazaga, José María, "Azorín desea pasar inadvertido…", *Revista Juventud,* Madrid, 18-VII-1944.
[191] Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino, Memorias: Final del siglo XIX y principios del XX*, 1945; OC, VII, 734.
[192] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit.*, p. 11.
[193] Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.*, p. 125.
[194] *Ibid*. pp. 127-128.
[195] *Ibid*. p. 120. Llega a decir: "Así las cosas, parece evidente que Azorín está, en este punto, mucho más cerca de Schopenhauer que de Nietzsche (...). Las *Memorias inmemoriales* explicitan luminosamente el juicio de Azorín sobre Nietzsche: lo admira como pensador, pero disiente de su concepto negativo de la piedad, y de la defensa de la crueldad como instrumento de dominio" (pp. 127-128).

Ya César Barja en 1935 señalaba fuertes diferencias entre el concepto azoriniano y el de Nietzsche:

> Pero Azorín no tiene apenas sistema filosófico con el cual se enlace el sentido de esa doctrina de la vuelta eterna. Y desde luego no tiene la visión majestuosa del proceso evolutivo de la vida ni el sentimiento heroico, exaltado de la voluntad de vivir que llevó a Nietzsche a aceptar valientemente esa repetida vuelta eterna de las cosas. No, son dos actitudes más bien opuestas. Nietzsche, dominando lo que de monótono, doloroso y estúpido puede haber en ese girar en círculo de la vida sobre sí misma, sobreponiendo a todo la voluntad de vivir, y a la voluntad de vivir la voluntad de poder; Azorín, sucumbiendo a ese sentimiento de monotonía, de dolor, de estupidez, sometiendo la voluntad al ciego destino de un determinismo anonadador.[196]

Parece llamativo que aunque Sobejano incluye esta cita en su estudio, pase por alto lo que está queriendo decir. Inman Fox señaló que esa *vuelta eterna* en la obra azoriniana suponía meramente un "uso estético"[197]. Pero goza claramente de una raíz filosófica, reinterpretada por el propio Azorín. Ortega y Gasset, con gran intuición, ya manifestó cómo concebía el escritor levantino la repetición y ese *eterno retorno*. Y los entroncó con la verdadera influencia profunda del pensamiento del alicantino:

> Pero en Azorín no hay un escritor de costumbres. Para él son éstas mero instrumento y material con que nos sugiere esa pavorosa fuerza negativa de la repetición, esa siniestra vacuidad, esa insistencia desoladora que constituye, según él, la base misma de la vida. Al través de las costumbres va a buscar la costumbre de quien se ha dicho que es fuerte como la muerte, el poder de la persistencia y la monotonía que, en su opinión, representa la última sustancia del mundo. Todo lo que es vuelva a ser eternamente –y sólo es verdaderamente, sólo tiene una profunda realidad lo que vuelve–. Las diferencias, las innovaciones no son más que apariencias (...).
>
> Decía Schopenhauer que la misión de la Historia era mostrarnos cómo bajo variadas formas pasa siempre lo mismo: *eadem sed aliter*.[198]

Finalmente, Savignano ha expuesto notoriamente las diferencias intrínsecas entre la idea de la *vuelta eterna* entre Nietzsche y Azorín, señalando, en cambio, como Ortega similitudes con otro filósofo alemán:

> La solución que se propone consiste en recrear estéticamente la vida sobre la base de la teoría del eterno retorno (Nietzsche), lo cual, como lo ha puesto de relieve Laín Entralgo, es modificado por Azorín, en cuanto que lo que retorna cíclicamente nunca es idéntico. El tiempo, recreado imaginativamente, engendra una salvación por medio del sueño que hay que oponer a la realidad. Según Cerezo, el dilema entre tiempo-eternidad a la luz de la tensión trágica es irresoluble, aunque al final Azorín parece inclinarse por la postura de Schopenhauer basándose en el reconocimiento del *eadem sed aliter* que se da en la condición humana.[199]

Por último, me gustaría consignar aquí otra de las evidencias que señala Sobejano para manifestar la estrecha vinculación entre Nietzsche y Azorín. Dice que "toda la crítica literaria de Azorín puede definirse como una revivicción de autores y de obras olvidados

[196] Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935, pp. 270-271.
[197] Fox, Inman, "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", art. cit., p. 177.
[198] Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Castalia, Madrid, 1987, "Primores de lo vulgar", p. 336.
[199] Savignano, "El 98 y la filosofía europea", art. cit., pp. 88-89.

y una revisión de los valores artísticos conforme a la óptica de la vida"[200]. Pero tampoco resulta así. Desde el artículo de Fox "Azorín y la evolución literaria" es palmaria la raigambre filosófica de su modo de hacer crítica literaria. En dicho artículo, demuestra que si bien "el método del Azorín crítico parece, a primera vista, ser puro subjetivismo con poca preparación erudita", sin embargo, fue, "sin duda alguna, un crítico literario consciente". Y, concluye ese estudio con esta sentencia: "Una de las mayores influencias sobre su pensamiento crítico: la teoría de la evolución"[201].

Por el contrario, Fox sí basa su inspiración libresca y el «revivir» los clásicos en ese influjo nietzscheano. Es la revisión de los valores, que predicaba el filósofo germano. Lo pondré en duda en el capítulo cuatro, al hablar de los personajes. Pero reseño aquí las ideas del investigador americano. Para él, lo que se propone Azorín es "una revisión de la tabla de los valores literarios, y uno de los preceptos estéticos que aplica es la teoría nietzscheana de la vuelta eterna"[202]. Es más, "fue la lectura de Nietzsche la que le animó a revisar las opiniones literarias vigentes, y ahora el problema del tiempo y su control sobre las emociones humanas, en forma de una suave tristeza producida por la vuelta eterna, llegan a ser clave en la estética de sus obras de ficción"[203].

Todas estas evidencias nos llevan a concluir que, aunque hay una cierta filiación y una profunda admiración del escritor alicantino con respecto a Nietzsche, su influencia no es tan íntima ni intensa, sino más bien superficial. Quizá tuvo que ver su popularidad, además del desconocimiento real de las teorías filosóficas del germano en la etapa de formación del escritor. Por lo tanto, podemos ultimar que el influjo de Nietzsche en la generación del 98 es claro, ya que sobrevuela a todos los autores y a la época entera. Pero que no es la definitiva ni la más trascendente, al menos, en Azorín. Es por ello que se le puedan poner trabas al ascendente nietzscheano de las obras de Azorín, como resalta este texto de Prieto de Paula:

> Si bien es cierto que el pensamiento nietzscheano es uno de los conformantes del mundo intelectual azoriniano, también lo es que, por un lado, esto sucede cuando está por concluir el proceso formativo de Azorín, y por ello cuando es más permeable a influencias; y que, por otro lado, la salvedad la hace Azorín cuando se declara «nietzscheano, pero…» no supone una particular modulación del nietzscheanismo, sino una auténtica contradicción conceptual en virtud de la cual el nietzscheanismo resulta negado.[204]

Termino con esta cita de Lozano Marco, que resume lo que he tratado de exponer hasta ahora y lo que viene. En definitiva, Azorín siente una fuerte atracción por el pensamiento de Nietzsche, que le lleva, no obstante, a abrazar las teorías de Schopenhauer:

> De Nietzsche procedería un principio de creación, una afirmación de la voluntad de poder que alentaría un individualismo egotista, y una actitud iconoclasta. Pero el fracaso de la aspiración de la voluntad les confirma en la experiencia del nihilismo y les devuelve al pesimismo schopenhaueriano. Azorín es, desde luego, quien mejor ejemplifica los fracasos de la voluntad de poder, el carácter estéril de la rebeldía, y el ingreso en un ámbito propio en el que las imágenes que pueblan su conciencia

[200] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 416.
[201] Fox, Inman, "Azorín y la evolución literaria", en *La crisis intelectual del 98*, Edicusa, Madrid, 1976, pp. 143-144.
[202] Fox, Inman, "Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)", en *La crisis intelectual del 98*, *op. cit.*, p. 127.
[203] *Ibid*. p. 136.
[204] Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.*, p. 123.

> aseguran la estabilidad de un mundo donde se transmuta en ensueño, y se convierte en lenguaje, un caudal escogido de visiones y de lecturas.[205]

1.2.3. La metafísica de Schopenhauer como fundamento de la novela azoriniana

Nuevamente Azorín, con sus grandes intuiciones, ya nos había dejado algunas pistas en los insignes artículos sobre su generación:

> Las influencias. Sobre la generación de 1898 han obrado diversas influencias. Ha influido Nietzsche; han influido los pensadores anarquistas; han influido el paisaje de Castilla y las viejas ciudades; ha influido la pintura. Sobre Valle-Inclán han ejercido honda influencia las tablas de pintores primitivos; nada más afín espiritualmente a ese arte que la concepción literaria del gran prosista. Sobre Maeztu ha pesado Nietzsche. Sobre Baroja han gravitado el panorama castellano y la visión de las ciudades muertas.[206]

Efectivamente, esas ciudades muertas, como trataré en el capítulo tres, tienen como raíz filosófica las ideas de Schopenhauer. La obra de Anna Krause nos da una visión amplia de las múltiples influencias en nuestro autor. Y aparece Schopenhauer como predecesor de Nietzsche, admirado por este último:

> Otros pasajes en estos ensayos ejercieron, indudablemente, una especial influencia en Martínez Ruiz, a juzgar por *La voluntad* y sus escritos posteriores. ¿Estimuló la tendencia hacia la trágica visión de Schopenhauer, como el guía que puede «conducirnos al cielo nocturno con su corona de estrellas sin fin desde las alturas de la trágica contemplación», que Gómez de la Serna halló ser uno de los elementos esenciales del arte de Azorín? ¿Fue su aspiración hacia la universalidad (declarada en *La voluntad*) avivada por la descripción que hizo Nietzsche de Schopenhauer, como el filósofo que, permaneciendo de pie al otro lado del cuadro de la vida y hablando *subspecie aeternitatis*, dice: «He aquí el cuadro de la vida: aprende desde este momento el significado de la tuya». Y la plática: «lee en tu propia vida y entiende desde este momento los jeroglíficos de la vida universal»? El joven español, que emergería pronto como Azorín, pudo haber hallado también un mensaje íntimo en los pasajes que describen los peligros del endurecimiento moral o intelectual arrastrados por Schopenhauer como filósofo.[207]

Azorín mismo nos demuestra conocer perfectamente la filiación que hay entre Schopenhauer y Nietzsche, como expone en un artículo de juventud llamado "Nietzsche, español: una conjetura":

> –Nietzsche –prosigue mi amigo– es español. Nietzsche procede de Baltasar Gracián… No se sorprenda usted. Ante todo, he de advertir que el más grande admirador que ha tenido Gracián es Schopenhauer. Decía el filósofo alemán, hablando de *El Criticón*, que, a su entender, este libro español era «el primer libro del mundo»; él mismo creo que llegó a ponerlo en lengua tudesca, y él mismo no se cansa de citar y loar en sus obras las agudas sentencias del jesuita aragonés. Pues bien, ¿cómo esta admiración de Schopenhauer, esta admiración apasionada, tenaz,

[205] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»", *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 203-216, p. 214.
[206] Azorín, "Aquella generación", art. cit., pp. 426-427.
[207] Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, pp. 91-92.

> desbordadora, habría de escapársele al más grande y férvido admirador de Schopenhauer, es decir, a Federico Nietzsche?[208]

Este texto es de 1903, por lo que ya revela un alto conocimiento de los dos autores en tal fecha. De hecho, en dicha colaboración periodística relata la diferencia entre autores aristocráticos y los que no lo son, siendo Gracián de los primeros[209]. Esto no es baladí, ya que en un inicio, los jóvenes del 98 admiraron erróneamente a Nietzsche identificándolo como un anarquista revolucionario; más tarde, con la profundización en su obra, descubrieron su fuerte aristocratismo. En suma, la apropiada aplicación de ese concepto desprende ya un conocimiento más acertado de él, y no la inocente composición inicial. A la vez, nos demuestra la paulatina asimilación de la doctrina de Schopenhauer.

Lo cita de nuevo en otro artículo de 1902 en el que se advierte el calado que van teniendo las ideas schopenhauerianas en Azorín:

> La vida es tétrica –dice también Schopenhauer– (...). Y véase cómo Tolstoi coincide con San Jerónimo, san Crisóstomo, san Agustín, etc. y cómo todos los sabios varones piensan a su vez como Arturo Schopenhauer. Y en tanto el planeta gira gallardamente por el vacío –que no es vacío– y el dolor de la tierra persiste, y prosiguen las guerras entre los pueblos, la explotación de los pobres, los asesinatos, la tiranía, la mentira política –la mentira política, de la que yo no me ocupo en estas columnas, debiendo ocuparme– y a la que tan cordialmente odio.[210]

Partimos de que Azorín tiene una raíz filosófica en su quehacer literario, que es voluntaria, anhelada, meditada. Él mismo dice lo siguiente: "De mi labor literaria he tenido siempre conciencia"[211]. En ese conocimiento profundo de su propia obra deben resaltarse unas palabras de Azorín escritas en un artículo titulado "La nueva crítica" de 1904. En él, el autor levantino no deja lugar a dudas de que, no sólo es consciente de las peculiaridades de su creación literaria, sino que además estos deben estar basadas en una estética de corte metafísico, filosófico. Así lo ha defendido el profesor Lozano Marco:

> Pero donde de una manera rotunda y directa, sin ambages, aborda Azorín el problema que apuntamos y lo resuelve con nitidez es en su artículo «La nueva crítica», texto que no se ha valorado en toda su trascendencia. Plantea aquí «la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética», y define las condiciones de esa metafísica. El arte de Azorín se entiende perfectamente desde estos criterios y a partir de los ámbitos y referencias que desde aquí se abren.[212]

Es también Lozano Marco el que en su investigación "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín"[213] realiza el itinerario intelectual seguido por el joven escritor levantino en sus años de formación. Y cómo, ese recorrido culmina en el año 1904 con ese artículo "La nueva crítica" y con su identificación con el pseudónimo *Azorín*.

Consecuentemente, entrevemos que la influencia de Schopenhauer no se reduce en exclusiva a algunos intereses comunes o a ser la motivación de algunos temas recurrentes

---

[208] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Nietzsche, español", p. 136.
[209] También Sobejano cree que la valoración de Gracián es gracias a Nietzsche. Pero, ciertamente, no se puede colegir de este artículo (*Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 416).
[210] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "La política", p. 124.
[211] Azorín, *Valencia*, en *Obras selectas,* Biblioteca Nueva, 1943, capítulo XLIX, p. 918.
[212] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»", art. cit., p. 207.
[213] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín", en José Carlos Mainer y Jordi García (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Visor, Madrid, 1997, pp. 109-135.

en los escritos del autor alicantino. Es base y principio de la estética que funda la obra de Azorín. Hasta ahora, habíamos constatado como característico del Modernismo la paternidad filosófica tanto de Nietzsche como de Schopenhauer en el movimiento. Cada vez más, la crítica se está decantando por este último como la fuente primordial de la generación del 98, siendo ésta una de las características propias que distinguen y unifican al grupo dentro del gran movimiento cultural del Modernismo[214]. Fox recoge, en su artículo "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", las razones de esta preferencia:

> En la mayoría de los casos, el escritor tendía a buscar las razones de sus circunstancias –un consuelo intelectual–; y, desde el punto de vista humano, parece evidente que influyen más las ideas que refuerzan el actual estado de ánimo que las que exigen un cambio vital. Estos dos factores explican, probablemente, por qué Schopenhauer, el gran pesimista alemán, llegó a ser identificado tan fácilmente con las principales corrientes intelectuales españolas. Y nos parece fuera de toda duda que su pensamiento ha influido en la generación del 98 con más profundidad que el de Nietzsche.[215]

Volviendo al texto de Azorín en el que reclama una metafísica para fundamentar su estética, el autor levantino en sus *Memorias inmemoriales* –obra tardía (1967), pero muy enjundiosa para analizar su literatura ya que contiene sus reflexiones como autor (aunque las ficcionaliza, denominando al escritor examinado como «X»)– destaca que no es precisamente la metafísica el rasgo que define la filosofía Nietzsche:

> Sabes que 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.[216]

Resulta evidente que demos dilucidar si la influencia de Schopenhauer en Azorín es superficial o no, y es que "este estereotipo, el de su incurable pesimismo, pesó mucho en la recepción de Schopenhauer en España, y ejerció, una atracción que no pocas veces se confundió con la afectación artificiosa decadentista o esteticista"[217].

La vinculación de la obra literaria de Azorín con la filosofía es indudable a estas alturas. Por las lecturas del escritor y por el reflejo e importancia en sus escritos. Esto lleva a algunos autores a pensar que las referencias en su obra son una amalgama de citas, un barniz externo de ideas filosóficas y que, por tanto, "no tenemos un sistema perfecto ni cuestiones filosóficas profundamente desarrolladas, pero, sí una sensibilidad artística para la filosofía"[218].

Sin embargo, el itinerario iniciado por Inman Fox, en su artículo "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas"[219], es culminado por Lozano Marco quien sostiene que la influencia de Schopenhauer en la estética azoriniana es tan honda y clara, que fundamenta todo su concepto estético.

---

[214] De hecho, la influencia del filósofo alemán fue incisiva: "La razón de que el impacto de Schopenhauer sobre la cultura española fuera, al menos en parte, anonadador, se debe a la afinidad entre las preocupaciones de ésta y las propuestas de aquél, novedosas por su perspectiva no occidental y cristiana" (Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.*, p.32).

[215] Fox, Inman, "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", art. cit., p. 178.

[216] Azorín, *Memorias inmemoriales*, Magisterio Español, Madrid, 1967, capítulo XXXVI, p. 96.

[217] Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.*, p. 30.

[218] Jiménez Moreno, Luis, "Azorín, pequeño filósofo vitalista", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 223-242, p. 227.

[219] Cfr. Fox, Inman, "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas", *Anales azorinianos*, 7, 1999, pp. 11-22.

Se puede comprobar en los textos de Azorín que su meditación y reflexión en torno a la filosofía de Schopenhauer es reconocida: "Sobre la doctrina de la voluntad, base de la filosofía de Schopenhauer, he meditado yo mucho también"[220]. Anna Krause establece una hipótesis que es –y seguirá siendo– de imposible demostración, pero que desde luego pudo ser un jalón del peregrinaje intelectual de Martínez Ruiz. Cita una carta de Clarín al joven autor, recogida en la monografía de Gómez de la Serna, en la que le aconseja no leer exclusivamente a los escritores anarquistas, para dejarse imbuir "en el estudio de los grandes prohombres filósofos, y de la verdadera filosofía actual, y verá qué orden, qué prudencia y qué consuelo"[221]. Más adelante, plantea la siguiente pregunta, en base a ideas también expuestas en la recopilación de artículos llamada *Cartas a Hamlet*: "¿Actuó Azorín influido por esta sugestión y concibió su obra como una imagen del *roman idéologique* en el que la filosofía y la arqueología desempeñaron su papel? La suposición no es descabellada"[222].

De todas maneras, pienso que está mejor justificado, como dije, el recorrido de asimilación de las propuestas schopenhauerianas por el joven Martínez Ruiz analizadas por Lozano Marco. Es en otro artículo, "Schopenhauer en Azorín. «La necesidad de una metafísica»", donde este investigador demuestra la profundidad del pensamiento schopenhaueriano en la estética azoriniana. No se limita a una simple influencia, a un gusto del español por la obra del filósofo, sino que la metafísica schopenhaueriana justifica y fundamenta toda su estética. Y es que, como también señala en ese artículo, Azorín mismo en "La nueva crítica" lo explicita de una forma tan patente, que no es posible tomar esa afirmación a la ligera. Para mí, no ofrece discusión y sienta las bases del correcto estudio de nuestro autor:

> Es la metafísica de Schopenhauer lo que explica el interés de nuestro escritor por el mundo de los objetos: la peculiar objetividad de su arte, que no consiste en producir un reflejo del mundo fenoménico, sino en suscitar una presencia de la idea de cada objeto y cada ser recreado por el escritor. También de este modo podemos entender de manera adecuada el problema del «arte y la utilidad». Desde este punto de vista, el arte es por esencia y necesidad algo radicalmente carente de utilidad.[223]

De este texto extraemos dos ideas. Por un lado, la afinidad de Azorín con la idea de la inutilidad del arte, que es un tema recurrente en su obra (ya sabemos que X es el trasunto de él mismo): "Y X aprecia, sobre todo, lo que pudiéramos llamar inservilidad del arte. El arte no debe servir para nada. Sólo cuando no sirve para nada es cuando verdaderamente es arte"[224].

Por otro lado, como bien señala Lozano Marco en otro artículo, Azorín es ciertamente un escritor manifiestamente simbolista, ya que a partir de las sensaciones, de todo lo recibido por los sentidos, trata de llegar a los misterios, a lo profundo de la existencia, a lo que no se percibe[225]. Profundizaré sobre esto en el último capítulo. No obstante, se

---

[220] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p.70.
[221] Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 67.
[222] *Ibid.* p. 110. Sobre todo, plantea la posibilidad de una influencia directa en la segunda parte de *La voluntad*, pero creo que también es extensible a toda su obra, vinculada a la carta anteriormente citada.
[223] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»", art. cit., p. 210. Es diferente a la idea nietzscheana del arte. Para él, éste es el que posibilita la vida porque nos acerca a ella, nos libera, nos redime del sufrimiento (en Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, *op. cit.*, p 53, 66, 75).
[224] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 62.
[225] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Azorín y la sensibilidad simbolista", *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 123-138.

confiere así un sentido filosófico y trascendente a lo que siempre se había tratado como una característica vacua y espontánea de Azorín, ese mirar con detenimiento, lo que Ortega y Gasset denominó los *primores de lo vulgar*. Con esa expresión, el pensador español trata de recoger el proceso azoriniano de escritura por antonomasia: parte de un libro, de un cuadro o de algún objeto para transmitir su historia, pero no con una simple intención arqueológica, sino procurando alcanzar el alma de esa cosa, revivirla[226]. Este estilo propio y distintivo de la narración azoriniana podemos entroncarlo perfectamente con la metafísica de Schopenhauer. En palabras de Lozano Marco:

> El criterio de objetivación aplicado a un estado de alma tiene su origen en la metafísica que consideramos: lo que se objetiva y se contempla estéticamente –es decir, desinteresadamente– es la relación de la conciencia del escritor con la forma de los objetos presentes en el poema, de manera que en esa forma lingüística se incorpora el objeto –los nombres– y el sujeto del acto de la observación. El poeta selecciona y nombra aquello que da forma a un sentimiento, mostrando en lo que nombra un «estado de alma». Del mismo modo, los paisajes de Azorín responden a este criterio: en la apariencia de una pura observación objetiva –lo que fue considerado impresionista– está el intento de expresar algo más, de mostrar su relación con lo nombrado; es lo que sabiamente denominó Yuste la «emoción».[227]

Ese proceder simbolista, es la raíz de algunas de las características más genuinas de la novelística azoriniana: la descripción, el ritmo pausado de la narración o el *timelessness* (la parálisis del tiempo narrativo). Éstas tienen como origen ese concepto metafísico de la observación, de la profundización en el ser de las cosas. El trabajo del artista consiste, según estos postulados, en mostrar a los lectores el conocimiento verdadero de lo vulgar, de lo prosaico. De esa manera:

> El arte nos lleva a un profundo conocimiento de todo precisamente porque en un individuo se nos revela la idea de su especie, del mismo modo que una sola escena nos muestra lo que es la vida y la naturaleza del hombre. Así, la noción de idea platónica es clave en la estética de Schopenhauer, y aparece en no pocos textos de Azorín. También explica el carácter visual de su arte, puesto que la imagen elaborada por el artista está más cerca de la idea que de la realidad; en primer lugar, porque ha pasado a través de un sujeto; en segundo lugar, porque en la obra de arte se nos muestra la *forma* solamente, desligada de su materia; y esa imagen, pura forma, nos revela su idea.[228]

Por lo tanto, una vía para alcanzar el conocimiento de la cosa en sí es a través de la contemplación en el arte. Para Schopenhauer, el hombre-sujeto, al contemplar la naturaleza-objeto, lo que ejerce es una acción de la voluntad[229] (cuyo fin es el deseo de

---

[226] Cfr. Ortega y Gasset, José, *Ensayos sobre la Generación del 98*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, "Primores de lo vulgar", p. 221.
[227] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»", art. cit., p. 213.
[228] *Ibid*. p. 210.
[229] Cfr. Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005, §2, p. 33: "Así pues, el mundo como representación, único aspecto bajo el cual lo consideremos aquí, tiene dos mitades esenciales, necesarias e inseparables. Una es el *objeto*, cuya forma es el espacio y el tiempo, y, por consiguiente, la pluralidad. Por el contrario, la otra mitad, el *sujeto*, no se halla en el espacio y el tiempo, pues está entero e indiviso en cada ser que tiene representaciones. Por eso, un solo sujeto de éstos, tan íntegramente sujeto como los millones de sujetos que existen, completa con el objeto el mundo como representación. Ambas mitades son, por tanto, inseparables, incluso para el pensamiento, pues cada una de ellas tiene significado y existencia sólo por y para la otra, y con ella existe y desaparece. Ellas se limitan mutuamente: donde comienza el objeto termina el sujeto. El carácter común de este límite se muestra precisamente en que las formas esenciales y, por ende, universales, de todo objeto, que son tiempo, espacio y

las cosas) por la que el sujeto capta intuitivamente la idea de dicho objeto (es decir fuera del espacio y el tiempo, considerados por Schopenhauer como *principium individuationis* del *principio de razón*[230]). El genio, al contemplar la naturaleza "inmoviliza la rueda del tiempo"[231], y al reproducirla en la obra estética la paraliza, dando a conocer la idea platónica de dicho objeto[232], superando las relaciones de tiempo, espacio y causalidad. De esa manera, ayuda a conocer su forma desligada de la voluntad, porque ya ha pasado a través de un sujeto. Este proceso supone un conocimiento objetivo del mundo, ya que la labor del genio es precisamente expresar un conocimiento intuitivo, "sin relación alguna con una voluntad (...), un *conocimiento puro*"[233]. Dicho de otro modo, el genio obtiene la "más perfecta objetividad"[234], descubre "lo esencial y permanente"[235] y no la representación. En cuanto al sujeto que percibe, la conciencia que representa esos objetos, al hacerlo, se identifica a sí misma y se reconoce. En definitiva, supone la supresión de la individualidad del sujeto cognoscente, para que la idea pueda convertirse en objeto de conocimiento para los demás; es decir, renuncia "por un tiempo a la propia personalidad para convertirse en *sujeto puro del conocimiento*"[236]. Así, facilita a cada conciencia el autorreconocerse (*Selbsterkenntnis*[237]) en la contemplación y conocer el fondo, la *cosa en sí* (*Dinge an sich*) de cada objeto que se nos presenta. De ahí la trascendencia del arte. Y a la vez su inutilidad. Por eso dice Schopenhauer: "La palabra del hombre es el material más duradero. Cuando un poeta traduce su más fugitiva impresión en palabras que le son exactamente apropiadas, esa impresión vive durante largos siglos, y se reanima sin cesar en el lector que es accesible a ella"[238]. Realmente, se reconoce el eco de todo esto en las palabras de Azorín sobre la escritura:

> El momento es fugaz. Tratamos de fijar en el papel y en el lienzo la sensación y no sabemos si los demás sentirán o no ante la tela o el papel lo que nosotros hemos sentido (...). Lo esencial –lo esencial y fecundo– es sentir lo que ellos han sentido y dar a la sensación nueva forma 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.[239]

O en estas otras:

> 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

causalidad, pueden ser halladas y totalmente conocidas partiendo del sujeto, aun sin conocimiento del objeto mismo, es decir, empleando el lenguaje de Kant: se encuentran *a priori* en nuestra consciencia".

[230] *Ibid.* §23, p. 141.

[231] *Ibid.* §36, p. 213.

[232] *Ibid.* pp. 197-198. La idea platónica es, para el filósofo alemán, uno de los niveles a través de los cuáles se presenta como objeto la esencia de la voluntad en la representación, como formas originarias de los cuerpos naturales. A esa idea "no le corresponde ni la pluralidad ni el cambio", sino que "permanece inalterable".

[233] *Ibid.* p. 216.

[234] *Ibid.* p. 213.

[235] *Ibid.* p. 212.

[236] *Ibid.* p. 213.

[237] Palabra utilizada por Schopenhauer, inspirada en el clásico aforismo del templo de Apolo en Delfos («Conócete a ti mismo»). Para el filósofo alemán, el autoconocimiento es la clave para conocer la esencia interna de las cosas, las cosas en sí mismas. Por tanto, toda especulación no es ya un conocimiento de Dios, sino un conocimiento de uno mismo.

[238] Schopenhauer, Arthur, *Escritos literarios*, Lípari, Madrid, 1995, p. 67.

[239] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El momento y la sensación", p. 177.

> X el misterio inexcusable. Toda su estética se halla compuesta de esos dos factores.[240]

También podemos ver el paralelismo entre ambos cuando afirma Schopenhauer que "el artista nos hace mirar el mundo a través de sus ojos. El don del genio, lo innato en él, consiste en tener esos ojos, en conocer lo esencial de las cosas, lo que está al margen de todas las relaciones, pero la capacidad de prestarnos ese don, de hacernos ver con sus ojos, es lo adquirido, la parte técnica del arte"[241]. Pienso que Azorín refiere esa influencia en el siguiente fragmento:

> Con la lectura de los libros extranjeros aprendí una cosa esencial: la de que toda literatura, sea poema, novela o drama, no puede subsistir si no se apoya en una base auténtica y sólida de realidad. Estudia, artista, la Naturaleza y las cosas. Obsérvalas atentamente, artista, en todos sus pormenores, matices y cambiantes. Recoge en silencio, como la hormiga en su hormiguero recoge su nutrimiento, las observaciones pacientes que hayas hecho. Y cuando en tu cerebro, en tu sensibilidad, esté todo depositado, haz lo que quieras. Y haz lo que quieras porque fatalmente, sin que tú te des cuenta, pondrás en tu obra ese cimiento de cosas concretas sin el cual la obra se desmorona.[242]

Esta metafísica, la encuentra Azorín –como él mismo relata en el mencionado artículo "La nueva crítica"[243]– en el libro de Schopenhauer *Sobre la voluntad en la naturaleza*. En el fondo de la obra y de los personajes azorinianos se entrevé la idea schopenhaueriana que compendia Lozano Marco de que "la obra artística, pues, libera al hombre del sufrimiento y lo pone en disposición de comprender los resortes de la vida y los movimientos de la voluntad que logra ser objetivada con adecuada distancia estética"[244]. Esa "distancia estética" tiene una fuerte influencia en Azorín por la manera de afrontar el devenir de la vida en el reposo, en una cierta apatía estoica y en la contemplación.

El concepto metafísico de la representación artística de la realidad en Schopenhauer nos ayudará a entender la *vuelta eterna* y la concepción del tiempo azorinianos. Profundizaré más adelante, en el capítulo tercero, sobre este asunto de importancia capital y cuya influencia schopenhaueriana es demostrable. Cada personaje no es algo único e irrepetible, sino un individuo de la idea. Por consiguiente, la repetición histórica de los eventos, personas, circunstancias no es más que el devenir natural de las cosas. Por eso, para Azorín "vivir es ver volver"; todo es presente, con ausencia de pasado y futuro. En la siguiente cita suya, además, podemos identificar la raíz que el mismo escritor ve en ello, lo que denomina *ideísmo*, tan cercana a la idea de creación artística en Schopenhauer que hemos diseccionado:

> Al comenzar mi tarea me asalta un escrúpulo: no sé si respetar el tiempo o no respetarlo. Para mí –y para muchos– no hay ni presente ni futuro ni pasado: todo es presente. Y si todo es presente, ¿por qué voy yo a guardar un orden sucesorio que en realidad no existe? En este punto la tendencia mía a la infracción se halla estimulada por mi *ideísmo* absoluto. Digo *ideísmo*, y no idealismo, por parecerme este vocablo

[240] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 31.
[241] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, p. 223.
[242] Azorín, *Valencia*, en *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, 1943, XLIX, "Literatura", pp. 917-918.
[243] Cfr. Azorín, "La nueva crítica", en *Tiempos y cosas*, Librería General de Zaragoza, Madrid, 1929, pp. 179-183.
[244] Lozano Marco, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica»", art. cit., p. 211.

> más exacto. No creo que en arte sea más bella la ordenación tradicional que la indiscriminación.[245]

En Azorín se reconoce un estilo cuidado y con el que se ha identificado al autor, reduciéndolo en ocasiones a un auténtico cliché, y que a veces ha minimizado absolutamente su trascendencia literaria. En buena medida porque se ha pensado que ese estilo fue buscado como una pose o una manera peculiar e injustificada de narrar, que vuelve a alterar el profundo conocimiento del escritor levantino y su importancia europea. En este sentido, se pueden leer estas palabras de José María Valverde en el prólogo a la recopilación de las primeras colaboraciones periodísticas de Martínez Ruiz, denominada *Artículos anarquistas*:

> ¿Estamos haciendo prehistoria de Azorín? Sí, y no sólo en términos éticos, sino también en sentido estético: lo uno y lo otro tuvieron su episodio decisivo en el hallazgo del típico «estilo azoriniano», contrario al deslavazado estilo –con mucho influjo del Clarín periodístico, no del novelístico– con que había comenzado J. Martínez Ruiz: un nuevo estilo, pues, nada natural, sino asumido –bajo el modelo de Juan de Zabaleta, el moralista «visual» del siglo XVII– con un esfuerzo de contención, para aclarar la mirada hacia la realidad que, en términos sociales, no tardaría en asustar y poner en riesgo a Azorín, replegando entonces a bellas evasiones, o a sutiles críticas sobre literatura clásica o –reconozcámoslo– a largas temporadas de activa sumisión a ciertos poderes conservadores.[246]

Para Azorín el estilo es algo fundamental en un escritor. Se refiere una y otra vez a aquél. Sirva de ejemplo cuando declara que es en el siglo XVII cuando se da la "fórmula perfecta del estilo". Quién da con ella no es otro que su admirado –al igual que por Schopenhauer– Baltasar Gracián. A su vez elogia a don Juan Manuel por su "naturalidad y sencillez", diciendo que "es el estilo natural como el pan, que nunca enfada"[247].

En su obra *Un pueblecito: Riofrío de Ávila* (1916) –peculiar texto: es una exposición de su visión literaria a través de la crítica de un libro encontrado y analizado por él– enuncia estos rasgos sobre el estilo, bajo el epígrafe "Teoría del estilo" y en boca de Bejarano Galavis y Nidos (el autor del supuesto libro): "La claridad es la primera calidad de estilo"; "la cualidad de simple, en punto de estilo, no es término de desprecio, sino de arte"; o "de todos los defectos del estilo, el más ridículo es el que se llama hinchazón"[248].

Asimismo, esa obsesión estilística tiene su referente en la filosofía de Schopenhauer, fundamentada en su metafísica. Lozano Marco recoge cómo el propio Schopenhauer, en su obra *Parerga y Paralipómena*, afirma lo siguiente:

> En el mismo libro se reprueba el estilo oscuro y afectado, se demanda una expresión clara y se subraya el carácter subjetivo del estilo, que viene a ser considerado como la fisonomía del espíritu. A todo esto responden los criterios de claridad y exactitud, la valoración de lo innato y la definición del estilo que de manera repetida leemos, con variaciones sobre el tema, en distintos lugares de la escritura azoriniana.[249]

---

[245] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo I, p. 20.
[246] Valverde, José María, "Prólogo" en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[247] Azorín, *Una hora de España*, en *Obras selectas*, *op. cit.*, "El estilo" (IX), p. 634.
[248] Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, en *Tiempo y paisaje, visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968, "Teoría del estilo" (IV), p. 293.
[249] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. «La necesidad de una metafísica»", art. cit., p. 212.

De esta forma, para Schopenhauer, el estilo adecuado es el sencillo y llano, además de ser subjetivo, personal de cada artista. No quedan lejos de estas reflexiones afirmaciones de Azorín al respecto, como que "el artista será el que cree las expresiones definitivas, *únicas*, de las cosas"[250]. O, "si quieres que te dé una definición del estilo, te diré lo siguiente: tener estilo es no tener estilo"[251], siendo entonces en algunas personas –artistas o genios, diríamos en palabras de Schopenhauer– innato, casi espontáneo, no buscado, genuino. Por último, buscando la sencillez: "el estilo es un enigma (...). ¿Será acaso el estilo la eliminación de lo superfluo?"[252]. Aunque para ello, se necesite esfuerzo y trabajo por parte del escritor.

Azorín nos habla de su propio estilo, acorde con esa visión schopenhaueriana. Lozano Marco cita el capítulo VI de las *Memorias inmemoriales*, titulado "Su estética", que es muy relevante:

> Hay lo formal; hay también atracciones y repulsiones. No toda realidad la acepto yo, naturalmente. No todas las maneras de decir me placen. Ante todo, lo que me irrita –digo mal, ya lo veo impasible– es el divagar inoportunamente, como se suele hacer en el siglo XIX, antes de entrar en materia. No se saben decir las cosas en forma de modo conciso. No hay observación, ni método científico. En resumen, creo que esto es una cuestión de pigricia: tendencia al menor esfuerzo. Porque esfuerzo –y grande, continuado– se requiere para la condensación.[253]

Concluyo, en definitiva, que la influencia de la metafísica de Schopenhauer en Azorín es decisiva en aspectos tan nucleares como son la conformación de la estética en la que se basan sus obras o la configuración de su estilo. Consecuentemente, rasgos tan definitorios del monovero, como su idiosincrasia escribiendo (frase corta, concreción, precisión del lenguaje), sus temáticas recurrentes o la construcción de sus personajes son herederas de la doctrina del filósofo alemán. Es decir, Azorín funda su arte en la metafísica schopenhaueriana y además lo menciona abiertamente en algunos de sus textos teóricos o autoanalíticos.

Apunto aquí un posible conflicto con esta tesis que sostengo y que justificaré en el capítulo cuarto. A raíz de un artículo de la investigadora Roberta Johnson, algunos estudiosos han continuado con la opinión de que la influencia nietzscheana es más acusada en Azorín. Esta profesora norteamericana basa su teoría en su análisis sobre *La voluntad*. Trata de justificar que dicha obra no tiene un posicionamiento claro por parte del autor ante la filosofía de Schopenhauer. Esa novela sería, más bien, una búsqueda filosófica de Azorín:

> *La voluntad* es una obra desafiante que reta cualquier postura filosófica fija. No me parece que haya suficiente evidencia en *La voluntad* para asegurar que Azorín pensaba de una u otra manera sobre las ideas de Schopenhauer o de Nietzsche en cuanto a la cuestión de la voluntad.[254]

Sostiene, por ende, que el "uso de Schopenhauer en esta novela no es tan sencillo como se ha indicado en el pasado y que de hecho está contraponiendo las ideas de Schopenhauer

[250] Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, *op. cit.*, "Teoría del estilo" (IV), p. 295.
[251] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 88.
[252] *Ibid.*
[253] *Ibid.* capítulo VI, p. 31.
[254] Johnson, Roberta, "*La Voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", ALEUA 12, pp. 161-174, p. 172.

a las de otros filósofos como Kant, Nietzsche, Taine, y los positivistas (entre los cuales incluyo los evolucionistas) sin optar definitivamente por ninguna"[255].

En cualquier caso, aun así, la investigadora concluye que en el resto de obras a partir de *La voluntad*, "podemos observar la herencia más permanente que dejó Schopenhauer en la obra de Azorín: una visión del arte como una consolación del sufrimiento que proporciona la vida"[256].

Aunque esta hipótesis de Roberta Johnson encaja perfectamente con lo expuesto aquí –ya que hemos fechado, con Lozano Marco, la integración total de las ideas schopenhauerianas en 1904– pienso que es discutible y, como más adelante intentaré probar, *La voluntad* es el reflejo de una búsqueda, pero también del final de la misma. Es difícil interpretar un texto como el siguiente, perteneciente al comienzo de la segunda parte de *La voluntad*, sin el soporte de las ideas de Schopenhauer:

> Azorín, a raíz de la muerte de Justina, abandonó el pueblo y vino a Madrid. En Madrid su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias (...). Azorín, en el fondo, no cree en nada, ni estima acaso más que a tres o cuatro personas entre las innumerables que ha tratado. Lo que le inspira más repugnancia es la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de letras (...). Azorín ha llegado demasiado pronto para alcanzar estas bienandanzas. Su espíritu nada 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. Así en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas…[257]

Por lo tanto, no veo en *La voluntad* una novela en la que se pongan a prueba o se confronten los distintos pensamientos filosóficos que atraen a José Martínez Ruiz, sino más bien el lugar donde confluyen y van obteniendo en él la que más adelante será su configuración definitiva. En esa línea recojo aquí unas palabras de Inman Fox en su "Introducción" a dicha novela, que me parecen bastante acertadas:

> Por falta de fe en el progreso o por falta de audacia –de todos modos por la voluntad quebrantada– Antonio Azorín decide salir de Madrid, símbolo de un fracaso irremediable del hombre de acción. Acaba victoriosa la *Voluntad* de Schopenhauer, esta fuerza negra, sustancia del universo, que juega inconscientemente con la vida humana, sobre la *Voluntad* de Nietzsche, la afirmación de la personalidad.[258]

Finalmente, y a modo de resumen, se puede decir que a pesar de las múltiples influencias que convergen en Azorín[259] la importancia y trascendencia que tiene Schopenhauer es

[255] *Ibid*. p. 162.
[256] *Ibid.* p. 173.
[257] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo I, pp. 151-152. Como dice Prieto de Paula: "En la doctrina schopenhaueriana, es inútil enfrentarse a los dolores que la vida plantea, porque, de un lado, subsistirían en cualquier otra coyuntura histórica; y, de otro, porque el carácter natural e intrínseco de los dolores hace que proponerse su extinción sea una lucha *contra naturam*; esto es, contra la naturaleza misma de quienes padecen esos dolores", *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit.,* p. 63.
[258] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1968, p. 35.
[259] Cfr. Azorín, *Memorias inmemoriales*, capítulo LIV, p. 146: "Y me condena también el mostrar propensión –en este caso proclividad– a crear en la novela un estado de vaguedad, de imprecisión y de irrealidad. Sí, de irrealidad: batallan en mí con opugnación dolorosa, Descartes y Berkeley. No sé en este momento –lo confieso– si pueden completarse los dos filósofos o se repelen". Además de lo expuesto hasta aquí, en este fragmento (y en todo ese capítulo LIV de sus memorias, "La novela") se comprueba de forma explícita que las numerosas lecturas filosóficas tienen un influjo directo en el autor.

capital; la admiración por Nietzsche es asimismo total, pero el reflejo de la doctrina nietzscheana en la obra del alicantino es relativa. A la vez, queda demostrada también la fundamentación del arte azoriniano en la filosofía.

1.2.4. Montaigne

> Toda la obra literaria de Azorín –desde los primeros artículos que publica a los veinte años, en Valencia, antes de fijar su residencia definitiva en Madrid, en 1896–, está impregnada de la lectura profunda y decisiva de Montaigne. Podríamos decir que, en Azorín se da, en relación con el escritor francés, una filiación de talantes, una afinidad electiva.[260]

Estas palabras de Riopérez y Milá establecen una íntima complicidad entre el escritor levantino y la obra del francés. Si hay un autor por el que Azorín tuvo una grandísima devoción y que su influencia le ayudó a forjarse como escritor, ése fue Montaigne. Tanto es así que incluso su actitud vital tiene una profunda similitud con la del escritor francés. En el fondo, la admiración por Montaigne es signo de modernidad. Los *Essais* son un antecedente del Modernismo, y los escritores de esta nueva corriente ven en ellos una manifestación de subjetividad profundamente atractiva[261].

Azorín cita con asiduidad a Montaigne y lo ensalza como ejemplo de comportamiento ético. Se puede comprobar en el pormenorizado catálogo de artículos y referencias que elaboró Riopérez y Milá[262]. Por ello, no podemos obviar que la influencia de este autor es profunda y esencial.

Todos los puntos en los que se acusa una influencia de Montaigne en Azorín –desde su individualismo y subjetivismo, su comportamiento ético, hasta su mirada melancólica de la realidad– se corresponden, de hecho, con claros influjos de Schopenhauer. Si tuviera que establecer una relación entre ambos ascendentes, aunque difícilmente demostrable, propondría que la asimilación de la metafísica de Schopenhauer provoca en Azorín una paulatina identificación con la figura del autor francés: porque encarna esa metafísica y da respuesta a las inquietudes finiseculares, es coherente con la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche, y proclama con su biografía y con su obra una manera de afrontar la vida y el arte asumibles por cualquier «modernista».

En definitiva, la obra de Montaigne tiene un gran atractivo para la nueva sensibilidad del movimiento «modernista». No sorprende en absoluto que fuera un autor de referencia para Nietzsche, ni que muchos autores finiseculares vean en él un espíritu y unas ideas con las que sintonizan de inmediato:

> Sólo conozco a un autor de la categoría de Schopenhauer o quizá superior, en punto a honestidad; ese autor es Montaigne. Puedo decir de él lo que él decía de Plutarco:

---

[260] Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín,* Ediciones 98, Madrid, 2011, p. 90.

[261] Cfr. Escartín, Montserrat, "El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. VI-VII, 1988, pp. 189-194, pp. 191-192: "Los *Essais* presentan una estructura formada por la suma de materiales diversos, ordenados por la libre asociación que el instante pide. Dicho proceder se corresponde con la ruptura de la lógica narrativa en el siglo xx. Si en cualquier hombre se halla la esencia de la condición humana, todo individuo es útil para construir una ética y cualquiera de sus actos sirve para conocerlo. Así nace la necesidad de narrar lo anecdótico del yo y de inventariarlo. Azorín destacará las costumbres más humildes de sus personajes, en una sucesión de cuadros descriptivos, porque en sus creaciones «Ante todo no debe haber fábula…»".

[262] Cfr. Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit.*, pp. 449-454.

> «Tan pronto abro un libro suyo me siento crecer un par de alas». Si tuviese que vivir eternamente en la tierra, le escogería a él por compañero.[263]

Asimismo, algunos literatos «modernistas» ven en el autor francés un referente de modernidad, a pesar de la distancia temporal que los separa. Así lo declara, por ejemplo, Virginia Woolf, quien percibe en el hallazgo del ensayo –con la publicación de los *Essais* en 1580– un evento crucial para la situación literaria de principios de siglo: "Perhaps the most significant of these literary inventions is the invention of the personal essay. It is true that it is at least as old as Montaigne, but we may count him the first of the moderns"[264].

El deslumbramiento de Azorín por Montaigne y su detenida lectura pudieron ser anteriores a la recepción de Nietzsche. Lo aventura James Abbot, por la relación existente entre un conocido seguidor de Montaigne, el catedrático de Derecho en la Universidad de Valencia, Pedro Dorado Montero, y Azorín[265]. De todas maneras, contamos con otra información: las referencias autobiográficas del propio autor levantino, que datan la lectura de sus obras durante su adolescencia, periodo que incluye su etapa de estudiante universitario (1893-1896), antes de instalarse en Madrid[266]. También tenemos certeza de la edición que utilizó para acercarse al escritor francés: la de Pierre y Firmin Didot, editada en París en 1802, que él cita en muchas ocasiones[267]. Aunque la más trabajada por él sería otra, de los mismos editores, pero publicada a finales del siglo XIX[268].

Consiguientemente, aun cuando pueda existir una duda razonable de si la lectura de Montaigne estuviese mediata de Nietzsche, podemos concluir que parece improbable. La primera cita de Nietzsche en sus artículos es de 1895, por lo que suponemos que es posible que conociera el pensamiento del alemán, aunque incompleto e indirectamente, antes de esa fecha. Entonces, parece que tanto una como otra fueron lecturas contemporáneas.

Además, conocemos que en casa de los Martínez Ruiz había una edición de los *Essais* diferente a la que se ha mencionado previamente –que es la que Azorín relata que leyó en sus años de formación–. Quizá realizó su acercamiento primerizo con esa edición; a la vez, pudo descubrir al autor francés a través de la obra de Étienne de La Boétie *La esclavitud voluntaria*, que cita en un artículo de 1894, obra que incluía unas cartas de Montaigne sobre La Boétie. En suma, pensamos que en este asunto intrascendente, podemos hacer caso de la palabra azoriniana. Si bien, parece plausible que su aproximación fue sin intermediarios, y probablemente no a través del filósofo germano[269].

En otro orden de cosas, es evidente la pasión con la que habla Azorín sobre Montaigne. Hay muchas páginas en las que se recoge su entusiasmo por el «alcalde de

---

[263] Nietzsche, Friedrich, en Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 69.
[264] Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf. Volume I: 1904-1912*, The Hogarth Press, London, 1986, "The Decay of Essay-writing", p. 25.
[265] Cfr. Abbot, James H., *Azorín y Francia*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973, pp. 159 y 163.
[266] Cfr. Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit*., p. 105.
[267] Cfr. *ibid*. p. 19. También, cfr. Escartín, Montserrat, "El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín", art. cit. Esta autora menciona también que esa edición puede encontrarse en la casa-museo de Azorín en Monóvar.
[268] Cfr. Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit*., p. 126.
[269] Cfr. *ibid.* p. 240. De todas maneras, en esa obra ofrece distintas versiones contradictorias, supongo que por ser una recopilación de artículos escritos en distintas épocas. En la p. 119, dice: "Igualmente es posible aventurar que el acceso a Montaigne lo realizara Azorín a través de Nietzsche"; en la 240, hablando de Montaigne, asevera: "…donde le leyó –en su adolescencia, antes de aparecer en el horizonte de sus inquietudes culturales Nietzsche o Schopenhauer–"; y más adelante, en la p. 476 asegura: "También hemos esbozado por qué Azorín se interesa por Montaigne (...) lejos de las especiosas afirmaciones de algunos tratadistas o comentaristas que fijan el hilo conductor en Schopenhauer, Nietzsche o Clarín, que no resisten al menor análisis científico".

Burdeos», que es perdurable durante toda la vida del alicantino. Sirva de ejemplo este texto:

> Yo no leo a Montaigne; lo releo por tercera, por cuarta, por quinta, por sexta vez. Pocos filósofos hay que puedan soportar esta prueba; pero Montaigne no es un filósofo de lo abstracto, de lo confuso, de lo oscuro, de lo ininteligible, de lo 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.[270]

En esta cita, descubrimos que la atracción por el escritor de los *Essais* no es sólo debida a su manera de escribir o a la solidez y validez de sus opiniones. Va mucho más allá y, como se verá, influye en su literatura, en su forma de pensar e incluso en su *modus vivendi*: "El interés de Martínez Ruiz por Montaigne se basa en las tendencias de ambos autores a retratarse y estudiarse en sus escritos, en sus respectivas actitudes filosóficas y en inclinaciones personales semejantes"[271]. En cierto modo, no es atrevido pensar que detrás de la actitud del *pequeño filósofo* –tal y como Azorín se describe a sí mismo– se pueda esconder la figura de Montaigne. En este sentido, Ana Krause escribe lo siguiente:

> Influido por las sugestiones de Nietzsche expuestas en *Schopenhauer como educador*, Martínez Ruiz adoptó a Montaigne como compañero, llevando los *Essais* con él a modo de breviario que le proveía de alimento espiritual y sabios consejos. Montaigne encauzó la filosofía como una preparación para la muerte.[272]

Esta autora piensa que su influencia es poderosa, ya que dio valor al concepto de filósofo-educador. Esa figura se ilustra también en sus novelas a través de Yuste, el mentor de Antonio Azorín en *La voluntad*, que es un devoto de Montaigne; el narrador presenta a Yuste rodeado de sus libros como gustaba hacer el autor francés consigo mismo en su obra. Por lo tanto, sí parece que lo acoge como compañero, como una figura más allá de una simple influencia literaria. Es unánime en la crítica columbrar en la postura vital de sus protagonistas una herencia de Montaigne –y, en la medida en que son autobiográficos, en la suya propia–. En este sentido, Riopérez y Milá, en su estudio monográfico sobre la influencia del autor francés en Azorín, sostiene lo siguiente:

> Ya hemos dicho que la obra literaria de Azorín presenta (...) una neta influencia de Montaigne. Influencia, que no es puramente gusto, inclinación o admiración; influencia más honda, de mayor profundidad e intensidad; traspasa el orbe de su actividad artística y mimetiza su vida personal –en cuanto a todo lo que significa Montaigne como hombre, al margen de sus famosos *Ensayos*–. Ello quiere decir, que Azorín decide a partir de sus minuciosas, reiteradas y constantes lecturas de Montaigne, seguir su misma ética, acogerse a sus mismos credos, imitar su mismo comportamiento vital –en el orden religioso, político, social, familiar, doméstico–: ser no ya el discípulo de su maestro Montaigne –tantas veces repetido en sus obras–, sino una sombra del mismo en la pericia de su quehacer, en el ritmo de su existencia frente a los sucesos cambiantes que tejen su urdimbre biográfica.[273]

[270] Azorín, "Las ideas de Montaigne", en *Tiempos y cosas*, Librería general, Zaragoza, 1944, p. 173.
[271] Abbot, James H., *Azorín y Francia*, *op. cit.*, p. 169.
[272] Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 115.
[273] *Ibid.* p. 112.

Pero lo recoge más claro aún Inman Fox, siguiendo las reflexiones de Anna Krause, llegando a decir que en la trilogía de Antonio Azorín encontramos una evolución en la que "pasa Azorín de Schopenhauer (el pesimismo) a Nietzsche (la rebeldía del *yo* ante su ambiente), y finalmente a la resignación melancólica y escéptica aprendida en Montaigne, autor cuyas posibilidades como maestro se vislumbra en la primera parte de *La voluntad* y luego se realizan en la tercera"[274]. Esto es un reflejo de las ideas de Anna Krause; aunque estoy de acuerdo en cuanto a Montaigne, no así respecto al papel de Schopenhauer, ya que suscribo que el pensamiento del germano y la actitud del francés son plenamente identificables.

Hay varios aspectos clave en los que se revela esa influencia de Montaigne y que tienen mucha trascendencia a la hora de analizar los escritos del escritor monovero. El punto principal es el subjetivismo. Montaigne contribuye a la modernidad con el relativismo de la visión personal, la escritura como método de conocerse a uno mismo, el testimonio y la función del yo en el proceso literario: "Ahora bien, Montaigne, partiendo de la experiencia del yo, no sólo se torna extraordinariamente consciente de su propio ser, sino también de su propia conciencia. Y ese ejercicio significará para él toda una fuente inagotable de gozo. No hay etapa más importante en el progreso de la conciencia que la que lleva a cabo Montaigne con sus *Ensayos*"[275].

Luego, la literatura de Montaigne, al igual que la de Azorín, se corresponde con un proceso connatural al Modernismo: la conciencia individual y subjetiva como motor y argumento del proceso creativo. Como dice Montserrat Escartín en sus artículos sobre la relación entre ambos escritores:

> Tanto Montaigne como Azorín pasan del estudio del yo a la reflexión de su proceso de creación literaria como algo no desvinculado de ello, porque no se trata de «contar» una experiencia; sino de «hacerse o construirse» en el acto de la escritura; de un proceso que se escribe (...).
>
> Por ello la creación de Montaigne no es una autobiografía pura, porque su búsqueda no va hacia el pasado, sino hacia adentro y en la ahoridad, potenciando el valor de lo anecdótico y puntual, ya que «*chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*»; con lo cual el «conócete a ti mismo», de Sócrates, se convierte en el mejor método para aprender y construirse una fórmula de vida. Azorín iniciará *Diario de un enfermo* destacando en el prólogo esa voluntad de ver en lo cotidiano del hombre el método de conocimiento universal diciendo: «Acaso lo circunstancial sea lo eterno».[276]

En consecuencia, como trataremos en el segundo capítulo, detectamos que uno de los rasgos propios de la novela de Azorín, el autobiografismo, está influido por la figura de Montaigne. En ambos escritores se unen vida y obra, biografía y literatura. Montaigne abre inhóspitos senderos para profundizar en el yo, para ensalzar su egotismo, que es característica peculiar de la generación del 98, recordando las palabras de Unamuno[277]. En Azorín es un tema muy marcado y trasversal a toda su obra. Como sabemos, muchos

[274] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, *op. cit.*, pp. 36-37.
[275] Bravo Castillo, Del Prado Biezma y Picazo, *Autobiografía y Modernidad literaria*, Campobell, Murcia, 1994, p. 33.
[276] Escartín, Montserrat, "El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín", art. cit., p. 192.
[277] Cfr. Unamuno, Miguel, "Nuestra egolatría de los del 98", *art. cit.*, pp. 437-441. Sobre Montaigne, dice a su vez Montserrat Escartín: "Si hay una palabra que defina bien al autor es *egotista* por su afán de explorar la identidad humana para hacerla comprensible" en "A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín", *Ínsula* 743, 2008, en http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/964/1/a-la-busqueda-del-yo-montaigne-y-azorin.html (21/12/2017).

de sus personajes son escritores y transmiten en parte sus obsesiones, opiniones, su mirada sobre el mundo. Así lo señala Montserrat Escartín:

> Si la autobiografía es el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su existencia –vida individual e historia de su personalidad, identificando al autor con el narrador y el personaje descrito–, no hay mucha diferencia entre lo autobiográfico y las novelas de Azorín; cuyo interés no es la historia anecdótica del personaje descrito –la suya–, sino la autoconciencia de un yo que quiere entenderse, recreando vivencias e intentando dar coherencia intelectual a la propia vida, aún en proceso.[278]

En el caso de Azorín, esos detalles autobiográficos insertos en la novela están intermediados por la ficcionalidad, por lo que guardan una distancia con respecto al autor. Pero nos muestran abundantes temas recurrentes, que aparecen descritos de igual manera en otros géneros donde la ficción ya no es intrínseca a ellos (el ensayo, el artículo periodístico). Por lo tanto, el hablar de sí mismo es un recurso consciente, enraizado en el subjetivismo de Montaigne, que a la vez es muy peculiar del Modernismo y de la novela lírica; es decir, que "aunque se ha dicho que dicha estrategia suple la falta de fantasía en los relatos del alicantino, lo cierto es que plantea un recurso muy actual en sus tentativas para crear una nueva novela: el uso distorsionado de los propios recuerdos como materia literaria"[279].

Sirva de ejemplo el siguiente comentario que hace Ortega y Gasset, desgranando el librito azoriniano *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*: "Esto nos sugiere Azorín en las primeras páginas de *Un pueblecito* y en seguida venimos a la sospecha de que Azorín va a hacernos su autobiografía al hacernos la biografía de Jacinto Bejarano"[280]. El narrador de esa obra nos describe a Bejarano como "un pequeño Montaigne", facilitando otra vez la relación entre Azorín-Bejarano y el escritor francés.

En ese autobiografismo también se manifiesta otro punto en común con Montaigne. Conocemos muchas circunstancias de ambos autores leyendo sus obras. Sabemos parte de sus gustos, pensamientos, ilusiones; pero a la vez, se oculta una parte íntima, incognoscible por inaccesible. De nuevo, en palabras de Montserrat Escartín:

> 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, no en vano, en sus *Memorias,* el alicantino reconoce: «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» [«Otras influencias», *Memorias*]. Incluso busca distanciarse del que fue hablando de sí mismo en tercera persona: «Y en estas cuartillas me propongo escribir de los gestos y dichos de X» [«Nadie», *Memorias*]. Lo mismo sucede en los *Essais,* donde, pese a la interminable referencia a gustos, costumbres e ideas de Montaigne, se advierten verdaderas lagunas para el conocimiento de su personalidad, oculta tras el velo sutil del autobiografismo.[281]

[278] Escartín, Montserrat, "A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín", art. cit.
[279] *Ibid.*
[280] Ortega y Gasset, *Ensayos sobre la Generación del 98*, *op. cit*., "Primores de lo vulgar", p. 223.
[281] Escartín, Montserrat, "A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín", *op. cit*.

El propio Azorín certifica esta idea, al final de sus *Memorias inmemoriales*: "No conozco al autor de estas páginas; para mí es muy difícil conocerle. Sé de él lo que, poco más o menos, sabe todo el mundo. Nació en Monóvar, provincia de Alicante, el domingo 8 de junio de 1873, a las tres y media de la madrugada"[282].

Sin embargo, Riopérez y Milá dice que "lo esencial de esta influencia radica en algo más profundo, más hondo, más filosófico: la adhesión de Azorín, plenamente, a las bases de entender la vida, juzgarla con elasticidad, lejos de toda posición dogmática e invulnerable"[283]. Este rasgo es muy importante, y deriva de la subjetividad de la que hablábamos antes, de lo cambiante del ser humano y del devenir de la naturaleza. Es lo que más aprecia Azorín en el francés:

> Y yo amo a este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida, frente a la concepción abstracta y absoluta de los viejos protestantes y de los modernos hórridos kantianos. Leed su bello y breve ensayo sobre la inconstancia de nuestras acciones; en él está en germen, como en las obras de nuestros casuistas, toda la libertad del espíritu moderno.[284]

Anna Krause recoge algunas temáticas del autor francés que tienen una influencia directa en Azorín: el escepticismo como método de supervivencia y autodominio; el desprecio de la muerte como manera de vivir la vida plena; la profunda veneración por la naturaleza. Incluso se atreve a mencionar el ensayo "l´Institutions des enfants" (libro 1, capítulo XXV) como la fuente de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en la medida en que puede plantear una necesaria reforma en la educación infantil. Pero sobre todo muchas de sus opiniones sobre costumbres, instituciones, ética o política. También a través de estas influencias temáticas pueden verse otras, como las ideas de los primeros escritos de Martínez Ruiz acerca del matrimonio o sobre la Historia: en ellas importa el recuerdo más amado y personal, aunque éste no tenga una trascendencia en el acontecer de los grandes sucesos[285].

El gusto por los detalles, además de estar inmerso en su estética schopenhaueriana, está influida por su admirado escritor y de acuerdo con él: "Aquí Montaigne le interesa como filósofo de los detalles de la realidad concreta y prosaica, nuevo eslabón que une a los dos escritores. Esa semejanza impulsaría a Azorín a llamarse a sí mismo *el pequeño filósofo*"[286].

Un tema relevante en este contexto es la presencia de Dios en la obra de Azorín: "En Baroja y Azorín el silencio acerca de Dios es la mejor prueba de que para ellos no cuenta"[287]. Pero en el caso de Azorín, es un autor en el que la trascendencia aparece con cierta frecuencia ("El arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio; la lejanía espiritual ha de abrir en toda obra de arte la perspectiva al lector"[288]). Pero es una trascendencia impersonal, innominada, que le acerca al pensamiento de Montaigne –y de

[282] Azorín, *Memoriales inmemoriales*, *op. cit*., epílogo "Autobiografía", p. 242.
[283] Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit*., p. 237.
[284] Azorín, "Los buenos maestros: Montaigne", en *Artículos olvidados*, Narcea, Madrid, 1972, p. 270. Sobre este tema, Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, *op. cit*., p. 122: "La moralidad ondulante y relativista de Montaigne, tan azoriniana, no puede ser asimilada por el nietzscheanismo de *Así hablaba Zaratustra*, ni por el de *Más allá del bien y del mal"*.
[285] Cfr. Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 113-118.
[286] Abbot, James H., *Azorín y Francia*, *op. cit*., p. 174.
[287] Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, *op. cit.*, p. 481.
[288] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, "Caricas", p. 61.

Schopenhauer–: "Buscad en su obra ingente la palabra Dios; no la encontraréis. Pero no hay página suya en la que falte el temblor ante la Eternidad presentida, arropado en ese vocablo, misterio, que rompe el equilibrio de las cosas e inquieta y destroza nuestra miserable biología"[289]. Por tanto, late en él la visión religiosa escéptica de Montaigne.

En este sentido, influye de una manera patente y decisiva en su mirada melancólica y resignada de la realidad. El escepticismo montaigniano impregna cada página de Azorín. En sus artículos, en sus novelas, en sus ensayos. Sus personajes se refugian en una templada tristeza, en una contemplación paciente, consecuencia de la suspensión del juicio y de la acción ante el abrumador e inexorable devenir de la naturaleza y del propio hombre –sucesiones del propio yo–. Por eso, la sosegada espera y la resignación son las actitudes más inteligentes del hombre y se reflejan en la vida de Azorín y en su obra. Él describe la actitud de Montaigne:

> Montaigne ha manejado bien la piqueta, el serrucho y la lima contra estos terribles ídolos [las fórmulas abstractas, los dogmas éticos], pacientemente, metido en su pequeña biblioteca. Y así, tranquilo, voluptuoso, viviendo solitario en su torre, escribiendo de cuando en cuando una página, bebiendo un largo trago después de las comidas, ha pasado sus días en este planeta deleznable.[290]

Parece que el itinerario hacia su pseudónimo definitivo puede identificarse en esta filiación a Montaigne. Así lo apuntan tanto Riopérez y Milá[291] como Montserrat Escartín[292]. Ambos esgrimen como justificación que el último artículo firmado como Martínez Ruiz verse sobre Montaigne. Coincido, no obstante, con la opinión de Lozano Marco a este respecto. Y el tema del mencionado artículo lo interpreto como un pretendido homenaje. Desde luego, la actitud de «conversión» hacia una actitud templada y estoica, contada en la trilogía de Antonio Azorín, es totalmente coherente con ambas aportaciones.

Finalmente, esta relación se aprecia también en los géneros que utiliza Azorín, que van muy encaminados a mostrar la subjetividad, la opinión, su punto de vista sobre las cosas. En el caso de los ensayos, son desmenuzados en sucintos capítulos en los que describe las evocaciones, sugerencias y sentimientos que provocan en él mismo determinados acontecimientos, tal y como ocurre en *Castilla*. De cualquier modo, todos los géneros que manejó a lo largo de su vida tienen como rasgo característico una fuerte subjetividad[293].

En concreto, en la novela se aprecia en el uso del diario –en su primera novela– como manifestación de este punto de vista personal, apropiado para la renovación narrativa que quería llevar a cabo. Pero, sobre todo, lo es la novela lírica como expresión del yo más íntimo y profundo, subgénero en el que se pueden encuadrar sus novelas y que tendremos la oportunidad de tratarlo con más profusión. Y, por supuesto, el artículo periodístico,

[289] Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit.*, p. 93.
[290] Azorín, "Los buenos maestros: Montaigne", art. cit., p. 271.
[291] Cfr. Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit*., p. 256: "En esta conversión espiritual le está acompañando Montaigne; se está identificando paulatinamente con Montaigne".
[292] Cfr. Escartín, Montserrat, "A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín", art. cit.: "No parece azar que el mencionado artículo de 1904 [Los buenos maestros: Montaigne, Helios, octubre de 1904] fuera el último que el autor firmase como «J. Martínez Ruiz» y no con el pseudónimo «Azorín», que ya había empezado a usar ese mismo año".
[293] Cfr. i*bid.*: "Azorín buscará acomodo entre géneros breves como el artículo, el cuento, la novela corta o el ensayo; manteniendo la misma actitud vital que su maestro: el yo analizándose como eje del relato, a la vez que se interroga por su labor literaria".

"que en ocasiones alcanza la finalidad, la hondura y la belleza del ensayo, a la manera de su modelo vital, Miguel de Montaigne"[294].

1.3. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LAS NOVELAS AZORINIANAS

Una vez asentados los fundamentos de las novelas de Azorín y antes de proceder al estudio pormenorizado de las renovaciones que plantea el autor en el género novelístico, es el momento de recoger una breve anotación sobre su recepción crítica. Ésta revela la novedad que supusieron, y suponen aún, sus novelas. Las notas aquí expuestas servirán de trampolín para exponer después sus aportaciones.

La crítica coetánea a la publicación de sus obras fue claramente reaccionaria. Como el mismo Azorín recuerda, *La voluntad* fue acogida con cierta saña: "Otro libro improperado, menospreciado, a su aparición, libro escrito concienzudamente, con muchedumbre de notitas auténticas, y que también con el tiempo –lo dicen los lectores– ha ido ganando"[295]. Parece que esta campaña pueda resultar una típica fabulación azoriniana, como ya nos advertía Juan Ramón Jiménez en un texto recogido anteriormente. De hecho, Martínez del Portal sostiene que la recepción de esa novela fue más bien discreta, ya que provocó pocas reseñas periodísticas. Aunque alguna de ellas fue muy hiriente, otras en cambio fueron positivas[296]. En definitiva, reflejan la novedad que supuso *La voluntad* y casi todas muestran la sorpresa de que pueda tildarse de novela.

Esas reacciones no deben sorprender, ya que responden a la fuerte ruptura con la narrativa decimonónica que supuso esta novela de 1902. No en vano, algunos autores han calificado la novela «modernista» como *antinovela*, título poco apropiado, ya que se aleja de sus verdaderas pretensiones, que son "simplemente una mayor perfección formal que le permita conseguir mejor su propósito: hacer artísticamente significativas la realidad y la vida del hombre, que cambian de consuno con el tiempo"[297].

En los estudios especializados sobre la obra de Azorín no siempre se ha conseguido vislumbrar la originalidad de la propuesta azoriniana. El libro de José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, fue un hito en el estudio sobre la novelística del autor levantino. En él, dedica un capítulo completo en el que recopila extractos de críticas contemporáneas y resume algunos de los puntos de vista más habituales:

> Queda suficientemente reconocida y elogiada la calidad artística de los mismos, uno a uno en su conjunto; es sólo su cantidad y condición novelescas lo que se mira con reparos, tanto si se cotejan con el «concepto de novela corriente y moliente», como si la confrontación se verifica con otro más comprensivo concepto. El estatismo y el fragmentarismo; la sobra de análisis y la falta de organizada y sintética unidad; el escaso y subordinado oficio que la fantasía cumple dentro del cuerpo novelístico; la incoherencia narrativa y la presencia, al menos en concretos títulos, de elementos digresivos, ajenos a la estricta naturaleza del género; la frecuente reiteración de un mismo tipo de personaje, identificable con su creador; la «vaga» intriga que, caso de existir, apenas sirve de ligazón: he aquí los rasgos cuya consideración ha llevado a dictaminar que Azorín no puede ser estimado propiamente como novelista. ¿Habrá de darse por fallada la cuestión visto parecer tan coincidente?[298]

El autor palpa y recoge un cierto ataque verbal a la obra azoriniana, tales como éstas: "Sus libros novelescos, de limpia belleza, constituyen una categoría especialísima al

[294] Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne*, *op. cit.*, p. 318.
[295] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Los pupilajes", p. 22.
[296] Cfr. Martínez del Portal, María, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 34-38.
[297] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 15.
[298] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Ínsula, Madrid, 1960, p. 51.

margen del género propiamente"; "Azorín, si bien es cierto que ha escrito novelas, no puede ser considerado propiamente como novelista, pues sus incursiones en el campo de la novela son inseguras"[299].

Ha sido común en algunos críticos quedarse en la epidermis de la novela azoriniana: admirando exclusivamente su estilo, sus descripciones o el gusto por lo pequeño. Se demuestra, por ejemplo, en este fragmento laudatorio: "Quizá se piense que por tratar cosas pequeñas, minúsculas y sin importancia, Azorín no merezca ser leído con cuidado. Todo lo contrario. Es precisamente por estas cosas pequeñas, por su acreditado lenguaje y su descripción de lo pequeño, por lo que Azorín se ha merecido el formar parte de nuestra rica literatura castellana y el ser un autor universalmente conocido"[300].

Los reproches al novelar de Azorín –discontinuidad, subjetivismo, falta de acción– se suma a la ceguera que, en ocasiones, ha obviado la importancia y profundidad del autor. Pasar por alto esto, embebidos quizás por otros pormenores, es negar la trascendencia literaria universal de Azorín. A veces, ese extravío procede de la confusión provocada por la identificación de lo auténticamente novelesco, de lo realista, con el *realismo genético*, tal como lo hemos definido, propio de la narrativa decimonónica.

Podemos colacionar al respecto dos ejemplos concretos: los estudios de José María Valverde y Luis Granjel. El primero, en su esforzado libro *Azorín*, en el que repasa la biografía y obra del autor, analiza críticamente sus novelas. Para presentar su desacuerdo con el pretendido género de algunas de sus obras, no duda en entrecomillar "novelas" o "novelista" cada vez que utiliza esos términos, dando a entender que no son apropiados para el escritor levantino. Utiliza asimismo expresiones que desprenden ironía ante su labor novelística: "Persistirá Azorín en su empeño de narrador"; "ambigüedad seminovelística"; "extraños cuentos"; "antinovelística"; o calificando a algunas de sus novelas tal que «ensayos narrativos»[301]. El colmo de esta presentación será el desprecio por *Don Juan*, una de sus novelas más logradas: "*Don Juan*, novela corta, pero sin estructura de lo que suele llamarse «novela corta», difícilmente puede calificarse como novela, a no ser por falta de otra referencia genérica"[302]. Parecidos elogios brinda a otra cumbre azoriniana como *Doña Inés*, entre otras[303].

El segundo, gran cronista y recopilador de valiosísimo material sobre Azorín y su generación, desaprueba y desacredita su obra narrativa. Copio aquí, íntegro, un fragmento del artículo "Azorín novelista", publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1968. Esta fecha es significativa, por ser reciente el fallecimiento del autor alicantino. Como se puede apreciar, Granjel muestra una cruda opinión, despojada de matices:

> En lo escrito queda apuntado cómo a las novelas de Azorín no cabe, en justicia, conferirles tal calificativo, y ello viene a corroborarlo el propio autor al designar algunas de ellas, recuérdese, con los calificativos de «etopeya» y «prenovela»; carecen los relatos azorinianos de auténtica trama argumental; apenas hay en ellos incidencias; se componen, lo dije, de una galería de personajes descritos independientemente, figurando ser una colección de retratos literarios, a los que se unen esbozos, casi siempre muy logrados, de ambientes y escenarios y descripciones de reacciones anímicas y estados de ánimo del personaje central. Con sus novelas

[299] *Ibid*. p. 41.
[300] Roig, Joseph, "Azorín, novelista de lo pequeño", *La Estafeta Literaria,* 517, 1 de junio de 1973, pp. 10-11, p. 11.
[301] Valverde, José María, *Azorín*, Planeta, Barcelona, 1971. Estas citas están extraídas de páginas diversas, que uno para que se advierta la continuidad de este argumento: pp. 194, 341, 350.
[302] *Ibid.* p. 341.
[303] Cfr. *ibid.* p. 346: "Esta peculiarísima forma narrativa azoriniana tiene sus justificados exégetas y admiradores, pero, para nuestro gusto, es el vaciamiento de una forma que creció con una vida íntimamente apasionada, aunque con propensión a inmovilizarse, y que poco a poco se ha quedado en quieto ensueño".

> cumple Azorín el precepto impuesto por él en boca del maestro Yuste, en *La voluntad*.[304]

De hecho, en su obra *Panorama de la generación del 98* Granjel incluye un capítulo sobre las reacciones de los críticos ante dicha generación. Aunque en él se centra más bien en la descripción de la generación y de sus miembros, y no tanto en la reacción ante sus obras. Esto demuestra cómo el contexto histórico, la identificación con el regeneracionismo ante las anquilosadas estructuras del país, la reflexión sobre sus conceptos identitarios o el «problema de España» han entorpecido la profundización en su verdadero valor e importancia.

Señalaba antes que ese año de 1968 fue clave porque, por suerte o por desgracia, las necrológicas y alabanzas debidas a su reciente defunción suelen marcar el tono, el relieve y la vigencia de la herencia del personaje en cuestión.

Sirva de ejemplo el coloquio que mantuvieron algunos escritores –Francisco Umbral, Pedro de Lorenzo, Carmen Conde, Juan Emilio Aragonés y José García Nieto– con motivo del centenario del nacimiento del autor, pocos años después. Prácticamente ninguno habla con precisión de lo que supone Azorín para la narrativa. Sólo Pedro de Lorenzo apostilla que "Azorín ha sido un gran innovador (...). En este sentido me parece que hay que renovar la figura y la obra de Azorín". García Nieto le sigue, aunque argumenta que "su vocación de innovador ha sido mucho mayor que su eficacia como tal innovador". Sin embargo, los demás alaban su estilo (Carmen Conde: "creó un estilo"), su dicción o su precisión. Salvo Umbral, que sostiene lo siguiente:

> Bueno, yo creo que hay que ser injusto con alguien en la vida. Yo he decidido ser injusto con Azorín. Y lo siento, pero lo seré hasta la muerte (...). Creo que Azorín no está vigente (...). Azorín intenta una forma de estilización que acaba en él, puesto que no tiene arraigo en la literatura española (...). Su prosa, en su momento, sin duda, supuso un choque y una depuración frente a la retórica, a la mala retórica de aquellos tiempos (...). En cuanto a su ideario, estoy de acuerdo en que no hay tal ideario. Ha sido un hombre cambiante.[305]

Sería impropio no nombrar algunas contribuciones decisivas para la reconsideración de su aportación novelística. Ya hemos citado una previamente. José María Martínez Cachero fue uno de sus mejores y más agudos comentaristas, cuyo monográfico sobre *Las novelas de Azorín* consiguió destacar su obra narrativa. También fue representativa *La estética de Azorín*, de Manuel Granell, de incuestionable valor por su contemporaneidad al autor.

Fundamentales en el camino para reconocer su trascendencia literaria son los estudios de algunos hispanistas extranjeros, claves para la correcta comprensión de su novelística, que siguen siendo referencia obligada, a pesar de los años transcurridos desde su publicación. Las aportaciones de Anna Krause ya las hemos valorado; pero la constancia y la validez de las investigaciones de Leon Livingstone (en especial su *Tema y forma en las novelas de*) o Inman Fox siguen siendo inestimables.

En otro sentido, el desarrollo de la teoría literaria y más en particular de la narratología han ayudado a entender mejor el género novelístico y sus posibilidades. Hoy podemos juzgar y apreciar mejor la renovación en la novela llevada a cabo durante el siglo XX, muy especialmente en su primer tercio. En particular, se ha teorizado acerca de algunos subgéneros narrativos, como la novela lírica, tan oportuna en el caso de Azorín.

---

[304] Granjel, Luis, "Azorín novelista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, pp. 182-191, p. 190.

[305] López Gorge, Jacinto, "¿Vigencia de Azorín en el año de su centenario?", *La Estafeta Literaria*, 517, 1 de junio de 1973, pp. 14-19, p. 16.

Por ello, han florecido comentaristas de la obra azoriniana, que exponen sus trabajos bajo estos amparos teóricos, como las obras de Antonio Risco o Hernández Valcárcel y Escudero Martínez.

Recientemente ha resurgido un cierto interés por el autor, aunque todavía reducido y académico. Sin duda, se procura reestablecer la verdadera posición de Azorín en la literatura. El discurso de Vargas Llosa en su investidura en la Real Academia Española ha sido muy ocurrente en este sentido. A pesar de que también él adolece, de nuevo, de este viejo fantasma que planea sobre su narrativa: encumbra la obra de Azorín como prosista, si bien no lo considera un gran novelista. Sin embargo, entiende cabalmente la importancia del escritor alicantino:

> Azorín fue un creador más audaz y complejo cuando escribía artículos que cuando hacía novelas. Las que escribió fueron experimentos fallidos, incluso *La voluntad* (1902), ambiciosa introspección lírica y cajón de sastre del joven escritor cuyos materiales dispares aglutina la seguridad y condensación del estilo. Aunque exigen del lector una cierta curiosidad perversa por los misterios del tedio y de la abulia, las novelas de Azorín merecen un lugar en la historia de las vanguardias europeas, pues fueron anticipaciones de toda una corriente narrativa que fue un monumento al bostezo, aquel «nouveau roman» que, cincuenta años después, surgiría en Francia, empeñado en describir –como lo había hecho Azorín en *Doña Inés*, *Don Juan* o *Salvadora de Olbena*– un mundo objetual, sin movimiento, sin psicología y casi sin anécdota.[306]

Pese a que no forman parte del canon preferido de Vargas Llosa, sí sitúa las novelas de Azorín en el lugar literario que les corresponde[307]. Por ende, le confiere la trascendencia debida y su importancia a nivel europeo, llegando a decir que "aunque no cuajaran del todo, estos intentos de Azorín de renovar la escritura narrativa no dejan de ser innovadores, un hito literario. Pues hay en ellos, insinuada, la premonición de algo distinto, de una visión y una técnica que hubieron podido, tal vez, revolucionar la forma novelística, como lo hicieron un Proust, un Joyce, una Virginia Woolf o un Faulkner"[308]. En definitiva, como podría desprenderse de estas palabras, la novela azoriniana puede asumir una situación de privilegio en el panorama europeo.

Se aprecia, sin duda, una bonanza en la exposición académica sobre la obra del alicantino, aunque todavía siga a la zaga de sus otros compañeros de generación. En este sentido, me gustaría alabar los estudios de Lozano Marco por varios motivos. En primer lugar, por ser un agudo comprensor de su obra; por otro, por dar abrigo y compilar los estudios de otros investigadores, ya sea en ediciones colectivas o en congresos. Son bastantes, y no los voy a citar para no alargarme innecesariamente; no obstante, irán apareciendo a lo largo de estas páginas, ya que son importantes en la bibliografía azoriniana y fundamentales para su correcto conocimiento.

Así, poco a poco se ha ido entreviendo la relevancia de Azorín como novelista. Y no sólo por los estudios sobre su obra; sino también, por ejemplo, gracias a la publicación de sus novelas completas en la Biblioteca Castro (la mayoría estaban descatalogadas, en ediciones antiguas), que rescatan el interés perdido y facilitan la lectura de algunas de ellas, hasta ese momento difícilmente accesibles para cualquier lector.

Podemos leer estas reflexiones de Pozuelo Yvancos al hilo de lo tratado hasta aquí:

---

[306] Vargas Llosa, Mario, "Las discretas ficciones de Azorín", RAE, Madrid, 1996, p. 21.

[307] Cfr. *ibid.* p. 23: "Las historias que inventaba no eran nunca lo bastante poderosas para animarlas, pues su ponderación, su tacto y su preferencia por lo sedentario y lo pasivo, por lo convenido y lo conveniente, cerraban el paso a los demonios del instinto, la fantasía o la locura, imprescindibles en esos deicidios simbólicos que son las grandes novelas".

[308] *Ibid.*

> No se ha portado demasiado bien la Historia de la Literatura Española con la obra de José Martínez Ruiz (...). Se le tiene por un autor tradicional que ostenta una imagen conservadora. Justo lo contrario de lo que fue como novelista. En esa faceta, se situó en la vanguardia de una renovación del género en el que dio pasos bastante más radicales que los que dieron Valle-Inclán, Unamuno y Baroja. Pero Azorín no posee el aura rompedora del gallego y, como no se le lee realmente, vamos desgranando su figura tópicamente anquilosada en las esquinas recalcitrantes de los aburridos manuales que la gente estudia (...). Pocos como Azorín han sido tan audaces en el territorio de la metaficción. Eso y la cercanía de sus novelas con el ensayo (...) lo sitúan junto a los más modernos.[309]

Ya en este primer capítulo se han procurado despejar varias confusiones críticas que han empañado el conocimiento profundo de su obra, tratando de establecer su lugar en el espacio cultural europeo como uno de los primeros autores «modernistas». Igualmente con su raigambre filosófica y lo impregnada que está su obra de autores claves para entender la modernidad.

Esta es la base para concebir todo este estudio a partir de ahora. Porque si no, es fácil volver a tropezar con situaciones críticas superfluas y que no valoran a Azorín como corresponde, como parte de ese Modernismo renovador. Es el caso, por ejemplo, de este párrafo de Riopérez y Milá:

> Puede suscitarse el apasionante tema de Azorín, renovador de géneros. Pero cabría plantearse la cuestión previa de si Azorín, realmente, con su obra renueva los géneros literarios establecidos; o si, en fin, más que renovarlos no se ajusta a ellos y deja en Literatura la impronta de su personalidad irrepetible en el logro y cima de más de un centenar de obras.[310]

Entonces, la tarea ahora consiste en desentrañar en qué aspectos es renovadora la novela de Azorín –el narrador y el punto de vista; el tiempo y el espacio– para finalmente incluirla dentro del subgénero novelesco adecuado –la novela lírica–. Por eso, Azorín otorga nuevos bríos al género, a través del propio género. De tal manera, podremos descubrir su importancia. "Cotejar al maestro con otros de su tiempo, tiempo –como lo son todos, aun los más seguros y triunfales– de crisis de la novela (...). Bastará releer unas pocas novelas de las diferentes épocas de Azorín para demostrar hasta qué punto fue auténtico novelista y enriqueció a la novela española y universal con nuevos métodos, modos y técnicas fecundas"[311].

Azorín fue perfectamente consciente de su tarea y de las limitaciones del género que pretendía renovar: "La novela es uno de los géneros más abundantemente cultivados; no muere la novela; se transforma, sí, radicalmente. Y acaso esta transformación es parecida a una muerte: muerte de modalidades y técnicas pasadas"[312]. La intención del autor de refrescar la narrativa, cuyos patrones impuestos y supuestamente intocables se corresponden exclusivamente a los de la retórica decimonónica, fue para los críticos paradigmática, pero no única. Eso es lo que buscan y pretenden los autores del 98, con el monovero entre ellos: "La ficción evoluciona: un género se metamorfosea en otro; la substancia es la misma y el envoltorio cambia"[313]. Además, como se aprecia, es perfectamente consciente de su actuar, como también lo eran sus coetáneos compañeros.

---

[309] Pozuelo Yvancos, José María, "Las desconocidas novelas de Azorín", *ABC*, 23 de julio de 2012, en https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cultural-azorin-novelas-pozuelo-201207230000_noticia.html (19/06/2020).
[310] Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, *op. cit.*, p. 318
[311] Diego, Gerardo, "El novelar de Azorín", *La Estafeta Literaria,* 517, 1 de junio de 1973, pp. 4-7, pp. 4-5.
[312] Azorín, *El artista y el estilo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 170-171.
[313] Azorín, *Escritores*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956, "La novelística", p. 267.

Por ello, 1902 es un año singular para la literatura española y universal:

> 1902 es un año realmente importante en la historia de España. Un joven rey presta juramento ante las Cortes al cumplir los dieciséis años. Pero no es esto lo más importante: un catedrático de griego publica una narración bastante extraña y, ante las críticas adversas, dice que se trata de una «nivola»: *Amor y pedagogía*. El extravagante Valle-Inclán entrega al público una refinadísima obra de arte: *Sonata de otoño*. Los escritores jóvenes se reúnen en un banquete en torno a uno de ellos, Baroja, que alcanza su primer éxito importante: *Camino de perfección*. Su compañero y amigo José Martínez Ruiz (todavía no es «Azorín») publica una gran novela: *La voluntad*.[314]

Como señala Darío Villanueva, ese año 1902 está a la altura de otros años insignes para la literatura «modernista», como son 1922 y 1924[315]. En el primero, además de la muerte de Proust, vieron la luz la cuarta parte de *En busca del tiempo perdido*, *Sodoma y Gomorra,* el *Ulises* de Joyce y *La tierra baldía* de T.S. Eliot; en el segundo, murió Kafka y Thomas Mann publicó *La montaña mágica*. Luego, 1902 es una efeméride fundacional en la literatura española y en el Modernismo:

> Pese a la aparente convencionalidad de los modos de narrar de Gide y Valle en sus obras de 1902, ambos acabarán perteneciendo por méritos propios al elenco de los grandes renovadores novelísticos del Modernismo. Aquellos escritores, entre los que cuentan también Baroja, Unamuno y Azorín, que pusieron en solfa la omnisapiencia y la omnipresencia del autor-narrador decimonónico; que multiplicaron los espacios y los tiempos, simultáneos o sucesivos, de la narración, así como sus protagonistas; que destruyeron la coherencia del personaje, o consagraron la objetividad de su punto de vista como enfoque exclusivo del mundo novelístico; y que no dudaron, incluso, en arrumbar con el carácter perceptivamente novelesco –es decir, novedoso o incluso peregrino– de la trama narrativa, reemplazándolo con la exaltación trascendente de la cotidianeidad.[316]

Se cumple así, la pretensión azoriniana: "La vieja retórica se transforma. Una manera nueva de decir ha entrado en la literatura"[317]. Por eso la novela de Azorín es vanguardia, renovación de un género, actitud rupturista con la novela realista. Azorín tiene un lugar de prestigio en la literatura europea, como uno de los primeros renovadores europeos de la narrativa, como un adelantado a su tiempo. En ese sentido lo señala Inman Fox, al tratar sobre estos cuatro escritores españoles:

> Así es que cuando más tarde el pensamiento europeo llegó a renunciar las tradiciones del idealismo, la manera española de mirar el mundo vino paradójicamente a convertirse en precursora de la renovación de la imaginación europea.[318]

En conclusión, queda clara nuestra labor, en palabras de Azorín:

---

[314] Amorós, Andrés, "Prologo de *La voluntad* (Lectura)", Cuadernos Hispanoamericanos 226-227, Madrid, 1968, pp. 339-354, p. 339.
[315] Cfr. Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, *op. cit.*, p. 38.
[316] *Ibid.* p. 53.
[317] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 171.
[318] Fox, Inman, "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas", art. cit., p. 14. Dicho de otra manera: "El desastre específico del 98 carecía inicialmente de la capacidad de remoción que llegó a alcanzar; sin embargo, en ese momento, estaban actuando de modo latente sobre el pensamiento nacional otras enfermedades enervadoras y de una amplitud mayor: de este modo, los avatares sociopolíticos terminaron activando el verdadero mal, que se percibe como inherente a la condición humana. Ello hizo de España un campo de batalla donde se ensayaron las disputas pertinentes al nuevo estado filosófico que hubo de afectar a todo Occidente" (Prieto de Paula, Ángel L., *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Agua Clara, Alicante, 2006, p. 13).

> Quedará al crítico la otra tarea: la de explicar la obra; pero la empresa más noble –y grata– de la crítica, la de imponer lo nuevo que repugna al público grande, habrá quedado sin realizar.[319]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[319] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 173.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

2. EL NARRADOR Y LA FICCIÓN EN LAS NOVELAS DE AZORÍN

2.1. EL NARRADOR: EL MODO Y EL PUNTO DE VISTA

Contextualizado el momento histórico y cultural en el que comienza la andadura literaria de José Martínez Ruiz (Azorín), se ha constatado que el rechazo a la escritura decimonónica no es una postura artificiosa o accesoria, sino un síntoma nuclear de la llamada *nueva sensibilidad*. Además, las innovaciones técnicas que pretenden se justifican con la también nueva visión antropológica del momento. En definitiva, la tarea de esta investigación ahora es la de estudiar el rupturista quehacer novelesco de nuestro autor, así como la de fundamentarlo y justificarlo a través de las ideas, pensamiento y filosofía imperante. Se entienden, de esa manera, las palabras de Darío Villanueva cuando afirma que la novela «modernista» "es una narrativa que busca simplemente la mayor perfección formal que le permita conseguir mejor su propósito: hacer artísticamente significativas la realidad y la vida del hombre, que cambian de consuno con el tiempo"[1].

De hecho, este nuevo modo de ver las cosas afecta a todas las artes, y, por consiguiente, a la literatura. Los artistas de este período –o muchos de ellos– eran conscientes de que ese renovado acercamiento a la realidad que procuran necesitaba de unas ignoradas formas, diferentes a las del pasado. Es la consecuencia de la crisis finisecular. Reproduzco unas extensas, pero sugestivas, palabras del gran cineasta francés de la primera mitad del siglo XX, Jean Renoir –*La regla de juego*, considerada su obra maestra, es de 1939–. Son muy iluminadoras y no están alejadas de lo que he suscrito anteriormente al hablar del *realismo genético*. En ellas se aproxima a la conciencia del artista, que experimenta una necesidad de cambio y cómo su intento de reproducción de la naturaleza (*mímesis*) es, en el fondo, un reflejo de su situación en el mundo, de su peculiar intimidad con él:

> Lo que ha constituido una fuente de inspiración muy cómoda para los franceses, desde hace 150 años, es, en parte, lo que hemos convenido en llamar realismo. Pero este realismo no es en absoluto realismo. Este realismo es, simplemente, una manera diferente de traducir la naturaleza. Estoy absolutamente convencido de que en un Zola, en un Maupassant, la forma de traducir lo que veían a su alrededor está tan elaborada, tan compuesta como en Marivaux (...). Por esta razón lo que permanece de un artista no es la copia de la naturaleza, de esta naturaleza siempre cambiante, siempre provisional: lo eterno es su manera de absorber esta naturaleza y, como hemos dicho al comienzo de nuestra conversación, lo que puede aportar a los hombres, lo que puede servir a los hombres, a través de la copia, o más bien de la reconstrucción de la naturaleza (...). Me gusta decir que todo gran arte es abstracto, que Cézanne, Renoir o Rafael son pintores abstractos, que no se les puede juzgar por la semejanza entre sus cuadros y sus modelos. Creo por otra parte que sería un error afirmar que todo gran arte es subjetivo (...). Los grandes artistas han estado absolutamente convencidos de que eran objetivos, y de que no eran más que copistas

[1] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 15.

> de la naturaleza, pero su fuerza era tan grande que, a su pesar, lo que hacían era su propio retrato, no el de un árbol.[2]

2.1.1. El cuestionamiento del punto de vista

Centrándonos ahora en particular en el arte novelesco, debemos analizar cómo afecta la nueva visión «modernista» a los elementos constitutivos de este género literario. En concreto, trataré en esta ocasión del narrador, considerado por algunos teóricos, como Mieke Bal, uno de los más importantes en la configuración de cualquier novela:

> There are two reasons for beginning this chapter with the narrator. The narrator is the most central concept in the analysis of narrative texts. The identity of the narrator, the degree to which and the manner in which that identity is indicated in the text, and the choices that are implied lend the text its specific character.[3]

Junto con la elección del narrador de la que habla Bal, también va implícita la decisión del *punto de vista* adoptado en la narración. Así, "la nota más característica que diferencia las narrativas del siglo XIX y anteriores por un lado y la del XX por otro es el notable cambio del primer elemento de aquella –lo que Michel Raimond llama «les scrupules du point de vue» y Andrés Amorós «limitación del autor»"[4]. Conviene por ello proporcionar a continuación algunas nociones de teoría literaria con respecto a este asunto, como marco adecuado en el que se desenvolverá este estudio.

Wolfang Kayser afirma que "la crisis de la novela se debe al mismo tiempo al sentimiento de la insuficiencia de la visión «privada» del mundo"[5]. Es, por tanto, un reflejo de la *nueva sensibilidad*, derivada del relativismo y la subjetividad imperantes en la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche (herederas a su vez de la de Kant), que influye decisivamente en los artistas finiseculares. Supone una ruptura de los fundamentos que sostenían la sociedad del XIX –una cosmovisión cientificista, anclada en el positivismo– que se empiezan a cuestionar ya en el crepúsculo de la centuria. En el fondo, como dice Ortega, es una superación del pensamiento precedente, ya que se considera como verdad el punto de vista individual, única vía de conocimiento:

> La historia de la ciencia del conocimiento nos muestra que la lógica, oscilando entre el escepticismo y el dogmatismo, ha solido partir siempre de esta errónea creencia: el punto de vista del individuo es falso. De aquí emanaban las dos opiniones contrapuestas: es así que no hay más punto de vista que el individual, luego no existe la verdad –escepticismo–; es así que la verdad existe, luego ha de tomarse un punto de vista sobreindividual –racionalismo–. El Espectador intentará separarse igualmente de ambas soluciones, porque discrepa de la opinión donde se engendran. El punto de vista individual me parece el único punto de vista desde el cual puede mirarse el mundo en su verdad. Otra cosa es artificio.[6]

Este pensamiento orteguiano, que se recoge de maneras diversas en algunos de sus libros y artículos, reafirma que ni el racionalismo ni el relativismo escéptico –que anula cualquier conocimiento racional de la verdad– son asumibles por los artistas de principios de siglo XX y es que "la sensibilidad de la época que ahora comienza se caracteriza por

[2] VV.AA., *La política de los Autores*, Ayuso, Madrid, 1974, pp. 39-40.
[3] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2004, p. 19.
[4] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, pp. 22-23.
[5] Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1970, p. 481.
[6] Ortega y Gasset, "Confesiones del espectador: Verdad y perspectiva", en *Obras Completas*, Tomo II, Taurus, Madrid, 2004, p. 162.

la insumisión a ese dilema"[7]. La construcción de la realidad se conforma a través del conjunto de puntos de vista individuales, porque "la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización"[8]. Por ende, cada sujeto es necesario, "cada vida es un punto de vista sobre el universo. En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo –persona, pueblo, época– es un órgano insustituible para la conquista de la verdad"[9].

Esa ruptura con los valores tradicionales (que pronto sería personalizada –por su iconoclasia, no por la coincidencia con su pensamiento– en Nietzsche, siendo en consecuencia admirado por toda la generación «modernista») se encuentra constatada por la reflexión filosófica y también por la ciencia. Es el caso de la teoría de la relatividad, que con mucha frecuencia fue simplificada en los ámbitos artísticos: "Por su parte, Albert Einstein en 1905 y 1916 destruye los postulados de la mecánica clásica negando el valor absoluto del tiempo newtoniano (...). La realidad, parecía proclamar Einstein para el intelectual de entonces, depende del punto de vista de cada cual, y sus ideas, liberar al arte, la psicología, la sociología, etc. de la dictadura de las leyes mecanicistas"[10]. En suma, toda esta corriente perspectivística de la crisis finisecular, que heredará la novela, tiene sus raíces filosóficas, como rechazo de los postulados cientificistas y positivistas.

En el trasfondo de este planteamiento subjetivista subyace la transformación paulatina de la conciencia filosófica europea acaecida durante los últimos siglos, gracias en buena medida al racionalismo y al empirismo, pero, sobre todo, a la metafísica y a la gnoseología kantiana: concebir al individuo como el único sujeto de conocimiento y de percepción de la realidad fenoménica[11]. Asimismo la teoría de la relatividad tiene una vital trascendencia en el cambio de mentalidad[12], ya que enseguida se justifica el perspectivismo subjetivo como método de conocimiento científico válido y el punto de vista personal como un elemento decisivo de la verdad múltiple, variada, compleja[13]: "No existe ya la realidad como un bloque compacto, de signo claro y evidente. Lo que existen son miles de impresiones. Varían según el sujeto, según el momento, la luz, el ambiente y el talante afectivo. Para dar impresión de vida auténtica, lo mejor es adoptar el punto de vista de un testigo humano"[14].

Como es bien conocido, Henry James fue uno de los primeros novelistas que, teorizando sobre su propia obra, advirtió la capital importancia de la decisión sobre del punto de vista en la narrativa; al cuestionar su uso monolítico e invariable, es un precursor de la nueva corriente «modernista». Así, James afirma que hasta su época, la novela "no parecía tener una teoría, una convicción, una conciencia de sí misma; no parecía ser la

[7] Ortega y Gasset, "El tema de nuestro tiempo: Relativismo y Racionalismo", en *Obras Completas*, Tomo III, Taurus, Madrid, 2005, p. 577.
[8] Ortega y Gasset, "El tema de nuestro tiempo: La doctrina del punto de vista", en *Obras Completas*, Tomo III, *op. cit.*, p. 613.
[9] *Ibid.* p. 614.
[10] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, pp. 19-20.
[11] Aunque también tiene su trascendencia aquí, desarrollaré esta idea en el siguiente capítulo al hablar del tiempo y el espacio narrativo.
[12] Cfr. Ortega y Gasset, José, "El sentido histórico de la teoría de la relatividad", en https://www.ensayistas.org/antologia/XXE/ortega/ortega4.htm (10/08/2020): "La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético, y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida".
[13] Cfr. Ortega y Gasset, José, "Verdad y perspectiva", en https://www.ensayistas.org/antologia/ XXE/ortega/ (10/08/20): "La verdad, lo real, el universo, la vida –como queráis llamarlo– se quiebra en facetas innumerables, en vertientes sin cuento, cada una de las cuales da hacia un individuo. Si éste ha sabido ser fiel a su punto de vista, si ha resistido a la eterna seducción de cambiar su retina por otra imaginaria, lo que vi será un aspecto real del mundo. Y viceversa: cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mí pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios".
[14] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 61.

expresión de una fe artística, resultado de selección y comparación"[15]. Por lo tanto, la novela y los novelistas van tomando gradualmente autoconsciencia, interrogándose sobre su composición y sus funciones, y, de esa manera, centrando la mirada progresivamente en la novela misma y en la tarea como escritor. Para James, este género tiene que "captar el signo propio y peculiar de la vida, el ritmo singular e irregular; ése es el intento cuya fuerza vigorosa mantiene en pie a la Ficción"[16]. Para él, además, la sensibilidad y las impresiones se identifican con el conocimiento de la realidad, y ambas son el material fundamental del que se compone este género:

> Los personajes y la situación que nos parecen reales serán aquellos que más nos conmuevan e interesen, pero el sentido de realidad es muy difícil de establecer (...). No hace falta decir que no escribirá una buena novela a menos que posea el sentido de la realidad; pero será difícil darle una receta para hacer realidad ese sentido. La Humanidad es inmensa y la realidad tiene multitud de formas; lo más que se puede afirmar es que algunas de las flores de la ficción tienen aroma y otras no; en cuanto a decirle de antemano cómo debería componer su ramillete es otra cuestión (...). La experiencia nunca es limitada y nunca es completa; es una inmensa sensibilidad (...). Es la propia atmósfera de la mente, y cuando la mente es imaginativa –mucho más cuando resulta ser la de un genio– se apodera de las señales más imperceptibles de la vida, convierte los propios latidos del aire en revelaciones.[17]

Vienen al caso las palabras de Percy Lubbock en un artículo en el que analiza la novela de James, *The Ambassadors* –y que el mismo James defiende como acertadas en su *Art of Novel*–, en las que considera que el punto de vista es un recurso heredado de la pintura. Por consiguiente, la visión que se ofrece es limitada y el lector está obligadamente circunscrito a ella: "This is a story which must obviously be told from Strether´s point of view, in the first place. The change in his purpose is due to a change in his vision, and the long slow process could not be followed unless his vision were shared by the reader"[18].

El punto de vista marca qué actitud y qué relación tiene el narrador con respecto a lo que cuenta. En la crítica literaria casi nadie duda de su trascendencia e importancia en la novela. El autor puede adoptar diferentes puntos de vista y debe elegir previamente cuál selecciona, siendo éste un rasgo que define toda la narración de la novela. Esa multiplicidad y variedad enriquecen en buena medida las posibilidades del género. Wolfgang Kayser, en su visión teórica protoestructuralista, piensa que en la novela "sería un crimen contra el espíritu de la narración exigir una actitud narrativa estrictamente «objetiva», eliminando en lo posible el elemento subjetivo del narrador"[19]. Llega a afirmar que "fue también consecuencia lógica del naturalismo que se llegara a exigir de una narración que tuviera así mismo una perspectiva única y que el relato avanzara siempre ajustándose al mismo punto de vista. Pero una teoría tan doctrinaria pierde su conexión con el arte"[20].

Sin embargo, a pesar de la unanimidad ante su jerarquía en la estructura narrativa, sí surge un conflicto entre algunos teóricos a este respecto. El dilema emerge al considerar la relevancia del punto de vista en el relato: si el punto de vista es su núcleo –y, por ello, si de esa actitud depende todo el arte narrativo[21]– o si, más bien, hay otros elementos más

---

[15] James, Henry, *El arte de la novela y otros ensayos,* Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001, p. 8.
[16] James, Henry, *El arte de la ficción*, Universidad de León, León, 1992, p. 63.
[17] *Ibid.* p. 51.
[18] Lubbock, Percy, "The point of view", en Leon Edel, *Henry James*, Prentice-Hall, New Haven, 1963, pp. 37-46, p. 39.
[19] Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, *op. cit.*, p. 274.
[20] *Ibid.* pp. 275-276.
[21] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 19.

determinantes y que condicionan más estructuralmente la novela[22]. Esta conocida controversia alimentó parte de los estudios clásicos de la crítica literaria norteamericana del pasado siglo. El autor que sostiene la primera afirmación con rotundidad es Lubbock en su obra *El arte de la ficción*, pero es apoyado por muchos autores y escuelas posteriores, como Ingarden, Uspensky o el formalismo ruso[23].

Por el contrario, encontramos, entre otros, al novelista E.M. Forster, que sostiene que la historia o argumento del relato es su cimiento: "Para algunos críticos [el punto de vista] es el mecanismo fundamental. El novelista, según [Lubbock], puede adoptar varias perspectivas (...). Nuestro estudio es algo deslavazado, y no vemos toda la intrincada cuestión del método como una serie de fórmulas, sino que creemos que depende de la facultad del novelista para sobresaltar al lector haciéndole aceptar lo que dice: facultad que Lubbock admite y admira pero sitúa al margen del problema y no en el centro. Para nosotros está en el mismísimo centro"[24].

Sea o no el punto esencial de la estructura novelesca, sin duda se puede afirmar que "los problemas de perspectiva son tanto más importantes cuanto que uno de los signos de la modernidad es aceptar la relatividad de los valores"[25]. Este es, en resumen, uno de los rasgos que identifica a la novela de la modernidad. En su libro *Estructuras de la novela actual*, Baquero Goyanes dedica uno de los capítulos a este apartado. Su juicio ante este aspecto de la narrativa es profundamente perspicaz y señala lo intrincado de esa «novela perspectivista» con su cosmovisión correspondiente: "La estructura novelesca perspectivista funciona, muchas veces, como expresión de un mundo –el de nuestros días– en el que nada parece seguro o sólido, amenazado como está por todas partes, de rupturas, cambios, sospechas: la era del recelo, como ha dicho Nathalie Sarraute" [26]. Asimismo, lo establece como un signo de la modernidad literaria: "Desde James a nuestros días, apenas hay novelista responsable que no se haya preocupado por esta técnica"[27]. En este sentido, afirma también Andrés Amorós que "hoy, en cambio, el perspectivismo se ha hecho general. Es una de las grandes leyes de la narración contemporánea"[28].

2.1.2. La modalización narrativa: la *visión* y la *voz*

Baquero Goyanes plantea algunas dudas fundamentales para cualquier estudio que aborde la figura del narrador novelesco:

> 1) ¿Quién habla al lector? (el autor en tercera o primera persona, algún personaje en primera persona, nadie aparentemente); 2) ¿Desde qué ángulo o posición se cuenta la historia? (Desde el centro, la periferia, etc.); 3) ¿De qué canales de información se

[22] Cfr. Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit*., p. 63: "Podríamos decir que, hoy, no es el tema el problema fundamental que se plantea el novelista al empezar a trabajar (...). Sí lo es la forma en sentido amplio, como principio configurador de toda obra: tono y planteamiento estructural, de la arquitectura o composición. Pero, sobre todo, elección de una perspectiva para narrar, de un punto de vista desde el cual se enfocará todo el relato".
[23] Cfr. Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993. Compendia este autor: "Los formalistas insisten –especialmente por boca de Vinogradov y B. Eichenbaum– sobre la importancia del *punto de vista* en cuanto factor configurante de los hechos narrados" (p. 125); "importante es sin duda la contribución del polaco Roman Ingarden, el cual –siguiendo a Husserl– atribuye al narrador el cometido de actuar como *centro de orientación* de los elementos de la historia" (p. 126); según Bajtín "su papel resulta, pues, de trascendental importancia para la novela" (p. 127); "para Uspensky, el punto de vista es la realidad central de la narración, porque condiciona de forma directa la organización del relato en sus diferentes estratos" (p. 129).
[24] Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 1983, p. 85.
[25] Gullón, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, p. 21.
[26] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid, 1989, p. 177.
[27] *Ibid.* p. 174. También en p. 162: "Nos falta por examinar, efectivamente, una muy interesante estructura novelesca determinada por la *sui generis* inhibición del narrador como tal, al abdicar de su punto de vista –el del tradicional narrador omnisciente– en favor de los de sus personajes. El resultado vendría a ser una estructura casi perspectivística".
[28] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, p. 63.

> sirve el narrador para hacer llegar la historia al lector? (Palabras del autor, pensamientos, percepciones, sentimientos, o palabras y acciones de los personajes); y 4) ¿A qué distancia queda la posición del lector, de la historia? (lejos, cerca).[29]

Bien es cierto que estas preguntas, como veremos, no son del todo precisas, pero ya planean sobre las cuestiones elementales. Lo primero es delimitar los entes que entran en juego en la comunicación narrativa. Aunque no hay unanimidad en la teoría literaria, sí se puede establecer un cierto consenso que facilite el trabajo, sobre todo en la existencia y definición de dichos entes[30].

En toda narración se cuenta una historia. A partir de ahí extraemos los agentes que participan de esa comunicación, que es un proceso *poiético*, creativo; por tanto, el emisor elige la manera que considera más adecuada para el mensaje que se propone transmitir. Además, la narración literaria es un acto comunicativo peculiar, ya que en él, "permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro"[31]. Para ello se establece un «pacto comunicativo» que es esencial no transgredir. Ésta es la base por la que no debemos confundir autor y narrador: de esto son conscientes los escritores de narrativa desde hace ya más de un siglo, como demuestra la argumentación que ofreció el abogado defensor de Flaubert en el juicio por la supuesta inmoralidad de *Madame Bovary*, en la ya famosa anécdota. Y no sólo los creadores, sino también los teóricos literarios: "Que es esencial no confundir el autor y el narrador se ha convertido en un tópico de la teoría literaria"[32].

Ocurrencias aparte, en ese «pacto» entran en juego muchos entes narrativos que conviene desmenuzar, para poder ser precisos en el posterior análisis. Ante esto, hay un cierto acuerdo, aunque con variantes. La distinción entre autor-narrador y sus respectivos receptores (lector-narratario) es clara. La problemática surge principalmente por los agentes introducidos por Wayne Booth (*La retórica de la ficción*[33]) y Wolfgang Iser (*El lector implícito*[34]): el autor implícito y el lector implícito. Nadie duda de su utilidad para la comprensión de los textos; simplemente, algunos teóricos como Genette o Bal piensan que son más bien hermenéuticos y que no pertenecen realmente al estudio de la narratología, por lo que no son pertinentes.

Sin duda, es francamente útil el cuadro elaborado por Darío Villanueva y que recojo íntegro («Tabla 1»), ya que compendia y sintetiza la tipología del receptor inmanente en la narrativa. En él, además, concreta el alcance del lector implícito[35] y del lector implícito

---

[29] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, p. 164.

[30] Admito y doy por supuesta la división, ya extendida, entre historia y discurso: "De acuerdo con esta teoría, cada narración es una estructura con un plano del contenido (llamado «historia») y un plano de la expresión (llamado «discurso»)", en Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Taurus, Madrid, 1990, p. 157. Algunos teóricos, como Genette o Bal, establecen tres planos, incluyendo el texto mismo como una parte constitutiva más.

[31] Pozuelo Yvancos, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 233.

[32] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 158.

[33] Cfr. Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978. "En cualquier experiencia al leer hay un diálogo implícito entre el autor, el narrador, los otros personajes y el lector" (p. 147); "incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas" (p. 143).

[34] Cfr. Iser, Wolfgang, *The implied reader*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974. "The work is more than the text, for the text only takes on life when it is realized, and furthermore the realization is by no means independent of the individual disposition of the reader –though this in turn is acted upon by the different patterns of the text–. The convergence of text and reader brings the literary work into existence, and this convergence can never be precisely pinpointed, but must always remain virtual, as it is not to be identified either with the reality of the text or with the individual disposition of the reader" (pp. 274-275).

[35] Cfr. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 238: "Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae el texto a su indeterminación. *Grosso modo* coincide con el *lector modelo* de U. Eco". También, cfr. Darío Villanueva, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Mare Nostrum, Madrid, 2006, p. 37: "Pues bien, todas

representado[36], frente a otros modelos como el de Chatman[37]. Todos esos entes tienen aparición en los textos y ayudan indudablemente en el análisis literario:

Nivel	Emisión		Enunciado	Recepción	
1	Emisor empírico = Autor real		Novela	Receptor empírico = Lector real	
2	Emisor inmanente	Autor implícito no representado	Metadiscurso	Lector implícito	Receptor inmanente
3		Autor implícito representado	Discurso	Lector explícito representado	
4		Narrador	Discurso	Narratario	
5	Emisor inmanente	Paranarrador	Relato secundario	Paranarratario	Receptor inmanente

Tabla 1 (Darío Villanueva[38])

Siguiendo este esfuerzo de clarificación teórica y terminológica, paso ahora a la propia narración. Seguimos en el plano del discurso. A mediados de siglo XX, algunos teóricos plantearon catalogaciones sobre el narrador y el punto de vista: Linvelt, Segre, Friedman... Algunas de ellas siguen sosteniendo una cierta vigencia. Sobre todo, provocaron un cambio sustancial en el tratamiento de estos temas: "Todas estas tipologías han sido muy útiles porque establecieron durante años criterios de formalización y categorizaciones de lo que durante mucho tiempo se limitaba la crítica a calificar de «omnisciente» o «no omnisciente»"[39].

Pero enseguida surge una serie de preguntas que debemos responder, para saber cómo se está contando la historia:

> Cuando está implicada la focalización, ¿hacia dónde se dirige?:
> 1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?
> 2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?
> 3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado?[40]

Esas preguntas tan precisas y bien formuladas por Mieke Bal resultan clarificadoras. Según la réplica que exigen podemos establecer los tres elementos que confluyen en la narración, en la construcción del discurso. Se corresponden, respectivamente, a la *voz*, el *modo* o *distancia* y el *aspecto* o *focalización*. De nuevo, entramos en un terreno resbaladizo, debido, fundamentalmente, a la equivocidad de muchos términos.

---

esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, *que pertenecen al texto* pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del *lector implícito*, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación. Pienso por ejemplo en la *ironía*, que reclama del lector la sustitución sistemática del sentido literal por su contrario, pues se quiere decir lo opuesto a lo que se dice".

[36] Cfr. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 239: "Es aquel lector que el texto ofrece como tal, es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga".

[37] Cfr. Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 162.

[38] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 38. Pozuelo Yvancos, al que estoy siguiendo también en esta categorización, ofrece algunas pequeñas variantes (cfr. *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 236).

[39] Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 242.

[40] Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1975, p. 112.

En este sentido, se trata esencialmente de diferenciar en la teoría la *visión* y la *voz* narrativa. Gérard Genette fue otro de los autores que aportó en este ámbito, siendo sus intervenciones muy esclarecedoras. Este teórico francés separa diáfanamente el narrador y el punto de vista, que él llama *focalización*, para evitar cualquier confusión. Por esta misma razón, años más tarde prefirió sustituir la pregunta de *¿quién ve?* por *¿quién percibe?* o, incluso, *¿dónde está el foco de percepción?* (aludiendo así a la posibilidad de que no sea un personaje)[41].

Intentaré desarrollar ahora una breve aproximación a estos conceptos, para poder después analizarlos en la obra de Azorín. Comenzamos con la voz. Tradicionalmente se ha venido sosteniendo la diferencia entre narradores en primera persona y en tercera. Esta división se mantiene en gran parte de la crítica literaria. Aunque en la narratología de las últimas décadas se encuentran posicionamientos discordantes a esta denominación. Es rotundo en el caso de Bal, y revolucionario frente a la tradición crítica y teórica. Para ella, la precisión de la voz en primera y tercera persona es absurda. Evidentemente, toda voz y todo narrador es un *yo*, es decir, una *primera persona* que cuenta, que habla. Por ello, cuanto más cercano esté ese *yo* a los hechos que se están narrando, más necesitará conjugar la primera persona; o, al contrario, su lejanía comportaría que nunca se refiera a sí mismo como tal, al no estar involucrado en la historia. Por lo tanto, nos conduce a concluir que si el narrador es un personaje o un actor en la fábula conjugará la primera durante el discurso; pero, en cualquiera de los casos, la voz narradora siempre pertenece a la diégesis y es una primera persona, lo manifieste explícitamente o no. Entonces, esta teórica, en búsqueda de una mayor precisión, aboga por el uso de los términos de *narrador externo* (lejano) y de *narrador vinculado a un personaje* (cercano). Además, esta distinción conlleva intrínseca su propia focalización: el *narrador externo* será siempre un focalizador externo, sea o no el punto de vista que se adopte en la novela.

Genette mismo, comparte ese planteamiento. Señala que no se puede identificar la voz narrativa y la persona gramatical; luego, eso nos hará diferenciar, también, cuándo el narrador es *heterodiegético* (sin presencia en la historia) y *homodiegético* (que pertenece a la historia como personaje)[42]:

> La elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia. La presencia de verbos en primera persona en un texto narrativo puede, pues, remitir a dos situaciones muy diferentes, que la gramática confunde pero el análisis narrativo debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por sí mismo (...), y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia.[43]

Esto incluye, las posibles novelas narradas con la segunda persona gramatical, ya que, como dice Pozuelo Yvancos, "la ausencia no tiene grados, pero la presencia (homodiégesis) sí"[44].

Finalmente se producen, según Genette, niveles narrativos, pues en "un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas"[45]. Los niveles serían tres. El *extradiegético* es en el que la voz origina por sí misma la diégesis; el *intradiegético* o

[41] Cfr. Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 45.
[42] Genette, en *Figuras III* introduce el término *autodiégesis*. Pero en el cuadro final de *Nuevo discurso del relato* excluye esa figura. Probablemente porque eso se clarifica gracias a la focalización, siendo innecesario introducir un nuevo concepto teórico.
[43] Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, p. 298.
[44] Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 249.
[45] *Ibid.*

diegético es el que se produce en la diégesis; y el *metadiegético*, en cambio, es el propio de los relatos secundarios que surgen dentro del relato principal.

Continuando con Genette, en la novela se cuenta una historia en base tanto a los diversos puntos de vista que se pueden adoptar, como al modo en que se narra. Así, ambas categorías conforman el *modo narrativo*, que el teórico francés divide en la *distancia* y la *perspectiva*, que "son las dos modalidades esenciales de esa *regulación de la información narrativa* que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que me separe de él y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos"[46].

Otros teóricos, sin embargo, abogan por separar ambas realidades, llamando en exclusiva *modo*, a lo que Genette llama *distancia*: "La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se me narra una historia"[47].

Se puede considerar la *distancia* como la acomodación de las voces que intervienen en el relato –narradora, de los personajes–. Ésta es, sin duda, un elemento novelesco fundamental: "La mayor dificultad para hacer del diálogo un signo literario estriba en sus relaciones verticales, es decir, en la forma en que se integra en el monólogo del narrador para lograr un único discurso y a la vez adquirir una funcionalidad propia, autónoma"[48].

Genette considera la distancia como relación con la realidad y distingue tres estados de discurso: el discurso *narrativizado* o contado, el *transpuesto* (estilo indirecto) y el *restituido o dramático* (diálogo directo). Es de interés para nuestro objeto de estudio lo que afirma este teórico, refiriéndose sobre todo al «monólogo interior», que él prefiere llamar *discurso inmediato*: "Curiosamente, una de las grandes vías de emancipación de la novela moderna ha consistido en llevar hasta el extremo o, mejor, hasta el límite esa mímesis del discurso, borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando de entrada la palabra al personaje"[49].

Una nomenclatura más extendida es la recogida por Darío Villanueva. El *estilo directo* muestra las palabras emitidas por personaje que habla; en el *indirecto* las transmite la voz narrativa. A su vez, el *estilo indirecto libre* es la cesión de la voz al personaje por parte del narrador, pero manteniendo la tercera persona gramatical, a partir de un desembrague que conlleva el uso de los *verba dicendi*. Estos mismos recursos están detrás de una serie de términos, al abrigo de la psiconarración, es decir, del estudio de la transmisión del pensamiento y de lo íntimo de los personajes. Estos son: *monólogo citado*, cuando es en estilo directo; *monólogo narrado*, a través del estilo indirecto; y el *monólogo autónomo* o *monólogo interior*, también conocido como *stream of consciousness*, si bien, algunos autores subrayan que no conviene identificarlos[50]. Este nuevo recurso en la novela, reflejo de la crisis del fin de siglo, tiene una evidente carga significativa[51]. Asimismo, Chatman se refiere a todas estas técnicas como *registros de habla pura* o *de*

[46] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 220.
[47] Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 250. También Bal, que sitúa la *distancia* de Genette en el ámbito del texto y la focalización en el del discurso; mientras que Darío Villanueva incluye la visión dentro de la modalización.
[48] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 214.
[49] *Ibid.* p. 230.
[50] Cfr. Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Gredos, Madrid, 1985, p. 254. Advierte de dicha inconveniencia, ya que el flujo de conciencia corresponde a un concepto psicológico y el monólogo interior es la manera de plasmarlo literariamente. Esta teórica también habla de diálogos telescópicos, que son los que ocurren con una simultaneidad en la historia, pero aparecen sucesivos en el discurso (cfr. *ibid.* pp. 227-228).
[51] Cfr. Bobes Naves, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992, p. 190: "Es éste [el monólogo interior] una forma de discurso elegida por el autor, y suele responder homológicamente a una sociedad en la que las relaciones humanas no son fáciles, bien sea por el desinterés de unos por otros, bien sea por la incapacidad de la lengua para la comunicación, o por otra causa (...). El personaje que se ofrece como paradigma del hombre incomunicado se manifiesta mediante monólogos interiores".

pensamiento[52]. Por último, más completa y gradual es la que recoge Pozuelo Yvancos, tomada de Mario Rojas. Suma, a las ya mencionadas, el *discurso indirecto de reproducción puramente conceptual*, que se circunscribe exclusivamente al pensamiento del personaje. También lo llama *discurso indirecto*. En definitiva, como se ve, las principales maneras de trasladar la distancia al discurso están delimitadas, aunque varíe su denominación.

En este contexto es pertinente hablar de la *polifonía* y *dialogismo* bajtiniano. Además, "ese dialogismo implica a la vez una *heterofonía* o diversidad de voces, una *heteroglosia* o presencia de distintos niveles de lengua, y una *heterología* o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales"[53].

Finalmente, Genette habla de la *perspectiva*, en la que realiza una división básica, que es la diferencia *modo* y *voz*:

> No obstante, la mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema (que son especialmente clasificaciones) sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo* y *voz*, es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* Y esta pregunta muy distinta: *¿quién es el narrador?*, o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta: *¿quién habla?*[54]

De esta suerte, una vez aclarado el tema de la voz y el modo narrativos, profundizaremos en el punto de vista. Genette esboza un modelo con tres posibilidades: *focalización 0*, *focalización externa* y *focalización interna*. Es un punto de partida. Bien es cierto que corresponde a una clasificación puramente narratológica y estructuralista.

Un planteamiento muy próximo, pero con algunos matices interesantes, es el de Mieke Bal. En vez de diferenciar distintos focos, establece niveles de focalización. Por esta razón, justifica que puedan irse alterando durante la narración. Los niveles serán la focalización externa (nivel 1) y la interna (nivel 2); aunque "in principle there are more levels possible"[55]. Los niveles se descubren gracias a *signos atributivos* que pueden ser, a su vez, explícitos o implícitos. Asimismo, indica que se pueden producir cambios constantes en el discurso de una a otra. Según la claridad de cada transición, calificará a esos focalizadores como *ambiguos* o como *doble focalización*.

Sin duda, ambas tipologías se pueden complementar con otra aportación que Booth otorga a la división entre punto de vista y distancia. La distancia se aplica entre el focalizador y el objeto focalizado. El autor modula esa distancia, atribuyéndole posibles contenidos significativos. Por tanto, esa distancia permite introducir valores, ya sean de tipo intelectual, ideológico, moral. Por ejemplo, es muy útil para el género de memorias. Se sirve de ésta, también, para razonar la ironía.

Igualmente, Seymour Chatman considera que pueden establecerse un punto de vista perceptivo (se limita a ver), conceptual (transmite su manera de pensar a partir del filtro del personaje que ve) y de interés (es un estado pasivo, del que no se da cuenta el personaje focal)[56]. Este nuevo paradigma, a pesar de que aporta rasgos interesantes, me parece confuso y poco formal: estas características están implícitas cuando la focalización

---

[52] Cfr. Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, pp. 186-208.

[53] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 22. Cfr. Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1979. El teórico ruso basa su planteamiento en sus reflexiones acerca de la filosofía de la palabra: "La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella (...). Todas las formas retóricas, con carácter de monólogo por su estructura compositiva, están orientadas hacia el oyente y hacia su respuesta" (*ibid.* p. 97).

[54] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 241.

[55] Bal, Mieke, *Narratology*, *op. cit.*, p. 158.

[56] Cfr. Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 163.

es externa (interés) o interna (conceptual); además, todo queda en el ámbito de la significación y la hermenéutica.

En cambio, considero muy acertado el desarrollo de Pozuelo Yvancos, introduciendo algunos puntos del estudio de Uspensky[57]. Por un lado, mantiene la tipología de Genette, aplicándola a su relación con la historia; eso sí, suprime la focalización 0. Toma en consideración las aportaciones del estudioso ruso. Bien es cierto que obvia como posible punto de vista el respectivo a la «fraseología del autor», es decir, el punto de vista meramente lingüístico y formal. Y es que, en mi opinión, es más próximo a lo que llamaremos modo. Sin embargo, Yvancos lo mantiene en convergencia con los demás[58]. Pero sí incluye una focalización espacio-temporal, restringida a un ángulo limitado; una psicológica, implicando o no el mundo interior, exterior o la percepción sensorial; y otra ideológica, transmitiendo un posicionamiento ideológico.

Otro aspecto interesante es el que plantea Andrés Amorós: si el punto de vista adoptado por el narrador debe ser mantenido durante toda la obra. Ya lo habíamos adelantado, al establecer la tipología de Mieke Bal. La crítica ha sido eventualmente feroz con escritores que han variado la perspectiva durante la obra. No obstante, Amorós concluye que es un planteamiento poco coherente. Lo lógico y conveniente con todo lo recogido hasta aquí será que el novelista utilice el punto de vista que considere más coherente en cada parte de la novela: "Si existe un único punto de vista adecuado para una historia, agudizando más nuestra sensibilidad llegaremos quizá a percibir que cada episodio de esa historia requiere, para explotar al máximo sus posibilidades expresivas, un punto de vista propio, y diferente según los distintos episodios"[59]. Esto lo zanja Genette, con cierto sentido común, en la misma línea: "Se trata de una posición narrativa perfectamente defendible, y la norma de coherencia erigida con pundonor por la crítica post-jamesiana es, evidentemente, arbitraria"[60].

El cuadro elaborado por Genette en su *Nuevo discurso del relato* resume su modelo («Tabla 2»), y sirve para clarificar cuanto hemos visto hasta ahora. Alguna vez, en el posterior análisis, me referiré a conceptos genettianos:

Nivel → / Relación ↓	Extradiegético			Intradiegético		
Focalización →	0	Interna	Externa	0	Interna	Externa
Heterodiegética	*Tom Jones*	*Retrato de un artista*	*The Killers*	*El curioso impertinente*	*L´Ambitieux par amour*	
Homodiegética	*Gil Blas*	*El hambre*	*L´Étranger?*		*Manon Lescaut*	

Tabla 2 (G. Genette[61])

En resumen, parece que el punto de vista y la voz narrativa son el centro neurálgico de la configuración de la novela; desde luego su papel en el relato es de una importancia capital: afecta a todos los elementos constitutivos del mismo. Y es fundamental a la hora de

[57] Cfr. Uspensky, Boris, *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, University of California Press, 1973.
[58] Cfr. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, pp. 17-55.
[59] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, p. 66.
[60] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 249.
[61] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 89.

entender la literatura «modernista», ya que el punto de vista se convertirá en uno de los aspectos en los que se centra la renovación.

A la hora de afrontar el estudio de estos constituyentes novelescos en el autor alicantino, es preciso atenerse a un modelo teórico, para que el estudio sea coherente. Y es que, como he mostrado en estas páginas, la profusión de terminologías y de clasificaciones es amplia y puede llegar a hacer estéril e incomprensible la crítica literaria. En este sentido, seguiré principalmente la propuesta de Darío Villanueva resumida en *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, que toma como base la propuesta de Friedman con algunas aportaciones:

> No son muchas las posibilidades de modalización, por más que las tipologías existentes sean innumerables, como resultado de aquel bizantinismo teórico-crítico desafortunadamente tan extendido y que intentaremos evitar. Sigo creyendo que la más útil de esas tipologías sigue siendo la de Norman Friedman que data de 1955, no porque en ella esté un paradigma completo e inalterable –omite, por ejemplo, implicaciones de tipo lingüístico, como las personas gramaticales y el modo y la modalidad del verbo–, sino porque las aportaciones posteriores más relevantes son susceptibles de ser integradas, para mejorarlo, en el cuadro de Friedman.[62]

En el fondo, esta tipología integra tanto la visión, como el modo y la voz. Por eso es la que adopto, con los matices introducidos por Villanueva. Para éste, la modalización incluye la visión y la voz; consiguientemente, cada modalización se categorizará teniendo en cuenta ambas. Para él, éstas forman parte de la estructura narrativa junto a la temporalización y la espacialización. Así lo mantengo esencialmente, ya que en algunas ocasiones, debido a la peculiaridad de las ficciones de Azorín, voy a diferenciar la voz y la visión; o, mejor, entrelazar dos modalidades, para ser más exacto.

La catalogación sería la siguiente. Hay cuatro tipos de narradores heterodiegéticos: la *omnisciencia autorial*, con comentarios y presencia del autor implícito; la *omnisciencia neutral*, sin autor implícito; *omnisciencia selectiva* y *multiselectiva*, en los que la focalización se restringe a un personaje o varios. Los homodiegéticos, serán: *yo testigo* o *yo protagonista*. También existe el *modo dramático*, en las novelas que sean exclusivamente dialogadas. Por último, el *modo cinematográfico*, en el que la visión y la voz coinciden.

Una vez expuesto todo el aparato crítico necesario, mi tarea ahora consiste en pretender demostrar cómo Azorín afronta la renovación de dos de los elementos constitutivos de la novela, donde se fundamenta la narración, el narrador y el punto de vista adoptado. Junto a los personajes, el tiempo y el espacio, son los constituyentes imprescindibles del relato. Reflexionaremos sobre cuál es su presencia en las novelas, en cuanto a que "el autor de nuestro siglo no es, en general, descaradamente visible en la novela, pero es tan omnisciente y ubicuo en ella como el novecentista, aunque de forma muy diferente"[63]. Se hace patente en el desdoblamiento de realidad-ficción que lleva a cabo a través de la metaficción o de la novela-dentro-de-la-novela. De esta manera analizaremos que "la busca de una nueva expresión novelística por Azorín tenga el valor de la búsqueda de una forma que refleje adecuadamente la crisis de conciencia contemporánea y su solución"[64].

En *La voluntad* Azorín nos marca el camino. Pensemos en uno de los discursos de Yuste, maestro del joven protagonista Azorín, que escucha y embebe sus palabras. En el capítulo III de la primera parte da razón de algunas de las características que se han tratado

[62] Darío Villanueva, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, pp. 22-23.
[63] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, op. *cit*., p. 31.
[64] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 24.

aquí. La constitución de la realidad conforme a subjetivas sensaciones, fragmentos (y es que en la realidad, como dice Yuste, "todo pasa, Azorín; todo cambia y perece"[65]), sin aspirar a abarcar todo, sin el intento de la reproducción totalizante de la realidad que pretende –artificialmente– la novela realista:

> Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección antiartísticas –porque es cosa fría– que se censura en el diálogo… se encuentra en la fábula toda… 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 novelas… (...). Así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y este no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista… cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones…[66]

En definitiva, la novela entra en una nueva dinámica de la que José Martínez Ruiz, Azorín, es protagonista. "Todas esas técnicas [para alcanzar la visión de profundidad] constituyen una búsqueda consciente de la percepción total (a la que Azorín se refiere como "vista múltiple"), la cual requiere que el artista examine la realidad desde tantos puntos de vista como sea posible"[67]. No es la ruptura de la novela, o la mal llamada *antinovela*; ni siquiera la *nivola* unamuniana. Es la evolución de la novela que toma un cariz nuevo, debido a la *reforma de la sensibilidad*[68].

2.2. EL NARRADOR Y EL PUNTO DE VISTA EN LAS NOVELAS DE AZORÍN

El propósito de esta parte es analizar sistemáticamente la figura del narrador y los rasgos narratológicos de las novelas de Azorín. Es una tarea que no ha primado en los estudios sobre el escritor levantino. Las aproximaciones hacia su narrativa siempre han atendido a abordar su temática o a destacar el autobiografismo, la escasa acción, el paisajismo…[69]; en alguna ocasión sí se ha tratado sobre el punto de vista narrativo, cuestión que también afrontaré más adelante. Pero se encuentran pocas descripciones de los agentes de la narración, en muchos de los casos, porque la ciencia narratológica no estaba tan desarrollada en aquellos momentos –y por desgracia, la cantidad de estudios sobre Azorín ha mermado con los años–; en otros, porque la atención se ha centrado en otros aspectos.

Conviene señalar lo siguiente, al hilo de las palabras de Martínez Cachero, para valorar la trascendencia de este trabajo:

> En conclusión, la fuerte personalidad del autor domina los textos y sus personajes y la figura del narrador adquiere una importancia capital. Frecuentemente narrador y protagonista se confunden en un aparentemente idéntico yo y un único punto de vista; en Azorín esta confusión es peligrosa porque aunque en apariencia su yo se

[65] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas Completas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, primera parte, cap. III, p. 61.
[66] *Ibid.* cap. XIV, p. 106.
[67] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 26.
[68] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 14-15: "La nueva novela de nuestro siglo ha consagrado el término *antinovela* para referirse a esta última (...). El fundamento de este talante apocalíptico, nacido de confundir progreso con negación (...) es completamente tautológico, como apunta con ingenio Ernesto Sábato, pues al enunciar que «el siglo XIX es el gran siglo de la novela» habría que añadir «de la novela novecentista», para reconocer seguidamente con Camilo José Cela que la actual «no es la muerte del género. Es, quizás, su nacimiento. Con Galdós, la novela no había salido aún de su etapa intrauterina»".
[69] Cfr. Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Ínsula, Madrid, 1960, pp. 23-30. También, cfr. Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín y Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 64-91.

> proyecta en sus personajes, en realidad lo más íntimo de su individualidad queda siempre celosamente oculto al lector, que puede atribuirle erróneamente rasgos estrictamente literarios de sus personajes.[70]

Aunque algunas características tangenciales se estudiarán más adelante (como son la novedad que aporta la novela lírica con respecto a la realista, subgénero narrativo en el que se pueden incluir las novelas de Azorín; o la confusión que puede producir la relación entre el *yo lírico* y el protagonista de la novela; o la primacía de lo psicológico frente a la acción), lo que se procurará es el análisis de los elementos narratológicos y ver si ahí también hay una renovación; y si se demuestra, valorar, en qué medida, ésta es decisiva en la narrativa azoriniana.

Preliminarmente, encontramos que estos presupuestos tienen su sustento en la filosofía de Schopenhauer[71]. La búsqueda de la objetividad se procura en las novelas de Azorín a partir de las perspectivas, del punto de vista, es decir, siempre construida a partir de la subjetividad individual[72]. Por eso, el perspectivismo no se contradice con esta afirmación de Azorín, publicadas en sus *Memorias inmemoriales*, en el ocaso de su labor artística: "Si hay algo en el mundo que me encante es la objetividad"[73]. Sin duda, esto puede justificarse a partir de la filosofía idealista[74], basada en la conciencia individual, de manera que, como sostiene Isabel Rábade en su obra sobre el filósofo alemán:

> En filosofía habrá que estar en todo caso dispuestos a mantener los conceptos con que se opera en una cierta apertura, que permita completar sus contenidos con otros *puntos de vista*. A partir de aquí se hace patente, en segundo lugar, la necesidad de una filosofía que vaya situándose en diferentes ángulos visuales, de una filosofía, en suma, de *perspectivas* (...). La filosofía, para constituirse realmente en la reproducción global del mundo, ha de ser capaz de recoger todos los diferentes matices con que la realidad aparece y de presentar la riqueza de la realidad intuida «en todos los respectos posibles y desde todos los puntos de vista».[75]

Queda aquí reseñada esa visión perspectivística de la filosofía schopenhaueriana, en la que profundizaré en los sucesivos capítulos. En un primer repaso a la novelística de Azorín, destacamos que, como sostienen Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, "el punto de vista del narrador es variado y variable a lo largo de la narrativa de Azorín"[76]. Una de las razones que se pueden aducir a esto es que la producción novelística de Azorín es amplia y dilatada en el tiempo[77]. Pero no sería un motivo suficiente. Como veremos, parece más bien un recurso premeditado y consciente. De hecho, para el estudio que

---

[70] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1986, p. 98.

[71] No voy a insistir especialmente en este punto (solo apuntaré un rasgo esencial) por lo ya tratado en el capítulo 1.2 y por lo que veremos más adelante en el capítulo 3.2.

[72] Cfr. Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, Labor, Barcelona, 1976, p. 253: "En la especie humana no hay realidad más que en los individuos y en la vida individual".

[73] Azorín, *Memorias inmemoriales*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1967, "La peña del Cid", p. 146.

[74] Rábade Obradó, Isabel, *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*, Trotta, Madrid, 1995, p. 47: "De esta suerte, si sólo la conciencia está *dada* –y dada, además, de modo *inmediato*–, entonces «el fundamento de la filosofía está limitado a los hechos de conciencia», de donde Schopenhauer deduce que toda verdadera filosofía «es esencialmente idealista»" (las citas internas son textos del filósofo alemán).

[75] *Ibid*. pp. 58-59. La cursiva no es mía, aunque lo parezca por lo apropiado al hilo de estas reflexiones. Las citas internas son, otra vez, de Schopenhauer.

[76] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 99.

[77] Tampoco ahondaré especialmente en la discusión sobre el corpus azoriniano. En este sentido, Lozano Marco considera que la novela *Tomás Rueda* es un ensayo novelesco. Evidentemente, las fronteras entre los géneros literarios en la obra de Azorín son difusas y a veces difíciles de establecer. Sin embargo, seguiré la consideración del propio autor sobre esta obra, aunque pienso que esa distinción es de interés (Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, p. XX).

pretendo, añado al final dos cuadros descriptivos con la catalogación de la focalización y de los narradores de las novelas azorinianas («Tablas 3 y 4»), atendiendo al modelo conformado en el epígrafe precedente. El orden de enumeración de las novelas en dichas tablas corresponde a un criterio cronológico, según la fecha de su publicación.

Por la diversidad de voces y puntos de vista que contienen las novelas de Azorín, y para facilitar su análisis, he dividido las obras en tres grandes grupos: por un lado, las novelas cuyo narrador sea *yo testigo* o *yo protagonista;* por otro, las que la voz predominante posea una omnisciencia, ya sea autorial, neutral o selectiva; finalmente, agruparemos las obras más experimentales del autor, que merecen, por su originalidad, un estudio aparte. En otras palabras, agruparemos las ficciones en las que el narrador sea *homodiegético* (la antes llamada primera persona) o *heterodiegético* (en 3ª persona). Es una división procedimental, para poder llevar a cabo el estudio ordenadamente. Evidentemente, esta división se debe a facilitar el estudio del punto de vista (visión), ya que las características intrínsecas de cada grupo afectan decisivamente.

Antes, planteo la hipótesis de que Azorín busca el cambio de perspectivas de varios modos: con alteraciones de la voz narradora a lo largo del discurso o a través de la focalización (ya sea con el uso de un foco principal, de varios o modificando el punto de vista a lo largo de la novela). Pienso, por el contrario, que en el modo narrativo de sus obras no es muy innovador, aunque esto tenga sus sorprendentes excepciones, como son *Don Juan* y, por supuesto, las llamadas «Nuevas Obras» (novelas fuertemente experimentales que publica entre 1928-1930: *Félix Vargas*, *Superrealismo* y *Pueblo*).

2.2.1. Novelas en modalidad *yo protagonista*

En primer lugar, procedo con las novelas de *yo testigo* o *yo protagonista*. El autor acude a la constante conjugación en primera persona de la voz principal del relato, por su cercanía a la historia narrada, en tres de sus novelas. En estas novelas, la voz es, por tanto, homodiegética, el nivel intradiegético y el foco visual –*quién ve*– es interno, ya que son protagonistas de los hechos. Lejos de ser una novedad, debemos estudiar una a una estas obras para demostrar que el recurso narrativo empleado en cada una de ellas es diferente y que, además, hay elementos que indican el interés del autor por adoptar variadas perspectivas.

Ya en su primera novela, *Diario de un enfermo*, publicada en 1901, Azorín adopta este modo narrativo. La narración está sustentada por el protagonista de la historia. Sin duda se debe al subgénero novelesco adoptado: el diario. Como es propio de ese subgénero, las intervenciones se producen a través de entradas de un diario, ordenadas cronológicamente de manera sucesiva por sus fechas, hasta que las anotaciones se ven interrumpidas, en este caso, en un abrupto final[78]. No hay especial tradición de la novela de diario a lo largo de la literatura española. De hecho, es una de las vías que surge en Europa para introducir el subjetivismo y el autobiografismo en las novelas «modernistas»: "En un momento en que la novela busca salir del realismo decimonónico, muchos escritores del siglo XX, además de Azorín, hallan alternativas para innovar ignorando límites genéricos y tanteando nuevas posibilidades no solo en la estructura del diario o la autobiografía; sino también del ensayo"[79]. Por eso, como señala Lozano Marco, la influencia más directa de esta obra es el *Charles Demailly*, de los Goncourt, escritores

[78] En el final de la novela se entrevé el suicidio del protagonista con un disparo de revólver: "La lámpara, sollozante con imperceptible moscardoneo –se apaga–. A la luz indecisa del crepúsculo, refleja, nickelado, sobre la mesa. Me levanto. Lo cojo. He sonreído" (Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I,* segunda parte, p. 46).

[79] Escartín, Montserrat, "Introducción", en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Diario de un enfermo*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 116.

muy apreciados por Azorín, como él mismo refiere en múltiples ocasiones[80]. Tanto en la temática que aborda, como en la forma, en esta novela ya se aprecia claramente la influencia de Montaigne en Azorín, que junto a Descartes "son los autores que más han contribuido a la construcción de la subjetividad moderna, al entender que el sujeto nace en soledad y vive consigo mismo apartado de los otros, aunque el objeto de su reflexión sea el mundo del que se aleja"[81].

En general, la crítica ha visto en esta obra los rudimentos de la *nueva sensibilidad* que ya augura este estreno del autor. Pero, más que en lo formal o narratológico, están en los temas; esta novela supone una ruptura temática, no formal: "En la primera novela viene a dejar constancia de la profunda crisis de los ideales juveniles de su autor; que lo llevan al nihilismo, pero lo hace muy eficazmente, indirectamente, mediante una ficción poética en la que J. Martínez Ruiz aparece como el editor de un texto en el que palpita el espíritu de un angustiado artista"[82]. Por eso, se puede considerar que esta obra está "suspendida entre el pasado y el futuro, a caballo entre los siglos XIX y XX"[83]. De hecho, algunos de los rasgos prototípicos de la posterior narrativa azoriniana están ya apuntados, en ciernes, en dicha obra, si bien, en parte, impuestos por el subgénero diarístico adoptado[84]. Otros aspectos (la cercanía a la poesía, lo metaliterario o su contenido filosófico) también hacen próxima esta obra a la literatura «modernista». En este sentido, se pueden entender estas palabras de Montserrat Escartín: "Después de lo visto, no podemos hablar de Martínez Ruiz y su ópera prima como de una tentativa individual en el género autobiográfico, continuada en una trilogía; sino del exponente de una tendencia del fin de siglo que se reflejará en la década siguiente"[85].

A través de lo ya descrito, se atisban dos de las claves más destacadas en sus posteriores novelas sobre el punto de vista narrativo, que son el fragmentarismo y la focalización[86]. Mediante las entradas del diario consigue esa fragmentación, que aún no es estilística, sino necesaria debido al subgénero escogido; pero puede entenderse como una tentativa de lo que vendrá después. A la vez, la primera persona marca meridianamente un punto de vista en el que se busca lo subjetivo y lo parcial: el sentir del propio personaje. Más adelante Azorín llevará esa focalización a un plano más interesante, narratológicamente hablando, focalizando el relato en novelas contadas por un narrador en tercera persona.

Sin duda, puede parecer, tal y como lo he expuesto hasta aquí, que ambas características –fragmentarismo y focalización– están impuestas por el subgénero del diario y que Azorín no tiene una responsabilidad en ellas. Evidentemente eso no es así. La elección del subgénero es premeditada. Simplemente, quiero reseñar que lo que en otras novelas se procura a través de un subgénero nuevo (la novela lírica) o empleando

[80] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXII. Así citaré en adelante las introducciones de Lozano Marco para evitar confusiones, ya que son varias (y también las de Inman Fox).

[81] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 46. Sobre el autobiografismo se tratará en el epígrafe posterior, y también cuando se estudie el tema de la novela lírica. Ahora se está procurando analizar los elementos narratológicos y la renovación que puedan ejercer las novelas de Azorín por ellos mismos, dejando para más adelante la interpretación o el sentido que algunos recursos puedan tener.

[82] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXII.

[83] Martín, Francisco J., "Introducción", en Azorín, *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 88.

[84] Cfr. *ibid.*: "La fragmentación de la narración, por ejemplo, elemento fundamental de la nueva novela, está ya presente en el *Diario*, si bien, a través de una suerte de justificación formal (la forma-diario sólo es concebible desde una escritura constantemente interrumpida, fragmentaria) que dota a la novela de verosimilitud coherente con los modelos realistas".

[85] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 119.

[86] Conozco a este respecto la obra de Kathleen M. Gleen, y el capítulo sobre el punto de vista en la novela de Azorín, en el que sostiene que su cuestionamiento no es una característica propia del levantino, por lo que está alejado de la modernidad: "It could perhaps be said that Azorín is outside the mainstream of modern fiction in that point of view he most frequently employs is an omniscient one" (Gleen, Kathleen M., *The novelistic technique of Azorín*, Playor, Ann Arbor, 1973, p. 17). Es decir, que esta autora arguye que en Azorín el punto de vista no es diferente al de la voz narrativa. En esta novela, lógicamente coinciden. Pero como iré desarrollando, no comparto esta postura.

una perspectiva concreta –fija o cambiante–, por el contrario, el joven Martínez Ruiz opta por desenvolver esos rasgos eligiendo un subgénero que necesita de ellos. Por lo tanto, no provoca una renovación formal. Aun cuando todos los elementos que harán renovadora su novela se adivinan ya en *Diario de un enfermo*.

Por último, también destaca la manera de presentar la novela. La introduce una nota del editor, llamado José Martínez Ruiz, en la que dice: "Y por raro contraste, publica la obra de un artista dolorido, otro artista a quien un ilustre crítico –González Serrano– ha calificado de «frío» e «impasible»"[87]. Esto, como comprobaremos, será un recurso recurrente en el resto de novelas, con el que el autor tratará de dar una cierta confusión al relato introduciendo voces ficcionales diferentes; además de introducir patentemente el autobiografismo, a través de un juego narrativo. Por un lado, si consideramos ese texto como parte del mundo ficcional, ese editor o esa voz pertenecerían a dicho mundo, al ser inmanentes al texto, aunque se identifiquen con el autor en la vida real (el emisor empírico). En cambio, si es una nota externa a la diégesis, el editor estaría dando una entidad al protagonista de la obra que no le corresponde, a través de una metalepsis (recurso que más adelante trataremos con mayor detenimiento). Desde luego, decantarse por una u otra ofrece sus dudas. En cualquier caso, narratológicamente lo que interesa de esa nota es que se refiere a un lector explícito representado[88] al que se dirige como "lector"[89]. Éste será un rasgo constante de las voces narrativas azorinianas.

Cronológicamente, la segunda novela en la que maneja un narrador principal *yo protagonista* (homodiegético) es *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), última obra cuyo autor firma como Martínez Ruiz. En esta novela, de cargado lirismo, evocación y nostalgia, el *yo lírico* se erige en el protagonista absoluto, en el héroe –también lírico– propio de la nueva sensibilidad «modernista». Ese *yo* construye sus recuerdos ("Yo quiero evocar mi vida"[90]), "expresados con la primera persona del singular del presente de indicativo y con abundantes reiteraciones del pronombre yo"[91].

El objeto de la novela son exclusivamente esos recuerdos de infancia del narrador, escritos ya adulto, con la consiguiente distancia temporal. Esa lejanía hace que dichas reminiscencias se diluyan, sean fugaces, intermediadas, imprecisas. Por ello, "es tan delicado el recuerdo porque quien evoca está deliciosamente sumido en el pretérito, poseído por una melancólica impregnación de tristeza: la que produce el paso irreparable del tiempo"[92].

De nuevo es patente el fragmentarismo de la narración con capítulos sucintos e inconexos, recurso tan opuesto y contradictorio a la extensión propia de la literatura decimonónica. Martínez Cachero llega a nombrar las secciones en las que se divide la novela como "cuadros o capítulos"[93] y los describe de esta manera: "La brevedad y, sobre todo, la independencia de unos capítulos respecto de otros, cuadros exentos que empiezan y terminan en sí mismos aunque digan relación con los demás en cuanto piezas de un superior conjunto, casi obliga a que tengan un remate preciso que en algunos casos (III,

[87] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, p. 5.
[88] Voy a utilizar ese término narratológico a lo largo de todo el estudio tal y como se explica en Villanueva, Darío, *El polen de ideas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, p. 137: "Creo oportuno conservar esta denominación de *lector explícito representado* para tan habitual forma de receptor inmanente que ni es equiparable al *lector implícito* no representado de Iser ni debe serlo, creo yo, con la forma más intensa del *narratario* de Prince y Gérard Genette (...). En nuestra clasificación preferiremos denominar narratario al destinatario interno del relato más comprometido con la propia organización estructural de la novela, y *lector explícito*, y por lo tanto, *representado* a otro enunciatario, más externo y periférico, imagen incorporada del público receptor".
[89] Cfr. Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I, op. cit.*, p. 5.
[90] Azorín, *Confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas completas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, p. 381
[91] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 101.
[92] Martínez Cachero, José María, "Introducción", en Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 20.
[93] *Ibid.* p. 21 o en p. 27.

XXXVI) se encomienda a las palabras que dice, respecto del protagonista, otra persona"[94].

La voz narradora se jacta precisamente de ello, como si fuera un deseo programático de la novela, al decir que "no voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto, tilde por tilde"[95]. Tiene razones para ello, como refiere más adelante:

> …y para lograr que caiga sobre el papel, y el lector la reciba, una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada, yo tomaré entre mis recuerdos algunas notas vivaces e inconexas –como lo es la realidad– y con ellas saldré del grave aprieto en que me han colocado mis amigos, y pintaré mejor mi carácter, que no con una seca y odiosa ringla de fechas y de títulos.[96]

De tal modo, se establecen dos caras de una misma moneda. Por un lado, revela la intención que subyace en este fragmentarismo: transmitir con mayor fidelidad la realidad. No pretende el autor de esas palabras (el narrador) exponer desarrolladamente la historia, sino otorgar al lector unas pinceladas de su forma de ser y afrontar la vida.

Por otro lado, la perspectiva centrada en el yo manifiesta ese «como es la realidad». La focalización en el protagonista y sus evocaciones, siendo así el único y exclusivo *dueño* de la novela, es una afirmación más del fuerte subjetivismo de esta novela. Esa subjetividad queda reflejada en la constante referencia a sí mismo, que Martínez Cachero dice que "acaso se intente atenuarla mediante el empleo de apelaciones al lector –del tipo os diré (IV), vais a ver (V), vosotros diréis (V), no os estremezcáis (XV)– que suponen la compañía de éste como si de un público espectador se tratara"[97]. Son referencias a un lector explícito representado que no quitan fuerza o intensidad a la omnipresencia del yo novelesco, sino que presentan un ente narratológico que volvemos a constatar en la obra de Azorín.

Este lector explícito representado viene a mostrar dudas respecto a la renovación emprendida por Azorín. Mientras que el narrador decimonónico se erigía omnisciente y omnipresente, es cierto que transgredía la actitud del narrador olímpico clásico, al abandonar su situación épica y su solemnidad a través de las múltiples referencias al lector: "Ese otro [narrador decimonónico] se esfuerza por acortar distancias con el «querido lector», al que apostrofa y se dirige frecuentemente, incluso ya desde el prólogo, orientando con sus comentarios la interpretación, la «lectura» que debe hacer de los pasajes más conflictivos, cuando no de toda la obra que tiene entre manos"[98]. Como iremos viendo, si bien, es un rasgo que evidencia una continuidad con la novela realista, tiene algunas notas diferenciales.

Es el caso, de nuevo, del prólogo de *Las confesiones*. Tal como en *Diario de un enfermo* se introducía la obra con un juego metaliterario, también se puede apreciar en su cuarta novela esa ironía autorial y la incertidumbre sobre qué voz nos cuenta el comienzo[99]. En dicho prólogo firma Azorín y se titula "Dónde escribí este libro". Parece que forma parte de la diégesis, por ser Azorín su protagonista. Aunque no hemos de olvidar que a partir de ese momento firmará con tal pseudónimo el resto de sus obras. Además, nos describe el paisaje alicantino donde supuestamente escribió el texto (que es, por otra parte, una descripción muy azoriniana, muy sensitiva). Acaba tal que: "Todo esto tendríamos que recorrer y examinar. No quiero fatigar al lector; yo ahora voy a poner la

[94] *Ibid.* 28.
[95] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, capítulo II, p. 382.
[96] *Ibid.* El subrayado es mío.
[97] Martínez Cachero, José María, "Introducción", en Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *op. cit.*, p. 28.
[98] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 24.
[99] Este prologo fue añadido en la segunda edición de 1909, junto a la dedicatoria y al "Epílogo de los canes" (cfr. Lozano Marco, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXXV).

firma a estas cuartillas y me marcho bajo los pinos, que una brisa ligera hace cantar con un rumor sonoro"[100]. Evidentemente, contiene tintes autobiográficos, y supone una ruptura metaliteraria, un juego de yoes narrativos. ¿Es efectivamente la misma voz (la del prólogo, la del relato posterior)? ¿O no? Lo recojo aquí por esas posibles voces diferentes, si bien todo parece indicar que es la misma. De hecho, por ello esta novela se incluye dentro de la trilogía de «Antonio Azorín». Esa faceta de superposición de realidades responde a una ruptura de la narración tradicional, que trataré en el siguiente epígrafe en el que se estudiará con más profundidad la metaliteratura en la obra del escritor alicantino.

La diferencia formal entre las dos novelas analizadas hasta ahora, revela en el autor una evolución en su proceso literario, muy marcada e incisiva por los pocos años que transcurren entre ambas. La primera, novela primeriza; *Las confesiones de un pequeño filósofo*, obra que cierra esa etapa de formación y de configuración del estilo azoriniano. Estamos ante novelas en las que el narrador es un *yo protagonista*, y en las que se busca la fragmentación, como evidente signo de modernidad: construir la verdad a partir de una o múltiples perspectivas. Pero tal y como en *Diario de un enfermo* la fragmentación viene impuesta por el subgénero narrativo utilizado, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* es acometida en la misma forma de narrar y de seccionar la historia en capítulos breves y estudiadamente evocadores, emotivos, sensoriales. Es la búsqueda de un estilo. Como hemos aclarado, este fragmentarismo se explicita en la novela y se corresponde al relativismo cognoscitivo que sostiene el autor y que se manifiesta en cómo la voz narrativa opta por contar el relato.

Entonces, ya se puede apreciar el fin anhelado por el autor en su renovación narrativa: alterar y poner en duda el punto de vista tradicional para conseguir una *mayor objetividad* en el conocimiento de la realidad a través, precisamente, de una mayor parcialidad y/o multiplicidad de perspectivas. Evidentemente, y como hemos comentado, en ambas novelas el punto de vista es único. Bien es cierto que parece que a través de esos juegos metaficcionales, a modo de introducción en ambas novelas, pueda albergar una cierta duda en este sentido, aunque no llegan a tener tanta entidad como para certificarlo. La fragmentación facilita la limitación narrativa, opuesta a la omnicomprensión decimonónica y por consiguiente se convierte en un rasgo fundamental de la narrativa azoriniana. Uno de sus personajes explicita este pensamiento en un conocido parlamento del capítulo XIV de *La voluntad*, citado anteriormente, y del que no me resisto a repetir un fragmento, para que se vea con claridad: "No dan *una vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas… Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y este no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta por la noche, las obras y milagros de su protagonista…."[101].

Es la mal llamada *antinovela*, en contraposición a la novela anterior, "que no ha hecho sino criticar y suprimir en unos casos, superar o adoptar en otros la poética, vigente durante tres centurias, de la anterior"[102]. Esa ruptura, en la que el narrador "va prefiriendo cada vez más *mostrar* que *contar*" es una nueva "«novela relativista» y «objetiva»"[103].

Asimismo la metaficción incide en el cuestionamiento del punto de vista, pero desde otro aspecto: alterando los niveles de realidad y reflexionando sobre los elementos constitutivos de la novela. Por lo tanto, podríamos decir que la narrativa del autor alicantino procura "un complicado juego de perspectivas que pretende dar «color de verdad» a la narración; y parece que ese empeño por dar un relato «real» intenta

[100] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, prólogo, p. 379.
[101] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 106.
[102] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 15.
[103] *Ibid.* p. 25.

desorientar al lector y obligarlo a considerar en el *alter ego* Antonio Azorín como total y absoluto *doble* de su creador y no como el ente de ficción que realmente es"[104].

Precisamente, en la última novela en la que encontramos un narrador *yo protagonista*, *El escritor*, publicada en 1942, se produce un claro multiperspectivismo. *El escritor* está dividida en tres partes. La primera –los tres primeros capítulos– son una introducción que versa sobre la gestación de la propia novela; un escritor ante los folios ("Y en la mesa, las blancas cuartillas"[105]). La narración está constituida a partir de una primera persona, un *yo protagonista* ("¿Escribiré yo ese libro?"[106]) que se puede identificar con el autor implícito representado de la novela, y que se manifiesta a través de esa conjugación en primera persona –a veces del singular, a veces del plural–[107]. Es la génesis y el proceso creativo, que transcurre hasta que aparece su personaje y se conforman ya los rasgos definitorios de la narración. En ese texto, el narrador utiliza también verbos impersonales (a través de infinitivos u otros recursos verbales que analizaré con más detenimiento al tratar sobre *Félix Vargas*). En definitiva: "Al adentrarnos, advertimos que en sus tres primeros capítulos se recoge el asunto de *Superrealismo*: un escritor avezado (lleva cincuenta años escribiendo) va dando cuenta de cómo va surgiendo en su mente el embrión de idea"[108].

En el capítulo IV, la primera persona verbal con la que comienza, quiere establecer un juego metaliterario. Al inicio del capítulo, la voz sigue siendo la del autor implícito representado, hasta que cede su voz al escritor, a Antonio Quiroga, que a partir de ahí será el narrador *yo protagonista* (homodiegético) de la segunda parte de la novela.

Ciertamente, la novedad se produce en la tercera parte, ya que en ella se produce una nueva mudanza de narrador: "De manera abrupta, precediendo a la numeración y título del capítulo XXVIII («Cambio de luz») leemos un epígrafe, «Suplemento a los anales», que marca un cambio radical: a partir de aquí el yo narrador del texto, su autor, es Luis Dávila, y así continúa hasta el final, introduciendo cambios sustanciales en el asunto"[109]. Otra vez, es un distinto narrador *protagonista*.

Por lo tanto, salvo los tres primeros capítulos y esos cambios narrativos, la aportación de esta novela es el multiperspectivismo en esos sucesivos *yoes protagonistas*. Precisamente, en esa focalización interna, propia del narrador homodiegético, el autor se sirve de las impresiones de los protagonistas para establecer una circularidad generacional. El lector, al ver el mundo a través de dos conciencias distintas, descubre que, aunque cambian las circunstancias, todo es semejante, parecido, casi idéntico. Por ello, el cambio de voz y de visión es muy relevante en esta novela, tanto compositivamente como significativamente. Es esa realidad construida a partir de varias subjetividades: más real, más fiel.

2.2.2. *La voluntad*

Corresponde ahora al análisis narratológico de las novelas de Azorín cuyos narradores posean algún tipo de omnisciencia, por parcial que sea. Es el caso de gran

[104] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 99. La cita se refiere, en concreto, a las novelas *La voluntad* y *Antonio Azorín*, pero la he generalizado, porque pienso que realmente puede aplicarse a toda la obra narrativa del autor.
[105] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, Biblioteca Castro, Madrid, 2012, capítulo I, p. 244.
[106] *Ibid.* capítulo II, p. 245.
[107] Cabe señalar aquí lo interesante de un estudio moderno sobre la renovación azoriniana, por lo difícil que ha sido a veces determinar esta figura narratológica en los textos de Azorín, debido a la confusión que genera con el propio autor real. Por ejemplo, cfr. D´Ambrosio Servodidio, Mirella, *Azorín escritor de cuentos*, Las Américas, Madrid, 1971, p. 71: "Con frecuencia Azorín se vuelve *intruso* a la vez que omnisciente. Dirigiéndose directamente al lector, entra en escena y hace comentarios sobre sus personajes o sobre los principios generales de la vida".
[108] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XXXVIII.
[109] *Ibid*.

parte *La voluntad*, que fue publicada en 1902 y es su segunda novela. En ella evidencia una clara preocupación por los aspectos narratológicos que estamos tratando, siendo esenciales para configurar la estructura interna y externa de la obra. Como es bien conocido y ha sido analizado en muchas ocasiones, tiene una estructura compleja, ya que la voz narrativa es diferente en algunas de sus partes; por ende, hay que analizarla parcialmente y tratar de buscar su unidad, su hilo conductor.

En primer lugar, tenemos el prólogo, que algunos autores señalan que puede dividirse temática y formalmente en dos secciones[110]: la primera presenta un narrador que refiere los sucesos escritos en un "Diario inédito" (una suerte de manuscrito encontrado cervantino); en la segunda, sin embargo, toma la palabra un autor implícito representado, y se dirige a un lector explícito representado ("Y ved el misterioso ensamblaje de las cosas humanas"[111]). Dicho autor implícito impone la interpretación de la novela al lector, al estilo de las novelas decimonónicas: en este caso, le advierte de la circularidad de los sucesos acaecidos a lo largo de la historia. De esta manera, ya podemos apreciar una de los modos narrativos más repetidos en las obras azorinianas: la omnisciencia autorial. Siendo característico de este modo la intrusión del autor implícito que conduce la lectura, más que diferenciarse una estructura bipartita en el prólogo, éste podría considerarse como una unidad, confirmada por su estructura narratológica.

El narrador de las dos siguientes partes de la obra tiene unas particularidades aparentemente similares. Sobre aquel, recojo este texto de Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, en el que se enumeran sus rasgos esenciales, a los que volveré después:

> En *La voluntad* y *Antonio Azorín* el narrador heterodiegético de las dos primeras partes, que es omnisciente como cabe suponer, juega con el lector, bien simulando ser estrictamente observador («arcas de blanca madera de pino –donde acaso se guardan ropas de familia»), bien mediante el empleo del extremo opuesto, el egotismo omnisciente penetra incluso en el alma de sus personajes («he aquí, lector, puestos en claro los crueles combates que en el alma de Justina tienen lugar estos días») o que produce un distanciamiento irónico entre el autor y el personaje: «donde él [Azorín] pasa sus graves meditaciones y tremebundas tormentas espirituales». También abandona la tercera persona por una primera persona del plural que implica a autor, personaje y lector en idéntica experiencia al hablar, por ejemplo, de mujeres «que nos han visto nacer».[112]

Es *La voluntad* una novela intrincada en lo que se refiere a las modalidades narrativas. Incluso las dos primeras partes, más homogéneas en este aspecto, tienen alteraciones, y deliberadas innovaciones, que no son sino una búsqueda de nuevos caminos para reflejar la realidad circundante y el mundo interior del personaje. Sin duda, esto responde a la decidida intención del autor por explorar posibles vías de renovación en el género y a su eximia preocupación formal. A pesar del consabido riesgo de caer en el error de un análisis microscópico, sí conviene dar noticia de esas prospecciones renovadoras, para sopesar el valor de esta obra[113].

Por un lado, parece claro que eminentemente el narrador de estas partes de la obra es omnisciente autorial. En las novelas antes examinadas con un narrador *yo protagonista*

[110] Cfr. Amorós, Andrés, "El prólogo de *La voluntad*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 339-354.
[111] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, prólogo, pp. 50-51.
[112] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 99.
[113] Cfr. Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 41: "El primero de ellos [errores] es que a lo largo de un discurso novelístico cualquiera es posible encontrar varias modalizaciones distintas, mas como la novela es un texto extenso hay que valorar el influjo real de cada una de ellas en la constitución general de la estructura, para concluir en tal caso cuál es la predominante".

se ha hecho constar que en los paratextos hay algunas referencias a lectores explícitos representados y las pertinentes intromisiones del autor. Mas se imponen en *La voluntad*, tanto en la primera parte ("Este buen maestro –¡habrá que confesarlo!– es en el fondo un burgués redomado"[114]), como en la segunda ("Y véase cómo lo que parece una calamidad, ha de resultar un bien andando el tiempo"[115]), al igual que en el prólogo. La presencia del autor implícito se hace notar, no sólo como guía del lector implícito representado, sino también como glosador de ideas o –se ha podido comprobar en el prólogo– como intérprete del sentido del texto: "Debajo, recogidos voluptuosamente en la frescura, había una porción de cochinillos. Creo que esos excelentes varones se llaman gloméridos"[116]). Incluso a veces se permite comentar, con un fino e irónico humor: "No es posible saber a punto fijo las copas que Azorín ha sorbido. Verdaderamente, se necesita beber mucho para pensar de ese modo"[117]. Además, las preguntas retóricas abundan; son un recurso típico del estilo azoriniano, dirigidas a ese lector explícito representado: "¿Quiere realmente Azorín a Justina? Se puede asegurar que sí"[118]. En definitiva, se puede afirmar que ese autor implícito tiene una fuerte función ideológica y hermenéutica.

A la vez, advertimos que la *supuesta* omnisciencia del narrador –que lo convierte en "todopoderoso"[119]– no es tal o, al menos, no es absoluta. Como se tratará en un capítulo posterior, las novelas del escritor monovero son innegablemente novelas líricas y están centradas, principalmente, en un personaje: "La novela lírica puede encuadrarse dentro de la categoría de novela de personaje que define Kayser con las características de pasividad, soledad, sensibilidad, subjetivismo en suma. Porque la narrativa tradicional, la epopeya da paso a la etopeya, la acción es desplazada por una sensibilidad que tamiza y subjetiviza el mundo exterior"[120]. En *La voluntad* la narración se centra primordialmente en la figura de Antonio Azorín. Eso no es novedoso, siendo éste su protagonista. En cambio, despierta nuestro interés el punto de vista, la parcial perspectiva que adopta el narrador. Es decir, *quién ve*, *quién siente* o *quién percibe* en la novela. Por ello, es una novela con una focalización selectiva o multiselectiva, ya que algunos capítulos están centrados en otros personajes distintos de Antonio Azorín. Aunque la mínima acción que tiene la novela pende casi siempre de su protagonista. Por lo tanto, cuestiona, hasta cierto punto, el modo omnisciente autorial antes señalado.

Se comprueba, de hecho, que el narrador conoce los sentimientos e interioridades de pocos personajes, mientras que de los demás se nos ofrece una descripción meramente externa. Únicamente el narrador penetra en los sentimientos de Justina ("Justina, la pobre, *siente* grandes agobios en su espíritu"[121]) o Yuste ("Yuste da dos golpecitos sobre la tabaquera. Indudablemente el maestro se siente hoy parlamentario"[122]); y, por supuesto, en los de Antonio Azorín. Llaman la atención, en este sentido, los capítulos XII y XIII sobre el inventor Quijano. En él no aparece Azorín, sino que es simplemente mencionado por el resto de redactores o personajes. En todo el capítulo el narrador nunca refiere nada interior de los personajes; de hecho, abunda el estilo directo para los diálogos: el narrador cede la voz a los personajes o, en su defecto, menciona que algo se lee o se habla y, cuando aduce a su contenido, éste es explicitado casi en su totalidad en ese estilo directo: "Y en el Casino, es leído en alta voz entre un corro de oyentes subidos a las sillas"[123].

[114] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VIII, p. 80.
[115] *Ibid.* segunda parte, capítulo I, p. 152.
[116] *Ibid.* primera parte, capítulo XX, p. 124.
[117] *Ibid.* segunda parte, capítulo IV, p. 167.
[118] *Ibid.* primera parte, capítulo XI, p. 92.
[119] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 24.
[120] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 97.
[121] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XVII, p. 118.
[122] *Ibid.* capítulo XI, p. 93.
[123] *Ibid.* capítulo XIII, p. 99.

En las novelas azorinianas el diálogo cobra gran importancia, a tenor de lo expuesto por Yuste en ese programático capítulo, sito en la primera parte de esta novela, el número XIV. Si antes lo citábamos al curso del peso de la *fábula* en la novela, ahora es el turno del diálogo. Antonio Azorín introduce: "Observo, maestro, que en la novela contemporánea hay algo más falso que las descripciones, y son los diálogos. El diálogo es artificioso, convencional, *literario*, excesivamente *literario*". A lo que Yuste responde: "En la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos… naturales…"[124]. A partir de esas ideas, el autor explora múltiples vías para disponer del diálogo en la narración.

La heterofonía en *La voluntad* se manifiesta, en ocasiones, a través del estilo indirecto libre: "El maestro va y viene ante Azorín en sus peripatéticos discursos. Habla resueltamente (...). El maestro extiende ante los ojos del discípulo hórrido cuadro de todas las miserias, de todas las insanias, de todas las cobardías de la humanidad claudicante. La multitud le exaspera: odio profundo, odio tal vez rezago de lejanos despechos, le impulsa fieramente contra la frivolidad de las muchedumbres veleidosas"[125]. O en este otro ejemplo: "Azorín de cuando en cuando piensa en él mismo. Montaigne era un hombre raro, pero llegó a ser alcalde de Burdeos; hoy siendo un poco original es difícil llegar a ser ni aun concejal de Yecla"[126]. Este recurso es más acusado en la segunda parte. La mayoría de las veces utiliza esa técnica para dar voz al protagonista, aunque, como se evidencia en los ejemplos, también a otros personajes.

En la segunda parte prolifera el uso del monólogo citado. Especialmente en el capítulo IV, construido, casi en exclusiva con este recurso: "«Por primera vez –pensaba Azorín– encuentro un místico en la vida, no en los libros»"[127]

Aun así, en esta obra es preponderante el diálogo en estilo directo. Sobre todo en la primera parte, en la que abundan los largos parlamentos entre Antonio Azorín y su maestro Yuste. Si bien, el mismo Yuste basaba sus afirmaciones sobre el diálogo del capítulo XIV en la falta de una apropiada heteroglosia en *La Gitanilla* de Cervantes, Martínez Ruiz procura ajustarse a las condiciones sociales o particulares (heterología). No obstante, las relaciones del protagonista tienden a ser con sus congéneres –de elevados intereses intelectuales y conversación–, aunque algunas veces podamos tropezar con diálogos como éste: "Unos muchachos juegan dando gritos en una plaza solitaria; en una fuente rodeada de evónimos raquíticos charlan dos o tres mujeres. «*Pa* mí *toas* son buenas… y *toas* somos buenas y malas», dice una"[128]. Este esfuerzo se centra además en reproducir el habla de la forma más fiel posible. Se sirve de entrecortar las frases con puntos suspensivos, de las repeticiones o de la cursiva para señalar énfasis. Es constante: "*Este* –dice Yuste–, yo sé quién es; yo creo conocerlo… Les diré a ustedes… Este era un sabio natural de Elo…"[129]. También lo procura al establecer rasgos peculiares de cada personaje, por ejemplo, la impronta católica en personajes creyentes, –de estrato popular o no (Lasalde, la madre de Iluminada, Justina…)–, el desencanto de Antonio o la vehemencia de Yuste.

Dentro de este estilo indirecto, el autor procura innovar, con recursos inusuales en la novela tradicional (sí en algunas novelas de Galdós, entre ellas *El abuelo*): introduce en un par de capítulos el modo dramático. Será un recurso repetido en sus obras. Se trata de los capítulos número XVI y XXII de la primera parte. Son capítulos manifiestamente teatrales, incluso portando sus propias acotaciones –que el autor recoge en cursiva–, como

[124] *Ibid.* capítulo XIV, p. 106.
[125] *Ibid.* capítulo III, p. 61.
[126] *Ibid.* capítulo VII, p. 77.
[127] *Ibid.* segunda parte, capítulo IV, p. 159.
[128] *Ibid.* capítulo III, p. 157.
[129] *Ibid.* primera parte, capítulo XVI, p. 111.

se puede apreciar en este ejemplo: "LASALDE: ¿Y este caballero? (*Señalando la estatua de otro serio varón*)[130]". Se sirve de esas acotaciones para expresar matices o dar mayor realismo y veracidad al diálogo, en la línea de lo descrito en el párrafo anterior: "*con dulzura*"[131], "*con fervorosa sinceridad*"[132]. Otras veces, se puede percibir la injerencia del autor implícito, que valora y juzga, recurso que desarrollará años más tarde con mayor intensidad, en novelas como *Capricho* o *La isla sin aurora*. Es el ejemplo del *serio varón* de la cita precedente, o de otras, como cuando, aludiendo a un comentario de Gracián sobre la ferocidad del ser humano, matiza el tono empleado por Lasalde: "*con tristeza, lentamente*"[133].

Desde luego, por lo visto hasta ahora, encontramos un narrador autorial al uso, que poco difiere al propio del siglo anterior, si bien se aprecia alguna pretensión renovadora. Por ello, pienso que la gran ruptura con el narrador tradicional proviene del punto de vista adoptado, signo y síntoma de modernidad.

Para estudiar el punto de vista, conviene distinguir ambas partes de la novela. En la primera, la *visión* o *percepción* no está circunscrita exclusivamente al personaje principal, sino que va variando. Sin duda, el focalizador fundamental es Antonio Azorín, pero se alterna con otros. En su mayoría son personajes con una cierta entidad dentro de la historia, como Yuste o Justina. El primero, al estar junto a Azorín, en infinidad de ocasiones comparten esa visión ("el maestro y Azorín han vuelto a la ciudad silenciosos, acaso un poco mohínos, tal vez un poco humillados"[134]); aunque a veces es exclusiva del veterano pensador: "Yuste, un poco triste –este buen maestro, decididamente, es un hombre muy sensible–, Yuste se ha vuelto hacia las estatuas y ha visto riendo jocosamente, como en todos los momentos, al hombre de las orejas descomunales"[135]. O: "Yuste se sienta, y su mirada se posa en los largos muros. Dos cuervos vuelan por encima, lentamente, graznando"[136]. Otras veces, puede ser un personaje anecdótico en la novela, presente en un capítulo concreto, como un sacerdote: "En la sacristía, mientras el sermón prosigue, un clérigo pasea fumando, otro clérigo permanece sentado"[137]. Asimismo, como en el inicio de la novela, en algunos capítulos parece que es el propio narrador quien focaliza, ya que no hay personaje al que pueda atribuirse esa visión.

En cambio, en la segunda parte, la omnipresencia de Antonio Azorín a lo largo de toda ella supone la adopción de un único punto de vista: el del protagonista. Resulta muy evidente en los paseos por Madrid o Toledo, como demuestra este fragmento, que describe la visión del protagonista desde su situación espacial concreta: "A la derecha, la rojiza mole de la Plaza de Toros, destacando en el azul luminoso, espléndido; a la izquierda, los diminutos hoteles del Madrid Moderno"[138]. En cierto sentido, la estructura de la novela aporta significado: el solipsismo de Azorín se acentúa ante los fracasos de la primera parte (las muertes de Yuste y Justina, vital o simbólica respectivamente) y su acérrima soledad en la gran ciudad.

Finalmente, cuando el punto de vista coincide precisamente con la voz narradora en la primera parte, debemos señalar el modo cinematográfico con el que están narrados algunos episodios de la novela. Parece que la visión del narrador nos cuenta exactamente lo que ve; en muchas ocasiones –en especial al comienzo– se mueve, como en un

[130] *Ibid.* capítulo XVI, p. 113.
[131] *Ibid.* p. 118.
[132] *Ibid.*
[133] *Ibid.* p. 117.
[134] *Ibid.* capítulo XX, p. 126.
[135] *Ibid.* capítulo XXII, pp. 131-132.
[136] *Ibid.* capítulo IX, p. 85.
[137] *Ibid.* capítulo IV, p. 65.
[138] *Ibid.* segunda parte, capítulo II, p. 152.

travelling. Aunque la función de dichas descripciones será tratada con mayor profusión en el capítulo sobre el tiempo y el espacio, sí podemos señalar que son constantes:

> Primero hay una sala pequeña; después está otra sala, más pequeña, que es la alcoba. La sala está enlucida de blanco, de brillante blanco, tan estimado por los levantinos; a uno de los lados hay una gran mesa de nogal; junto a esta otra mesita cargada de libros, papeles, cartapacios, dibujos, mapas. En las paredes lucen fotografías de cuadros del Museo –la Marquesa de Leganés, de Van Dick, Goya, Velázquez–, un dibujo de Villette representando una caravana de artistas bohemios que caminan un día de viento por un llano, mientras a lo lejos se ve la cima de la torre Eiffel (...). Hay también en la estancia sillas negras de rejilla y una mecedora del mismo juego. El piso es de diminutos mosaicos cuadrados y rectangulares, de colores rojos, negros y amarillos.[139]

Bien es cierto que este narrador cinematográfico es, a mi modo de ver, circunstancial. Evidentemente Azorín intenta reproducir en su propia obra las palabras de Yuste ante las descripciones novelescas:

> 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… Es una emoción completamente, casi completamente moderna (...). Un paisaje es movimiento y ruido, tanto como color.[140]

Lo que conviene señalar, por su trascendencia en este capítulo, es la vinculación de estas descripciones a la focalización. Por lo tanto, el autor busca la sensorialidad (su movimiento, su color, su ruido), pero desde un punto de vista, ya sea el que las *ve* o *percibe*, ya sea por la sensación que imprime en los personajes –o en la sensibilidad del artista–. Pueden servir de ejemplo algunas citas de gran belleza y plasticidad:

> Y el maestro Yuste detiene su mirada en la lejana ciudad que se esfuma en la penumbra del crepúsculo, mientras las campanas tocan un campaneo polirrítmico.[141]

> El diálogo entre Azorín y Justina –entrecortados silencios, esos largos y enfermizos silencios del dialogar yeclano– ha cesado. Y llega *lo irreparable*, la ruptura dulce, suave, pero absoluta y definitiva. Y se ha realizado todo sin frases expresas, sin palabras terminantes, sin repeticiones enojosas… en alusiones lejanas, casi en presentimientos, en ese diálogo instintivo y silencioso de dos almas que se sienten y que apenas necesitan incoar una palabra, esbozar un gesto.[142]

En estos fragmentos se aprecian el color, el avance de la luz, el sonido o su ausencia; y ambos vinculados al sentir de sus personajes. Además, se puede observar otra de las características de la focalización azoriniana: en el mundo de las sensaciones es donde el narrador cede su voz con frecuencia y deja hablar en desembragues al autor implícito no representado o a los personajes. También es constante y habitual. Los juicios del autor implícito ante elementos descriptivos revelan una intención, una interpretación de lo que se ve; la voz cambia y juzga. Es patente desde la primera descripción de la novela: "A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, *melancólica*"[143]. Sobre todo incide en la voluntad del autor por transmitir el tedio y la inclemencia del paso del tiempo: "Hace una tarde

[139] *Ibid.* primera parte, capítulo VII, p. 77.
[140] *Ibid.* capítulo XIV, pp. 103-104.
[141] *Ibid.* capítulo VI, p. 76.
[142] *Ibid.* capítulo XV, p. 110.
[143] *Ibid.* capítulo I, p. 53. La cursiva es mía.

gris, *monótona*. Cae una lluvia menuda, incesante, *interminable*. Las calles están desiertas. De cuando en cuando suenan pasos precipitados sobre la acera, y pasa un labriego envuelto en una manta. Y las horas *transcurren lentas, eternas*…"[144]. Son más perceptibles en las descripciones de Madrid –en la segunda parte de la obra–, ya que la opinión del autor implícito se hace sentir con más fuerza y el ánimo del protagonista está destruido: "En *pintarrajeado* conjunto de muros chafarrinados en viras rojas y amarillentas, balaustradas con jarrones, cristales azules y verdes, cupulillas, *sórdidas* ventanas, techumbres encarnadas y negras… todo chillón, pequeño, *presuntuoso*, *procaz*, *frágil*, *de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócratas*"[145].

Esas intervenciones del autor implícito son más evidentes, a la vez que menos frecuentes, cuando el narrador describe la sensación de los personajes ante el paisaje, ante lo que está narrando, valiéndose en ocasiones del estilo indirecto libre:

> Y es una sensación extraña, indefinible, dolorosa casi, esta peregrinación de iglesia en iglesia, en este día tan solemne, en esta noche tranquila de esta vetusta ciudad sombría. Azorín siente algo como una intensa voluptuosidad estética ente el espectáculo de un catolicismo trágico, practicado por una multitud austera, en un pueblo tétrico…[146]

> Ya los dinteles de las puertas, las cornisas, la parte superior de los muros, la iglesia toda, tiene un desolador aspecto de ruina. Y Azorín piensa en la inmensa cantidad de energía, de fe y de entusiasmo, empleada durante un siglo para levantar esta iglesia, esta iglesia que apenas acabada ya se está desmoronando, disgregándose en la Nada, perdiéndose en la inexorable y escondida corriente de las cosas.[147]

> Azorín ha mirado largamente estos cinco retratos. Y ahora sí que él, que tiene alma de artista, se ha puesto triste, muy triste, al sentirse sin la Voluptuosidad, sin la Fuerza, sin la Elegancia, sin el Dinero, y sin la Poesía. Y ha pensado en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena vivirse.[148]

En definitiva, podemos concluir que el modo narrativo predominante es el autorial, con irrupciones del autor implícito a través de desembragues, bien en las descripciones, bien aportando multitud de opiniones e interpretaciones a lo largo del discurso. Además, el autor procura parcialmente otros modos, ya sea el cinematográfico o el dramático, pero quedando reducidos a capítulos concretos. A la vez, no hay que desdeñar que esa voz narrativa no manifiesta una omnisciencia total, sino que restringe su punto de vista, casi exclusivamente, a la figura de su protagonista; está claramente focalizado y es preferentemente selectivo.

En suma, podemos resumir que el escritor pretende en estas partes de la novela unos intentos de renovación claros y utiliza técnicas narrativas para desarrollarlos. Como establecimos en el anterior epígrafe de este capítulo, es el punto de vista uno de los aspectos que los escritores de final de siglo XIX tienden a cuestionar para tratar de hacer más «objetivo» el relato, para parecerse más a la realidad voluble, cambiante y subjetiva. Por eso, la *voz* narrativa pierde, en cierto sentido, su omnisciencia; es un narrador autorial que con frecuencia cede su voz. Pero no solamente al autor implícito representado o no, sino también al protagonista a través de los recursos que hemos visto, a través del estilo

[144] *Ibid.* capítulo XIII, p. 102. La cursiva es mía.
[145] *Ibid.* segunda parte, capítulo I, p. 152. La cursiva es mía.
[146] *Ibid.* primera parte, capítulo XIV, p. 107.
[147] *Ibid.* capítulo XV, p. 110.
[148] *Ibid.* segunda parte, capítulo X, p. 193.

indirecto libre. Todo esto procura muchas posibilidades narrativas y temáticas, como señala Manuel Pérez López:

> Coherentes con todo lo anterior son las alternativas en esa otra gran clave del método narrativo que es el punto de vista. El tratamiento de la perspectiva refleja, a través de los cambios en la situación narrativa, el juego ambiguo entre el autobiografismo y autodistanciación literaria, objetividad e intimismo, distancia requerida por la ironía y subjetivismo al que ésta sirve, y en el que todo vendrá finalmente a resolverse.[149]

El escritor levantino focaliza el relato, principalmente en su protagonista Antonio Azorín: reduce y concreta el conocimiento de la voz narrativa a través de una menor visión. El narrador otorga además un pequeño foco a dos personajes que son fundamentales en el devenir de su vida: Yuste y Justina. En cuanto ambos mueren (uno físicamente; otra *muere a la vida*, por el sometimiento de su voluntad), el personaje queda solo; así, el narrador pierde gran parte de su visión. Todo este perspectivismo, configura la novela como lírica, ya que está centrada en un personaje y, principalmente, en sus pensamiento, sus sentimientos, sus sensaciones. Es decir, utiliza una *visión* particular para ser más «objetivo» en un mundo subjetivo, donde la realidad la construyen multitud de visiones parciales; consigue también transformar la novela, centrándola en un personaje y en sus vicisitudes interiores, no en su acción. Esta novela lírica está en total contradicción con los presupuestos de la novela decimonónica.

Aún faltan por analizar tanto la tercera parte de la novela como el epílogo. El juego de perspectivas de la novela se vuelve a plasmar irrefutable e incuestionablemente. Pero en este caso, el cambio acontece a partir de *quién habla*. La tercera parte comienza con dos párrafos en el que el autor implícito representado nos explica qué nueva voz narrativa va a sucederle a partir de ese momento:

> Esta parte del libro la constituyen fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín. El autor decide publicarlos para que se vea mejor la complicada psicología de este espíritu perplejo, del cual un hombre serio, un hombre consecuente, uno de esos hombres que no tienen más que una sola idea en la cabeza, diría, que «está completamente extraviado» y que «va por mal camino».[150]

Encontramos, entonces, una tercera parte en la que el hasta ahora narrador heterodiegético cede el testigo a uno homodiegético, un *yo protagonista*, mediante una estructura a modo de diario. Con él, volvemos a la fragmentación propia del género y acentuada, si cabe, por la supuesta elaboración de ese diario: "Fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín". Evidentemente, en esta parte, la focalización será interna, ligada a Antonio Azorín.

Por lo descrito con anterioridad hallamos una clara diferencia entre las dos primeras partes y la tercera. La voz, en efecto, cambia; si bien la visión no tanto, ya que si antes estaba restringida casi únicamente al protagonista, en este caso la focalización coincide plenamente con la voz. Esto lleva a decir lo siguiente: "Sergio Beser percibe con claridad que en *La voluntad* la diferencia entre la segunda parte, heterodiegética, y la tercera, en primera persona, apenas existe, porque en aquella el autor adopta una «posición de narrador interno» y por tanto sólo cambia la persona por el verbo, de tercera a primera. No obstante, es evidente que aunque primera y tercera persona sean equivalentes, ésta

[149] Pérez López, Manuel, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 62. La cita refiere a la novela *Antonio Azorín*, pero, como se verá más adelante, es perfectamente aplicable a *La voluntad*.
[150] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, p. 195.

última confiere un cierto aire de objetividad a la narración"[151]. Asimismo, el propio Beser declara en su artículo "Notas sobre la estructura de *La voluntad*", al afirmar que "si la distinción entre la tercera parte, el epílogo y el resto de la obra se basa principalmente en el cambio de enfoque narrativo, la primera y la segunda se hallan diferenciadas por el cambio del marco ambiental y de la posición del protagonista dentro de ellas"[152]. Efectivamente, la primera parte se focaliza ocasionalmente en las figuras de Yuste y Justina; en cambio, en la segunda siempre será sobre Antonio Azorín. Pero la voz de la segunda parte sigue siendo autorial y focalizada en el protagonista; y sólo en escasos momentos (con respecto a todo el texto son pocos) nos explicita, a veces mediante el monólogo citado, los sentimientos de Azorín. Es decir, no hay diferencia con respecto a la primera parte, salvo la situación de la «muerte» de los otros personajes de los que el narrador también transmitía su interioridad y pensamientos. En el fondo, toda la novela está focalizada en Antonio Azorín –salvo prólogo y epílogo–, y lo que va cambiando es la voz.

Para acabar la compleja descripción de *La voluntad*, el epílogo ofrece un nuevo cambio de la voz narrativa, con una clara intención lúdica –metaliteraria– y perspectivística. Lo constituyen tres cartas de José Martínez Ruiz a Pío Baroja, en las que le cuenta el desarrollo de una visita fortuita a su amigo común, Antonio Azorín, en Yecla. El juego es evidente: el propio autor empírico se erige en protagonista de la historia y se constituye en narrador de la misma. Pero no hay que olvidar que estamos ante una obra de ficción, por lo que el narrador no es el autor, sino un personaje más, creado dentro de la ficción, inmanente a ella. En este caso es un narrador homodiegético pero con la función de *yo testigo*. De alguna manera, es otro punto de vista más que ofrece la novela, una nueva perspectiva: nos brinda diversa información parcial y procura, de tal modo, un mejor –por más completo– conocimiento de las cosas. En definitiva, "introduce un nuevo personaje, Martínez Ruiz, que envía tres cartas a Pío Baroja, con una evidente función distanciadora. Conjuga así Azorín tres personas verbales distintas: primera persona emisora (yo: Martínez Ruiz), segunda persona receptora (usted, Baroja) y tercera persona objeto (él, Azorín)"[153].

Por último, merece la pena reseñar que, al igual que en las tres novelas que hemos analizado previamente, un rasgo de ambas partes de la novela es la fragmentación. En este caso, como en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, la fragmentación no viene dada por el género de la novela, sino que es deliberada, consciente, intencionada. Cabe añadir en este sentido, lo cuidada que es la prosa de Azorín en esa conformación de episodios. Se demuestra en *La voluntad* en que algunos de sus capítulos terminan en endecasílabos, como indicó Baquero Goyanes[154]. Eso manifiesta lo estudiada que es esa estructura en cuadros fragmentados, nada frecuentes en la narrativa anterior y, consiguientemente, muy innovadores: "Si añadimos el hecho de que la narración no continúa a través de capítulos consecutivos, sino que se interrumpe por un constante

[151] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 100.
[152] Beser, Sergio, "Notas sobre la estructura de *La voluntad*" en *Verba manent, Estudios y ensayos literarios*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.
[153] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 101.
[154] Cfr. Baquero Goyanes, Mariano, "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)" en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elementos-rtmicos-en-la-prosa-de-azorn-y-una-carta-de-jos-martnez-ruiz-0/html/00337f1e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html (30/04/2019): "El valor sonoro de los endecasílabos en la prosa azoriniana se percibe especialmente en el gusto del autor por servirse de ellos para cerrar períodos e incluso capítulos y obras enteras. Esa sensación, recién comentada, de lentitud, de apagamiento, de lejanía, conseguible con tales versos, conviene bien a cierta clase de finales que parecen necesitar de un último acorde, lento y diluido". Por ejemplo, en el capítulo IV de la primera parte: "En el umbral da un ligero traspiés" (Azorín, *La voluntad,* en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo IV, p. 67).

vaivén de sensaciones e ideas, tal estética llevará, desde el punto de vista del siglo XIX, a una forma de anti-novela"[155].

En conclusión, *La voluntad* ofrece una estructura narrativa intricada, pero premeditada por el autor para distanciarla así de la novela tradicional. Su reivindicación renovadora en este ámbito es innegable: experimentación en el punto de vista, fragmentación, cambios en el narrador de la historia, indiscreción constante del autor implícito, intercambio de modalización narrativa o confusión provocada por la aparición del autor empírico como ente ficcional y como voz.

2.2.3. Novelas azorinianas con omnisciencia autorial. Búsqueda de perspectivas

Al principio hemos agrupado las novelas con un narrador homodiegético en la función de *yo testigo.* Ahora hemos analizado *La voluntad* e iremos descubriendo que muchos de estos rasgos presentes en esta novela de 1902 son programáticos de su carrera como novelista: se van a ir repitiendo con mayor o menor incidencia en el resto de novelas.

Su siguiente novela publicada, *Antonio Azorín*, tiene bastantes concomitancias con *La voluntad*, ya que ahonda en los mismos elementos renovadores: multiperspectivismo, fragmentación, focalización, etc.

Comienza la novela con un paratexto que nos recuerda el final de *La voluntad*, pero, sobre todo, al prólogo de *Diario de un enfermo*. Está firmado por José Martínez Ruiz, pero en este caso, al contrario que en su antecesora más inmediata, no es una ficción, sino que es él mismo. Me explico: la dedicatoria es un paratexto editorial, no incluido en la ficción. Pienso que ofrece menos dudas que en *Diario*, ya que si bien habla del protagonista, no intenta hacer verosímil su existencia. Por lo tanto, a pesar de que la firma de esos textos sea idéntica, en *La voluntad* pertenece a la ficción; en *Diario* nos hace vacilar; mientras que en *Antonio Azorín*, según mi opinión, está fuera de ella –aunque dentro del libro, como el título o el índice–. Retoma, a fin de cuentas, ese juego sobre la propia literatura, ya que en poco se diferencia formalmente del epílogo anterior, sólo en su enunciación. Pero eso los diferencia radicalmente.

De nuevo, tal como en *La voluntad*, volvemos a toparnos con una novela dividida en tres partes, que son idénticas en cuanto a la voz narrativa: heterodiegéticas en las dos primeras; y homodiegética en la tercera. Aunque, en esencia, ambas novelas podría decirse que son exactas en cuanto a la figura del narrador, me gustaría destacar ciertos contrastes.

El modo narrativo sigue siendo autorial con abundantes intervenciones del autor implícito representado ("¿Quién contará, por otra parte, sus buenas y malas cualidades? Crea el lector que es empresa ardua, pero, con todo, intentaremos decir algo"[156]; o "¿es un animal nietzscheano la araña? Yo creo que sí"[157]; o, por último, este ejemplo llamativo, porque forma parte del recuerdo de este autor implícito: "Este es el señor ardoroso que recitaba versos *aquel día*, allá en mi niñez, en una sala húmeda con una sillería de reps verde"[158]). A la vez sigue focalizada en el protagonista de la novela, Antonio Azorín, mas esta vez, de manera exclusiva[159]. No he encontrado ningún foco recurrente en otro

[155] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1989, p 43.
[156] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo IV, p. 246.
[157] *Ibid.* capítulo V, p. 249.
[158] *Ibid.* capítulo XV, p. 277. También las localizamos en la segunda parte: "Esta tarde hemos cumplido un deber triste: hemos acompañado hasta la santa tierra al que en vida fue nuestro amigo don Víctor" (*ibid.* segunda parte, capítulo VII, p. 305).
[159] Por ello, destaca el uso del estilo indirecto libre, como en este pasaje en el que unos personajes anónimos intervienen fugazmente en la trama: "La vieja se ha puesto pálida. Don Pedro Antonio estaba muy viejo; ella también está muy

personaje de la novela. Es más, podría asegurarse que el conocimiento de la interioridad de Azorín por parte del narrador ha menguado, ya que el número de menciones son menores en comparación con *La voluntad*. Aunque, ciertamente, al adoptar la perspectiva del protagonista, muchos de sus sentimientos y pensamientos están solapados, pero aparecen. Aquí, algunos ejemplos donde el narrador los explicita:

> Tres de estos arácnidos –Ron, King y Pic– ha estudiado Azorín pacientemente. A continuación doy, en forma amena, algunas de sus observaciones. Excúseme el lector si las encuentra deficientes, y vea solo en estas líneas un modesto intento de contribuir al estudio de la sociología comparada.[160]

> Azorín, de lo hondo de su memoria ha visto surgir la figura de su tío Verdú. Ha columbrado, confusamente, entre sus recuerdos de niño, como una visión única, una sala ancha, un poco oscura, empapelada de papeles grises a grandes flores rojas…[161]

Desde luego, es curioso que a veces el narrador nos muestre su incertidumbre ante lo que piensa Antonio Azorín. Realmente, como demuestra el siguiente texto, sí conoce lo que piensa:

> ¿En qué pensará Azorín? En nada seguramente; lo mejor es no pensar en nada. Junto a él hablaban en voz baja dos clérigos; uno de ellos es joven, casi recién salido del seminario. Azorín lo conoce (...). A veces Azorín se figura que este es uno de aquellos místicos españoles que tan tremendas privaciones conllevaban con la cara risueña.[162]

El modo cinematográfico es mucho más acusado en *Antonio Azorín* e incide en la novela más decisivamente que en *La voluntad*. No solamente por la menor introspección señalada. En las descripciones, más abundantes si cabe en esta novela, el autor implícito no es tan activo, no hace tantos comentarios y se prodiga menos al adjetivar sentimentalmente el paisaje. En suma, casi siempre, las descripciones están desprovistas de connotaciones y son más cinematográficas, simplemente externas. Por el contrario, las descripciones son más frías.

Los capítulos dramáticos se sustituyen por cartas (capítulos XVI, XVII y XVIII). También conviene resaltar que, en el capítulo XVII de la segunda parte, Antonio Azorín se convierte en narratario, al contar una fábula de su invención, llamada "El origen de los políticos"[163].

La tercera parte, cuya voz se recae en un *yo protagonista*, se divide, a su vez, en dos partes. Una primera, que consta de los seis primeros capítulos: son cartas de Azorín a Pepita. Los siguientes forman una especie de crónica periodística –o incluso un libro de viajes, ya que describe un itinerario por distintas localidades de la provincia de Toledo–, adoptando la conjugación verbal de una primera persona del singular, que suponemos que se corresponde con el protagonista[164]. De esta manera, como ya hiciera en *La voluntad*,

---

vieja, luego puede morirse lo mismo que él cualquier día. Sin embargo, recapacita y dice que don Pedro Antonio padecía de muchos achaques y era natural que se muriera (...). Entonces la vieja piensa que ella padece también de asma y que bien puede suceder que un día le falte el aire como a don Pedro Antonio" (*ibid.* primera parte, capítulo IX, p. 261). Es un ejemplo aislado, que cerciora mi afirmación.

[160] *Ibid.* capítulo V, p. 249.

[161] *Ibid.* capítulo XV, p. 275.

[162] *Ibid.* capítulo XII, p. 269.

[163] *Ibid.* segunda parte, capítulo XVII, p. 319.

[164] Es curioso que en el capítulo XVII de esa tercera parte se pueda consignar un error en la coherencia narrativa del texto. En él, se mantiene esa conjugación en primera persona del singular, que domina el resto de capítulos de esa parte de la novela. Según lo que relata ese episodio, Azorín lee un suceso en un periódico, del que él es el protagonista. Al acabar de hojear la anécdota en el diario, el narrador añade: "Y Azorín, que le ha leído a Sarrió este suelto, ha dicho

"la distancia narrador-personaje se anula, y el juego de desdoblamientos se resuelve finalmente en la identificación, culminando el proceso de focalización progresivamente subjetiva o intimista"[165]. Sin embargo, en dichas crónicas periodísticas, "ese yo funciona de modo muy semejante al narrador-testigo de la primera y segunda partes"[166], por lo que el efecto buscado se consigue a medias.

En este sentido coincido con la valoración de Inman Fox en su introducción a una de las ediciones de la novela:

> Aunque hallemos páginas de antología, como obra artística de conjunto, tal como se ha publicado, *Antonio Azorín* es muy inferior a *La voluntad*. Empieza como novela con interesantes posibilidades, pero se deshace hacia los últimos capítulos. En realidad Martínez Ruiz no la termina; como queda constatado en otro lugar de esta introducción, los últimos capítulos de la tercera parte son colaboraciones periodísticas escritas para otras ocasiones y simplemente agregadas al final del libro. La técnica narrativa en estos capítulos cambia totalmente: ya no existe –y el cambio es radical para el lector atento– el narrador que relata las andanzas de Antonio Azorín, sino que se ha sustituido por el yo del observador tan común en los artículos de periódico de Martínez Ruiz. Si esta primera persona existe en la tercera parte de *La voluntad*, es el yo de un diario y la transición se hace con dirección y propósito artístico, ya avisado al lector. No es así en *Antonio Azorín*.[167]

Por lo tanto, advertimos en esta obra casi idénticos rasgos que en *La voluntad*, aunque con las ligeras diferencias ya señaladas. Igualmente, se concluye también que ésta su tercera novela mantiene esas formas de experimentación en cuanto al narrador, si bien con menor clarividencia, ya que repite fórmulas equivalentes a las de la novela precedente. Pese a que, por supuesto, su motivación es la misma. De ambas se puede decir: "Los cambios en la perspectiva del relato no deben atribuirse, pues, a inhabilidades o descuidos (achaques que alguna vez se le han reprochado al autor). Son coherentes con la fragmentación de la realidad y con el relativismo que emana de toda la obra"[168].

Asimismo, en *Tomás Rueda* o *El licenciado vidriera* (1915) encontramos muchos rasgos comunes, aunque con ciertas peculiaridades. En esta novela corta[169] presenta un narrador autorial similar al de las estudiadas previamente. Son recurrentes sus referencias al lector explícito representado, ya desde la primera línea ("Pues señor, una vez era un rey… No; no era un rey. Una vez era un gran caballero… Tampoco; no era un gran caballero…Tampoco; no, no era un valiente capitán. ¿Qué era entonces? ¡Ah, sí! Una vez era un niño"[170]). Es muy frecuente que utilice un plural sociativo –a veces de modestia– en el que incluye al lector explícito. Incluso para justificar el propio relato: "Para los niños creíamos que fuera este libro cuando comenzamos a escribirlo. Creemos que todo nacional de un país debe tener, en el fondo de su espíritu, una base de cultura clásica"[171].

---

tristemente" (*ibid.* tercera parte, capítulo XVII, p. 371). Es decir, cambia la voz, en un flagrante fallo. Uno este error a los ya detallados por Inman Fox en su atinada introducción a esta obra (cfr. Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Castalia, Madrid, 1992, p. 22, nota 8), ya que comparto su opinión de que esta novela "está en forma más tentativa, menos pulida, que la otra novela". Sostengo, por ello, que son errores, a pesar de que el resto de cambios de perspectiva sí sean conscientes, como citaré más adelante en palabras de Pérez López.

[165] Pérez López, Manuel, "Introducción", art. cit., p. 63.

[166] *Ibid.*

[167] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, *op. cit.*, p. 21-22.

[168] Pérez López, Manuel, "Introducción", art. cit., p. 63.

[169] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1994, p. 23. Sobre este tema me remito a dicho artículo en el que es aceptada tanto la nominación de "novela corta" como la de "ensayo novelesco", llegando a afirmar que "ensayo lírico y novela lírica aparecen fundidos" (p. 40).

[170] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 437.

[171] *Ibid.* capítulo XIV, p. 479.

Dice Lozano Marco: "La omnipresencia de la voz narradora impone ciertas peculiaridades a la obra. En primer lugar es el filtro mediante el cual llegamos a unos personajes que casi nunca aparecen con su propia voz"[172]. De hecho, en ocasiones les cede esa voz con el recurso más dominador, a través del estilo indirecto[173]. Pero, en general, apreciamos que el estilo directo y la intervención de los personajes, como ya pasaba en *Antonio Azorín*, decrecen con respecto a *La voluntad*.

En este relato, la focalización coincide plenamente con la voz, ya que en esta novela voz y visión se identifican en un narrador omnisciente autorial que maneja y construye toda la trama. Tienen una gran presencia esas injerencias del autor implícito representado, que va guiando la historia: "Nuestro corretear por la ciudad se mezcla, algunas veces, a los juegos ruidosos de los demás muchachos"[174]; "¿Qué ha pasado desde la última vez que hemos visto a nuestro muchachito castellano?"[175]. Aunque, con relativa frecuencia, cede esa visión focalizando en el protagonista ("La casa donde moran resuena frecuentemente de su bulliciosa algarada. Nuestro amigo no toma mucha parte en estos lances y holgorios. Su habitación se halla en lo más alto de la casa; una mesita hay en ella con varios libros, y de un clavo penden unas modestas ropas. La mesita está enfrente de la ventana; por la ventana se ven unos tejados pardos y un alto muro blanco"[176]); desde luego, toda la historia está ligada al personaje principal de la fábula, ya desde el mismo título, que como muchos otros en Azorín, tienen el nombre del personaje. De nuevo, como ya sucedía en *Antonio Azorín*, el narrador no da muchos detalles del pensamiento de los personajes: son muy fugaces las menciones y casi toda su narración se basa en un conocimiento omnipresente, atemporal, pero externo[177].

La entidad que va adquiriendo la voz narrativa dentro de la novela hace plantear a Lozano Marco su identificación con el autor: "Las opiniones del narrador, mantenidas desde el primer capítulo, la bibliografía que utiliza en su segunda mitad, y su propia disposición en el texto, lo identifican claramente como el autor y no sólo como narrador"[178]. Por un lado sugiere que el relato adquiere una división interna: una primera parte que tilda de cuento (hasta el capítulo V) y una segunda, de ensayo (en adelante). Los motivos que se aducen son, principalmente, el de la reducción de la fábula en contraposición de las opiniones y de las citas bibliográficas.

No veo apropiada esta distinción por dos motivos. En primer lugar, porque la razón principal para la distinción es la ausencia de fábula. Pero la falta de ésta es precisamente uno de los principios en los que se basa la narrativa azoriniana. El género novelesco no se establece por la presencia de la fábula en el texto, sino por un aspecto extratextual, como es el pacto narrativo, que se establece entre el enunciador (el autor empírico) y el lector. Trataremos esto en el siguiente epígrafe del estudio.

En segundo lugar –y es el que atañe a este estudio–, porque textualmente no encuentro justificación para ello. El narrador sigue siendo el mismo, expresándose de la misma manera y utilizando los mismos recursos: esa omnisciencia autorial que domina y

[172] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, p. 26.
[173] "Despertó y preguntáronle de dónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad; a lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por solo que le diere estudio. Preguntáronle si sabía leer; respondió que sí, y escribir también" (Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, capítulo V, p. 453).
[174] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 441.
[175] *Ibid.* capítulo IV, p. 447.
[176] *Ibid*. capítulo VI, p. 453.
[177] Aunque hay excepciones, como se puede apreciar en estas citas: "Él pensará esto cuando a lo largo de su vida –no ahora– piense en esta visión" (*ibid.* capítulo II, p. 442); "el niño tiene once años. Andando el tiempo, él recordará muy pocas cosas de esos días" (capítulo IV, p. 447); "había algo en su cerebro, en su sensibilidad, que no había antes" (*ibid.* capítulo XI, p. 469).
[178] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, p. 27.

que cede recurrentemente su voz al autor implícito representado, que se dirige a un lector explícito. De hecho, continúa llamando *cuento* al relato durante todo el discurso (capítulo XI[179]) e insta a seguir con la fábula configurada alrededor de las peripecias de Tomás. Además, me parece una confusión terminológica que es fácilmente explicable desde la narratología. En esta novela (como en otras que estamos estudiando dentro de este apartado) la presencia del autor implícito es abundante. En la mayoría de los casos, se presenta en *desembragues internos* ("a medida que cada una de las voces antes enumeradas [autor implícito, narrador omnisciente, protagonista y demás personajes] cede paso a otra"[180]), a través de menciones directas al lector explícito representado, con preguntas o indicaciones "sobre algún aspecto en que está siendo estructurada y escrita, cuando no apóstrofes al «querido», «paciente» o «discreto lector»"[181], como son los siguientes[182] (al margen de los señalados previamente):

> Decíamos… Ya no nos acordábamos; pues íbamos hablando de nuestro amigo Asensio, el músico.[183]

> 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? (Desconfiad de estas mujeres que no son feas ni bonitas y en las cuales descubrimos lealmente una atracción profunda. Estas 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).[184]

En esta novela, por primera vez en la narrativa de Azorín, se produce un desembrague actancial, "por el cual el hablante real se transmuta en un *yo* que pertenece al discurso", pero "en modo alguno identificable con el escritor"[185]. En esta metalepsis, por lo tanto, ni la voz que dialoga con el protagonista Tomás Rueda, ni la aparición en el texto del *autor* deben hacernos pensar en ese *autor empírico* de la novela (Azorín), sino que se presenta en el texto como un ente ficcional. Sucede en varios momentos: en una conversación con el narrador (capítulo XII) y en un comentario del narrador, en el que cuenta sus sentimientos y evocaciones (capítulo XIII). Una vez termina su intervención, mediante el proceso contrario (el embrague) vuelve la voz al narrador: "No podemos detener a Tomás"[186]. La segunda intervención, que es la puede incitar en mayor medida a la confusión, ya que tiene tintes autobiográficos del autor empírico, tiene la estructura de la acotación que mencionaba anteriormente al hilo de los capítulos en modo dramático de *La voluntad*, y que serán más profusos en obras tardías:

> (Acaba el autor de traducir estas líneas y se acuerda de su claro y límpido Levante, donde también las mujeres frotan, lavan, aljofifan los bellos pisos de mosaicos, y

[179] "¡Ah, queridos lectores! ¡Llegamos ahora a la parte más delicada de este cuento!" (Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 469).
[180] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 26.
[181] *Ibid.* pp. 23-24.
[182] En Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 102, estas autoras dicen que también emerge otro recurso: "Pero aún el procedimiento que con más frecuencia emplea Azorín es la segunda persona del singular apelativa: «No sabes tú, Tomás, dicho sea en secreto y sin que tú te enteres ahora»". Sin embargo, pienso que son más recurrentes tanto la primera persona del plural relacionando los temas que va introduciendo el narrador como las apelaciones al lector (ya sea con preguntas o con imperativos). De hecho, en la novela apenas aparecen este tipo de apelaciones al personaje por parte del narrador, además de la que ellas citan.
[183] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo X, p. 466.
[184] *Ibid.* capítulo X, p. 467.
[185] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 26.
[186] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XII, p. 473.

> donde los sábados es preciso también comer frugalmente y marcharse a casa, porque en ella, con la estrepitosa y vehemente limpieza, no se puede trabajar).[187]

Aun así, debemos concluir que es el autor implícito el que se hace personaje novelesco y se introduce en la trama. Aunque por el contexto podamos incluso reconocer situaciones de la vida real del escritor empírico (el Levante) no deja de ser ficcional[188]. Ahí está el juego literario y metaliterario que pretende. Pero no debería identificarse Azorín escritor. Ocurre igualmente cuando al narrar la niñez del protagonista, en los primeros capítulos, la voz se compara con las situaciones que va contando:

> ¿Qué impresión nos producen los tejados, los tejados de una vieja ciudad, de una populosa ciudad? Cuando niños, hemos subido –acaso– a las falsas de la casa. Hemos subido, no acaso, sino seguramente. Conocemos todas las piezas de la casa: las salas, los reducidos gabinetes, los corredores, que tienen una puertecita, la cocina, la despensa, los patios.[189]

Por ende, salvo las pequeñas variaciones y esta salvedad, la obra presenta características parecidas a las primeras y segundas partes de *La voluntad* y *Antonio Azorín*. Pero apreciamos, en cambio, un narrador más claramente autorial, menos renovador en el aspecto del perspectivismo y de la narratología. Pero sí desde esa ficcionalización del autor implícito.

Su siguiente novela, *Don Juan* (1922), aparentemente presenta idénticas características descritas hasta ahora. La mayoría de los críticos se han centrado, cuando han estudiado esta obra, en la falta de trama (puesta de relieve por el mismo Azorín a través de la cita inicial de Racine), la recreación del mito de don Juan muy alejada de los tópicos propios del personaje o en la excelencia de su estilo; gracias a estas peculiaridades concede un gran papel al lector empírico para recrear y completar[190]. Todo esto, sin duda, lleva a algunos de esos estudiosos a considerar esta novela, como "una de las cimas de la obra narrativa azoriniana"[191].

En mi opinión, hay una novedad que explica una renovación aún mayor en la novela. Si en *La voluntad* y *Antonio Azorín* se aprecia el intento renovador por los elementos ya constatados (perspectivismo, cambios en las modalidades narrativas, fragmentarismo), en *Don Juan* hay un factor decisivo. El modo de la narración es eminentemente cinematográfico. Es decir, finaliza la evolución que ya se advertía desde *Antonio Azorín*. Si bien, este narrador (y el de *Tomás Rueda*) evidenciaba en pocas ocasiones el pensamiento de los personajes, la presencia del autor implícito condicionaba extremadamente la lectura. En esta novela de 1922, a la inversa, se agudiza lo primero y se adelgaza lo segundo, y todo su conocimiento se basa en lo que su *visión* capta. El narrador, en esta novela, es *visión*. Es decir, su focalización es puramente externa.

Aunque no utiliza este recurso tan radicalmente como Dashiell Hammett, sí encontramos algunos de los rasgos genuinos de ese modo cinematográfico: "Rechazo de la introspección y el pensamiento de los personajes, predominio del diálogo y absoluta asepsia en la voz del narrador (...). El absoluto predominio del indicativo es connatural, por el contrario, al discurso objetivista en el que en el narrador pretende transmitir como

[187] *Ibid.* capítulo XIII, p. 476.
[188] También este asunto se abordará en el siguiente epígrafe, al hablar de la metaficción y del autobiografismo en la obra de Azorín.
[189] *Ibid.* capítulo II, p. 440.
[190] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXVIII.
[191] Martínez Cachero, José María, "Introducción", en Azorín, *Don Juan*, Clásicos Castellanos (Espasa-Calpe), Madrid, 1977.

una cámara cinematográfica –si ellos fuese posible, que no lo es– puras facticidades, colores, formas, movimientos, ruidos, signos, en fin, exteriores y sensualistas"[192].

La pretensión de objetividad es patente ya desde los primeros capítulos: la etopeya del protagonista y el censo de la ciudad. De la primera, pienso que citas como estas pueden mostrarlo fehacientemente: "¿Hay, a veces, un arrebol de melancolía en su cara? ¿Matiza sus ojos, de cuando en cuando, la tristeza?"[193]; "comprende –según se ha dicho– que si exigiéramos a los amos tantas buenas cualidades como exigimos a los criados, muy pocos amos pudieran ser criados"[194]. El narrador no conoce sus sentimientos más íntimos –se pregunta por ellos– y, cuando se aventura en alguno, se apoya en los informes de otros. De la segunda, la ciudad donde vive don Juan, el narrador aporta los datos más externos posibles: desde rasgos de su fundación e historia, basados en una "vieja Guía de 1845"; hasta el capítulo que titula "El censo", donde detalla el número de habitantes, de conventos o de personas dedicadas a distintos oficios. Desde luego, es un capítulo provocador y que demuestra la «asepsia» propia del narrador cinematográfico.

Después de esos capítulos iniciales más descriptivos –que se extienden hasta el XIII– comienza una serie de ellos en la que abundan los diálogos en estilo directo. A partir de ahí, exceptuando los número XXII, XXV, XVIII y XXXII, todos disfrutan de diálogos, siendo en algunos de ellos muy copiosos y que casi constituyen el capítulo entero. De hecho, la novela acaba con un capítulo dramático –con acotación incluida–, que asume una mayor trascendencia, por ser el colofón de la obra. Si bien, otras novelas estaban marcadas por un narrador autorial que solía imponer al lector una interpretación adecuada, ésta remata con un capítulo que necesita de un lector empírico activo y competente, ya que debe reconstruir un blanco de la trama que no ha sido narrado, que se intuye: la reclusión voluntaria de don Juan en un convento.

Además, esa deliberada ausencia de la interioridad de los personajes se mantiene durante toda la novela. Por ello, el narrador a veces manifiesta sus dudas sobre los pensamientos o sentimientos de los personajes: "Un instante se detiene sor Natividad. ¿Ha contemplado su busto sólido, firme, en el espejo? Su ropa de batista es sutil, blanquísima…"[195]; "¿se ha dado cuenta de ello Sor Natividad?"[196]. O incluso hace suposiciones sobre algo que no ha llegado a observar: "Si pudiéramos penetrar en la casa, veríamos un corredor blanco y unas celditas blancas. Las monjas van y vienen silenciosas"[197]; "dicen que la casa tiene un subterráneo que llega al río"[198]. Este recurso, siendo más frecuente que en las novelas precedentes, ya había sido utilizado por Azorín con anterioridad.

La única vez que he consignado que el narrador brinde reportes introspectivos de los personajes es en el siguiente comentario sobre el protagonista: "En el silencio denso, profundo, el parpadeo, henchido de misterio, del lucero, ha puesto en el espíritu de Don Juan una sensación de infinitud e idealidad"[199]. Puede entenderse como un fallo o simplemente como una nueva suposición que ofrece el narrador.

Desde luego, la narración en esta novela podría calificarse de sensorial: cuenta lo que se ve, se oye, se percibe. Es un rasgo azoriniano que se mantiene, aunque es más comedida que *La voluntad*, por ejemplo. En especial, se nota la ausencia de aquella adjetivación interpretativa que emitía el autor implícito, que en esta novela casi desaparece. Es más

[192] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 39.
[193] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 489.
[194] *Ibid.* capítulo II, p. 490.
[195] *Ibid.* capítulo VIII, p. 496.
[196] *Ibid.* capítulo XXX, p. 527.
[197] *Ibid.* capítulo IX, p. 497.
[198] *Ibid.* capítulo XII, p. 500.
[199] *Ibid.* capítulo XV, pp. 504-505.

sobria. Esta sensorialidad, unida a la fragmentación –muy acusada en ésta–, convierte cada capítulo en un verdadero cuadro, en una perspectiva diferente. Y sobre todo, requiere del lector una participación mayor para que descubra la sutil ilación entre un capítulo y otro.

La obra, en general, está narrada en presente de infinitivo, por lo que se certifica, nuevamente, otra de las particularidades del modo cinematográfico. No obstante, conviene advertir aquí, algunos de los puntos en los que no se corresponde totalmente con él. Por ejemplo, manifiesta que tiene idea de un acontecimiento futuro, en el capítulo XII. Aunque ese comentario está introducido por medio de una acotación, por lo que podemos entender la excepcionalidad de ese conocimiento: "(Un año después, el niño ya es mayor y está sentado dentro, en el taller. Diez años después, el niño es casi un hombre, y da él también golpecitos con el martillo. Veinte años después, el niño ya es un hombre formado. El aurífice ha muerto. El niño de antaño ha tirado la casita de piedra; ha comprado las dos de al lado; ha construido un caserón de ladrillo y ha puesto en la fachada: *Gran Bazar Moderno*)"[200].

Otros capítulos que plantean dudas son el X y el XIII[201]. El primero, fundamentalmente narrado en pretérito imperfecto (aunque sigue siendo del modo indicativo), el narrador parece un personaje de la propia ficción:

> Han venido a preguntar a la fondita si comprábamos antigüedades. Quien preguntaba era una viejecita vestida con largas tocas negras: doña María. Doña María nos ha llevado a su casa (...). Al pasar frente a una puerta, la ha abierto y ha dicho:
> -Aquí posa Don Juan.
> Hemos entrado. La estancia estaba sencillamente aderezada.[202]

En el capítulo XIII, además, es más evidente la presencia real del narrador dentro de la diégesis, como demuestran estas palabras:

> Cuando penetramos en el despacho del doctor, al comenzar a hablarle en voz alta, él nos coge del brazo, nos aprieta un poco y exclama:
> -¡Silencio! Está aquí…
> -¿Quién? –preguntamos.
> No vemos a nadie en la estancia.[203]

Realmente no sabría aducir los porqués de estos capítulos, al margen de que puedan constituir un error. Sin duda, podríamos acogernos a desembragues actanciales, de manera parecida a los estudiados en la precedente. El autor implícito se hace presente en la narración, no en diálogo con el protagonista, sino acompañando o hablando con otro. Incluso, puede hacernos pensar en un narrador como *yo testigo*, que no destaque más veces su presencia.

En definitiva, se puede afirmar que *Don Juan* es una novela con un predominante narrador cinematográfico, lo que supone una novedad en la narrativa azoriniana y un nuevo ejemplo de la experimentación que procura el escritor levantino. Sin embargo, el intrusismo autorial sigue presente, por lo que mantengo esta novela dentro de la tipología de la modalidad omnisciente autorial, a pesar de las diferencias apreciadas.

---

[200] *Ibid.* capítulo XII, p. 501.
[201] También sucede en el XI, cita que antes he reproducido. En ella, hace una suposición de lo que se vería si "pudiéramos penetrar en la casa" (*ibid.* capítulo XI, p. 497). Aunque creo que en ese caso es una simple hipótesis que el narrador realiza con la primera persona del plural, de manera cortés.
[202] *Ibid.* capítulo X, p. 498.
[203] *Ibid.* capítulo XIII, p. 501.

En resumen, por lo visto hasta ahora las principales características narratológicas de estas primeras novelas heterodiegéticas son: su omnisciencia autorial, combinado con un punto de vista selectivo o multiselectivo, una tendencia –mayor o menor, según el caso– al modo cinematográfico y un fragmentarismo que parcializa la realidad descrita. Con estos rasgos podemos circunscribir sin problema bastantes de las novelas posteriores de Azorín: al menos *Doña Inés*[204], *El enfermo*, *La isla sin aurora*, *Capricho, María Fontán* y *Salvadora de Olbena*. Sin embargo, debemos señalar algunas particularidades que ahondan en el sentido renovador de nuestro autor.

Tanto *Capricho* (1943) como *La isla sin aurora* (1944), tienen rasgos comunes entre ellas; y estos son singulares en la narrativa azoriniana[205]. Las premisas de ambas novelas son las más habituales: un narrador autorial que cede con frecuencia su voz al autor implícito, que procura una diversidad de perspectivas mediante la focalización, y con una fuerte fragmentación. Pero en el caso de estas novelas, hay una búsqueda de múltiples puntos de vista a través de la estructura misma, y que, por ello, son las configuradoras del relato. Por un lado, en *Capricho* una ligera trama inicial da pie a comentarios de los componentes de una redacción periodística (y algunos otros más, como personajes de ficción de obras clásicas españolas); por otro, en *La isla sin aurora*, las apariciones e intervenciones de los tres protagonistas de la historia comportan una individual y particular cosmovisión, debida al desempeño literario de cada uno de ellos: son un poeta, un novelista y un dramaturgo.

En esta última obra –aunque puede aplicarse a ambas–, como señala Renata Londero en su introducción a la edición de Biblioteca Nueva, se producen "soliloquios donde cada uno expone su punto de vista parcial sobre el vivir en el aislamiento o en la civilización, y muestra su propia faceta de verdad de franca polémica con los demás"[206]. Así, Azorín da un paso más en la indagación de mayor objetividad a partir de las diferentes perspectivas y trata de reflexionar sobre ella en su propia novela: el relato se construye a partir de esas perspectivas. Por ende, "la novela se disgrega en posibilidades, convencido Azorín de que una acción única sería precisamente lo falso"[207]. Además, supone un grado mayor de renovación, ya que el perspectivismo se constituye en la trama principal y en la estructura misma de la novela.

A su vez, como veremos al tratar de la metaficción, en *La isla sin aurora* hay un proceso de *mise en abyme* que implica distintos niveles de narración: el poeta lee su propia historia en un libro[208]. En el siguiente capítulo (el número III) vuelve a jugar con el sueño dentro de otro sueño. En lo que respecta al narrador, simplemente hemos de constatar que la voz narrativa parece seguir siendo la misma, y, por lo tanto, se produce una ruptura de la lógica narrativa (metalepsis).

Esa búsqueda de los distintos puntos de vista –los integrantes del periódico, en *Capricho*; los escritores según el género literario que desempeñan, en *La isla sin aurora*– conlleva otra peculiaridad más: "Gran parte de estas novelas están habladas, ya por el propio narrador, ya por sus personajes, a los que Azorín deja monologar incansablemente; de ahí la charlatanería incansable, el continuo juego de perspectivismos que se crean dentro del espacio novelesco"[209]. No son unos recursos novedosos en la narrativa

[204] Conozco el trabajo de Mayoral, Marina, "Procedimientos cinematográficos en *Doña Inés* de Azorín", en *Anales Azorinianos*, 6, CAM, Alicante, 1997, pp. 141-154. La autora describe simplemente una técnica de mostrar cosas (en la que Azorín efectivamente es muy plástico y, como veremos, muy próximo a la pintura), pero que no se corresponde con el término de narrador cinematográfico, estudiado por la narratología, que estamos utilizando aquí.
[205] Cfr. Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", art. cit., p. 206.
[206] Londero, Renata, "Introducción", en Azorín, *La isla sin aurora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 23.
[207] Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 176-182, p. 179.
[208] Cfr. Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, capítulo II, p. 504.
[209] Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", art. cit., p. 177.

azoriniana. Pero sí que aumentan su impronta en el discurso, mediante el modo dramático o la presencia del autor implícito representado.

Como ya hemos descrito, es llamativa la configuración de los capítulos en *Capricho*, ya que cada uno, a partir del II, una vez introducida la trama, se corresponde con cada una de las perspectivas, con cada una de las focalizaciones del relato. El narrador nos transmite la postura de diferentes personajes ante la anécdota –el redactor jefe, el director, el poeta o el crítico teatral–. Esa es la técnica más utilizada, aunque ocasionalmente da voz a los personajes de manera directa (con estilo directo, indirecto o con monólogo citado) o nos transmite sus pensamientos con el estilo indirecto libre. Así nos lo presenta Lozano Marco:

> Con total ausencia de fábula, la novela se va disolviendo en una sucesión de discursos aislados. Alrededor de una veintena de personajes, no integrados en una trama, sino protagonistas de sucesivos capítulos, aparecen convocados por la propuesta inicial (...). A estos hay que añadir el autor, con sus constantes intervenciones, directas o indirectas, de manera señalada en párrafos entre paréntesis y en cursiva con los que cierra los capítulos de la primera parte, además de su aparición en el desenlace.[210]

Dejando el tema del autor para después, esas intervenciones de los personajes en capítulos individualizados –que igualmente se presentan en una novela con un corte narrativo más tradicional, como *Salvadora de Olbena*– han sido objeto de estudio por parte de la crítica, obteniendo diversas nomenclaturas con el intento de etiquetarlas. Mainer habla de «capítulos-encuesta»[211]. También se han denominado «carruseles perspectivistas»[212]. Sin duda, responden a una exploración del autor en pro de reconstruir narrativamente la realidad, a partir de la suma de distintas subjetividades. Estos capítulos suponen una innovación clara con respecto a la narrativa decimonónica, por lo que Azorín continúa ejerciendo de renovador en este aspecto:

> En los capítulos sucesivos (del II al XI) la psicología particular de cada personaje a través de breves calas en el *stream of consciousness* respectivo (al hablar del continuo conciencial con cierta impropiedad quiero hacer resaltar las condiciones de pensamiento genérico que la descripción de ese proceso ofrece sobre el muy particularizado e individual pensamiento organizado de la introspección clásica).[213]

En el caso de *Capricho*, la perspectiva es el motivo principal de la novela, por lo que la experimentación en este campo es extrema. Los puntos de vista son múltiples, porque la percepción de la realidad se corresponde con cada uno de los personajes que van desfilando y que dan solución al reto literario que se les ofrece como discusión. Incluso el propio narrador nos informa de cómo son cada uno de ellos y de sus lógicas conclusiones ante el problema planteado: "El editorialista, naturalmente, presta su asenso al proyecto"[214]; "el crítico literario se nos va a romper cual vidrio fragilísimo, de un momento a otro. El crítico literario ha calificado de jugueteo el proyecto del director"[215]; "como a esa hora, las nueve de la mañana, a pleno sol, él no se daba cuenta de nada, no supo en realidad lo que decían. Tenía subvertido el crítico de teatros el horario de que los demás mortales nos servimos"[216]. También informa al lector de quién es el personaje

[210] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XLIV.
[211] Cfr. Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", *op. cit.*, p. 179.
[212] Cfr. Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 23.
[213] Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", art. cit., p. 178.
[214] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 409.
[215] *Ibid*. capítulo V, p. 411.
[216] *Ibid*. capítulo VII, p. 416.

adecuado para *percibir* un determinado asunto: "Del mismo modo que hemos perseguido la evasiva realidad en Minaya, vamos a perseguir el tiempo fallecedero en Yecla, provincia de Murcia. Encargamos de la misión a un poeta, nuestro poetas. Los poetas viven en la eternidad"[217].

En *La isla sin aurora* el tratamiento es parecido. La perspectiva la sostienen los tres protagonistas, cuyo anonimato les constituye en símbolos de los autores de cada uno de los tres géneros literarios por excelencia: novela, poesía, teatro. La visión que adopta la voz narrativa se identifica con cada uno de ellos en los diversos pasajes o capítulos[218]. Esa simbología, evidente por otra parte, es uno de los asuntos que cuestiona la esencia de la obra misma, al ser una novela profundamente lírica, con una multitud de las voces que se introducen, tanto en estilo directo (ya sean cartas, diálogos), como a través del modo dramático, en el último capítulo. Por esta causa, Lozano Marco aduce: "Tenemos, pues, los tres géneros (poesía, novela, teatro) encarnados en tres personajes; falta uno: el ensayo. De este se ocupa un cuarto personaje, ausente en la trama, pero presente en el texto: el autor"[219]. O, expresado por él mismo en otras palabras:

> El autor aparece así en la voz narradora, e interviene con meditaciones, con reflexiones que pertenecen al género más frecuentado por Martínez Ruiz-Azorín, desde sus primeros textos, a finales del siglo XIX, hasta los últimos, ya superada la mitad de la centuria siguiente: el ensayo.[220]

Evidentemente, el autor, inmerso en la obra, puede representar la función simbólica y significativa que le concede este investigador. Esa cita precedente nos permite abordar otro asunto, que, no obstante, ya hemos tratado parcialmente con anterioridad, vuelve a tener gran importancia en ambas novelas: el autor implícito representado y/o el autor ficcionalizado. Aunque antes de nada, partimos de que esa figura del autor implícito no debe confundirse con el autor empírico.

Precisamente, las constantes intervenciones y su indiscreción al exponer los asuntos internos o constructivos de la novela nos plantean un problema sobre su entidad dentro de la historia y del discurso: ya sea, un personaje más –como el redactor o el crítico–, ya sea un autor implícito representado muy activo y diligente. Es decir, debemos dilucidar si está dentro o no de la diégesis.

Por una parte, pienso que la entidad de algunos comentarios y de la presencia del autor implícito es tan autónoma que se *personajiza* –perdón por el neologismo–, se convierte en personaje del discurso y, por esta razón, pertenece a la diégesis. En *Capricho* utiliza el recurso de manera extrema. Por ejemplo, en el último capítulo de la segunda parte y en el primero de la tercera tiene una entidad ficcional, ya que la voz habla del «autor» como un auténtico personaje, que le responde, le apostilla, le critica, le cuestiona: "Y no puede menos de replicar. El autor opondrá, con todo, a la displicencia palabras mansas"[221]. Sucede de forma semejante en muchas de las acotaciones en el final de los capítulos (también en los de *La isla sin aurora*). La cuestión es que, además, interacciona con el director del periódico, por ejemplo, convirtiéndose así, sin duda, en un elemento de la historia. Asimismo, la voz narrativa le hace intervenir o nos da a conocer su postura, su pensamiento, su sentir ante lo sucedido o incluso da cuenta de alguna acción. Son, por ello, metalepsis, en las que se rompe la lógica del texto.

---

[217] *Ibid.* capítulo XIII, p. 429.
[218] Cfr. Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 519, entre otros ejemplos: "Camina por la ciudad cual en éxtasis. En la vorágine de la ciudad –la vorágine motivada por el famoso documento– no interviene el poeta. No sabe nada de nada".
[219] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XLVI.
[220] *Ibid.* pp. XLVI-XLVII.
[221] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 475.

En consecuencia, pienso que en ambas novelas se ficcionaliza a ese «autor» y, por tanto, está dentro la diégesis, ya que interacciona con personajes (el fauno, en *La isla sin aurora*). Además, es una vía para añadir una perspectiva distinta e insigne, como señala Londero: "De esta forma, como sucede con los carruseles perspectivistas de *Capricho y Salvadora de Olbena*, el autor extradiegético termina con apostillas irónicas las páginas donde el fauno manifiesta ante el poeta su nostalgia por Europa, salvo luego negarla rotundamente, y la ondina y la sirena se lanzan mezquinas y envidiosas críticas mutuas"[222]. Igualmente, en estas obras, como agrega esta investigadora, se presenta muy gráfica y explícitamente: entre paréntesis, en cursiva y con punto y aparte. Como si fuese una acotación teatral.

Se puede apreciar esa entidad ficcional del «autor» en estos textos seleccionados de *Capricho* y *La isla sin aurora*:

> He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la Redacción. No he querido proseguir; no era preciso. He ido con las cuartillas a la Dirección del periódico y le he dicho al director:
> –Querido director: acabo de escribir esta fantasía, no indeliberadamente, sino después de madura meditación. Vea usted lo que le parece.
> El director ha leído mis cuartillas y luego me ha dicho…[223]

> Dice Don Pablos el Buscón: Usted me ofrece un millón y yo le voy a regalar a usted cien mil pesetas todos los años. Sin más ni más.[224]

> El autor ha recibido del fauno la siguiente carta, que con mucho gusto publica: Querido señor. Dispense usted que le distraiga un momento, no más que un momento. No puedo menos de hacerlo.[225]

> EL POETA: El autor se desentiende ya de nosotros. Nos deja de su mano. Podemos hacer desde este momento lo que queramos.
> EL NOVELISTA: ¿Y qué es lo que vamos a hacer? Podemos permanecer indefinidamente en la isla o podemos marcharnos a Europa.[226]

De hecho, se demuestra, con mayor claridad, en este comentario del narrador de *Capricho*: "El autor se sienta en uno de esos bancos y el crítico se sienta en el otro. Cruza el autor los brazos sobre el pecho y el crítico los cruza también. Se miran los dos personajes de hito en hito. ¿Quién es el crítico y quién el autor?"[227].

Por todo ello, el narrador le permite anotar o comentar alguna actuación o parlamento de otro protagonista. Por un lado, le da voz a través del estilo directo:

> (*El autor apostilla: Selgas ha dicho: Las esperanzas no son las cosas, sino el color de las cosas. Fino y profundo, querido Selgas*).[228]

> (*Habla el autor. El conocimiento de sí mismo se tiene de antiguo por muy dificultoso. Ni el poeta, ni el novelista, ni el dramaturgo lo han logrado*).[229]

---

[222] Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 23. Por lo expuesto hasta ahora, pienso que ese autor no es extradiegético, sino intradiegético, por su interactuación con otros personajes de la diégesis.
[223] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 403.
[224] *Ibid*. capítulo XXXVIII, p. 487.
[225] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXVII, p. 581.
[226] *Ibid.* capítulo XXXVIII, p. 583.
[227] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 413.
[228] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXIII, p. 572.
[229] *Ibid*. capítulo XXXII, p. 570.

Otras veces, mediante el estilo indirecto:

> (*Se permite el autor decir que se exagera algún tanto al describirse las alucinaciones de un noctámbulo. Sí, padecemos –y el autor en primer término– confusiones entre lo real y lo imaginado. ¿Son, después de todo, tan angustiadoras? Puede quien ha escrito el anterior capítulo, lector apasionado de Berkeley, deplorar la inexistencia del mundo?*).[230]

Además, en ocasiones, reproduce sus pensamientos a través del estilo indirecto libre, como si fuera otro personaje más:

> (*El autor sonríe: no se atreve a decir que se sutiliza, se alambica, se sofistica algo en estas páginas. No conviene llevar tan al cabo la ficción. ¿Ficción, pronuncia mentalmente el autor? Entonces el autor, sustraído de la misión del redactor jefe, ¿se pasa al bando de los impenitentes idealistas?*).[231]

> (*Lo que del texto –piensa el autor– debemos retener es la variedad de estilos y la multiplicidad de modos en los artistas: modos todos que deben ser respetados y admirados por nosotros, aunque tal o cual estética no sea la nuestra y pugne con nuestra manera de ver*).[232]

> (*El autor está por pensar que en este libro todos los personajes, si lo son, andan desvariados. No comprende qué es lo que el crítico literario, cansado de su viaje, quiere y piensa. No quiere ni piensa nada, en suma*).[233]

En cambio, es el propio autor ficcional el que emplea las típicas preguntas del autor implícito azoriniano, pero introducidas en esos párrafos en cursiva y a través del estilo directo, provocando por ello, sin duda, una mayor confusión con el autor implícito:

> (*El autor pregunta: ¿No ha vuelto a ver el poeta a la bella, como vio el hada del bosque? ¿No se ensotó él también en la arboleda, en busca del claro arroyo en que la ondina se contemplaba ufana? La historia no lo dice*).[234]

Como en el siguiente fragmento, en el que similarmente se vale de alguna acotación, para dar noticia de acciones del autor, para hacer más explícita su entidad ficcional y el consiguiente juego metaliterario:

> (*¿A quién creer? ¿A la ondina o a la sirena? Como se ha visto, están una y otra contrapuntadas Y si se apitonan mutuamente, ¿de quién será la culpa? No del autor. El autor, escribiendo a máquina, no puede mancharse los dedos de tinta. Se levanta, sin embargo, va al lavabo y se lava las manos*).[235]

Por otra parte, es en esta última cita en la que nos topamos con el otro ente discursivo que hay que separar y delimitar. Esas preguntas sí muestran la presencia de un autor implícito representado, que cuestiona la veracidad de las palabras de los personajes de la ficción. Es, por ende, un claro desembrague interno, y no actancial. Sucede asimismo en otros episodios de la novela, como por ejemplo en el primer y último capítulo de la tercera parte. Son capítulos en los que el autor implícito interviene, con una clara función

[230] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 417.
[231] *Ibid.* capítulo XII, p. 429.
[232] *Ibid*. capítulo VIII, p. 418.
[233] *Ibid*. capítulo V, p. 413.
[234] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXV, p. 578.
[235] *Ibid.* capítulo XXXVI, p. 580.

hermenéutica, de interpretación del texto de cara al lector. En general, es muy próximo al que hemos descrito en el resto de novelas. Sirven de ejemplo, esas preguntas retóricas azorinianas que buscan conducir el texto, pero que reclaman una cierta imposición de ideas –función ideológica–; o, también, algunos comentarios que ayudan al narrador a llevar el discurso:

> No hostiguemos al poeta; no intentemos verle; no le escribamos. Sería todo ello en vano. Del poeta que conocimos no queda ni rastro, ni vestigio, ni ostugo.[236]

> Considerad también cuál es vuestra situación. Tenéis vida actual, sí; pero ¿y la futura? ¿Y el destino que está ante nosotros y que vosotros no conocéis? De mí depende que el destino sea uno u otro; de vosotros mismos depende también.[237]

En ambas novelas, en mi opinión, esta ambigüedad autorial supone una *mise en abyme*, ya que refleja dos niveles de ficción: por un lado, la entidad discursiva del autor implícito representado; por otro, el autor ficcionalizado, que también ejerce como autor ante los personajes de la novela y que realiza tareas parecidas al implícito dentro de la propia ficción. Es un juego que fomenta en la novela *Capricho*. Al autor implícito representado le acaece al final de la obra, lo que unos capítulos antes le había sucedido al ficcionalizado, como se observa en estos textos:

> Autor: al despedirte de tus personajes te despides de muchas cosas. Tus madrugadas, si no creas otro embeleco, van a ser áridas (...). Acaba tu trabajo por esta noche, autor, y tus personajes se desvanecen. Todo habrá sido como un sueño: un sueño que se tiene despierto.[238]

> Personajes que me habéis acompañado en la nocturnidad: os he cobrado cariño, y me causa viva tristeza que os vayáis alejando de mi persona.[239]

Por último, esos desembragues internos tienen en estas dos obras unos rasgos más acusados que en las otras: el de orientar nuestra lectura y el de aportar ideas. Es el autor implícito que ha descrito Darío Villanueva con *función hermenéutica e ideológica*[240]; aunque dichas funciones aparecían en las novelas antecedentes, es recurrente en éstas, sobre todo en *La isla sin aurora*: especialmente por los múltiples comentarios sobre el arte, el novelar o la poesía[241]. De hecho, pondría en cuarentena esta afirmación de Londero en su "Introducción", ya que pienso que muchas de esas citas eruditas se deben al autor implícito y otras, también, a las intervenciones de los personajes: "Diálogos y soliloquios dramáticos se alternan con extensos fragmentos diegéticos presididos por un narrador omnisciente aficionado a observaciones filosóficas y citas eruditas, mientras que

[236] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIX, p. 465.
[237] *Ibid.* capítulo XXIII, p. 453.
[238] *Ibid*. capítulo XXXI, p. 471.
[239] *Ibid*. capítulo XL, p. 492.
[240] Cfr. Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 25.
[241] Sirvan de ejemplo las siguientes tres citas. Además, gracias a su proximidad en el texto narrativo, pueden intuirse la cantidad y recurrencia de los comentarios del autor implícito en esta obra: "La intriga no es, después de todo, arte; el arte es la captación y gradación de los matices. Se decide a escribir el novelista, y no mueve la pluma" (Azorín, *La isla sin aurora,* en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 508); "en el conflicto de la fragilidad, ¿qué hará el autor dramático? Lo más efímero de todo en el teatro es el ingenio" (*ibid.* capítulo IV, p. 509); "y al emplear nosotros esta imagen estamos seguros de que él la desaprobaría. En Descartes ha fortificado su innata propensión a lo estricto. Las imágenes, a su entender, solo deben usarse muy de tarde en tarde. Y solo parcamente, como ilustración vistosa de un concepto abstruso" (*ibid.* capítulo V, p. 512).

los muchos bocetos descriptivos parecen poemas en prosa por su autonomía, compacidad, organicidad y eufonía"[242].

Esto puede llevar aún más a la confusión entre el autor empírico (Azorín y sus ideas sobre literatura, expresadas en sus múltiples ensayos) y el autor implícito (cuyas opiniones pueden coincidir –y de hecho coinciden– con las del empírico). Pero en esa diferenciación radica, precisamente, uno de los contrastes entre ensayo y novela; y es, además, uno de los intentos de la innovación narrativa de Azorín: ensombrecer las líneas ya de por sí difusas entre los géneros literarios. En cierto modo, Azorín procura la equivocación de ese ente ficcional con él mismo.

En definitiva, el escritor levantino lleva hasta el extremo una experimentación narrativa que parte de uno de los recursos que, en sus primeras obras, veíamos anclados en la novela decimonónica. Es una manera de renovar la figura del autor implícito, otorgándole un papel fundamental; pero, mayormente, instando a la confusión entre éste y un autor ficcional, diegético.

Para acabar el estudio del narrador en este segundo gran bloque de novelas, me gustaría incluir una referencia a las dos últimas que escribió Azorín. Consideradas más anodinas en cuanto a la renovación por parte de la crítica, observamos en ellas las mismas principales características, en cuanto al narrador se refiere, que en las anteriores (más próximas a novelas como *Doña Inés*). Si bien, incorporan algunas de las innovaciones de *Capricho* o *La isla sin aurora*. Ya hemos hecho mención de los capítulos encuesta de *Salvadora de Olbena*; en esta novela aumentan en número y trascendencia. Además, los dos últimos de esta obra tienen como peculiaridad que los personajes hablan directamente al autor ficcional: "Hablan las casas: Somos las casas; las casas de la ciudad; formamos nosotras Olbena. Queremos hablarte, autor; pretendemos ser nosotras quien diga la postrera palabra, *última verba*, en la historia de Olbena"[243]. Por tanto, detectamos otra vez un autor ficcional, que ya había hecho acto de presencia en otros capítulos, en especial en el inmediatamente precedente, de nuevo mediante acotaciones: "(El autor interviene: *no puede menos de intervenir. La historia es ardua; al mismo tiempo que el doctor Bretaño procura esclarecer hechos históricos, dilucida un hecho histórico*)"[244]. Antes aparece en la propia trama, a través de *desembragues actanciales* en los que se introduce en la diégesis: "Soy el dueño del hotel del Comercio; usted lo sabe, puesto que se hospeda en la casa"[245].

En *María Fontán* también hallamos capítulos-encuesta en los que algunos personajes dan su opinión sobre la protagonista[246]. Pero lo más novedoso dentro de la novelística de Azorín es el marco narrativo que en esta obra se establece al principio de la novela. En su prefacio dice:

> Como la condesa de Hortel quisiera conocer, punto por punto, la vida de María Fontán, yo tuve mucho gusto de referírsela, varias tardes, en el jardín de su casa de la calle de Serrano, muy al final, en días de primavera, reunidos con la condesa algunos amigos. El estilo es llano: el de una conversación particular.[247]

[242] Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 14. Este fragmento también lo recoge Díez de Revenga en su artículo "Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora*, de Azorín", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, p. 105; aunque en el contexto de la poesía en prosa y la liricidad de esta novela.
[243] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXV, p. 747.
[244] *Ibid*. capítulo XXXIV, p. 746.
[245] *Ibid.* capítulo XXIV, p. 716.
[246] Cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo X, pp. 608-610.
[247] *Ibid*. p. 589.

Ese artificio, aunque original con respecto al resto de la producción azoriniana, no supone una renovación, ya que lo encontramos siglos atrás en obras literarias clásicas –desde el *Decamerón* pasando por *Los cigarrales de Toledo*–. Por eso, coincido plenamente con lo que señala Lozano Marco sobre esta novela: "Es una obra menor; a mi juicio, la menos interesante de Azorín, quien, al parecer, pretendía escribir una obra amable, de plácido discurso, al modo de la conversación aludida como pretexto del relato"[248].

2.2.4. El narrador de las «Nuevas Obras»

Para rematar este epígrafe, nos atañe la tarea de analizar las tres novelas que la crítica ha optado por llamar las «Nuevas Obras», pertenecientes al intervalo entre 1928-1930, el más audaz del autor: "Las tres novelas son obras experimentales, para minorías, que fueron acogidas con admiración por jóvenes vanguardistas, quienes vieron en ellas un logro de la nueva estética, un modelo y un ejemplo"[249]. Son publicaciones en las que el autor se adhiere a las vanguardias reinantes en el contexto cultural europeo, siendo reconocido entre los jóvenes escritores del momento como uno de los suyos, por su adecuación formal y estilística a los movimientos rupturistas emergentes.

En este período, Azorín no hace sino dar un paso más en algunos de sus postulados previos, que se mantendrán en sus posteriores novelas, como ya hemos detallado. Pone especial hincapié en la ausencia de fábula y la fragmentación de la realidad: "Todo ello viene a situarse en la estela de aquellas ideas expresadas por Yuste en el capítulo XIV de *La voluntad*: elaboración de un texto fragmentario que se resuelve en una sucesión de capítulos aislados mediante un marcado procedimiento elíptico"[250]. También en la sensación como principal agente novelesco: "La novedad en este nuevo período radica en la intensificación de los mismos procedimientos, en la depuración del estilo y en un nuevo tratamiento de la imagen"[251]. En el fondo, y como se demostrará en el capítulo 4 de esta investigación, supone profundizar en las proposiciones metafísicas schopenhauerianas, siendo las novelas una "recreación del mundo en su conciencia"[252]; así, el tema de estas novelas ya no son las reflexiones "*sobre* o *de* la novela", sino "*en* la novela"[253]. Por consiguiente, "Azorín capta el cambio que se ha producido en la literatura europea de su tiempo, desde la mímesis de un mundo exterior que se presupone discernible y unívoco a la mímesis de la experiencia individual de ese mundo, a través de las sensaciones y de la cognición"[254].

Vistos estos rasgos comunes que contextualizan la indagación que procura abordar con esas obras, hay que caracterizar un aspecto fundamental de las novelas azorinianas, ya tratado, pero que en estas novelas se alza más provocador y definitorio. La fragmentación lírica en la narrativa es una técnica de parcialización de la realidad, de profundas raíces relativistas y de transmisión de sensaciones, que se sustenta en una concepción de que "los datos de la realidad exterior son dispersos y a veces equívocos, la continuidad cronológica y la unidad espacial se hacen pedazos mediante retrospecciones y proyecciones gobernadas por la memoria y el deseo, y el discurso se fragmenta en

[248] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XLIX.
[249] *Ibid.* p. XIX.
[250] *Ibid.* p. XX.
[251] *Ibid.* p. XXI.
[252] *Ibid.* p. XXII.
[253] Ródenas, Domingo, "Introducción", en Azorín, *Félix Vargas. Superrealismo*, Cátedra, Madrid, 2001, p, 29. En p. 41: "La indagación de la nueva literatura será, por consiguiente, de orden epistemológico, e implicará el planteamiento de cuestiones como la posibilidad de aprehender la realidad, la naturaleza de la experiencia humana del mundo o los procesos mentales a través de los cuales la obra artística es engendrada".
[254] *Ibid*. p. 41.

cuadros, viñetas, rápidos apuntes"[255]. Esta fragmentación llega a su cima en estas novelas, aunque ha estado presente en todas ellas. En palabras de Domingo Ródenas:

> No necesitaba Azorín que nadie le aleccionara sobre la capacidad de los detalles nimios para convertirse en acontecimientos narrativos, pero es incuestionable que la fragmentación de la realidad en percepciones aisladas nunca había alcanzado las proporciones que adquiere en *Félix Vargas*.[256]

Análogamente acontece en las otras dos novelas de esta época: *Pueblo* y *Superrealismo*. Como en toda la producción azoriniana, la división de la novela en concisos capítulos configura externamente esa fragmentación. En *Pueblo* afronta una mayor innovación en este sentido, ya que esos cuadros "no están enlazados de manera apreciable"[257]. Cada capítulo es autónomo, sin aparente vinculación con los demás, y aparece titulado. En dicha novela, esas divisiones son calificadas por Lozano Marco como pequeños poemas en prosa: "Cada uno de los poemas goza de autonomía, aunque el conjunto constituye un singular mundo literario, un ámbito que unifica y da coherencia a la sucesión de capítulos"[258]. Por lo tanto, aunque en este caso sea tenue, siempre hay un elemento unificador. En las otras novelas, en cambio, el vínculo será el personaje. En *Superrealismo*, hasta la aparición de Tomás Verdú, lo establecerá el propósito y el proceso de escribir una novela. Así, estas «Nuevas Obras» son conjuntos orgánicos, a pesar de su apariencia deslavazada e inconexa. Este es un asunto que preocupa a Azorín y que expone en el prólogo de *Félix Vargas*. Está constituido como un diálogo, en modo dramático. En él, el autor, nuevamente ficcionalizado, dice a su protagonista: "Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca"[259]. En definitiva, esta fragmentación es otro punto de clara renovación con respecto a la novela tradicional. Además, en ese inicio de la novela, el autor conversa con Félix Vargas dando al lector las claves interpretativas de esta novela, muy singular en cuanto al planteamiento narrativo y estructural.

Asimismo, en este grupo de ficciones hay otro elemento que contribuye a la mayor fragmentación: "La discontinuidad se traslada a la sintaxis, fracturándola hasta sus unidades menores, dando a cada palabra la oportunidad de rendir su máxima vitalidad y esplendor evocativo"[260]. En las obras destaca el estilo nominal y también el uso de "formas impersonales, el infinitivo y el gerundio, lo cual crea un efecto aún más objetivo e impersonal, aunque el asunto de ellas sea tan íntimamente personal como la creación estética"[261]. Es común a las tres novelas; lo podemos identificar como una técnica propia de este periodo, autodenominado *superrealista* por el autor.

Cada una de estas novelas tiene sus peculiaridades, si bien ya hemos señalado sus características comunes. *Félix Vargas*, en ese sentido, aparte de de las notas ya apuntadas,

---

[255] *Ibid.* p. 32.
[256] *Ibid*. pp. 53-54.
[257] *Ibid*. p. 78.
[258] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XXXIII.
[259] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, Prólogo, p. 3.
[260] Ródenas, Domingo, "Introducción", art. cit., p. 95.
[261] Hernández Valcárcel, Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 101. Pueden servir como ejemplo estos textos: "Plétora de vitalidad; mediados de agosto. Horas de mediodía; en la terraza de un café. No en el centro de la ciudad –San Sebastián–; aquí, junto al puente de Santa Catalina, solo, en el silencio profundo de estas horas centrales del día. Sensación honda de bienestar" (Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 10). "Casa; casita. Limpia, ordenada. La casa de la teosofía. Estucos, paredes enlucidas, brillantes. En la amplia azotea, multitud de catalejos, telescopios, prismáticos; todos enfocados hacia el cielo" (*Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 88). "Últimos días de octubre; remolinos de hojas secas, amarillentas. Ferial; ferias en Sigüenza, Santibáñez, Torija, Barco de Ávila; ir de feria en feria; vendaval; el viento que dobla las llamas de la lámpara de carburo" (*Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 208).

es un texto cuya estructura narratológica intensifica lo ya estudiado en el conjunto de la obra del autor levantino. La novela está narrada con una voz heterodiegética, con las intervenciones habituales del autor implícito ("¿No son todos estos pesares suyos íntimos sutilidades, remilgos, escrúpulos inverosímiles"[262]). La omnisciencia del autor está nuevamente reducida a la *visión* del mundo alrededor de su protagonista y a sus reflexiones interiores. Pero en esta novela la focalización en el protagonista es total, ya que el narrador está ceñido únicamente a la visión de su protagonista: "¡Casita de Errondo-Aundi! Desde la ventana, desde la cama, las cumbres del San Marcos y de Choritoquieta"[263]; "exasperación en el trabajo; sobre la mesa un solo libro: los comentarios del padre Alonso Andrade a los *Avisos espirituales*, de Santa Teresa"[264].

En *Superrealismo* encontramos que el gran problema para desentrañar sus mimbres narratológicos es el siguiente: hasta el capítulo XXII –llamado "Liberación interior", cuyo título puede interpretarse al hilo de esta reflexión– la voz se identifica con la de un autor que es el que guía el proceso de creación novelesco. Consecuentemente, no narra ningún acontecimiento o acción, sino pensamientos, sensaciones o procesos de intelección. En conclusión, durante esta parte de la novela, se identifican *voz* y *visión.*

En este sentido, el autor implícito de la novela se equipara con esta voz durante gran parte de estos capítulos, ya que va estableciendo la lectura apropiada de la gestación de la novela en ciernes. Pienso, a fin de cuentas, que es el narrador quien, en esta ocasión y por la especial temática de la obra (una prenovela), implanta esas directrices que marcan las fases de la construcción novelesca:

> Propósito de escribir una novela. Propósito que se está balanceando, dentro de la persona, en el tiempo, yendo el columpio de un día para otro.[265]
>
> La mano; la mano que emerge del condesijo de los recuerdos; la mano que surge del subconsciente; la mano que aparece en todas partes, en todos los momentos.[266]
>
> Ya es hora. ¡Que se va a empezar! Ya es hora de que aparezca el protagonista de la novela.[267]
>
> El protagonista existe; ha nacido ya; tiene forma; se agita; piensa; alienta; desea. La frase completa que rompía la nebulosa de la prenovela…[268]
>
> Necesidad de llevar a Tomás Verdú a Monóvar. Preparativos del viaje. Ligera febrilidad; enervación; dejadez casi imperceptible; en el fondo, grata.[269]

A la vez, hay algunas intervenciones de las que es difícil discernir su emisor y puede que evidencien, quizá, ese autor implícito, que en esta parte de la novela es mucho más discreto y taimado que en el resto de obras. Pero aun así aparece, da opiniones, orienta la narración. Es ardua la tarea para reconocerlo y distinguirlo de ese *narrador-creador* de la novela; sin embargo, creo que es diferente:

---

[262] *Ibid.* capítulo X, p. 22.
[263] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVIII, p. 35.
[264] *Ibid.* capítulo XXXI, p. 55.
[265] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 78.
[266] *Ibid*. capítulo IX, p. 92.
[267] *Ibid*. capítulo XI, p. 94.
[268] *Ibid*. capítulo XII, p. 95.
[269] *Ibid*. capítulo XXII, p. 113.

> ¿Y el Arcángel san Rafael, que se nos había olvidado?[270]
>
> Y no sabemos lo que es un ángel. Romper el aire puro; *rompiendo*, más fuerza que *romper*. Rompiendo el puro aire.[271]
>
> ¿Cómo conectar sin la intermisión de un ángel?[272]
>
> Caminamos por un mundo en que el tiempo y el espacio toman formas extrañas. Pero son tiempo y espacio todavía. Toda nuestra oculta personalidad se nos revela.[273]

En cambio, en cuanto el narrador crea al protagonista, la visión se reducirá en exclusiva a la de este personaje: "Restos de un castillo árabe sobre una de las dos colinas en cuyas faldas se asienta la ciudad"[274]; "su traje; sus ideas sobre el traje. Sencillez y limpieza. No ir nunca recargado; no llamar la atención. La idea del traje que hace surgir la imagen de las arcas monoveras, donde se guardaban antes las ropas de la casa. Grandes arcas de madera sin pintar"[275]. A partir de ahí, por tanto, la visión se limita al protagonista; bien es cierto, al diferenciarse *visión* y *voz* la entrometida voz del *autor implícito* tendrá mayor presencia:

> Los libros del viaje; viático espiritual. Cosa difícil el libro que se ha de llevar para los días de la ausencia. Llevamos el libro; nos prometemos saborearlo en el silencio, en la paz, y luego no lo leemos. Nos atrae lo inesperado. Lo inesperado es un libro que encontramos.[276]
>
> Y ante tanta suavidad y dulzura –suavidad y dulzura en lo blanco y en el silencio– no nos sentimos tranquilos; un ligero estremecimiento nos conmueve. Y pensamos en una región infinita que no podemos concebir, y en que solo vemos ahora una infinita claridad de luna.[277]
>
> La puerta verdadera y varias otras puertas. ¿Cuál es la verdadera? ¿Cuál escogeremos?[278]

En esta novela, como veremos en el siguiente epígrafe sobre la metanovela, los desembragues actanciales en los que el autor habla con el protagonista son asiduos y, por supuesto, guardan interés e importancia crítica.

Por último, al analizar el narrador de *Pueblo* se puede constituir un vínculo indeleble con otra novela de Valle-Inclán, escrita pocos años antes: *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra.* Sobre dicha novela, afirma Darío Villanueva citando a Matilla que "el problema central es el punto de vista del narrador, y que la intención de Valle al escribirla fue superar las barreras espacio-temporales"[279]. Más en concreto, las pretensiones del autor habían sido las de alcanzar un "protagonismo colectivo, la multiplicidad de focos espaciales y la simultaneidad, de lo que se deriva la reducción temporal, la pérdida del carácter preceptivamente novelesco de la trama narrativa y la exaltación de lo cotidiano, compensada generosamente con un enriquecimiento

[270] *Ibid*. capítulo VI, p. 87.
[271] *Ibid*. capítulo IX, p. 91.
[272] *Ibid*. capítulo VIII, p. 90.
[273] *Ibid*. p. 91.
[274] *Ibid.* capítulo XII, p. 96.
[275] *Ibid*. capítulo XIV, p. 98.
[276] *Ibid*. capítulo XXII, p. 113.
[277] *Ibid*. capítulo XLVI, p. 115.
[278] *Ibid*. capítulo XLVIII, p. 157.
[279] Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005, p. 71.

trascendente y generalizador de esta limitación"[280]. Finalmente, lo que consiguió es "uno de los esquemas narrativos, novelesco, cinematográfico y de documental a un tiempo, más utilizado en nuestro siglo, amén de más pertinente para expresar un complejo mundo nuevo en sus afanes colectivistas, relativistas y científicos"[281].

El eco de estas palabras resuena al comenzar la novela azoriniana: "Hacernos la ilusión de que vemos nuestro planeta desde lejos; desde una lejanía remotísima; confundido entre millares y millares de puntitos brillantes". Destaca este otro texto, muy próximo al referente valleinclaniano: "Nosotros, en la noche, sentados no sabemos dónde"[282]. Comparemos dos fragmentos –elegidos entre muchos que podrían servir– de ambas obras, para apreciar su similitud:

> Un suave declive; detrás, la pinada; delante, el viñedo. Tapiz de hierbecitas montaraces; el romero, el tomillo. Cielo azul, siempre azul. La azada que arranca las matas de tomillo y romero; nivelación del suelo. A lo lejos, entre los pámpanos de las vides, la copa redonda de un nogal. Las cuatro zanjas rectangulares de los cimientos; el palustre y la plomada. El viento ledo, suave, trae el rumor de los pinos, semejante al oleaje del mar.[283]

> Nieblas espesas en la costa del mar.–Ya cantó dos veces el gallo.–Las estrellas tiemblan sobre la gran planada inundada de las Flandes. Cerca de Furnes, en un estero, la marinería desembarcada de la escuadra forma la vanguardia. Sopla el viento del mar, y la resaca arrastra hacia la orilla los cadáveres amoratados e hidrópicos de algunos soldados alemanes. Flotan entre aguas: Una ola los levanta en la espumosa cresta, otra ola los anega.[284]

Asimismo, el narrador de *Pueblo*, alberga elementos correspondientes al modo cinematográfico: describe exteriormente distintos lugares, cosas, personas. Como señala Lozano Marco, en esta novela hay una "omnipresencia de la imagen: el primer capítulo es plenamente visual, como si de la proyección de un filme se tratara, y este tono satura un libro en el que se desarrolla una narrativa visual, muy cercana al cine"[285]. Se puede constatar ese parecido con el cinema a través de los movimientos de reducción de distancias, a modo de *travelling* o de *zoom*: "Va desde un punto de vista sobreterrestre hasta la sumersión total y empática de su identidad en el pueblo"[286].

Además, el protagonista es lo colectivo, en contraposición al resto de obras azorinianas –incluso en *Superrealismo*: "La conciencia, el cerebro del novelista"[287]–, en las que uno o varios personajes vertebran una narración con escasa fábula o trama. En este caso, prima el conjunto; la novela carece de acción; en cambio, se compone de cuadros sueltos, inconexos entre sí, salvo por esa visión panorámica, grupal, social. Y, finalmente, el objeto de la narración es lo cotidiano, el trasiego y la labor de las masas, la descripción de lugares, con cierto aire costumbrista –también muy propio de Azorín–. Por todo esto, la comparación con *La media noche* parece muy oportuna y, ciertamente, esta novela azoriniana supone a su vez una gran renovación.

Al decir que el narrador es claramente cinematográfico, podemos caer en una inexactitud, que hay que matizar. Como todos los narradores azorinianos, mezcla algunos modos narrativos, pero uno de ellos predomina en la novela. En *Pueblo*, como en *Don*

[280] *Ibid.* p. 77.
[281] *Ibid.*
[282] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 167.
[283] *Ibid.* capítulo IV, p. 172.
[284] Valle-Inclán, Ramón del, *Flor de Santidad. La media noche*, Espasa Calpe, Madrid, 1995, capítulo X, p. 177.
[285] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XXXII.
[286] Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín, art. cit., p. 201.
[287] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XXXII.

Juan, no he hallado ningún fragmento en la novela que haga referencia a la interioridad de los personajes. Por lo que el narrador nos cuenta meramente lo que *ve*. En este caso, adopta una perspectiva de focalización 0 por su alcance panorámico[288]. Al igual que en aquella novela, en *Pueblo*, los verbos en indicativo se imponen en el discurso. Además, la ausencia de personajes exige una narración externa; cuando los hay, los personajes dialogan o cuentan su historia mediante el estilo directo.

Todos estos rasgos son propios de ese modo cinematográfico, que si bien es el dominante en esta novela de 1930, las intromisiones del autor implícito, aunque escasas en ella, vuelven a decantarnos por su catalogación como omnisciente autorial. Tal es la jerarquía narrativa de esa entidad ficcional. Como característica ya identitaria del estilo narrativo de nuestro escritor, en cuanto avanza la novela, surgen múltiples y abundantes injerencias del autor implícito, ya sea en la forma típica del autor levantino, a través de preguntas retóricas[289] que orientan la narración o le dan un sentido concreto; ya sea con comentarios en el discurso que acreditan su presencia mediante la primera persona del plural[290].

En los epílogos se produce un último cambio de perspectiva narrativa –que simplemente consigno–, que posee una gran trascendencia interpretativa en la obra. En esos sueños, la voz se transforma en un *yo protagonista*, que rompe radicalmente con el resto de la novela.

Aparte de estos dos capítulos finales de *Pueblo*, también encontramos algunos en modo dramático, como el de las lámparas que conversan (XXIX) u otros en los que dialogan unos personajes entre sí (XXXIV). Son especialmente llamativos, al hilo de lo comentado en el anterior párrafo, los capítulos XXXV a XXXVII, en los que un perro (en dos capítulos) y un gallo narran su historia, siendo ellos mismos los narradores como *yoes protagonistas* en ambos relatos. El del perro se desarrolla como un diálogo en estilo directo, introducido por un guion en sendos capítulos. El relato del gallo, pese a que no se explicita de igual manera, podría considerarse idénticamente (o como un monólogo citado), a pesar de que no aparezca ningún signo gráfico que prevenga al lector del cambio. Por el contrario, ambas crónicas se encuentran en un segundo nivel narrativo, supeditado al principal, aunque sin un narratario explícito.

Por todo esto, concluimos que aun cuando el narrador de *Pueblo*, como el narrador de *Don Juan*, se desenvuelven generalmente en el modo cinematográfico, debemos consignar ambas novelas como omniscientes autoriales. En consecuencia, en *Pueblo* el juego de perspectivas está en la focalización 0, de la que se vale la voz/visión para recorrer los distintos lugares, y en la distancia que establece con ellos, esa visión cenital, estelar.

2.2.5. Conclusiones

Es patente en Azorín la intención renovadora en el asunto que terminamos ahora: la narración y sus agentes. Y por lo que se colige de lo aquí consignado, el autor tiene plena conciencia de las posibilidades narrativas que se desprenden de la diferenciación entre el

[288] Cfr. Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 51.

[289] "Los cangilones, sobre el fondo verde oscuro del paisaje, sobre lo gris del cielo, van pasando lenta y suavemente. ¿Cuál será el porvenir de todas estas hormigas que ahora se han transformado en mineros? ¿Adónde van? ¿Cómo definen su destino?" (Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 205). "¿Qué refrán, de todos esos millares, será llamado a la vida, por un momento, en esta hora de las charlas a la par del fuego?" (Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 208).

[290] "Pepa María está sentada; recogida sobre sí misma; todos la observamos; todos esperamos ansiosos que hable; el silencio que reina en la estancia es profundo; parece que, de pronto, va a estallar un largo y ruidoso sollozo" (*ibid.* capítulo XXXIII, p. 219). "Vamos a ver; vamos a ver lo que fue el día de ayer para nosotros. En esta zona de la realidad, fuera por un instante de la zona del ensueño, vamos a examinar nuestra situación en el mundo; vamos a ver lo que hacemos en el mundo; a ver si debemos continuar o no con nuestras ilusiones" (*ibid.* capítulo XXVI, p. 209).

punto de vista y la voz, ya que explota diversos recursos derivados del uso autónomo de ambos.

Se aprecia ese propósito de ruptura desde el principio de su labor artística. Así lo manifiestan las múltiples exploraciones técnicas de *La voluntad* y se atisban incluso en su primera novela. Tales renovaciones procuran experimentar con el punto de vista. Por un lado, *Capricho* y *La isla sin aurora* acarrean un perspectivismo extremo, al configurarse estructuralmente como una amalgama de prismas con los que transcribir el relato.

Por otro lado, emplea los modos narrativos que más le convienen para aumentar las perspectivas. Fundamentalmente los alterna con recurrencia durante el transcurso de la novela, buscando la mejor adecuación de cada uno al pasaje en cuestión: el *yo testigo*, el diálogo dramático o un narrador cinematográfico. Si bien, esencialmente, los modos principales serán el *yo protagonista*, para algunas novelas, y, para la mayoría, el omnisciente autorial. En el uso de este último, pretende una experimentación perspectivística, ya que con frecuencia limita la percepción del narrador –diferenciando entre voz y visión– para adoptar un punto de vista selectivo, principalmente el del protagonista. A su vez, en *Pueblo* o *Don Juan* desarrolla la leve trama a partir de un narrador cinematográfico. Sin embargo, indudablemente, el rasgo paradigmático del escritor levantino en esas novelas omniscientes es la presencia del autor implícito que interviene activamente –mediante los desembragues internos–. Ante la «permisividad» del narrador omnisciente, esa voz autorial orienta al lector en la adecuada interpretación, pero, además, en algunas obras permite a Azorín plasmar algunos juegos metaficcionales, a través de las metalepsis en las que el autor se muestra actancialmente para dialogar con sus creaturas…

Por todo ello, podemos concluir que el escritor levantino es totalmente consecuente con los medios de innovación que ofrece la novela contemporánea para el narrador; y en sus obras hay una búsqueda constante de tentativas renovadoras, con la convicción de que el género, en este aspecto, no está constreñido a los modelos y a los cánones de la novela del siglo precedente.

A continuación reproduzco las tablas que anunciaba al comienzo de esta sección, que recogen una enumeración de las novelas por orden cronológico con la respectiva catalogación de cada uno de sus narradores predominantes así como de la focalización principal que adoptan.

Modalidades narrativas y focalización de las novelas de Azorín (1901-1925)

		Homodiegético		Heterodiegético			observaciones	Focalización		
		yo protag.	yo testigo	O. Neutral	O. autorial	O. selec/mult		Cero	Interna	Externa
Diario de un enfermo		x					Innominado		x	
La voluntad	Prólogo				x		*Diario* inédito			x
	1ª y 2ª parte				x				Múltiple (Azorín, Yuste y Justina)	
	3ª parte	x					Diario fragmentado		x (Azorín)	
	Epílogo		x				Cartas		x (Martínez Ruiz)	
Antonio Azorín	1ª y 2ª parte				x				x (Azorín)	
	3ª parte	x					Cartas (capítulos I-VI) Crónica (capítulos VII-XVIII)		x	
Las confesiones de un pequeño filósofo		x							x (Azorín)	
El licenciado vidriera					x				x (Tomás Rueda)	
Don Juan					x					x
Doña Inés					x				Múltiple (Doña Inés, tío Pablo)	

Tabla 3

Modalidades narrativas y focalización de las novelas de Azorín (1928-1944)

		Homodiegético		Heterodiegético			observaciones	Focalización		
		yo protag.	yo testigo	O. Neutral	O. autorial	O. selec/mult		Cero	Interna	Externa
Félix Vargas	Prólogo						En modo dramático			x
	Capítulo I-XL				x				x (Félix)	
Superrealismo	Capítulos I-XXII				x				x (Autor)	
	Capítulos XXIII-XLIX				x				x (Tomás Verdú)	
Pueblo					x		Capítulos XXXV-XXXVII: *yo protagonista* (perro y gallo)	x		
El escritor	Capítulos I-IV	x					Autor ficcionalizado		x	
	Capítulos IV-XXVII	x					Antonio Quiroga			
	Capítulos XVIII-XL	x					Luis Dávila			
El enfermo					x				x (Víctor Albert)	
Capricho					x				Múltiple	
La isla sin aurora					x				Múltiple	
María Fontán					x				x (María)	
Salvadora de Olbena					x				x (Salvadora)	

Tabla 4

2.3. LA METAFICCIÓN NARRATIVA EN AZORÍN

La metaficción es "una forma de experimentación de vías nuevas en la creación narrativa"[291] y, como intentaré demostrar, es un rasgo fundamental en la creación novelística de Azorín. De esta manera, el autor levantino se encamina hacia otra vía de innovación, que tiene como telón de fondo la incuestionable idea de que "la novela realista es la menos adecuada para la representación de la realidad"[292]. Luego, esta novela metaficcional no refleja un alejamiento de la realidad, sino una nueva búsqueda de representarla con más fidelidad.

Evidentemente, no pretendo hacer una exposición sistemática ni completa sobre qué es la metaficción. De hecho, parte de la crítica literaria se muestra escéptica en ese sentido[293]. Ante este tema, como sucede con el resto de conceptos narratológicos[294], nos topamos con la dificultad de la heterogeneidad de nomenclaturas y tipologías que han desarrollado los teóricos[295]. Por esta razón, simplemente procuraré establecer unas características elementales que sirvan de base para el estudio de la obra de Azorín[296].

2.3.1. Aproximación teórica: autorreferencialidad, metaficción, metanovela

A este respecto, conviene traer a colación la aclaración terminológica de Gil González, que es muy clarificadora. En primer lugar, la autorreferencialidad, el concepto más general, responde a los "fenómenos implicados como del de los discursos en los que se manifiesta"[297], tales como la intertextualidad, la parodia, la intermediación o la intericonicidad. En segundo lugar, la metaliteratura es propiamente la autorreferencia limitada al ámbito literario. Después encontraríamos la metaficción, que es "la que pone en evidencia la unión de un universo representado (materia narrativa, contenido, fábula, historia) con el acto mismo de la *representación*"[298], por tanto, la reflexión sobre la obra artística en ella misma. Si bien, este investigador se aventura a proponer la substitución de éste por el término *metarrepresentaciones*, ya que así no se excluirían algunas artes sin componentes narrativos o ficticios. Ya por último, dentro de esa metaficción o metarrepresentación hallaríamos distintas manifestaciones, según el medio artístico utilizado: metanovela, metapoesía, metapintura o metacine.

---

[291] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, Ensayos Júcar, Madrid-Gijón, 1994, p. 7.
[292] *Ibid.* p. 14.
[293] Cfr. i*bid.* p. 27: "Según Hutcheon, no es posible establecer una teoría de la metaficción sino solamente señalar ciertas implicaciones".
[294] Cfr. Gil González, Antonio J., *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 17: "Antes de iniciar la exposición de nuestros planteamientos metodológicos, queremos poner de manifiesto la dificultad para definir el metalenguaje crítico adecuado para un tema, el de la *metaficción*, ya esencialmente autorreferencial. La actual disimilitud de los modelos narratológicos no facilita, precisamente, el manejo homogéneo de los conceptos ni de los términos necesarios".
[295] Cfr. Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 27. Esta autora enumera las siguientes posibilidades: novela autoconsciente (Alter, Stonehill), narcisista (Hutcheon), reflexiva (Boyd), autorrepresentacional (Ricardou), autogeneradora (Kellman), sufiction (Ferderman) y otros menos precisos (introvertida, automática, irrealista o fabulación). Sobre todos estos, prefiere el término de metaficción (McCaffery, Christensen, Scholes, Waugh), que es el que adoptaré, porque también me parece el más acertado y el que tiene mayor alcance en la crítica hispánica.
[296] Cfr. García, Carlos Javier, "Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad", en Gil González, Antonio J. (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos*, 208, Barcelona, 2006, pp. 65-70, p. 65. En este artículo, el autor anima, precisamente, a que el lector supere las barreras impuestas por la diversidad de teorías y que se utilicen esos conocimientos teóricos en favor de una más profunda interpretación de la obra literaria.
[297] Gil González, Antonio J., "Variaciones sobre el relato y la ficción", en *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, *op. cit.*, p. 13.
[298] *Ibid.* p. 11.

Consiguientemente, la metanovela "propugna una novela cimentada en la interrogación de su propio proceso de construcción"[299] o la novela que "se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en su proceso de creación"[300].

Esas particularidades responden a un interrogante previo del autor, a una concepción literaria, que indaga su condición, que se cuestiona a sí misma, que pretende trasparentar los entresijos de su propio arte para tentar una teoría artística adecuada, para innovar, para crear algo distinto. Por eso, la metaficción se basa en una "manera filosófica de hacer, su construcción laberíntica y lúdica, la utilización de formas y materiales del pasado para desarrollar una teoría de la ficción, y poner en primer plano la naturaleza ficticia de la realidad en las construcciones literarias"[301]. En otras palabras: "Identifica la transficción con un tipo de narrativa que se construye poniendo al descubierto las convenciones narrativas"[302]. De hecho, hemos de analizar estos procesos con afán de acertar con su justificación interpretativa, es decir, lo que el autor quiere transmitirnos al aplicar esas técnicas. Tal lo expone Carlos Javier García:

> [En el caso de la metanovela] la tarea del lector es resistirse a aceptar la neutralidad del lenguaje y ver cómo la invención de constelaciones encierra presuposiciones y operaciones textuales ordenadoras que son inseparables de esquemas mentales y de una concepción del mundo.[303]

Todo está cimentado, como hemos visto, en el afán renovador, en la *mirada nueva* que aportan los escritores de principios de siglo XX. En cierta medida, podría decirse que "si el arte no es reflejo de la realidad, la autorreflexividad es una de las estrategias más genuinamente artísticas"[304].

En definitiva, la motivación inherente a la metaficción podría resumirse en este acertado texto de Sánchez-Pardo González:

> Todas las obras que se agrupan bajo la etiqueta de «metaficción» tienen como denominador común una especial conciencia sobre el proceso generativo de la ficción y sus posibilidades formales. Se trata de una ficción altamente autorreflexiva que insiste en que la literatura, como cualquier otra forma de expresión artística creada por el hombre, es terreno abonado para la imaginación y la creación, sin que en ningún momento pueda abrigar la esperanza de reflejar la realidad o transmitir la verdad, conceptos ambos tremendamente complejos, cuyo estatus ontológico ha sido ampliamente debatido en lo que va de siglo.[305]

Por eso, podemos darnos cuenta de que la ruptura con la estética realista es total y tiene su fundamento en la crisis finisecular, a la que no dejamos de referirnos. La narrativa de los albores del siglo XX ha modificado la relación establecida en el anterior período entre *mimesis* y *poiesis*, rompiendo la primacía del *realismo genético* como única vía narrativa

[299] Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la posmodernidad,* Reichenberger, Kassel, 2003, p. 14
[300] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.,* pp. 27-28.
[301] Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la posmodernidad, op. cit.,* p. 15.
[302] *Ibid*. p. 15. "Transficción" es el término acuñado por el crítico literario Zavarzadeh, en su obra *The Mythopoetic Reality*.
[303] García, Carlos Javier, "Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad", *op. cit.*, p. 70.
[304] Sánchez-Pardo González, Esther, *Posmodernismo y metaficción,* Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991, p. 48.
[305] *Ibid.* p. 24.

de reproducción de la realidad[306]. La crisis intelectual de ese período llevó al relativismo y a la parcialidad, desterrando como posible cualquier representación objetivista de la realidad. La metaficción es otra vía para alcanzar esa meta. Dicho de otro modo, "la metaficción es consciente de su carácter fictivo en el máximo grado frente a la novela tradicional, que opera con un criterio estético de la verosimilitud; la metaficción celebra su carácter fictivo y lo sitúa en la base de su ontología narrativa"[307].

Por tanto, la metaliteratura intenta mostrar las costuras genéricas para hacer consciente al lector de esos entresijos. Por consiguiente, ya en particular, las metanovelas exigen del lector "un papel más activo, una mayor participación que le hace consciente de su función como co-creador del texto"[308]; y, en cierto sentido, necesitan, como es el caso de las novelas de Azorín, un lector experimentado y consciente de su concepción estética o de su renovación[309]. Esto supone otro innegable contraste con la novela precedente a nuestro autor: "Obliga a que el lector no olvide, a que sea consciente de que lo que está leyendo es ficción, un simulacro de realidad. De esta forma le fuerza a mantener una determinada perspectiva que busca obtener una respuesta lectora diferente a la actitud pasiva característica de la lectura tradicional"[310].

Evidentemente, la metaficción no es homogénea, sino que tiene sus peculiaridades, debidas tanto a la singularidad de los autores, como a las diferencias de cada movimiento cultural y de cada época. Bien es cierto que la literatura española juega un papel esencial en su desarrollo, como germen: "In fact, if post-modernism shares some of the philosophies of modernism, its formal techniques seem often to have originated from novels like *Tristram Shandy* (1760), *Don Quixote* (1604) or *Tom Jones* (1749)"[311].

Como es lógico, más adelante trataremos de determinar las características que tiene la metaficción en Azorín. Pero antes, conviene señalar una precisión crítica que es muy relevante. A pesar de que se hayan mencionado algunas obras precursoras, la metaficción, en rigor, es un elemento fundamental de la modernidad. Por ello, un empeño de los estudiosos de esta corriente ha sido el de establecer las particularidades de la metaficción en las dos grandes tendencias culturales del siglo XX, que la tienen como rasgo primordial: el Modernismo y el Posmodernismo. De hecho, Patricia Waugh aborda este tema en su teorización, como transcribe Dotras: "Uno de los aspectos de mayor interés en que se centra en el estudio de la distinción entre metaficción moderna, asociada a la idea de conciencia, y la posmoderna, a la ficcionalidad"[312]. Esa diferenciación conlleva interesantes consecuencias. Y se podría concretar aún más, ahora sí en palabras de la investigadora británica:

> Postmodernism can be seen to exhibit the same sense of crisis and loss of belief in an external authoritative system of order as that which prompted modernism. Both affirm the constructive powers of the mind in the face of apparent phenomenal chaos. Modernist self-consciousness, however, though it may draw attention to the aesthetic

[306] Ver en este sentido, esta definición de la narrativa: "El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. G. Genette liga esta distinción a la que se dio en la clasicidad entre *mimesis* y *poiesis*. La imitación de la realidad adviene en la literatura en forma de *poiesis*, creación artística del discurso. Por ello la poética es ciencia de los discursos" (Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", en Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Taurus, Madrid, 1994. pp. 219-240, p. 221).

[307] Sánchez-Pardo González, Esther, *Posmodernismo y metaficción*, op*. cit.,* p. 26.

[308] *Ibid*. p. 22.

[309] Ésta puede ser una de las razones de la negativa recepción crítica de la obra azoriniana en el momento de su publicación. El horizonte de expectativas ante los textos era diferente a las motivaciones del autor, por lo que la incomprensión fue total.

[310] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.,* p. 21.

[311] Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Routledge, Nueva York, 1996, pp. 23-24.

[312] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 24.

> construction of the text, does *not* «systematically flaunt its own condition of artifice» (Alter) in the manner of contemporary metafiction.[313]

Se aprecia, en definitiva, una discrepancia temática entre la metaficción de ambos movimientos: la construcción del texto, por un lado; el demostración de la obra como artificio, por otro. Asimismo, se comprueba que tanto la motivación y las cuestiones que se plantean los escritores, como los recursos empleados son los mismos. En el fondo, esas divergencias radican en el cambio social producido en el transcurso del tiempo de una a otra época cultural, como afirma Dotras:

> La diferencia entre la metanovelística contemporánea y las anteriores manifestaciones de la metaficción radica esencialmente en que antes las cuestiones que surgían giraban principalmente en torno al autor y a la obra como producto mientras que, en la actualidad, la preocupación se centra primordialmente en el proceso mismo de gestación de la obra y en la reacción del lector. En una época crítica y altamente subjetivista como la actual quizá la única certeza sea la realidad del propio discurso y por ello el escritor hace del proceso de escribir el centro de su obra.[314]

Siguiendo la doctrina de esa autora, desvela las particularidades más definitorias de la metaficción: "El antirrealismo, la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, su particular concepción de la función lectora y su carácter lúdico"[315]. Conviene precisar y glosar estas palabras. Por un lado, si bien Dotras señala que la metaficción "es esencialmente antirrealista"[316], en su descripción está refiriéndose al *realismo genético*, ya que, como sostiene unas líneas más delante de la cita precedente, "la novela metaficticia es una forma literaria que reacciona –criticando y/o rechazando– frente a las convenciones de la novela realista"[317]. Así se expresa también Waugh, quien apostilla esta idea con conceptos similares a los que hemos empleado en la teorización sobre el perspectivismo:

> Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them (...). Metafiction, then, does not abandon the real world for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does it to re-examine the conventions of realism in order to discover –through its own self-reflection– a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly «written».[318]

En el fondo, responde a la evolución del concepto de «realismo», que se adapta a las nuevas consideraciones ontológicas y gnoseológicas reinantes a principios de siglo XX, como pone de manifiesto Darío Villanueva:

> Al margen de todo «interpretante» derivado de una determinada ideología cerrada y coherente, ya sea la visión racionalista dieciochesca de la realidad o el materialismo dialéctico, lo que sí es aceptado hoy en día ampliamente es que lo real no consiste

[313] Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, *op. cit.*, p. 21.
[314] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 195.
[315] *Ibid.* p. 28.
[316] *Ibid*.
[317] *Ibid*.
[318] Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, *op. cit.*, p. 18.

> en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino, por el contrario, en una construcción de conciencia tanto individual como colectiva.[319]

Además, esa reflexividad autocrítica, unida a su autoconsciencia conllevará, en muchos casos, a una cierta fusión novelística entre la creación y la teoría literaria. La conciencia autorial se une a las reflexiones sobre la propia obra, sobre el novelar o al autoconocimiento de los personajes como seres de ficción. Es lo que debidamente hemos llamado antes, metaficción, según la categorización de Gil González. De hecho, Dotras incluye la autorreferencialidad como una manifestación de la autoconsciencia. Pero, preferimos, en cambio, mantener aquella distinción. Esta autoconsciencia del proceso de escritura puede tener distintas manifestaciones en el texto: "In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization –through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary–".[320] Por supuesto, todo esto convierte la narración en un ejercicio narcisista, de introspección en la condición de artista de los autores: "It is narrative in general that it narcissistic"[321].

Por último, la ironía, el juego, lo lúdico son cualidades inherentes a la metaficción[322]. En este sentido, éstas se originan gracias al pacto ficcional que se establece entre el autor y el lector de una obra literaria[323]. Pero asimismo surgen por la complicidad que existe entre ellos: el escritor muestra determinados elementos que trasgreden las reglas de dicho pacto o las normas ínsitas al género; por lo tanto, esas leyes que podían constreñir la obra se desvelan y se infringen, mientras un lector competente debe entender e interpretar ese proceso. Al descifrar correctamente esas claves se descubren dichas cualidades. Sin duda, se puede afirmar que "en las novelas de metaficción (...) se observa que lo lúdico es intrínseco a lo metanovelístico"[324].

2.3.2. Metaficción en Azorín, rasgo de modernidad. Ficcionalidad del relato

Una vez detallados los principales mimbres de la metaficción, estos nos servirán de marco para poder centrarnos en la obra de Azorín. También se ha remarcado ya que es seña de identidad del movimiento «modernista». La cuestión ahora será dilucidar hasta qué punto es importante en la producción del escritor monovero y cómo se desarrolla en ella.

Enseguida descubrimos que no es un asunto menor en sus novelas, ya que "el tema predominante en las narraciones de Azorín consiste en la investigación y análisis del proceso creador en la intimidad del artista" y "el estudio introspectivo de sus propios procedimientos de invención literaria"[325]. Esto lo ejercita de diversas maneras: desde los juegos narrativos previamente apuntados, hasta la autoconsciencia manifestada en la labor de los personajes escritores, pasando por la reproducción de la génesis novelesca. Azorín procura desenmascarar la narración misma con múltiples recursos; trata de mostrar al lector los rasgos que constituyen la obra para cuestionarlos y subvertirlos.

---

[319] Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2020, p. 61.
[320] Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, London-New York, 1984, p. 23.
[321] *Ibid*. p. 19.
[322] Cfr. Hutcheon, Linda, *Irony´s Edge: The Theory and Politics of Irony,* Routledge, London-New York, 1994, p. 3: "What appear to me the exaggerated claims made in the past and present for the power of romantic irony (in terms of freedom, pleasure, psychic health, intellectual stimulation, and so on) will be dealt with where relevant to the discussion of irony´s politics, as will assertions regarding irony as the defining characteristic of modern culture or society, art or criticism".
[323] Cfr. Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, *op. cit.*, p. 89: "Quiere decir esto que la aceptación por parte del lector del «pacto de ficción» condiciona automáticamente su actitud hermenéutica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel pacto y esta actitud".
[324] Dotras, Ana, *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 191.
[325] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional,* Alhambra, Madrid, 1980, p. 83.

En suma, la obra literaria emerge como tema sobre el que versan gran parte de sus novelas: "La acción recíproca entre ilusión y realidad, tema central del arte de Azorín, se ha considerado muchas veces preocupación exclusiva de Pirandello"[326]. Comparte esta inquietud su compañero de generación, Unamuno, aunque, a mi modo de ver –y como pretendo ir demostrando con el análisis de sus obras–, no es tan global, constante, obsesiva. Además, lo que singulariza al escritor levantino respecto al resto de escritores «modernistas» –y lo convierte, en este sentido, en un precursor de la posmodernidad– es, precisamente, la reflexión sobre la obra literaria como artificio.

Desde luego, de Unamuno y Azorín, como de todos los autores de su generación, podemos afirmar lo siguiente: "Numerosos críticos han relacionado la narrativa de Unamuno y más concretamente su «nivola» con la renovación estética de carácter experimental llevada a cabo durante el primer tercio del siglo XX"[327]. Como aduce Álvarez Castro, muy acertadamente, la metaficción unamuniana es consecuencia de sus preocupaciones existenciales y son manifestación de un deseo de inmortalizarse en el propio proceso de la escritura de novelas[328]. Pero, más generalmente, hunde sus raíces en la subjetividad, en la visión filosófico-artística «modernista»:

> El propósito de este libro es analizar la original concepción de las relaciones entre autor, texto y lector que se plasma en la novelística de Miguel de Unamuno, atendiendo a sus procedimientos narrativos y sus repercusiones existenciales, desde la premisa de que en su empeño por vincular los procesos de interpretación literaria a los mecanismos de formación de la subjetividad, el escritor vasco se vio obligado a superar los moldes estéticos tradicionales y forjar una novela de marcado carácter experimental (y, más concretamente, metaficcional).[329]

Parte de este trabajo de investigación está consistiendo en resaltar la figura de Azorín en la crítica y el estudio literario actual. En este aspecto de la metaficción nos topamos con otra sinrazón: la general consideración de Unamuno como autor original e influyente, mientras Azorín ha caído en el olvido. Por lo que, si "diversos autores han propugnado el carácter precursor de Unamuno en lo relativo a sus ideas sobre la recepción"[330], no debería quedar a la zaga el escritor alicantino.

Una vez comparadas las pretensiones y la novedad azorinianas con las de su compañero de generación, no es casual tampoco que muchos críticos adviertan en Azorín un precedente de Jorge Luis Borges, por las similitudes de sus obras[331]: "Ese proseguir la vida del personaje literario –normalmente hasta su derrota– me recuerda uno de los módulos narrativos de Jorge Luis Borges, cuyos justificantes novelescos recuerdan tanto los del último Azorín: así en las narraciones «Biografía de Tadeo Isidoro de la Cruz» o en «El fin» (ambas sobre el personaje de Martín Fierro)"[332]. También son próximas por la repercusión e importancia que tiene la metaficción en ambos escritores: "Barth afirma en su ensayo que la obra del escritor argentino pone de manifiesto el agotamiento de las posibilidades narrativas, aspecto que se manifiesta, entre otras formas, a través del recurso extremo de incluir dentro de la propia narrativa la tematización de aspectos formales de

[326] Livingstone, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 32.
[327] Álvarez Castro, Luis, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015, p. 15.
[328] Cfr. una tesis inédita: Sharp, Diane H., *Nivola: The Ambiguous Mirror of the Self*, Emory University, Atlanta, 1994, pero citada en Álvarez Castro, Luis, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, p. 14.
[329] Álvarez Castro, Luis, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, *op. cit.*, p. 15.
[330] *Ibid*.
[331] Cfr. Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 22.
[332] Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*, en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 176-182, p. 181.

la creación literaria"[333]. Y es que Borges forma parte de una generación de autores a los que, precisamente, el carácter metaficcional de sus escritos los aúna: "An increasingly large international band of writers of novels and short fiction –Borges, Barth, Sanguineti, Fowles, Sollers– does indeed often transform the formal properties of fiction into its subject matter"[334]. Esto, como observaremos, también se puede atribuir a Azorín.

En esta misma línea comparativa se encuentra el trabajo de Antonio Risco, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, en el que evidencia la contigüidad existente entre Azorín y la *Nouveau Roman* francesa, de autores como Robbe-Grillet, Sarraute o Butor. En especial, establece que el núcleo de toda esa generación es la oposición a la novela tradicional, sobre todo, al "enfrentar la novela con sus contradicciones íntimas, conducirla a realizar su autocrítica"[335]. Y esto, para él, es lo que "justifica la comparación de la [*Nouveau Roman*] con la de *Azorín*"[336].

Asimismo, Sobejano-Morán, en su obra sobre la Posmodernidad, incluye una caracterización de parte de la novela posmoderna –aclarando después que puede ser matizada– con muchos de los aspectos que encontraremos en Azorín:

> Charles Newman señala que, durante la posmodernidad, han tomado cuerpo dos nociones opuestas sobre cómo debe ser la novela (...). Y la segunda [la posmoderna] proclama que la ficción no puede seguir dedicándose a procesar y diseminar información sobre cómo vivimos (...), y propugna una novela cimentada en la interrogación de su propio proceso de construcción (...). La escritura de esta novela es altamente pulida, su humor es paródico, a veces se aprovecha del mito o la fábula, su fragmentación es programática, la intrusión del autor en la narración no tiene fines confesionales o autobiográficos.[337]

Sin embargo, sorprende que en la enumeración de autores españoles que practicaron la metaficción en la novela durante el siglo XIX y XX, no incluya a Azorín y sí, por el contrario, a otros muchos autores, quizá alguno de menor trascendencia o con menor incidencia en sus obras: Benjamín Jarnés, Ramón J. Sénder, Delibes, Galdós o Valera[338].

En este sentido, Leon Livingstone elabora una apropiada descripción sobre las múltiples novelas «modernistas» españolas (y algunas previas, en concreto de Galdós), pero enseguida resalta que "muchos otros ejemplos, quizás aún más reveladores, podrían citarse, pero es probable que entre todos los escritores que se han esforzado y luchado con la novela como problema no haya ninguno que se haya visto más envuelto consciente e intencionalmente en tal experimentación que el mismo Azorín"[339].

Ya desde el comienzo de la obra del escritor levantino la metaficción está presente; además, la reflexión literaria y la autoconsciencia van a ser un tema de gran recurrencia en él. En cualquier caso, una metanovela, como ya se había avanzado, requiere de un lector competente. Razonablemente, lo estudiado sobre Unamuno, nos sirve para nuestro autor: "Si hay un tema que aparece en los escritos de Unamuno de manera aún más recurrente que el de la inmortalidad, es el de las relaciones entre autor y lector. En rigor, ambas cuestiones son una sola, pues la empresa unamuniana de sobrevivir en su obra necesita imperiosamente de la colaboración de un receptor"[340]. Esta misma característica

[333] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.,* p. 12.
[334] Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, op. cit.*, p. 18.
[335] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 54.
[336] *Ibid*.
[337] Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la posmodernidad, op. cit.,* p. 14.
[338] Cfr. *ibid*. p. 30.
[339] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 62.
[340] Álvarez Castro, Luis, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, *op. cit.*, p. 29.

es constante en su compañero de generación como se aprecia en las referencias al lector explícito, a la presencia del narrador autorial o a la formación novelesca. De suerte que, sin duda, también podemos afirmar lo siguiente sobre Azorín: "La notable presencia del lector en la literatura unamuniana –en forma de narratarios o apelaciones directas de la voz narrativa y autorial– y más aún la libertad interpretativa que presuntamente se le concede a ella, tienen un correlato teórico en las teorías de la recepción formuladas en el último tercio del siglo XX"[341].

Al hilo de todos estos preliminares, conviene establecer el marco crítico con el que voy a analizar la obra de Azorín. En su monografía sobre la metaficción en tres autores españoles –Goytisolo, Unamuno, Azorín– Carlos Javier García elabora una descripción de los procesos narrativos que utiliza la metaficción que me parece acertada y, aunque puede ser discutible, es la que seguiremos, en cuanto nos permite aproximarnos a un estudio posible en las obras concretas de nuestro autor[342]. Si bien es cierto, el análisis que aborda de las novelas azorinianas se reduce exclusivamente a dos (*El escritor* y *Doña Inés*); mi intención es, no obstante, la de sintetizar algunos aspectos generales, para luego reconocerlos en sus obras y describirlos.

En primer lugar, es importante el discurso sobre la ficcionalidad del relato, ya que ciertamente, parte del juego literario de la modernidad es la intencionada confusión de los límites que tradicionalmente separaban a los géneros[343]. En el caso de la obra de Azorín, esta equivocación se produce, esencialmente entre la novela y el ensayo[344]. De hecho, en muchas de ellas se incluye un paratexto por parte del autor para remarcar su condición novelesca[345]; en cambio, en otras la desorientación proviene de las dudas que hubo sobre su condición genérica, bien desde un primer momento[346], bien en los estudios críticos posteriores[347]. Además, el narcisismo propio de la metaficción es un rasgo intrínseco del ensayo, que en Azorín, viene heredado de su maestro Montaigne, como reparamos con anterioridad[348].

En este sentido, la ficcionalidad de un texto es una convención que siempre responde, en rigor, a un recurso extratextual. Puede constituirse por el simple hecho de estar enunciados así en una novela, es decir, porque el autor ha anunciado que ese escrito tiene categoría de ficticio. En definitiva, "la ficcionalidad del relato no depende de

[341] *Ibid*. p. 31.
[342] Cfr. García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Júcar, Madrid-Gijón, 1994.
[343] Nuevamente, este es otro punto más en el que las obras de Azorín y Borges adquieren gran proximidad: "Pero más allá de lo anecdótico, el relato inaugura la tendencia borgiana a borrar las fronteras entre ensayo y ficción, algo que a partir de entonces se manifestará como una práctica asidua en su narrativa y su ensayística" (Estenoz, Alfredo Alonso, "«El acercamiento a Almotásim»: el escritor colonial en el mercado literario", www.borges.pitt.edu/bsol/documents/ 2 107_000.pdf (25/04/2019).
[344] Más adelante trataremos la relación con la autobiografía. Además, en algunas de sus novelas también es pertinente el estudio de la frontera entre novela y poesía, como se abordará en el capítulo 4, sobre la novela lírica.
[345] Es el caso de *Superrealismo. Prenovela*, *Pueblo. Novela de los que trabajan y sufren*, *María Fontán (Novela rosa)* o *Salvadora de Olbena (Novela Romántica)*. Después descubriremos también que estos paratextos responden a una intención lúdica.
[346] Por ejemplo, *La voluntad*, por parte de la crítica. *El escritor*, sin embargo, se debe a una confusión del editor, en las tres primeras ediciones de la novela: "La primera dificultad surgió a la hora de su clasificación genérica: incluida por la editorial en las tres primeras ediciones en una colección de ensayos, Azorín, para evitar malentendidos, consideró necesario añadir la palabra novela al pie del título" (García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 57). En este sentido, también compruebo perplejo cómo la novela unamuniana *Cómo se hace una novela* ha sido incluida en el tomo VII de las obras completas de la Biblioteca Castro –que engloba *Paisajes y Recuerdos*–, y no en los dos primeros –que corresponden a los de sus obras de ficción–. La edición de estas obras completas es de 2005.
[347] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda*, *op. cit.*, p. 23.
[348] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., pp. 11-240: "Tras las meditaciones de Marco Aurelio, la presencia del yo analizado en una obra literaria se inicia con Montaigne, precursor de la modernidad por su interés en hablar no del hombre, en general, sino de su individualidad concreta desde una visión subjetiva, curiosa, y experimental; es una forma que trasciende los géneros clásicos y con un estilo contemporáneo que anuncia la nueva prosa de la modernidad" (pp. 45-46).

características textuales sino que es resultado del acuerdo entre el autor y el lector"[349]. La ficcionalidad del relato se constituye a través de la enunciación del autor del texto, que instituye un «pacto de lectura». En el caso contrario, un texto ensayístico se construye formando un «pacto no ficcional»: "Una de las bases del pacto de lectura que establece el ensayo como clase de textos es precisamente la sinceridad del ensayista, que desvela al lector parcelas de su intimidad"[350].

Por otro lado, hay novelas en las que "el autor ficcionalizado o dramatizado recuerda expresamente a los lectores que están leyendo un relato producto de la invención". Sería parte de un juego metaficcional, ya que "los enunciados mismos que declaran la ficcionalidad, al hacerlo, instauran una realidad integrada al menos por quien enuncia tal ficcionalidad" [351]. Dicho de otro modo por Pozuelo Yvancos:

> El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal figurado como voz narrativa en las novelas, que son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario.[352]

De esta manera, en base a ese pacto podemos establecer el género literario al que pertenecen las obras de Azorín. En virtud de esto se pueden catalogar obras con idéntico estilo y estructura, bien como novelas –el caso de *Pueblo* o *Antonio Azorín*–, bien como ensayos o memorias fragmentadas –como pueden ser *Valencia* o *Madrid*–. O incluso sus *Memorias Inmemoriales* en las que juega, a mi modo de ver, con el efecto contrario: no son ficcionales, por la convención establecida por el autor, mientras que siempre se alude al protagonista de todos los sucesos recogidos como si fuese un personaje «ficticio», inventado, un escritor llamado «X» (que debemos identificar, sin temor a equivocarnos, con Azorín).

Por lo tanto, gracias a este «pacto» el autor nos muestra –a veces a través del propio título de la novela, a veces mediante recursos metaficcionales, como son los prólogos firmados con el nombre del autor empírico o en los que el autor ficcional impone una interpretación adecuada del texto– el carácter ficticio de la novela: es ficción, por decisión del autor, y el lector lo recibe como tal. Otra vía para dilucidar su ficcionalidad o no fue el hecho histórico de incluirlas en sus Obras Completas: el autor decidió su condición al adscribirlas a un género u otro dentro de la colección. En algunos casos concretos, implicaron serias dudas incluso para el mismo Azorín, lo que revela la contingencia de dicha elección. Esto permite algunos juegos metaficcionales, como el que se produce en el epílogo de *La voluntad*: está compuesto de algunas epístolas de Martínez Ruiz (ficcionalizado, claro) a Pío Baroja. En virtud del «pacto de lectura» ya establecido se interpretan como juegos; pero, por supuesto, requieren del lector su total complicidad. Estos juegos, son frecuentes en las presentaciones de las novelas (*Antonio Azorín*, *Pueblo*, *Capricho* o *Félix Vargas*).

Además nuestro autor aprovecha algunos clásicos españoles para revisarlos, para recrearlos en sus obras con una novedad no alcanzada. Antonio Risco afirma que "la novela moderna deriva, pues, de una parodia burlesca, una antinovela"[353], siendo el pastiche su origen. Así, aduce que "la mayor parte de los escritos de Azorín parten del

---

[349] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 20. Está exponiendo unas ideas de Barbara Herrnstein Smith.
[350] Arenas Cruz, M. E., *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 1997, p. 383.
[351] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 20.
[352] Pozuelo Yvancos, José María, "«Figuración del yo» frente a autoficción", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 151-173, p. 173.
[353] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 65.

pastiche (...) que se acogen al prestigio de un refinado aristocratismo, puesto que suelen inspirarse en las obras maestras de la literatura"[354]. Es una porción de la conocida inspiración libresca de Azorín. Por consiguiente, el origen de muchas de sus obras son otras piezas literarias, siendo las de nuestro autor un reflejo, un espejo de aquellos clásicos.

A pesar de todo, Azorín juega con esos límites de los géneros y, en ocasiones, quebranta ese pacto ficcional. Es un camino alternativo para mostrar las costuras de la novela, originando una visión lúdica, metanovelesca. En sus novelas se reconocen algunos subgéneros novelescos: "De libro de memorias, *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904); de novela romántica, *Don Juan*, *Doña Inés* («Historia de amor») y *Salvadora de Olbena* (que el propio Azorín subtitula efectivamente «novela romántica»); de novela rosa en *María Fontán* (es el autor mismo quien la subtitula de la manera aludida); de novela populista o social en *Pueblo* («novela de los que trabajan y sufren», 1930), de novela exótica de viajes en *La isla sin aurora* (1944)"[355]. Pues bien, la intención de Azorín es subvertirlos, ya que incumple sistemáticamente las expectativas que forjan sus subtítulos: "Se trata, pues de subgéneros novelescos que se autoniegan"[356], es decir, que "vienen a significar una irónica puesta en cuestión de tales formas de novelar en sus estructuras tradicionales"[357]. Hasta ese punto procura Azorín hacernos cuestionar la novela tradicional; hasta ese punto quiere que reflexionemos sobre la novela misma.

Una idea semejante remarca Robert Spires en su tratado sobre la novela española de principios de siglo, en la que encumbra *Doña Inés*. Además, señala que en ese juego también se manifiesta la metaficción:

> If parody is the basic strategy for shifting the focus from the object created to the art of creating it, the basic substrategy to that end is a subversion of reader expectations. The process of undermining what the reader anticipates begins with the title itself of the novel, a woman´s name, reinforced by the subtitle, «*(Historia de amor)*». The combination of title of subtitle predisposes reader expectations toward a conventional love story (...). On the surface it is the conventional love story of unrequired level; that convention betrayed, however, by the way the story is told.[358]

2.3.3. Azorín y la metanovela: conciencia referencial, reduplicación y metalepsis

Una vez establecida la idiosincrasia de la metaficción, pretendo ahora sentar las bases de la descripción de la metanovela. En primer lugar –continuamos siguiendo la obra de Carlos Javier García–, la primera precisión se funda en la actitud del narrador ante la realidad textual. En el fondo, esta es la diferenciación narratológica por la que se nos permite diferenciar la metaficción «modernista» y posmodernista, como se avanzó previamente. Se distinguen tres actitudes: la *conciencia referencial*[359], la *conciencia*

[354] *Ibid.* p. 66.
[355] *Ibid.*
[356] *Ibid.* p. 67. Es curioso, y no deja de remarcarla como novela fallida, que "sólo *María Fontán* (1944), la novela rosa, cumple medianamente su programa. Y mejor hubiera sido que no lo hiciera, dada su mediocridad. Ahí, la ironía de Azorín se ha embotado lamentablemente".
[357] *Ibid.* p. 66.
[358] Spires, Robert, *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*, University of Missouri Press, Columbia, 1988, p. 75.
[359] Cfr. García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 23: "El mundo referido por el narrador no se cuestiona y ocupa el primer plano del relato (...). La novela misma (la del narrador), su construcción, no es objeto de novelización".

textual[360] y la *conciencia metafictiva*[361]. El autor forma esta tipología basándose en la obra *Discurso narrativo* de Genette[362]. El propio Genette, años después, en el *Nuevo discurso del relato*, tomando en consideración la catalogación de Barth –que éste elaboró en reacción a la primera de Genette–, extiende esas tres funciones a seis[363]. Sin embargo, opto por la clasificación original, porque me parece suficiente para esta investigación, ya que la más actual no hace sino detallar en exceso la anterior ("exhaustiva", la llama él mismo), matizándola en exceso. En definitiva, y por clarificar esas relaciones entre historia y discurso en este tema, recojo algunas citas de Genette –bastante retóricas–, aunque, en este caso, de su artículo "Fronteras del relato". Me parece que servirán para después encuadrar el lugar de Azorín en esta relación:

> La objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador (...). En este grado de pureza, la dicción propia del relato es en cierto modo la transitividad absoluta del texto, la ausencia perfecta (...), no solo del narrador, sino de la narración misma, por supresión rigurosa de toda referencia a la instancia del discurso que la constituye.
>
> Pero tenemos que agregar en seguida que estas esencias del relato y del discurso así definidas casi nunca se encuentran en estado puro en ningún texto (...). La inserción de elementos narrativos en el plano del discurso no basta para emancipar a éste (...). Toda intervención de elementos discursivos dentro del relato se siente como una distorsión del rigor narrativo (...). La menor observación general, el menor adjetivo un poco más descriptivo, la más directa comparación, el más modesto «quizás», la más inofensiva de las articulaciones lógicas introducen en su trama un tipo de término que le es extraño y como refractario.
>
> Vemos, por el contrario, hasta qué punto la época moderna ha acentuado la conciencia de la dificultad hasta tornar materialmente imposibles ciertos tipos de elocución para los escritores más lúcidos y rigurosos (...). Todas las fluctuaciones de la estructura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa de la precedente (...), a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en lo que Michel Foucault llama «el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo a su desarrollo y encerrado en él».[364]

En segundo lugar, el estudio de Carlos Javier García implanta una distinción que es relevante dentro de la *conciencia metafictiva*. Este autor sostiene que "la metanovela es la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela, inquiriendo en su proceso en la relación de la ficción con la realidad"[365]. Aun así diferencia dos modalidades dentro de la metanovela[366]. La primera, que llama *metanovela mimetizante*, responde a la novela en la que el carácter

---

[360] Cfr. *ibid*.: "Al incrementar la importancia concedida a la narración misma y a las técnicas compositivas, haciéndolas perceptibles, surge la *conciencia textual*. Las formas discursivas, los contrastes en la forma de contar y lo que se cuenta pasan a ocupar el primer plano; es decir, se subraya la textualización de lo representado".

[361] Cfr. *ibid*.: "Cuando el discurso (los comentarios metafictivos) del narrador o los personajes, además de poner de relieve la organización textual, alude de forma expresa a la gestación y proceso de elaboración de la escritura".

[362] Cfr. Genette, G., *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford, 1980, pp. 171-173. Habla, en ese caso, de *Narratized*, or *narrated*, speech; *transposed* speech, in indirect style; *reported* speech, the most "mimetic" form.

[363] Cfr. Genette, G., *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 63-64. Ese nuevo catálogo de funciones discursivas es el siguiente: funciones explicativa, predictiva, temática pura, persuasiva, distractiva, obstructiva.

[364] Genette, G., "Fronteras del relato", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 193-208. Las citas son fragmentos de las pp. 202-208.

[365] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 28.

[366] En realidad también habla de una tercera, pero que –al igual que él hace en su estudio–, también dejaré sin tratar (cfr. *ibid.* p. 29, nota 16).

metaficcional procura dar veracidad al relato. La segunda orientación, llamada *metanovela* propiamente, es la novela en la que tanto su invención como su construcción forman parte de ella, buscando de ese modo la introspección del autor ficcionalizado.

Por último, quería también reflejar otra caracterización (dentro ya de la *metanovela*). Son los procedimientos por los que se lleva a cabo. Aquí distingue el autor entre *metanovela discursiva* y *metanovela especular*. "En la categoría discursiva se agrupan aquellos textos en que lo narrado aparece irreductiblemente y de forma expresa ligado a la instancia enunciativa"[367]; corresponde, por tanto, al tiempo de la enunciación. Por el contario, la *metanovela especular* pertenece a la historia narrada y es lo que se conoce como *mise en abyme*[368], que a su vez puede materializarse como *reduplicación simple* ("cuando en el fragmento que duplica el conjunto reconocemos una relación de similitud"[369]), *reduplicación in infinitum* ("cuando el fragmento duplicador incluye dentro de sí mismo otro fragmento que le duplica, y así sucesivamente"[370]) o *reduplicación aporística o paradójica* ("cuando se da a entender que el fragmento incluye a la obra que sirve de estuche"[371]).

Me encaminaré a integrar las novelas de Azorín según esta catalogación, e intentaré descubrir su aportación y relevancia. Desde luego, y no sólo porque el autor desarrolle su obra en el siglo XX, Azorín tiene una conciencia textual clara y se aleja de la *conciencia referencial* –ese distanciamiento, como seguimos apreciando, es una constante: éste es un contraste más con respecto a la novela del siglo precedente–. La mayoría de la narrativa azoriniana tiene referencias discursivas, por ejemplo, a través de la presencia del autor implícito, que se hace visible con cierta recurrencia en el discurso (como narrador autorial). Este autor no sólo guía la lectura, sino que a veces comenta su propia labor como escritor. Esto sucede en gran parte de las novelas, desde *La voluntad* o *Doña Inés* hasta *Salvadora de Olbena*. Quizás no es tan explícito en *Diario de un enfermo*; pero procura darle ese carácter de *conciencia referencial* a través del prólogo, de la estructura diarística o del autobiografismo. No me detengo otra vez, porque pienso que está lo suficientemente descrito y justificado en el anterior epígrafe del estudio. Aunque sí conviene darle el matiz metafictivo que tiene: "El hecho de que todos los autores se incluyan, directa o indirectamente, en el universo ficticio creado es una de las varias formas en las que el texto apunta a la figura del autor (...). Esta es una de las manifestaciones de la autoconsciencia autorial que se encuentra presente, bien sutilmente sugerida o bien firmemente declarada"[372].

No obstante, la gran mayoría de novelas azorinianas procuran otra relación entre el discurso y el relato. Participan de esta *conciencia metafictiva* al menos con algún rasgo. Pongamos algunos ejemplos[373]. En *Tomás Rueda*, el protagonista mantiene un coloquio con el narrador en el capítulo XII, evidenciando la existencia del narrador y trasgrediendo una estructura tradicional[374]. *Pueblo* comienza con un diálogo entre dos voces –la de un obrero y la del escritor– que intercambian un sencillo pero maravilloso parlamento que

[367] *Ibid*. p. 31.
[368] Creo que es interesante aclarar que, a pesar de la clasificación que se utilice, la *mise en abyme* es un recurso metafictivo que tiene una motivación: "La racine commune de toutes les mises en abyme étant, à l´évidence, la notion de réflexivité (entendue comme «retour de l´esprit (du récit) sur ses états er sur ses actes»), en Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 60.
[369] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 32.
[370] *Ibid.* p. 33.
[371] *Ibid.* p. 33.
[372] Dotras, Ana, *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 180. La cita se corresponde a las 5 obras que analiza en su estudio, pero pienso que es extrapolable a todas, y en particular a las de Azorín.
[373] Algunos de ellos ya han sido descritos en el anterior capítulo sobre el narrador, por lo que los cito sin detenerme de nuevo.
[374] Cfr. Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas* I, *op. cit.*, capítulo XII, p. 472.

enmarca la ficción: "OBRERO: ¡Si supieras lo cansado que estoy! ESCRITOR: ¿Es que crees tú que yo estoy en un lecho de rosas?"[375]. Incluso en *María Fontán*, su novela menos experimental y lograda, la narración es presentada como una historia oral, que cuenta un *yo autorial* a la condesa de Hortel[376]. Todos estos ejemplos se corresponden, en mayor o menor medida, con las antes llamadas *metanovelas mimetizantes*. Tienen *conciencia* de metaficción que se manifiesta en el texto y le otorgan verosimilitud.

Aunque estos rasgos ya permitirían vislumbrar la renovación literaria del autor en este aspecto, no se queda ahí. Porque en su novelística también encontramos novelas cuya temática principal, su propósito, su *relato* –en términos de Genette– se constituye a través del acto o el proceso de la creación de la propia novela. En definitiva, la novela en la que su "proceso de elaboración ocupa el primer plano de la novela"[377]. Son *metanovelas* en sentido estricto, según la catalogación de Carlos Javier García. Este es el caso de *Superrealismo*, *Capricho*, *El escritor* o de *Félix Vargas*. Son las que Risco ha llamado, en su monográfico, novelas absolutas[378]. Si bien, en todos estos casos, el autor levantino aborda esa especulación de maneras diferentes y con variados recursos.

Por un lado, es objeto de reflexión, y temática principal de la obra, la gestación novelesca en *Superrealismo*. El autor ya la subtituló como «Prenovela». De modo que el proceso de redacción de la novela es la propia novela: "Propósito de escribir una novela. Propósito que se está balanceando, dentro de la persona, en el tiempo, yendo el columpio de un día para otro. Para otro en que comenzará a ser escrita la novela"[379].

Por otro, las relaciones entre los distintos géneros literarios, representados por poeta, dramaturgo y novelista; así como la oposición realidad/vigilia frente a fábula/sueño; o la trama dentro de la trama son los argumentos principales de *La isla sin aurora*. La obra desvela varios niveles ficcionales, estableciendo un juego narrativo: "Ha terminado el poeta su lectura –la lectura del capítulo antecedente– y todos han guardado silencio; estaban allí, con el poeta, el novelista y el autor dramático. Susurraba lentamente, muy lentamente, el poeta lo que iba leyendo"[380]. Por todo esto, Renata Londero afirma que esta novela está "dominada por un evidente simbolismo metafictivo"[381].

En cambio, en *Capricho* la temática gira en torno a las perspectivas y el punto de vista. La pluralidad de enfoques y de maneras de narrar son la trama misma, lo que convierte el relato, a través de la subjetividad, en más objetivo y veraz. Además, un narrador-autor está presente y se manifiesta constantemente en el texto, bien sea relatando la breve historia, bien interviniendo dramáticamente o bien siendo presentado por una nueva voz narrativa, diferente a la suya. Su entidad ficcional ya la hemos descrito en el epígrafe precedente:

> He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la Redacción. No he querido proseguir; no era preciso.[382]

---

[375] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, prólogo, p. 165.
[376] Cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, prólogo, p. 589: "Como la condesa de Hortel quisiera conocer, punto por punto, la vida de María Fontán, yo tuve mucho gusto en referírsela".
[377] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 24.
[378] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 88: "La novela narra la aventura de su propia concepción o elaboración, se cierra en círculo, en una esfera estricta, sin aberturas, porque figura, representa, se refiere ante todo a su propio ser concreto. Es la novela pura, abstracta, en el mismo sentido que se atribuye este adjetivo a cierto tipo de pintura, o, dicho de otra manera, la novela-objeto, de igual modo que todo objeto no «artístico» en primera instancia no representa más que a sí mismo –¿qué *figura* una mesa, por ejemplo, o un bello árbol?–".
[379] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 77.
[380] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 504.
[381] Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 12.
[382] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 403.

> (*El autor interviene, y pregunta: ¿Cómo es que agrandándose el director de trabajar en el conticinio, cuando trabaja mejor, se dice ahora que esto que escribe a pleno sol es lo perennal y no lo transitorio?*).[383]
>
> (*El autor, petrificado años y más años ante la misma mesa, con la misma luz, con el mismo silencio, a la misma hora, envidia al editorialista. Durante mucho tiempo no ha creído que se pudiese escribir con tales óbices*).[384]

En mi opinión, estas novelas suponen la mayor innovación y renovación novelesca de Azorín en el aspecto metaficcional. En este sentido, es un adelantado a su tiempo, ya que lo característico precisamente de la novela posmoderna es que el tema principal de la novela sea el hecho de novelar, la estructura narrativa, el proceso creativo. Es un aspecto en el que Azorín se erige en precursor; pero, sobre todo, ha establecido un hito en la literatura española, y en estos términos es sólo comparable a *Cómo se hace una novela* de Unamuno.

Seguimos analizando el resto de procedimientos metanovelescos previamente descritos. En primer lugar la *metanovela discursiva* se revela en el ejemplo citado de *María Fontán* (en el que además, el narrador explicita el estilo de la narración, en base a la enunciación que evidencia: "El estilo es llano: el de una conversación particular"[385]). Pero es el mismo que el de *Capricho*: el autor ficcionalizado expone lo que pretende hacer y luego se va desarrollando en la novela ("Como gustéis; sí o no; capricho o no capricho. El autor por capricho tiene este libro"[386]). Un recurso parecido detectamos en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en las que el autor adelanta al lector lo que va a narrar en la novela: "Lector: yo soy un pequeño filósofo (...). Quiero evocar mi vida (...). No voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto, tilde por tilde"[387].

Por otro lado está la *metanovela especular* con las tres derivaciones antes enumeradas. La *reduplicación simple* la consignamos en novelas como *Antonio Azorín*, *Salvadora de Olbena* o *La voluntad*. En la novela de 1902, el prólogo transmite el contenido de un *Diario inédito* –otro recurso metanovelesco– para contarnos la historia de la fe de Yecla, encarnada en la construcción de la iglesia. Esa historia está anticipando lo que sucederá a Antonio Azorín, el protagonista de la novela, cuyo destino está augurado, predeterminado: "Prólogo, en fin, como anuncio de similitudes que se corresponden con lo postulado más tarde: «todo pasa y se repite en el fondo». Y entre lo que pasa y se repite –insisto– cuenta la presencia de la religión, que veremos manifestarse ya como búsqueda de consuelo, ya como ansia de dominio"[388]. Es decir, como se dice en el mismo prólogo, "ved el misterioso ensamblaje de las cosas humanas"[389]; que se completa con el final de la novela: ¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna en la inexorable evolución de las cosas!"[390]. Asimismo, la novela *Antonio Azorín* finaliza con el personaje cogiendo una pluma y comenzando a escribir, como introduciendo una nueva reduplicación de esta u otra trama.

Sucede también en *Salvadora de Olbena*, pero en este caso con perspectivas. Es la misma historia narrada de diferente forma (igual que en *Capricho*): "En *Salvadora de Olbena*, la historia de por qué Juan Pimentel y Salvadora riñeron definitivamente,

---

[383] *Ibid.* capítulo II, p. 406.
[384] *Ibid.* capítulo IV, p. 411.
[385] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, prólogo, p. 589.
[386] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, "Como gustéis", p. 397.
[387] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulos I y II, pp. 381-382.
[388] Martínez del Portal, María, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 84.
[389] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, prólogo, p. 51.
[390] *Ibid.* epílogo, p. 227.

reiterada en cinco capítulos (XXX-XXXIV, todos ellos titulados *De la historia*), cada uno de los cuales ofrece un punto de vista, y una historia, diferentes"[391].

Doña Inés es una novela intensamente *metanovelesca*. Maneja muchos recursos metafictivos, que "se ordenan en dos categorías: de un lado hacen explícito el proceso de la escritura, de otro, constituyen una representación del proceso lectorial"[392]. Evidentemente la figura del tío don Pablo, *alter ego* de Azorín en la novela, hace que los comentarios metaficcionales sean constantes: sobre la creación artística, las costumbres apropiadas para la escritura o la gestación de la obra de arte. A su vez, la reduplicación es clara. La historia de doña Inés es idéntica a la de una antepasada suya, con la que comparte incluso su fisonomía. El libro escrito por tío Pablo y titulado *Doña Beatriz (Una historia de amor)*, provoca en el lector la asimilación de ambas historias. El recurso es genial: no sólo se asemejan ambas historias, sino que además esa biografía sobre Beatriz ha sido escrita por Pablo y leída a Inés. En el fondo, es una historia especular, un reflejo de la misma novela que el lector empírico está leyendo. Carlos Javier García avisa del objetivo que asume esa reduplicación en la novela, en el que el lector juega un papel fundamental para su comprensión:

> Las imágenes especulares que aparecen en el entramado narrativo repiten la sustancia temática, que resulta de este modo intensificada por la multiplicidad de interacciones. El efecto de intensificación estriba en la luz que proyectan unas sobre otras. En este sentido, las funciones lectoriales son primordiales al ser el lector el que establece la conexión entre situaciones análogas, pero diversificadas en el espacio y en el tiempo. El texto provee las claves pero es él quien las actualiza y concreta.[393]

Si bien, el final de la novela provoca una posible reduplicación *in infinitum*, ya que en la figura de ese "niño –futuro poeta–"[394] intuimos el comienzo de otra historia, en un movimiento circular, que se repite. Sea como fuere, podemos concluir que la reduplicación simple es la más habitual en Azorín, y que, aparte de ser un recurso metaficcional, es reflejo de su concepción temporal, heredada de Schopenhauer y del *eterno retorno* nietzscheano. Aun así, me parece que podemos colegir ejemplos más claros de la reduplicación *in infinitum* y la *aporística* o *paradójica*.

Por su parte, *El escritor* se divide en dos secciones bien diferenciadas. Éstas separan las dos voces narrativas principales del texto, que serán los respectivos protagonistas de la novela: Antonio Quiroga y Luis Dávila. Del mismo modo, en los tres primeros capítulos de esta obra, una voz –también en *yo protagonista*– anuncia la gestación de una novela: comienza con la selección del título (*El escritor*) y con la aparición de Antonio Quiroga. Es decir, tenemos una novela (*El escritor*) dentro de una novela (*El escritor*). Tanto el final de la primera parte como el de la segunda rematan con los respectivos escritores protagonistas, valga la redundancia, escribiendo. Por ende, debemos suponer que, en el final de la segunda, sucederá tal como en el de la primera: se da paso a una nueva voz. De esa manera, el ocaso de la novela deja en suspenso un nuevo proceso de implantación de la venidera generación literaria, que ya había aventurado con la aparición de un nuevo autor joven, Octavio Briones, que continuará con esa circularidad temporal, con esa repetición constante en el devenir del tiempo. Se cuestiona así si los protagonistas son parte de la creación del autor precedente: es decir, es una obra que puede interpretarse tanto como una reduplicación *in infinitum* o *paradójica*.

---

[391] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 84.
[392] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 88.
[393] *Ibid*. p. 88.
[394] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo LII, p. 640.

La superposición de historias, que se van encajando como muñecas rusas, es la estructura de *Félix Vargas*. El primer nivel lo encontramos en el prólogo, en el que el autor y Félix conversan sobre la creación literaria y sus componentes (espacio, tiempo…). En cambio, la novela versa del interno proceso creativo del protagonista –que también es autor–, sus ocurrencias o cómo procura vivir como un personaje las historias que trata de crear: "La vida sigue; los trabajos del poeta –sus versos, sus novelas, sus dramas– se continúan; un ambiente de intensa cerebralidad rodea a Félix"[395]. Al principio, la reflexión discurre sobre Madama Charrière; pero luego se vuelca sobre Santa Teresa, gracias a una invitación del Fémina-Club para que imparta una conferencia sobre ella. A partir de ese momento, la novela transmite los pensamientos de Félix, lo que siente y percibe o cómo la santa invade su cabeza, de manera que su vida se va entremezclando con la vida de Félix. Además, vuelve a introducir otro nivel discursivo, a través de obras citadas: "Exasperación en el trabajo; sobre la mesa un solo libro: los comentarios del padre Alonso de Andrade a los *Avisos espirituales*, de Santa Teresa; libro tan apacible y de fluida prosa"[396]. Y, para rematar, en el final de la novela se atisba una nueva gestación, con imágenes que van produciendo en el poeta una ignorada inspiración: "En la vorágine de las imágenes nuevas, en el río de las sensaciones diarias, la pared blanca va a desaparecer también, hundida en las aguas del inmenso y terrible Leteo; reaparecerá acaso un instante; pero acabará por desvanecerse"[397].

Asimismo, en *Superrealismo*, hay varios niveles narrativos, que enuncian una estructura circular, *in infinitum*. La novela comienza con un prólogo en el que se nos cuenta como unos peces de colores –que el narrador identifica con las palabras– giran "en el acuario de lo subconsciente"[398], hasta que esas palabras autónomas, que primero estaban revueltas y deslavazadas, finalmente se engarzan y se acoplan con sentido. El siguiente capítulo, producto de esas palabras ya ordenadas, inicia de nuevo la anarquía de una original creación: una novela. El proceso de escritura de esa novela es el tema principal de la ficción. Por último, se advierte un inopinado nivel, que supone un evidente juego metaficcional. En ese capítulo final, cuyo simbólico título es "Aurora", un religioso toma una pluma y escribe. Lo que en el comienzo eran peces de colores, en esta ocasión serán colores sin más. Es un maremágnum de impresiones hasta que, seguidamente, "el religioso sonríe con una sonrisa inefable, divina"[399]. Es decir, está a punto de comenzar otra génesis novelesca, la escritura de una novela distinta.

Esta misma estructura de planos que se entrelazan la advertimos en *Capricho*. Son: el autor implícito representado –que inicia y acaba la obra–, la voz narradora, el autor ficcionalizado y los personajes, como ya habíamos expuesto en el epígrafe anterior. Para mayor sofisticación, en la tercera parte (llamada «Añadimiento») se da voz a personajes ficticios, que sólo perviven en la mente del autor implícito, y se corresponden a personajes literarios, lógicamente extraídos de otras obras: "Allí, en mi mente, estaban dispuestos a la acción y al pensamiento, Alonso Quijano, antes de que fuera Don Quijote; el escudero que pinta el autor de *El lazarillo de Tormes*; Pablos, el Buscón, Tomás Rueda, el que fue Licenciado Vidriera; Segismundo, el que sueña despierto y, despierto, torna a soñar; Juan Tenorio, con sus seducciones y sus jactancias; Melibea, candorosa y trágica…"[400]. Después dialogan con el autor ficcionalizado, que ha estado activo y presente a lo largo de toda la obra.

[395] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 5.
[396] *Ibid*. capítulo XXXI, p. 55.
[397] *Ibid*. capítulo XL, p. 71.
[398] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, prólogo, p. 75.
[399] *Ibid.* capítulo XLIX, p. 160.
[400] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 476.

Para acabar esta catalogación quería exponer el singular caso de *La isla sin aurora*. Me parece que es la única novela de Azorín que podemos adscribir sin dudas a la *reduplicación paradójica* o *aporística*. Es un juego de planos provocados por una ruptura del orden lógico narrativo: la historia que va a ser contada y vivida por los protagonistas, en realidad ya está escrita y ha sido leída por los protagonistas en el transcurso de la trama[401]. En *La isla sin aurora*, el poeta abandona una lectura en el segundo capítulo ("ha terminado el poeta su lectura"[402]), que contaba convenientemente el viaje en barco del propio poeta, novelista y dramaturgo que había sido relatado en el primer capítulo ("la lectura del capítulo antecedente"[403], dice el narrador); ese viaje es el que va a describirse en la novela principal: "Sí, debe de existir una isla sin aurora (...). Hay que hacer el viaje"[404]. Además, el poeta sueña que sueña, estableciendo varios niveles de realidad (capítulo III). Y, por último, en ese mundo de ensoñación, en el que la realidad y la congruencia brillan por su ausencia, el relato se vuelve traicionero. Así nos lo avisa el narrador. Tras tomar tierra los tres aventureros, el siguiente capítulo comienza de esta manera: "El anterior desembarco fue ineficaz. Inopinadamente se encontraron de retorno en la nave; en los sueños no hay ilación ni congruencia. Había que abordar de nuevo la isla"[405]. Justo antes, el autor ficcionalizado había anunciado lo siguiente:

> (*Los señores están servidos y los lectores van servidos. El autor, al llegar a este capítulo, da un regate violento e incurre en la facecia. Todo acaece en los sueños; cosas más desatinadas soñamos cada noche. ¿Era necesaria una falsa ruta para volver luego a la vía normal? En una obra humorística no nos parece ese rehúrte una falta*).[406]

Luego, no es descabellada la afirmación de Antonio Risco: "El recurso fundamental tanto de Azorín como de los cultivadores del *Nouveau Roman* es el que los críticos franceses llaman, siguiendo a Gide, «mise en abyme», y Leon Livingstone, en su importante libro sobre Azorín, «desdoblamiento interior». Leon Livingstone basa en ello, precisamente, todo el sentido de la novela de Azorín"[407]. Y, de nuevo, este recurso metaficcional ensalza la figura del escritor levantino y la equipara a la de escritores altamente valorados, con justicia, por la crítica literaria: "Tal *mise en abyme* autocrítica, dentro de las literaturas hispánicas, alcanza su plenitud con Azorín y luego con Jorge Luis Borges"[408]. En definitiva, no estoy de acuerdo –y está justificado por lo mostrado hasta ahora– con la afirmación de Domingo Ródenas, quien señala que "en Azorín, se encuentran escasos ejemplos incuestionables de *mise en abyme*, que requiere que la novela o una parte de la novela reconocible como tal sean reproducidas, como un reflejo en miniatura, en el cuerpo textual de la narración"[409].

---

[401] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XLVII: "Ese capítulo inicial es un cuento escrito por el poeta y leído por este al novelista y al dramaturgo: en él se relata el viaje a esa isla y el regreso final; es decir: el asunto completo de la novela; esta consistirá en llevar a la práctica lo narrado por el personaje. De este modo, es la creación del poeta lo que origina la acción, de manera que el asunto de la obra viene a ser la realización de lo inventado por el personaje: un ensueño que es consecuencia de otro ensueño, protagonizado por los tres soñadores".

[402] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 504.

[403] *Ibid.*

[404] *Ibid.* capítulo VII, p. 515.

[405] *Ibid.* capítulo XXIV, p. 551.

[406] *Ibid.* capítulo XXIII, p. 551.

[407] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, pp. 68-69.

[408] *Ibid.* p. 76.

[409] Ródenas, Domingo, "Introducción", art. cit., p. 29.

Una vez terminada toda esta descripción, me serviré de una cita de esa interesante obra de Livingstone, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, para introducir el consecutivo asunto:

> El elemento de la autorreflexión estética que motiva el desdoblamiento interior no es simplemente una técnica de la novela en el caso de este escritor, sino la novela misma, de modo que ésta llega a ser esencialmente la teoría de la novela convertida en novela. Si es fuente de vigor o de debilidad literaria este procedimiento, habrá de ser consideración clave en la estimación de Azorín como novelista.[410]

Por consiguiente, Azorín intenta expresar su propia teoría, su visión de la literatura a partir de estos elementos metaficcionales. "La figura de Azorín es esencialmente literaria (...). La imagen que se desprende de su obra es la del escritor; ya se trate de novelas, ensayos o glosas, el yo queda reflejado en la escritura"[411]. Toda su narrativa versa entorno al arte literario, ya sea a través de sus protagonistas –escritores en la mayoría de los casos–, de la temática o de las múltiples reflexiones sobre él. Se hallan vertidos en todos sus textos consejos sobre escritura, referencias librescas (narrativas o no) dentro de las tramas, o sus ideas y su labor como escritor. "Generalmente, las novelas metafictivas llevan en sí mismas –explícita o implícitamente– una concepción teórica sobre el novelar, sobre la naturaleza de la ficción"[412].

Ahora voy a centrarme en uno de los aspectos técnicos y temáticos que habíamos avanzado en el capítulo anterior. Mediante los *desembragues actanciales* se rompía la ontología propia de la literatura, dando voz y presencia fenoménica en el texto al autor de la obra, que se presenta como un personaje más. Son metalepsis o rupturas de la lógica, como dice Genette: "El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva"[413]. Y como bien dice el crítico francés, citando a Borges, "tales invenciones sugieren que, si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes ficticios"[414]. Éste, como otros recursos, procura reflexionar sobre la construcción de la novela misma (para cuestionarla, para alcanzar nuevos métodos de expresión o para explorar diferentes posibilidades narrativas) o en su carácter ficcional. Además trata de hacer pensar al lector en su propia condición. En rigor, el teórico francés, en su posterior monográfico *Métalepse*, postula que la metalepsis es, justamente el paso del autor de la figura a la ficción[415]. Es, de hecho, el típico proceso azoriniano.

En esos *desembragues actanciales* en los que el narrador cede su discurso, se produce un cambio en las funciones desempeñadas hasta el momento. De tal modo lo teoriza Bobes Naves, en este pertinente texto: "El narrador tiene posibilidades de introducirse en el mundo de los personajes, como hemos apuntado, pero en el supuesto de que así sea, él funcionará como personaje y estará sometido a las mismas leyes que afectan a todos los interlocutores del diálogo"[416].

---

[410] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 63-64.
[411] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 57.
[412] Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, *op. cit.*, p. 29.
[413] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.,* p. 289.
[414] *Ibid.* p. 291.
[415] Cfr. Genette, Gérard, *Métalepse*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, pp. 16-17.
[416] Bobes Naves, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992, p. 182.

Sin duda, como es conocido, es un recurso utilizado por su compañero de generación Unamuno y algunos otros «modernistas». El referente más inmediato es Pirandello, aunque no el único, como constata Domingo Ródenas:

> Azorín recurre al empleo del personaje autónomo que se insubordina ante su creador. Amén del Augusto Pérez de *Niebla* y de *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, el primer referente que acude a la memoria son los *Seis personajes en busca de su autor* de Pirandello, obra que fue representada pronto en España (en 1923) y muy conocida por los escritores de la época. Azorín tenía modelos clásicos como *La lozana andaluza* y algunas comedias de Lope y Calderón, por no decir el *Quijote*, de los que tomar lecciones sobre cómo poner en pie un personaje insolente y respondón hacia su creador.[417]

Pero en Azorín tendrá mayor frecuencia que en el escritor vasco, ya que lo realiza en buena parte de sus obras: desde *Tomás Rueda* –de evidente inspiración cervantina–, pasando por *Félix Vargas*, *Superrealismo, Pueblo* o *Salvadora de Olbena*. También se produce el mismo efecto metaléptico al incluir al narrador-autor dentro de la ficción, como ya hemos descrito en la novela *Capricho* o *La isla sin aurora*.

Conviene hacer notar que este recurso metafictivo es casi simultáneo en muchos de los autores españoles que recurren a él. La novela *Niebla* fue publicada en 1914 (aunque la escritura del texto se remonta a 1907[418]); *El licenciado vidriera* es de 1915; *El señor de Pigmalión*, de 1921; si bien, la mencionada obra de Pirandello fue estrenada en Italia en 1921.

2.3.4. El autobiografismo: Azorín y las «novelas del yo»

De esta reflexión sobre la ficcionalidad del autor, de los personajes y, por tanto, del competente lector empírico, se puede desprender que la novela, con la crisis finisecular, se vuelve más reflexiva, autoconsciente. En este sentido, son muy interesantes las reflexiones de Bernard Pingaud sobre lo que él llama la *antinovela*, que dan paso al siguiente tema que pretendo abordar:

> La historia de la novela, desde madame La Fayette hasta nuestros días es, finalmente, la del novelista: el escritor, que se escondía al principio detrás de los libros (al punto de no firmarlos), terminó por invadirlos a pesar de él y de las sucesivas barreras opuestas a esta invasión (...). Profundizándose la literatura novelística se replegó sobre sí misma: a la novela demiúrgica sucedió la novela del testimonio, a la novela del testimonio la novela de la obsesión. El escritor nos mostró al principio a los otros, como los hubiera podido ver Dios; después a los otros como los veía un hombre y, para terminar, a este hombre a través de su visión de los otros. Esto quiere decir que el personaje principal de la novela de hoy es el mismo novelista, y que el problema de la novelística se plantea al nivel de su propia historia: escribir es, en suma, una manera de descubrirse.[419]

En Azorín, como queda demostrado, la metaficcionalidad en su trayectoria novelística es un rasgo manifiesto y constante. Y su capacidad autorreflexiva. Azorín habla de sus novelas, de sus ideas sobre el género, de su opinión literaria. Está elaborando su propia teoría utilizando, como canal, la obra literaria. Pero además de sus doctrinas, apreciamos

[417] Ródenas, Domingo, "Introducción", art. cit., p. 103.
[418] Cfr. Valdés, Mario J., "Introducción", en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 47: "No hay duda de que el manuscrito de 1907 constituye el texto que conocemos como *Niebla* salvo dos adiciones incorporadas en la primera edición".
[419] Pingaud, Bernard, *La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, pp. 56-57.

al mismo escritor reflejado en su producción artística, como señala Livingstone hablando de Unamuno, Azorín y también de Valle-Inclán:

> En realidad, mantiene Unamuno que el desarrollo de la personalidad obedece exactamente a este procedimiento, porque uno es inevitablemente una proyección imaginativa de sí mismo que luego trata de imitar. Lo que el autor de la novela realmente logra, por lo tanto, es proyectar en sus personajes una dimensión ideal de sí mismo a la cual trata entonces de elevarse. La experiencia creativa es un viaje de autorrealización, de descubrimiento de sí mismo, de autocreación. Azorín comparte plenamente este concepto.[420]

La presencia de Azorín en sus propias obras es recurrente y así ha sido estudiada. De hecho, se ha acusado al autor levantino de "poco imaginativo", al recurrir en gran medida a detalles de su vida o a la tarea de escritor como inspiración argumental. En cambio, nuevamente estamos ante un elemento clave del Modernismo, que lo hace eminentemente renovador. Además, es un rasgo generacional, tal como lo certifica Montserrat Escartín:

> De hecho, la mayoría de los relatos noventayochistas tienden más hacia lo ensayístico o autobiográfico que hacia lo narrativo en sí, por la abundante inclusión de vivencias, teorías y sensaciones, al margen de la anécdota argumental.[421]

> En suma, desde los inicios de la novela española del siglo XX, un buen número de escritores eligieron dar a sus creaciones un carácter marcadamente autobiográfico con el fin de renovar la narrativa: Unamuno, especulando sobre el concepto de autor; Azorín, al explorar su mundo de sensaciones perdidas; Valle-Inclán y Baroja, soñándose hombres de acción capaces de vivir en el papel lo que no pudieron llevar a cabo en la vida…[422]

Unamuno mismo acude a la egolatría del grupo, citando un texto de Cossío sobre su generación. Y no rechaza tal afirmación: "Pues bien, sí; querer negarlo sería hipócrita"[423]. Lo basa en la filosofía (anarquismo, individualismo desenfrenado, Nietzsche) y llega a decir una frase muy oportuna, que recojo textualmente: "Estoy íntimamente persuadido de que muchos llegarán a comprender mucho de lo que yo escriba mejor que lo comprendo yo mismo, como abrigo la profunda persuasión de comprender yo algo de lo que escribió Cervantes mejor que lo comprendió él mismo"[424].

La autoconsciencia del novelar y la autorreflexividad conllevan en las obras «modernistas» la presencia autorial en el texto. Se ha descrito ya, como una manifestación narratológica, en la que el autor implícito va manejando el ritmo y hace acto de presencia constantemente. Esa autoconsciencia se manifiesta, sin embargo, en los narradores más innovadores, a través de la ficcionalización del autor-narrador en el texto (dialogando con los propios personajes[425]) y en el perspectivismo.

Pero ahora procedo a exponer otra manifestación, introducida por Carlos Javier García:

---

[420] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 56.
[421] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 111.
[422] *Ibid.* p. 109.
[423] Unamuno, Miguel de, "Nuestra egolatría de los del 98", en Luis Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959, pp. 437-441, p. 437.
[424] *Ibid.* p. 441.
[425] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 102: "El distanciamiento desemboca tempranamente en el desdoblamiento interior, el héroe imaginario se rebela contra su autor y se declara autónomo. Ya en Tomás Rueda se produce en alguna ocasión el diálogo entre el autor y el personaje donde éste es elevado a la categoría «real» del autor y a su vez el narrador produce una injerencia en el relato".

> Recordemos una vez más que la metanovela es la novela de la novela: la novela misma –su escritura– se convierte en objeto de novelización. Es característico que el proceso de construcción se presente como forma de indagación para el sujeto enunciante, quien, impulsado por el afán fabulador y en busca del conocimiento, inventa una realidad. El foco de atención, recordémoslo, es doble: la realidad imaginada y el yo autorial, actuando el proceso imaginativo como forma de interiorización. La tarea de narrar, al aparecer de un modo autorreflexivo y referirse a sí misma, pone de relieve el proceso creativo inquiriendo en la relación de la ficción con la realidad.[426]

Para el autor empírico "la experiencia creativa es un viaje de autorrealización, de descubrimiento de sí mismo, de autocreación"[427].

En el fondo es una nueva cara de la misma crisis y de la misma intención renovadora de Azorín. Es fiel reflejo del relativismo y de la búsqueda de una nueva objetividad. Y es que "ninguna forma literaria puede invocar superioridad en este campo" ya que "autobiografía y novela aspiran, en realidad, según los diferentes pactos de lectura que las caracterizan, a la enunciación de una misma «verdad personal, individual, íntima», la del autor"[428]. Por lo tanto, volvemos a encontrar una frontera genérica difusa, en esta ocasión, con el subgénero autobiográfico[429]. De nuevo, en palabras de Escartín:

> Tras este repaso por la novela española desde sus inicios hasta el siglo XX y su simbiosis con la autobiografía, hay que considerar el acercamiento del ensayo al autobiografismo, cuando se utiliza la experiencia personal o la propia opinión como criterios de autoridad. La necesidad de filtrar el conocimiento a través de lo vivido y la autorreflexión escrita es lo que confunde estos géneros. En un momento en que la novela busca salir del realismo decimonónico, muchos escritores de principios de siglo XX, además de Azorín, hallan alternativas para innovar ignorando los límites genéricos y tanteando nuevas posibilidades no solo en la estructura del diario o la autobiografía; sino también del ensayo.[430]

De hecho, el mismo Azorín se expresa de manera similar en el inicio de sus *Memorias inmemoriales*:

> Equis no es nadie; X es un antiguo amigo mío. El amigo de nadie es nadie; dicho se está que yo también soy nadie. 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. Adviértase que no trato de pergeñar una biografía. No tengo preparación para el caso (...). Recuerdo que X me decía que era imposible, a un escritor, reconstruir su propia vida (...). No escribiré una biografía; imposibles las autobiografías y más imposibles las biografías.[431]

Desde una perspectiva crítica actual, podemos establecer cuál es la descripción más adecuada de los elementos autobiográficos de la obra de Azorín[432]. En estos últimos años

---

[426] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, pp. 67-68.
[427] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 56.
[428] Forest, Philippe, "Ego-Literatura, autoficción, heterografía", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, *op. cit*., pp. 211-235, p. 217.
[429] Cfr. *ibid.* p. 216: "Porque la «Novela del Yo» invita simultáneamente (y conjuntamente) a ser leída como autobiografía y como novela. En este sentido, auténticamente moderno, esta presenta el texto como un espacio total en el que se abole la separación de géneros y donde se encuentra vertiginosamente planteada la cuestión de las relaciones entre realidad y ficción".
[430] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 116.
[431] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo I, p. 19.
[432] Cfr. Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., p. 64: "Es más que autobiografía, más que introversión; podría quizás describirse mejor como una retrocesión".

se ha desarrollado el estudio teórico sobre estos temas, gracias a la invasión del contenido autobiográfico que caracteriza a la literatura posmoderna. Procuraré ser preciso en el uso de la terminología, ya que, como denuncia Pozuelo Yvancos, la reiterada e incorrecta aplicación de palabras como Posmodernidad o deconstrucción ha comportado su vacío conceptual[433].

De hecho, otra vez, las catalogaciones son variadas y diversas. Por un lado, se habla de "espacios autobiográficos" (Lejeune), de "figuración del yo" (Pozuelo Yvancos), o de "autofabulación" (Gasparini). Por esa disparidad, voy a detenerme en un autor que a mi juicio clarifica las nociones en este sentido –que, además, son confirmadas por otros autores reconocidos[434]–.

Manuel Alberca, en su artículo "Las novelas del yo" señala, en primer lugar, las diferencias entre la autobiografía y las *novelas del yo*. Este contraste se constituye gracias al diverso pacto que se establezcan entre los tres actores del proceso comunicativo: autor-lector-narrador. En la autobiografía se instaura a través del llamado «pacto autobiográfico», término introducido por Philippe Lejeune: "El autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo (...). El autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad"[435]. De algún modo, esa necesidad de veracidad es compartida con el ensayo, según lo habíamos descrito con anterioridad. En cambio, en la novela –como ya he tratado al hablar de la ficcionalidad– se recurre a un «pacto novelesco o de ficción». Este se fundamenta en un "principio de distanciamiento del autor con su narrador. El novelista comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias, que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así el autor se distancia y se des-identifica de su narrador y de los personajes de la novela"[436]. Las dudas surgen cuando la novela tiene tintes autobiográficos o el lector preparado y culto reconoce aspectos biográficos del autor empírico en el texto. Son las que Manuel Alberca llama *novelas del yo* y cuya clasificación y descripción me parecen excelentes. Distingue entre la *novela autobiográfica*, la *autoficción* y la *autobiografía ficticia*. Éstas se definen así, respectivamente:

> El concepto de novela autobiográfica, aparte de algún guiño o sugerencia del narrador en su relato para orientar al lector o para despistarle, exige el conocimiento de la biografía del novelista a fin de determinar el autobiografismo o no del relato (...). El novelista autobiográfico, que deriva directamente de la estética romántica, se sirve de un registro que le permite hablar de sí mismo tras el disfraz ficticio sin poner en peligro su prestigio social (...). Para no ser reprobado por exhibicionista, el novelista se oculta tras la máscara por pudor o por pura necesidad de autodefensa.[437]

[433] Cfr. Pozuelo Yvancos, José María, "Figuración del yo frente a autoficción", art. cit., p. 155: "Considero importante rescatar este origen, si no queremos seguir contribuyendo a que ocurra con la autoficción lo que ha ocurrido con los conceptos paralelos de posmodernidad o deconstrucción, que de tanto usarse, para tanto y en distintos contextos y para diversos autores, y obras, han acabado perdiendo su distintividad y su capacidad de decir lo que querían decir cuando nacieron y resultaban una categoría realmente útil".

[434] Cfr. Gasparini, Phillipe, "La autonarración", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, *op. cit.*, pp. 177-209. Establece un cuadro muy competente. Hay dos grandes diferencias respecto al de Alberca: no incluye la autobiografía ficticia y es menos descriptivo. Señala como rasgos distintivos de la autonarración el contrato de lectura y la identidad autor-protagonista; y las posibilidades de cada género son el pacto de veracidad/estrategia, la ambigüedad y la homonimia/identidad sugerida. La autoficción toma un rasgo de cada uno de los otros géneros, por lo que es una mezcla entre ambos: la estrategia de ambigüedad y la homonimia.

[435] Alberca, Manuel, "Las novelas del yo", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, *op. cit.*, pp. 123-149, p. 128.

[436] *Ibid.* p. 131.

[437] *Ibid.* pp. 139-141.

> La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica con tanta trasparencia o claridad que el lector puede sospechar que se trata de una pseudo-autobiografía (...). Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside en portada.[438]

> En su forma, la autobiografía ficticia parece una auténtica biografía o unas memorias verdaderas, y todo en apariencia lo confirma, incluido su título, que en general quiere colaborar también a que el lector crea que el relato ante el que se encuentra no es una novela (...). Su presentación está señalando la impostura desde el momento en que en su portada el relato aparece firmado por un autor, que le disocia por fuerza de cualquier posible identificación con el narrador ficticio.[439]

Sin duda, es un subgénero novelesco vinculado a la modernidad. Sin embargo, la autobiografía se constituye en el siglo XVIII, con las *Confesiones* de Rousseau como hito inicial; por ende, es una manifestación literaria más bien reciente: "Por esa datación en que convienen (casi) todos los estudiosos de la autobiografía, que cifran en el texto de Rousseau el origen del género tal como lo entendemos, consideramos que, con anterioridad a este documento canónico fundacional y fundamental para comprender la Modernidad literaria, lo que se producen son pre-autobiografías"[440].

Todos estos subgéneros narrativos comparten ese origen, que se suscita por "la convulsión histórica que sitúa en primer plano la subjetividad"[441]. También se puede considerar que la novela-diario es una manifestación más en ese sentido[442].

Según la descripción de Alberca, la totalidad de las novelas azorinianas podrían ser calificadas como *novelas autobiográficas*[443]. Aunque se valga de numerosos medios para ello, ya que el género en sí mismo los permite: "Cualquiera de las combinaciones posibles puede dar lugar a novelas autobiográficas. Por tanto, el criterio formal no resulta plenamente relevante ni definitorio en este caso"[444]. Es una cuestión de contenido.

Me gustaría incidir en la competencia del lector implícito, en el conocimiento de la biografía del autor, que exigen estas novelas. Si una autobiografía requiere de ese lector implícito que reciba las confidencias plasmadas en la obra, en el caso de la *novela autobiográfica* es más necesaria, en la medida en que esas referencias están ocultas,

---

[438] *Ibid.* p. 145.
[439] *Ibid.* p.137.
[440] Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, Serva, Logroño, 2004, p. 117.
[441] Bravo Castillo, Del Prado Biezma y Picazo, *Autobiografía y Modernidad literaria*, Campobell, Murcia, 1994, p. 255.
[442] Cfr. Puertas Moya, Francisco Ernesto, *op. cit.*, p. 258: "De igual modo que la autobiografía genera una modalidad de relato –la novela autobiográfica– por medio del cual el yo del autor emerge de una forma más o menos directa bajo el tamiz de una historia ficticia, el diario íntimo también sire de molde a otra gama de novelas de gran riqueza psicológica en las que un yo ficticio –más o menos identificado con el autor– describe, con la premiosidad inherente al procedimiento, su aventura interior". Este género se pone en boga durante el siglo XIX, eclipsando con su irrupción al género de la novela epistolar.
[443] En este sentido, no estoy de acuerdo con la propuesta de Christian Manso, en cuyo artículo trata de sostener que Azorín tiene características próximas a la *autoficción*. Creo que sus novelas se corresponden punto por punto con las características de la *novela autobiográfica*, ya que el rasgo del que adolecen las de Azorín es precisamente el que diferencia a las autobiográficas de las de *autoficción*: "Es tiempo de concluir con estas posibilidades de lecturas que convergen en inscribir el acto de escritura azoriniana en esta área de la «autoficción». Unos especialistas de crítica literaria no tendrán dificultad en subrayar que falta –por lo menos– uno de los pilotes para sostener la «autoficción», a saber el del *homonimato*. Me podrán sobrar argumentos –y pruebas– para contestarles que muy a menudo en Azorín, autor/escritor/actor, se confunden y que en él ponerse en escena viene a ser una estrategia *scriptural* connatural" (Manso, Christian, "Azorín: el arte sutorio y el arte de andar. Aproximación a la autoficción", en Lozano Marco (coord.), *Azorín renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 127-141, pp. 140-141).
[444] *Ibid.* p. 139.

parapetadas en el texto y es el lector el que tiene que ser capaz de descubrirlas y ponerlas en valor[445].

Grosso modo, podríamos aducir que en todas las obras de Azorín reconocemos rasgos autobiográficos, en mayor o menor medida. Aunque podrían ser una excepción *Pueblo* y *María Fontán*, pienso que siempre encubren algún rasgo biográfico del escritor monovero: bien sea a través de la descripción del paisaje levantino, de sus gustos literarios o de las sensaciones descritas[446]; bien sea por alguna similitud de carácter entre el autor empírico y la protagonista de la novela rosa o algún otro personaje[447].

Evidentemente, las dos novelas que debemos esclarecer su pertenencia o no a las *novelas autobiográficas* son las que sus características son colindantes con las de las *autobiografías ficticias* o incluso con la *autoficción*. Éstas son *Diario de un enfermo* y *Las confesiones de un pequeño filósofo*. La primera se adscribe al subgénero del diario íntimo: "*Novela-diario*, escrita y concebida como narración ficticia, pero imitando la estructura de un cuaderno de apuntes íntimos, con material de la propia vida del autor"[448]. Mientras que *Las confesiones de un pequeño filósofo* funcionan como un libro de memorias o, como el propio título indica, de confesiones. Para resolver esta razonable duda me remito a una precisión de Alberca: "Dentro de las posibles variantes de novelas autobiográficas, la más antigua y escondida es quizá aquella que se cuenta desde una primera persona, cuyo narrador mantiene el anonimato o una identificación genérica"[449]. Es, en esencia, lo que acontece en ambas novelas. En *Diario*, el innominado protagonista nos cuenta sus angustiosas vivencias y su dubitativa carrera como escritor. En cambio, en *Las confesiones*, la identificación nominal del protagonista, aunque subrepticia, es explícita: en sus anotaciones el *yo protagonista* nunca nos desvela su nombre. En el prólogo sí aparece el nombre de Azorín, pero en este caso ese paratexto (incorporado a la obra en la edición de 1909) no forma parte de la ficción. Por ese prólogo, podemos albergar la sospecha de que sea una *autoficción*, ya que reconocemos a Azorín en el innominado relator de las memorias; pero, es un texto ficcional. De hecho, se suele inscribir esta obra de 1904 como el colofón de la trilogía de Antonio Azorín. Por ello, esta obra podría ser calificada de *autoficción*, aunque también como *novela autobiográfica*.

Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, en su monográfico sobre la novela lírica en Azorín y Miró, desarrollan un término en el que merece la pena detenerse, pero que conviene matizar: el *alter ego*. "Una gran cantidad de personajes azorinianos son en mayor o menor medida *alter ego* de su creador o de alguna de sus facetas: títulos como *Las confesiones*, *El escritor*, *El enfermo*, vaticinan personajes próximos a Azorín y a su idiosincrasia"[450]. En el fondo esta descripción supone una manifestación de las *novelas autobiográficas* en el texto. Esos rasgos los detectamos en Antonio Azorín o en Quiroga, entre otros. Como señalan estas autoras, se identifican asimismo elementos

[445] Cfr. Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, *op. cit.*, pp. 149-154: "La plenitud del acto autobiográfico se lleva a cabo cuando la comunicación cumple su trayecto y el mensaje llega a ser descifrado, por lo que los textos autobiográficos deben ser entendidos como mensajes crípticos que esperan una decodificación" (p. 154).

[446] Cfr. Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 170: "La sensación en una conciencia –en la conciencia del personaje de esta novela– de un cambio de luz". O en el Epílogo (p. 234): "De repente comencé a dar voces angustiosas; voces mayores que las que daba el comerciante que vendía décimos de lotería. Yo no quería que se acabara el contenido del depósito, y la llama, sin embargo, iba consumiendo todo ese contenido. EL depósito era el pueblo; era la masa popular; la llama era la inteligencia".

[447] Por ejemplo, el poeta Denis Pravier, que se inspira en libros de mineralogía para sus composiciones (cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VIII, p. 605). También, en el capítulo III, p. 595: "Y hasta el fondo del alma, el alma de Edit, entraba a posarse perpetuamente este sedimento de melancolía que mostraba su madre".

[448] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 116.

[449] Alberca, Manuel, "Las novelas del yo", op. cit., p. 139.

[450] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 105.

autobiográficos en los niños, los escritores o los enfermos. También en algunas mujeres ("los personajes femeninos pueden ser *alter ego* de Azorín aunque este sea rotundamente ficticio"[451]). Son similares tanto en la forma de ser, en datos coincidentes con los de la propia vida del autor, o en su fisonomía, como en sus ideas, sus opiniones sobre la literatura o la creación novelesca.

La larga enumeración de personajes azorinianos, y su consiguiente descripción, que elaboran las autoras es procedente y competente, pero encuentro algunos detalles en esa exposición que prefiero aclarar. En primer lugar, porque contraponen el personaje de Antonio Azorín a los demás, en base a su mayor proximidad al autor, como si ese más fiel autobiografismo le restase *ficcionalidad*: "Los personajes ahora tienen reconocida categoría ficcional y ya nadie se atreve a identificar cualquiera de ellos íntegramente con su creador"[452]. Sin embargo, pienso que Antonio Azorín es un personaje con equivalente identidad ficcional a los otros; parte del juego literario azoriniano consiste, precisamente, en la confusión que favorece la cercanía del protagonista con su propia vida (que se acentúa, aún más, en el epílogo, mediante las cartas de Martínez Ruiz a su amigo Baroja, como bien señalan igualmente las autoras[453]).

Además, por las dudas que plantean sobre el autobiografismo de *Pueblo* (que ya he tratado: las autoras simplemente remiten a un «aire azoriniano» de esta obra[454]) y *Superrealismo*. En esta obra el paisaje levantino, la creación novelesca o el protagonista de la novela en construcción están constantemente impregnados de rasgos autobiográficos[455]: desde la elección de los momentos óptimos para la inspiración, pasando por los procesos creativos preferidos por el autor, hasta el nombre concedido al protagonista de la prenovela, de clara tradición azoriniana –es el nombre de un ínclito antepasado suyo, que aparece como personaje en, por ejemplo, *Antonio Azorín*–.

Coincido plenamente, por el contrario, con la descripción de la presencia autobiográfica del autor en *Capricho*:

> Pero es en *Capricho* donde, como en un versallesco salón de espejos, Azorín se refleja en casi todos los personajes, bien por simpatía bien por antipatía. Para comenzar, todos ellos son periodistas como su creador y con las características que se les atribuyen podría confeccionarse una aceptable etopeya de Azorín.[456]

En *El escritor, Capricho* y *La isla sin aurora* conviven varios personajes principales, así que todos ellos tienen facetas cercanas al levantino. Las autoras remiten a un concepto para explicar esto: se produce un "desdoblamiento estético"[457] de un único protagonista. Estas novelas, unidas a *Superrealismo* (cuyos elementos autobiográficos se manifiestan en el protagonista y en la voz que escribe la novela) o *Pueblo* (el paisaje, los personajes colectivos y los temas tratados), me parecen suficientes ejemplos para pensar, más bien, que Azorín brinda elementos autobiográficos, tanto en los protagonistas como en personajes secundarios, y que un avezado lector conseguirá descifrarlos.

Quería detenerme brevemente en la división que introduce Antonio Risco en su estudio sobre las novelas del autor monovero. En el fondo, es sencillamente una

---

[451] *Ibid*. p. 117.
[452] *Ibid*. p. 114.
[453] Cfr. *ibid.* p. 113.
[454] Cfr. *ibid*. p. 118.
[455] Cfr. Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II, op. cit.*, capítulo XXX, p. 125: "En marcha; hacia la costa; hacia Monóvar". O, de manera bastante explícita, en la conversación entre el autor y el personaje creado: "Le enseñaré cómo le he de llevar a usted detrás de mí, engarzado a mi existencia, prisionero, sin poder separarse de mí, unida su vida a la mía" (*ibid*. capítulo XVII, p. 104)
[456] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 116.
[457] Cfr. *ibid*. p. 121.

agrupación basada en su relación entre realidad y ficción. Los términos adoptados por él son: el de paralelismo (entre historias de personajes: doña Inés y Beatriz, por ejemplo); confusión (la que se produce entre Azorín y algunos de sus personajes); la novela absoluta (en la que se narra la creación novelesca); y la relación entre lector-autor, que abordaré a continuación. Pero me parece una enumeración inexacta, ya que, gracias a la teorización más reciente, nos hemos dotado de una tipología más precisa. En virtud de esto, sostengo que es más apropiado el desarrollo hecho hasta ahora: las relaciones entre realidad y ficción; la ficción como tema novelesco y de reflexión; la presencia del autor en el texto autorreflexivo y autoconsciente.

Estamos llegando al final. Pero debemos detenernos en el papel fundamental que juega el lector. Al margen de la presencia textual del lector explícito representado, sin duda, las obras de Azorín requieren de un lector empírico competente. Resulta evidente esta necesidad para interpretar el pacto ficcional que se establece; también para interpretar la ironía inherente en los paratextos que tienen algunas de las novelas de Azorín y que las identifican como tales («Prenovela», «Novela rosa», «Etopeya» o «Novela de los que trabajan y sufren») o marcan una interpretación determinada (como ocurre en *Capricho*, en la que incluye la definición de la palabra del título, según el Diccionario Real Academia Española).

Desde luego, es inexcusable dicho lector implícito para la correcta hermenéutica del texto. Los juegos metaficcionales, los discursos especulares, la presencia autobiográfica del autor, la ironía… Todos esos recursos requieren de un lector que entienda e interprete correctamente estos relatos, si bien, a veces las mismas novelas reflejen metaficcionalmente algunas ayudas para el lector[458].

En definitiva, como dice Carlos Javier García en relación a *Doña Inés*, totalmente extensible al resto de su obra, "la fragmentación de episodios, la ausencia de enlaces causales en la trama del argumento, que deberán ser puestos por el lector, todo ello hace visible la textualidad de la historia contada por Azorín en *Doña Inés*"[459]. En consecuencia, encontramos que la fragmentación, además de ser un recurso narratológico y tener su incidencia en la parcialización del narrador o, como veremos, en la configuración de la novela lírica, también es una técnica metaficcional, que hace patente la textualidad de lo narrado. Exige un lector experto, oportuno; eso lleva ínsita una razón autorreferencial, aunque quizá no sea aplicable con rotundidad a Azorín. Así lo manifiesta ese investigador:

> El lector llega a convertirse en un autor, escritor, de la misma novela que lee, gracias a la libertad de interpretación que le ofrece la polisemia y la constante generación de sentidos, de significaciones, que pretende llevar a cabo esa nueva manera de escribir. Así, la lectura se hace tan creadora como la propia escritura y se colma el bache que separa al lector del autor.
>
> Azorín también fuerza al lector a completar su creación, como hemos visto, pero no de la misma manera. El lector de Azorín llena blancos, pone nexos, desarrolla historias apenas apuntadas, remata o redondea, pero siempre dentro de una órbita semántica estrechamente coherente. Azorín es siempre claro en sus intenciones –a

[458] Cfr. García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 88: "Las imágenes especulares que aparecen en el entramado narrativo repiten la sustancia temática, que resulta de este modo intensificada por la multiplicidad de interacciones (...). En este sentido, las funciones lectoriales son primordiales al ser el lector quien establece la conexión entre situaciones análogas, pero diversificadas en el espacio y el tiempo. El texto provee las claves pero es él quien las actualiza y concreta. La elipsis, la vaguedad, los saltos en el tiempo de la historia y el tono alusivo y evocativo más que informativo recargan su actividad en el cifrado. Los recursos metafictivos se ordenan en dos categorías: de un lado, hacen explícito el proceso de la escritura, de otro, constituyen una representación del proceso lectorial".

[459] *Ibid.* p. 86.

> veces demasiado–, por lo cual en este aspecto no es mucha la libertad que concede al lector.[460]

Por último, en un claro reflejo de autorreferencialidad –de intertextualidad– que el escritor levantino incluye personajes literarios clásicos en sus obras: es una constante en los textos de Azorín. Invoco esa intertextualidad en los ejercicios de *ekphrasis* pictórica, que desarrollaré en el último capítulo; pero también en las técnicas cinematográficas que desenvuelve, conscientemente, el autor; o en la inclusión de textos completos en el discurso –cartas, el telegrama de *Pueblo* que divide esa obra, o las crónicas periodísticas o de viajes en *La voluntad* y *Antonio Azorín*–. Volviendo a la revisión de los clásicos: se distingue en algunas novelas cuyos protagonistas (sus nombres dan título a la novela) son personajes tomados de obras maestras españolas o de mitos hispánicos, como *Tomás Rueda*, *Don Juan* o *Doña Inés.* Es más curioso, quizá, el caso de *La isla sin aurora*[461] y especialmente el de *Capricho*. En la tercera parte de esta última, el narrador –como ha hecho durante el resto de la obra con demás personajes– cede su voz a Segismundo, Alonso Quijano, Juan Tenorio o Melibea, entre otros. Personajes reconocidos e identificados por un lector con cierto conocimiento literario (no muy especializado, ya que pertenecen a algunas de las obras más señaladas de la literatura). Además de la metalepsis y de su especularidad ("Y allí, en mi mente, estaban dispuestos a la acción y al pensamiento"[462]), en cierto modo, este recurso autorreferencial y metaliterario –ya que dialogan con el narrador ficcionalizado– pretende la desmitificación de los héroes literarios. Hablan como habla cualquiera; piensan como piensa cualquiera; sienten como siente cualquiera: "Dice Juan Tenorio: Siéntate; estoy fatigado; me encuentro ahora descansando un momento"[463]; o cuando Pablos, el Buscón, dice "no necesito, por lo tanto, ese millón. Quiero decir que ni yo ni mis socios necesitamos esa considerable suma. Ahora bien; para ampliación de los negocios, sí que nos es preciso que un hombre de solvencia, un capitalista respetable, como usted, se interese en la empresa"[464].

Asimismo, es evidente en el caso de las novelas cuyo protagonista y temática viene a completar una parte desconocida de la vida de esas figuras literarias clásicas. Procura novelar, inventar, ultimar esas vidas. Pero en el fondo es un ejercicio literario; es como ejercer la tarea del lector de cualquiera de los clásicos –y de sus propias obras–, que conoce los hechos narrados, pero debe imaginar el resto. Toda narración provoca "omisiones" de algunos lances de la historia; omisiones que Azorín pretende recrear. Esa es la labor del narrador de estas historias. En el caso de *Tomás Rueda*, describe su infancia: "¿En qué habíamos quedado? ¿Dónde estábamos? Esperad un poquito… ¡Ah, sí! Quedábamos en que el niño, nuestro niño, se aburre en el vasto caserón o divagando por las callejuelas de la ciudad"[465]; en el caso de don Juan, su envejecimiento y pérdida de plenitud después de un impreciso padecimiento: "Don Juan del Prado y Ramos no llegó a morir; pero su espíritu salió de la grave enfermedad profundamente transformado"[466]. En el fondo, esta labor se podría resumir en la etopeya con que se inicia *Don Juan*. "Don Juan es un hombre como todos los hombres"[467]. Antonio Risco alumbra las intenciones de nuestro autor:

---

[460] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 99.
[461] Cfr. Azorín, *La isla sin aurora, Novelas II,* p. 545-547: En ella aparecen Edipo, Antígona y Fausto.
[462] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 476.
[463] Azorín, *Capricho*, *Novelas II*, capítulo XXXV, p. 481.
[464] *Ibid.* capítulo XXXIX, p. 489.
[465] Azorín, *El licenciado vidriera,* en *Novelas I, op. cit.*, capítulo III, p. 443
[466] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, prólogo, p. 488.
[467] *Ibid*. p. 489.

> Azorín los invoca e invita a visitar sus libros [a los personajes quijotescos], lo mismo que a los de otras obras maestras de la literatura española, para probar su eternidad. Pero en su caso –y en ello se opone rotundamente a Unamuno– la demostración se logra a costa de desmitificarlos. La particularidad de Azorín consiste en anegarlos en las condiciones más menudas y grises de la vida diaria hasta dejarlos allanados en la misma trivialidad. Sobre todo, desea demostrar que en este mundo, a un nivel colectivo, todo o casi todo se repite, pero precisamente en el fondo todo es banal.[468]

2.3.5. Conclusiones

En conclusión, consideramos la narrativa de Azorín como *metanovelesca*, ya que la novela es tema constante y recurrente en ella misma. Es más, se podría afirmar que Azorín es uno de los novelistas españoles del Modernismo –sino el que más– en el que la metaficción es su seña de identidad. Se erige en precursor del Posmodernismo, ya que no solamente integra sus cavilaciones sobre la novela en la propia novela, sino que cuestiona la novela misma, desvela su gestación y muestra todos los entresijos de la ficción para modificarlos, subvertirlos y alterarlos.

Además, esa metaficción es un síntoma de modernidad que mantiene durante toda su carrera literaria; así, se revela como una característica más de su innovación narrativa: es teoría de la novela a través de ese preciso medio narrativo. Como hemos podido comprobar en este capítulo, el autor conoce perfectamente los rasgos distintivos de la novela y juega con ellos, los hace patentes en la narración y ante el lector, y estimula a pensar sobre la novela, sobre la manera de construirla.

En suma, el autor levantino plantea en sus obras asuntos de profundo interés, como son los límites de la ficción misma, la delgada, tenue y sutil línea que divide los géneros literarios –puesta de relieve mediante juegos enunciativos que lo aproximan tanto al ensayo como a la autobiografía–, el proceso de construcción novelesca o la función del lector en la obra literaria. Por ello, muchas de sus novelas admiten en su estructura interna fenómenos metaficcionales, como la *mise en abyme* o los distintos tipos de reduplicación. También abundan las metalepsis, con el objeto de hacer reflexionar sobre la entidad ficcional de los componentes del relato.

De igual modo, hemos señalado que las novelas de Azorín tienen una fuerte carga autobiográfica y que todas pueden adscribirse al subgénero de *novela autobiográfica*. De esta forma, el autor se nos da a conocer, solapadamente, en el texto; si bien, no debemos identificar ningún *alter ego* novelesco con el autor empírico. Éste, como el resto de recursos metaficcionales, requiere de un lector avezado y competente, que sea capaz de descifrar los planteamientos que expone el autor.

Por consiguiente, el empleo de la metaficción por parte de Azorín es de vital relevancia para considerar su innovación en la narrativa. Podemos afirmar que en este campo es un autor fundamental en la modernidad y con una importante proyección en la posmodernidad[469]. De nuevo nos topamos con evidentes certezas que señalan que el autor levantino tiene un puesto de preeminencia, por precursor, dentro de la literatura española y europea.

---

[468] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional, op. cit.*, p. 73.

[469] Cfr. García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, *op. cit.*, p. 57: "Si el relato metafictivo es una de las formas de renovación de la novela, El escritor no puede faltar en un estudio que dé cuenta de esta forma expresiva a la que la teoría literaria y la práctica novelesca dedican tanta atención en los últimos años".

3. TIEMPO Y ESPACIO EN LA NOVELA DE AZORÍN

3.1. EL TIEMPO: OBSESIÓN AZORINIANA, OBSESIÓN «MODERNISTA»

> Tiempo –y espacio– configuran la estética de Azorín. De tal suerte, que a través de estas dos constantes puede reconstruirse con su total integridad. Para los fines de nuestro trabajo basta señalar esta conciencia de lo temporal como característica noventayochista.[1]

Esas palabras de Guillermo Díaz-Plaja resumen un sentir que debemos confirmar textualmente: el tiempo parece un tema cardinal en la literatura azoriniana. A su vez, el tiempo es una parte esencial, constitutiva del relato narrativo: "El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal"[2]. Por lo tanto, de la misma manera que con el resto de los elementos integradores de la novela, los escritores del siglo XX adoptarán el tiempo como motivo de reflexión y renovación. Por ello, habremos de examinar el tiempo como constructor de la narración –con la consiguiente experimentación que pretenden los «modernistas»–, pero también su gran vigencia en nuestro autor y en otros como tema filosófico y existencial, hondo y arraigado, triste y melancólico.

El tratamiento del tiempo es un tema nuclear de la renovación novelesca de la pasada centuria: "No menos importantes que las modificaciones sobre el *punto de vista* revisadas hasta aquí son las que la nueva narrativa efectúa en las coordenadas espacio-temporales, y sobre todo en estas últimas, como los críticos anglosajones se preocuparon de destacar desde muy pronto"[3]. Azorín forma parte de ese clima cultural. Pero en el escritor monovero se ha considerado como uno de los rasgo identitarios de su obra. Hablando del recurso de la reducción temporal en la novela de posguerra, Darío Villanueva concluye:

> La recurrencia de esta poética es tan acusada que no sólo da fe de esa ligazón o coherencia en nuestra narrativa de la postguerra, sino también en la obra de varios autores –Luis Romero, Elena Quiroga, Delibes, Grosso, Juan Goytisolo, por citar algunos nombres– que hicieron uso de ella, en sus distintas modalidades, para construir varias de sus obras, y además actualiza implícitamente la vigencia de dos ideologías, el eterno retorno nietzscheano y la intrahistoria de Unamuno, que habían ya determinado con anterioridad el tratamiento literario del tiempo en escritores verdaderamente obsesionados por él, como Azorín. Pero, en último término, tal fenómeno incardina a nuestra novelística más reciente en la tradición renovadora del

[1] Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979, p. 252.
[2] Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, p. 41.
[3] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 39.

> género que desde Joyce se ha ido desarrollando y enriqueciendo en el transcurso del siglo XX.[4]

Lo explica Inman Fox: "Importante parte de esta postura ambigua frente a la vida son las meditaciones de Martínez Ruiz, hasta en su primera época, sobre el tiempo y la eternidad –preocupación constante a lo largo de su vida–. Razona, con ideas de *La genèse de l´idée du temps* de Guyau, que el tiempo y la eternidad son conceptos mutuamente exclusivos"[5]. Estas reflexiones del autor levantino provocan ansias de cambio y revolución en algunos de sus personajes, que se transformarán posteriormente en abulia y melancolía al comprobar que nada consiguen y que sus esfuerzos, energías e ilusiones son vanos y estériles ante el porvenir[6].

Esta nueva consideración del tiempo se ancla en los mismos presupuestos filosóficos que hemos fijado al estudiar el «punto de vista», que se basan en un la gnoseología subjetivista dominante, que informa la conciencia de los artistas en el paso del siglo XIX al XX. Así lo destaca en esta cita Villanueva:

> Nada extraño debe resultarnos este fenómeno, a poco que admitamos la influencia de las nuevas cosmovisiones en la evolución formal de la novela. Nuestra percepción del espacio, pero más aún la del tiempo, es muy distinta a la de nuestros inmediatos antepasados. Pensemos, en principio, en la teoría de la relatividad, que modifica las nociones físicas absolutas de los mismos. Pero también –como advertía ya Whitehead– antes el plazo de un cambio importante y decisivo de cualquier orden que fuese era mucho mayor que el de una vida; ahora, por el contrario, mucho más corto: cada hombre de este siglo es testigo de varios.[7]

Luego, el cambio de perspectiva del Modernismo, su subjetivismo inherente, impone una manera de conformar la realidad, que afecta decididamente al tiempo. En las obras de los escritores «modernistas», intensamente autoconscientes, aparecen sus reflexiones sobre ello. Apunto algunas, para que se observe la recurrencia del tema, aunque sin abundar ni explicitar en exceso. Es el caso de Virginia Woolf. Comentando una novela de Henry James (*The Golden Bowl*) se detiene en dos aspectos: por un lado, en el punto de vista (en el que considera a James como *en posesión de él*); por otro, en la ausencia de argumento y la recreación en los detalles, provocando que las actuaciones de los personajes queden muy reducidas, por lo que "Mr. James has a singular power of intimating what four separate people are thinking and showing us the silent conflict of their thought without making his character speak or act"[8].

Cito ahora dos novelas, que más adelante relacionaré con la propia obra de Azorín, que acreditan asimismo el interés por el tiempo de los autores contemporáneos. Por ejemplo, el comienzo de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, donde la omnipresencia del tiempo, del pasado, de la reminiscencia resuenan profusas:

> Mucho tiempo he estado acostándome temprano. A veces, apenas había apagado la bujía, cerrábanse mis ojos tan presto, que ni tiempo tenía para decirme: Ya me

[4] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 335. Esta cita es de la primera edición de esa obra, suprimida en la edición de 1994. Siempre que la referencia corresponda a esta edición así lo indicaré.
[5] Fox, Inman, *La crisis intelectual del 98*, Editorial Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1976, p. 234.
[6] Cfr. *ibid.* p. 235: "Entonces el futuro Azorín acepta el hecho de que si la vida es tiempo y el tiempo implica cambio, la única actitud vital es querer trabajar por la transformación de la realidad. Pero sigue en pie la cuestión principal: ¿cómo reconciliamos lo perecedero del mundo externo y las posibilidades eternas de lo espiritual?".
[7] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 40.
[8] Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf. Volume I: 1904-1912*, The Hogarth Press, London, 1986, p. 23.

> duermo. Y media hora después despertábame la idea de que ya era hora de ir a buscar el sueño.
>
> Encendía una cerilla para mirar el reloj (...).
>
> Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente y, en un segundo, lee el lugar de la Tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar, pero estas ordenaciones pueden confundirse y quebrarse.[9]

Tan nuclear como en la obra de Proust, el tiempo es parte fundante de la especulación promovida por la novela *La montaña mágica*. Thomas Mann crea un espacio en el que el tiempo es casi un personaje, configurador y principal agente de su novela. Su protagonista, Hans Castorp, reflexiona en muchas ocasiones sobre él:

> ¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipotente. Es una condición del mundo fenomenal, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? ¡Es inútil preguntar! ¿Es el tiempo función de espacio? ¿Son ambos una misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando! El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. El *ahora* no es el *entonces*, el *aquí* no es siempre el *allí*, pero entre ambas cosas existe el movimiento (...). Hans Castorp se planteaba estas cuestiones y otras semejantes.[10]
>
> Se cree que la novedad y el carácter interesante de su contenido «hacen pasar» el tiempo, es decir, lo abrevian, cuando, en realidad, aunque la monotonía y el vacío alargan sin duda, algunas veces, el instante y la hora y los hacen «fastidiosos», abrevian y aceleran hasta reducirlos casi a la nada, las grandes y vastas cantidades de tiempo.[11]

Desde luego, con estos ejemplos, parece meridiano que el tiempo adquiere un estatus preminente dentro de las preocupaciones «modernistas». Si advertíamos que la novela de este período se define como autoconsciente y reflexiva, a su vez el tiempo se alza en tema y motivo de desvelo literario y creativo. Además, al constatar que adquiere una obstinada solicitud en el Modernism(o), consiguientemente afectará a los autores de la llamada generación del 98. Simplemente me gustaría referir algunos apuntes sobre ello, para más adelante profundizar en sus raíces filosóficas.

"Unamuno escribió en *En torno al casticismo* que la historia es al tiempo lo que la intrahistoria es a la eternidad, y el dilema que trata de resolver con la dialéctica hegeliana es muy parecido a aquel con que se enfrenta Martínez Ruiz en *La voluntad* y *Antonio Azorín*"[12]. Con palabras similares a éstas de Inman Fox lo describe Barja, aunque con un tono más retórico:

> ¿No es esta misma la tragedia de Unamuno? Casi, casi. Sólo que Azorín no pide, o por lo menos no exige, como lo pide y exige Unamuno, la inmortalidad de su alma personal. Son, mirados por dentro, dos místicos ateos: místicos en el ansia, ateos en la creencia. Pero el uno –Unamuno–, espíritu pasional, alma de héroe de tragedia, no se resigna ante el Destino. Se muere, ve que se muere, y lucha por no morirse. No

[9] Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, Alianza, Madrid, 1987, parte primera, pp. 11-14.
[10] Mann, Thomas, *La montaña mágica*, Plaza y Janés, Barcelona, 1960, p. 418.
[11] *Ibid.* p. 125.
[12] Fox, Inman, *La crisis intelectual del 98*, *op. cit.*, p. 235.

> cree, la razón le dice que no cree, y lucha por creer. El otro –Azorín–, sensitivo, emocional, alma elegíaca, no lucha contra el Destino, no gesticula ni se enfurece: se resigna.[13]

Unamuno afronta más agónicamente su relación con el paso del tiempo y la muerte. Luis Granjel enraíza ese sentimiento en la congoja provocada por la pérdida de la fe cristiana, característica también del movimiento cultural imperante: "El europeo contemporáneo, obligado así a centrar su interés en esta realidad, tan inmediata, que le ofrece su propio existir alterado, llega a cobrar conciencia de la finitud inherente a su vida; es precisamente su irreligiosidad la que hace tan patente en su ánimo la realidad de la muerte"[14].

La gran preocupación de Unamuno es cómo sobrevivir a esa muerte que le angustia. Está presente en sus escritos como telón de fondo; y muy manifiesto en algunas obras en particular. Como señala Ricardo Senabre, "la idea nuclear de Unamuno, claro está, es diferente, y se relaciona con el motivo central de la perduración, esencial en el pensamiento del autor"[15]. Una de las maneras de sobrevivirse, de alcanzar una trascendencia que sobrepase el tiempo y su final, encarnado en la muerte, es la obra literaria, como se observa en el desgarrador comienzo de *Como se hace una novela*:

> Héteme aquí ante estas blancas páginas –¡blancas como el negro porvenir: terrible blancura!– buscando retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy, eternizarme o inmortalizarme al fin, bien que eternidad e inmortalidad, no sean una misma cosa. Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo, de darme la vida, de arrancarme a la muerte de cada instante. Trato a la vez, de consolarme de mi destierro, del destierro de mi eternidad, de este destierro al que quiero llamar des-cielo.[16]

En cambio, el pensamiento de Baroja sobre el tiempo gira en torno a la muerte: "El arte camina hacia la inconsciencia, y la inconsciencia se llama también muerte"[17]. La muerte y la supervivencia; la historia y su repetición. Sucede, por ejemplo, en *Zalacaín el aventurero*. La muerte del protagonista ("la muerte le hirió, pero él logró salvarse"[18]) es una reduplicación histórica, una suerte de *eterno retorno*. La reflexión barojiana sobre la eternidad o el paso de tiempo se materializa en sus ficciones narrativas, pero a su vez es recurrente en su obra ensayística.

En sus *Memorias*, el transcurrir temporal y su devenir es motivo de conflicto interior, si bien el autor opta por una resignación que lleve a la ataraxia, posición más coherente que puede tener el hombre –heredada, desde luego, de la actitud schopenhaueriana–: "Ahora, en el río confuso de las cosas que pasan eternamente siempre cambiando y buscando su fórmula definitiva (el *werden* hegeliano), veo mi existencia como una cosa que ha sido y que ha llegado a su devenir (...). Ya encuentro suaves las inclemencias del tiempo y admirables las horas silenciosas del crepúsculo en que una columna de humo se levanta en el horizonte (...). Y cuando el Destino quiera interrumpirlo, que lo interrumpa; yo, aunque pudiera protestar, no protestaría…."[19].

Ésta es la actitud que descubrimos en Azorín. El tiempo manifiesta una especial jerarquía en su obra. Baste señalar aquí, porque lo desarrollé más tarde, que "muy

[13] Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, Librería general de Victoriano Suárez, Madrid, 1935, pp. 266-267.
[14] Granjel, Luis, *Retrato de Unamuno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, p. 192.
[15] Senabre, Ricardo, "Introducción", en Miguel de Unamuno, *Obras completas VII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005, p. XIV.
[16] Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas VII*, *op. cit.*, p. 571.
[17] Baroja, Pío, "Hacia lo inconsciente", en *Obras completas*, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1980, pp. 850-852, p. 852.
[18] Baroja, Pío, *Zalacaín el aventurero,* en *Trilogías I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2009, p. 420.
[19] Baroja, *Memorias*, en *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, p. 528.

temprana es, en la vida íntima de Azorín, su preocupación por el tema del tiempo"[20]; o que, "reconociendo esta presencia del tiempo en su mundo intelectual, y por tanto en su obra, nos dice el escritor en 1918: «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»"[21]. El tiempo subyace en toda la producción literaria del escritor levantino. Sus reflexiones sobre la inexorabilidad de su devenir o la caducidad de la vida son constantes. Él mismo lo pone de manifiesto en múltiples ocasiones:

> Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La sensación de la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas.[22]

> El tiempo no deja de fluir; nos atropella; cuando queremos recordarnos, ya ha pasado la vida.[23]

Es patente este afligido sentir por el tiempo ya desde su primera novela. Un José Martínez Ruiz ficcional nos presenta en una nota "del editor al lector" las consiguientes páginas en las que "palpita el espíritu de un angustiado artista (...) [que] fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera". La primera entrada del diario nos sitúa en lo que apabulla y abruma al joven escritor:

> ¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos *aquí abajo*? ¿*Para qué vivimos*? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan; no tengo idea; no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha… Uno tras otro, monótonos todos, aburridos todos, siento pasar los días. La vejez llega; las esperanzas mueren.[24]

Martínez Ruiz imprime una significación peculiar a ese paso del tiempo que lo convierte en tragedia, en un intenso padecer latente, constante, profundo: "Esa alma que, asomada a la almena mística de su propio castillo interior, contempla el discurrir fugitivo de las cosas, el paso de la vida a la muerte. 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"[25].

Sirva como última evidencia el tomo *Ecos del tiempo* compilado por Díez Mediavilla, en el que recoge algunos textos del autor en los que el protagonista es el tiempo. Sorprende enseguida su extensión (187 páginas); pero también la transversalidad de esta obsesión: abarca desde sus primeras obras –recopilaciones de sus artículos periodísticos (*Buscapiés*, *Bohemia*)–, hasta sus postreros escritos, atravesando todos los géneros cultivados por el autor: artículos periodísticos, novelas, teatro, ensayos.

En suma, en esta breve introducción, constatamos el entroncamiento de la generación del 98 con la literatura europea, con la sensibilidad occidental imperante: "A principios de siglo, va produciéndose una novela que parece atentar crudamente contra el tiempo anecdótico mismo"[26], al menos tal y como estaba considerado en la novela tradicional.

---

[20] Granjel, Luis, *Retrato de Azorín*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958, p. 283.
[21] *Ibid.* pp. 283-284.
[22] Azorín, *Castilla*, Editorial Labor, Barcelona, 1973, prólogo, p. 79.
[23] Azorín, *Memorias inmemoriales*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1967, p. 207.
[24] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, primera parte, p. 7.
[25] Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, *op. cit.*, p. 266.
[26] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 154-155.

En el tratamiento de este tema, Azorín puede vincularse a autores posteriores de gran trascendencia y que subrayan la importancia del escritor levantino: "Una de las principales preocupaciones de Jorge Luis Borges es también la indagación del sentido del tiempo y del espacio (...). La mayor familiaridad suya con la cultura anglosajona puede causar también algunas diferencias. Pero, a pesar de todo, la hermandad espiritual de ambos autores es evidente. ¡Y Jorge Luis Borges sigue siendo uno de los inspiradores del *Nouveau Roman*!"[27].

3.2. EL TIEMPO Y EL ESPACIO: PARTES ESTRUCTURALES DE LA NOVELA

Una vez presentado el tiempo como tema de reflexión e innovación literaria en Azorín, en su generación y en los «modernistas» voy a tratar de exponer una aproximación teórica de la temporalidad de las novelas. También del espacio, en la medida en que está intrínsecamente relacionado con el tiempo. A éste último no se le ha prestado la suficiente atención crítica hasta una época reciente. Pretendo, en el fondo, analizar ambos como técnicas literarias y como constituyentes fundamentales de la novela, como así lo atestiguan las palabras de Darío Villanueva: "Decir con Mariano Baquero Goyanes y tantos otros autores más que el tiempo es el factor más importante de la composición de una novela no resulta a estas alturas nada nuevo"[28].

Como sucede habitualmente con los conceptos de la teoría literaria, encontramos la dificultad de elección entre los diversos modelos teóricos. Además, algunos estudios formalistas y estructuralistas sobre la configuración temporal del relato narrativo han sido puestos en duda, por ser inmanentes al texto, por reducir su investigación a la forma y excluir, por ende, la recepción del mismo. En definitiva, porque "muestran la imposibilidad, para una poética, que hace hincapié en las estructuras internas del texto, de encerrarse en él"[29]. A pesar de estas salvedades, en este apartado procuraré recorrer los principales estudios formales sobre la estructura temporal y espacial de la novela, que nos ayudarán a realizar un análisis posterior en las novelas de Azorín.

3.2.1. El tiempo literario

Los principales estudios sobre narratología pertenecen al siglo XX. Es ahí cuando surge esta disciplina de la teoría literaria, que tiene sus antecedentes pero que se formaliza en ese siglo. Por lo tanto, el estudio del tiempo literario tiene un gran desarrollo, ya que había sido objeto fundamental de experimentación para muchas de las grandes novelas de esa época.

Es el caso de Forster, novelista, que en su ensayo *Aspectos de la novela* insiste y remarca que una novela sin tiempo no es posible*:* "Pero mientras que en una novela la lealtad al tiempo es un imperativo –ninguna novela puede escribirse sin él–, en la vida cotidiana esta lealtad puede no ser necesaria"[30]. Y añade: "Para un novelista, en cambio, nunca es posible negar el tiempo en el entramado de su novela: aunque sea de una manera superficial, debe aferrarse al hijo de su historia. Debe tocar por fuerza esa interminable solitaria, so pena de volverse incomprensible, lo que en su caso supondría un patinazo"[31]. El autor basa su exposición en que el eje de toda novela es la *historia*, y ésta consiste

[27] *Ibid*. pp. 163-164.
[28] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 29.
[29] Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I*, *op. cit.*, p. 111. También: "Quiero mostrar cómo este placer se construye en la obra y se efectúa fuera de la obra a la vez. Une lo interior con lo exterior y exige que se trate de modo dialéctico esta relación de lo exterior con lo interior, que la poética moderna reduce con demasiada ligereza a una simple disyunción, en nombre de una supuesta prohibición lanzada por la semiótica contra todo lo que es tenido por extra-lingüístico".
[30] Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, *Aspectos de la novela*, Debate, Madrid, 1999, p. 35.
[31] *Ibid*.

fundamentalmente en una narración de hechos organizados en una secuencia temporal. De hecho, lo sentencia con rotundidad cuando dice que "existe una novelista que ha intentado lograr la abolición del tiempo, y su fracaso es aleccionador: Gertrude Stein"[32]. Idéntica aspiración tuvo Azorín, como él mismo nos desvela: "Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado; una novela sin espacio, sin tiempo, sin personajes"[33].

Como señala Andrés Amorós, "otra característica importante de la técnica narrativa contemporánea es la importancia de los experimentos con el espacio y el tiempo"[34]. El tiempo comienza a ser una de las preocupaciones del novelista y "la razón básica de esto no es otra, a mi modo de ver, que el subjetivismo que antes hemos comentado. No importan ya el tiempo o el espacio físicos, mensurables objetivamente, sino el tiempo y el espacio vitales, efectivamente vividos por los personajes de la narración"[35].

De hecho, volviendo a citar a Baquero Goyanes, "el tiempo es muchas veces el único personaje de la novela moderna"[36]. De hecho, cualquier caracterización de la novela del siglo XX que no atienda a este elemento estructural, no parece adecuada[37]. Es más, es idónea en cambio una descripción como la de Julia Kristeva cuando afirma que "la novela no tiene una estructura fija o claramente delimitable"[38].

Para la caracterización del tiempo en la novela las aportaciones de la teoría literaria han sido variadas y numerosas a lo largo del siglo. Desde luego, las aportaciones de Forster, Lubbock o Günther Müller fueron decisivas. Pero de nuevo encontramos la necesidad de acudir a fuentes mayoritariamente reconocidas, para no alargar innecesariamente el estudio que procura, sobre todo, estudiar las novelas de Azorín y no remover en los sistemas teóricos.

Si bien Percy Lubbock en su *The Craft of Fiction* aseguraba que el punto de vista adoptado es clave en el género narrativo, asimismo apuntaba que éste "is still fixed in space, still assigned to the man in the book, it is free in *time*; there no longer stretches, between the narrator and the events of which speaks, a certain tract of time, across which the past must appear in a more or less distant perspective"[39]. Sobre todo, en su intento de distinguir la novela como género, singularizándolo frente al drama o a la pintura, el narrador y el punto de vista son fundamentales para contar una historia.

Sin duda, el centro del análisis temporal de la novela y su configuración está en la distinción de algunos conceptos que se entremezclan y relacionan, creando así la estructura novelesca. Forster se remite a dos de ellos, extendidos en la crítica anglosajona, en los que este autor ancla la temporalidad de la novela. Son la historia y relato/argumento (*story*, *plot*):

---

[32] *Ibid*. p. 47.
[33] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 83.
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid*. p. 84.
[37] Por ejemplo, la división de subgéneros novelísticos que elabora Wolfgang Kayser, según estas palabras, sería poco apropiada: "Si hoy se da el nombre de novela a muchas cosas que no derivan de ninguno de los tres géneros [novela de acontecimiento, novela de personaje o novela de espacio], la culpa la tiene, en parte, el desconocimiento de los autores en lo que se refiere a las leyes vitales de su arte" (Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1970, p. 488).
[38] Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974, p. 21. En parte, es el propio tiempo el que marca esa libertad compositiva de la novela: "Creo que de esa libertad en el uso del tiempo de que la novela dispone, depende, en cierto modo, su libertad estructural, su capacidad para configurarse, de muy varias maneras; por contraste –según ya quedó apuntado– con otros géneros literarios, cuyas limitaciones temporales –y, de nuevo, me permito recordar las del teatro– condicionan de alguna manera las de su estructura, más rígida normalmente que la de la novela. Entiéndase bien que no se trata de una cuestión de superioridad o de inferioridad; puesto que la eficacia estética nada tienen que ver con la rigidez o flexibilidad estructural" (Baquero Goyanes, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Castalia, Madrid, 1989, p. 82).
[39] Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London, 1968, p. 257.

> Definamos el argumento. Hemos descrito la historia como una narración de sucesos ordenada temporalmente. Un argumento también es una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la casualidad. Una historia es: «El rey murió y luego murió la reina». Un argumento es: «El rey murió y luego la reina murió de pena». Se conserva el orden temporal, pero se ve eclipsado por la sensación de causalidad.[40]

En su estudio sobre la temporalidad en la novela contemporánea, Villanueva señala que "la oposición entre *plot* y *story* ha sufrido después de Forster una parcial modificación de significado dentro de la terminología anglosajona, que la ha equiparado a la de *sjužet* y *fábula* de los formalistas rusos, *discours* e *historie* de Todorov, *récit* e *historie* de Genette y *récit racontant* y *récit raconté* de Bremond y el grupo μ (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire y H. Trinon)"[41].

Julia Kristeva utiliza los términos "temporalidad de la enunciación narrativa" y la "temporalidad del enunciado"[42]. Pero prefiero acudir al teórico que ofrece la descripción más certera y que, como él mismo señala, "no ha tenido más que una crítica, aunque abundante, relativa al estudio de la analepsis, pero que serviría igualmente bien o igualmente mal para el estudio de la prolepsis"[43]. Es el caso de Gérard Genette. Es un estudio formal, que servirá, con algunos complementos, para el análisis literario posterior sobre las novelas de Azorín.

Genette considera que cualquier "análisis del discurso narrativo, tal como yo lo entiendo, entraña constantemente el estudio de las relaciones, por una parte entre ese discurso y los acontecimientos que relata y, por otra, entre ese mismo discurso y el acto que lo produce, real o ficticiamente". Por ello, distingue el relato en tres niveles o términos. Por un lado está "el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos", al que llamará *relato*; por otro, la "sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones", la *historia;* por último, "el acto de narrar tomado en sí mismo", cuyo término apropiado será el de *narración*[44]. En cierto sentido, en estas tres nociones trata de englobar la reflexión anterior a él, la de las escuelas teóricas más importantes:

> No voy a volver sobre la distinción, hoy admitida por todos, entre historia (el conjunto de los acontecimientos que se cuentan), relato (el discurso, oral o escrito, que los cuenta) y narración (el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho, en sí, de contar), más para ratificar la similitud que surge frecuentemente entre la distinción historia/relato, y la oposición formalista fábula/sujeto.[45]

El análisis formal del tiempo en las novelas se basará entonces en esas relaciones, que esquemáticamente se podrían establecer de la siguiente manera:

1. Relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato.
2. Relaciones de *duración*: el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso.

[40] Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, *op. cit.*, p. 92.
[41] Villanueva, Darío*, Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 31.
[42] Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, *op. cit.*, p. 249.
[43] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 17.
[44] Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989. Todas las citas están tomadas de las pp. 81-83.
[45] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 12.

3. Relaciones de *frecuencia*: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso.[46]

3.2.1.1. Orden temporal

En consecuencia, el *orden* consiste en "confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales de la historia"[47]. En su estudio, el teórico francés descubre que se producen múltiples *anacronías*, la "discordancia entre el orden de la historia y del relato". Genette es taxativo al considerar las *anacronías* como parte fundamental de la novela: "No vamos a caer, pues, en el ridículo de presentar la anacronía como una rareza o una invención moderna: al contrario, es uno de los recursos tradicionales de la narración literaria"[48]. Las *anacronías* principalmente pueden dividirse a su vez en *analepsis* (hacia el pasado) y *prolepsis* (hacia el futuro).

Dentro de las analepsis instaura una nueva subdivisión –cuya enumeración y descripción defiende posteriormente en el *Nuevo discurso del relato*, incorporando algunos matices como reacción ante las objeciones de otros críticos como Van Rees o Dorrit Cohn[49]– entre *analepsis externas* ("aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero"[50]), *internas* ("a la inversa"[51]) y *mixtas* ("cuyo punto de partida es anterior y cuyo punto de amplitud es posterior al comienzo del relato primero"[52]):

> Las analepsis externas, por el simple hecho de ser externas, no corren riesgo en ningún momento de interferirse con el relato primero, pues su misión es la de completarlo aclarando al lector tal o cual «antecedente».[53]

Las internas las divide igualmente. Recurro íntegramente a los textos del *Relato del discurso*, aunque sea una cita larga, porque prefiero acudir a la fuente, más concisa y correcta que una explicación propia:

> En primer lugar (...) las *heterodiegéticas*, es decir, relativas a una línea de la historia y, por tanto, un contenido diegético diferente del (o de los) del relato primero.
> Muy diferente es la situación de las analepsis internas *homodiegéticas*, es decir, relativas a la misma línea de acción que el relato primero (...). En realidad, aquí debemos distinguir dos categorías.
> La primera, que llamaré analepsis *completivas*, o remisiones, comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías (...). Esas lagunas anteriores pueden ser elipsis puras o simples, es decir, fallas en la continuidad temporal (...). Pero hay otra clase de lagunas, de tipo menos estrictamente temporal, que ya no consisten en la elisión de un segmento diacrónico, sino en la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un periodo abarcado por el relato.

---

[46] Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994, pp. 219-240, p 237.
[47] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 92.
[48] *Ibid*. p. 92.
[49] Cfr. Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, pp. 19-25. Por ejemplo, acepta que es más apropiado referirse al "relato *primario*", en vez de al "relato *primero*".
[50] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 104.
[51] *Ibid.*
[52] *Ibid.*
[53] *Ibid.* p. 105.

> Con el segundo tipo de analepsis (internas) homodiegéticas, que llamaremos precisamente analepsis *repetitivas* o «evocaciones», ya no nos libramos de la redundancia, pues en ellas el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos.[54]

Las prolepsis, por el contrario, en palabras de Alfonso de Toro, "no se encuentran en textos narrativos con la misma frecuencia que las analepsis"[55]. Sin embargo, se pueden clasificar análogamente a las analepsis[56].

Dentro de la manipulación del orden temporal, este último investigador incluye tres elementos no detallados por Genette, como son la superposición o entrelazamiento temporal explícito, la circularidad y la sincronía[57]. La primera la describe con estas palabras: "Cuando un personaje fuera de realizar una acción dentro del NT I (= Nivel temporal 1), introduce otro nivel ficticio, por ejemplo, a través de recuerdos que, o pertenecen al pasado (NT II) o al nivel de la conciencia (como situaciones imaginadas), y en este último caso, carecen de situaciones de un tiempo cronológico"[58].

Asimismo, divide la circularidad en dos procesos: la circularidad temporal es cuando el narrador anuncia un suceso futuro y un suceso pasado, y después narra cronológicamente el camino del segundo al primero. Ésta puede ser simple o compleja. En cambio, la circularidad accional (que es la que veremos en alguna novela de Azorín) es el paralelismo entre dos situaciones iniciales y finales, aunque los sucesos intermedios no sean los mismos.

Por último, la *sincronía* se produce cuando dos sucesos acaecen en un tiempo equivalente de la historia, aun cuando sean evidentemente sucesivos en el discurso. Además, se llama *alcance* a la distancia temporal que separa el tiempo de cada *anacronía* con el tiempo presente de la historia (ya sea de futuro o de pasado); y *amplitud* a lo que dura temporalmente dicha *anacronía*[59].

Para terminar con la manipulación en el orden temporal acudimos de nuevo a Genette para describir el término de *acronía* –ya que Toro lo detalla minuciosamente–. Me parece que no es un concepto claro o útil. El mismo Genette lo introduce hablando de complejas estructuras de *anacronías*, pero dice: "Vamos a examinar algunas de estas estructuras ambiguas, que nos conducen al umbral de la pura y simple acronía"[60]. Podríamos definirlo de este modo: el relato en el que los personajes, contenido y espacio tienen poca o ninguna ubicación temporal[61]. Es decir: "Aquí ninguna referencia de contenido puede ayudar al analista a definir el estatuto de una anacronía privada de toda relación temporal y que debemos, pues, considerar, un acontecimiento sin fecha ni edad: una acronía"[62].

Por lo tanto, la *acronía* para estos teóricos sería la simple falta de datos temporales que permitan ubicar un acontecimiento de la historia. También lo explicita de forma

---

[54] *Ibid.* pp. 105-109.
[55] Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992, p. 37. También, cfr. Genette, Gérard, *Figuras III*, p. 121.
[56] Cfr. Genette, Gérard, *Figuras III*, p. 122.
[57] No me detengo, por no considerarlo relevante para mi estudio, en la diferencia que también establece entre anacronía implícita y explícita –en el caso presente, por ser todas explícitas–. La implícita (y viceversa) es "una modificación temporal que no se produce como resultado de la intervención de una instancia mediadora (narrador o personaje)" (Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit.*, p. 41).
[58] *Ibid.* p. 39.
[59] Cfr. Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", art. cit., p. 237; cfr. Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit*., pp. 103-104: "Llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de la historia más o menos larga: es lo que llamaremos *amplitud*".
[60] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 131.
[61] Cfr. Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit.*, p. 46: "Encontraremos más adelante la acronía en textos que tienden a la carencia de una historia (en el sentido definido más arriba) o donde el texto carece de un eje espacio-temporal o donde predomina el *stream of consciousness*".
[62] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 136.

parecida Mieke Bal: "To begin with, an achrony sometimes undated, when it does not indicate anything about its direction, distance or span"[63]. Pero parece que no hay coherencia al abordar esta técnica. En primer lugar su definición corresponde sobre todo al tiempo de la historia, ya que al no haber referencias temporales no indica que no tengan un orden o una duración determinada. En segundo lugar, me parece más acorde a la ausencia de *temporalisation* de Grivel[64], correspondiente a la temporalización textual, y que trataré más adelante. Por último, como explica Mieke Bal, es difícil que un texto se sostenga con una ausencia de referencias temporales o de orden temporal, si es un texto narrativo. Durante alguna parte del relato la descripción puede someterse a la narración (el espacio al tiempo). En definitiva: "If such a series were constructed solely according to spatial or any other criteria (association, for instance), the text would no longer fit the definition of narrative given. But if such a series occurs in a narrative, in which chronological connections are indicated everywhere else, we are dealing, in any case, with an achrony"[65]. Concluyentemente, vuelvo a insistir, retomando a Ricoeur, Forster o Baquero Goyanes, en que el tiempo es un constituyente fundamental en la novela, sin el cual, la novela no existe.

Mientras que, como veremos más adelante, parece muy interesante el tratamiento novelesco del tiempo de la *ucronía* o el *timelessness*, muy productivo para la narrativa contemporánea.

Otro inciso. Es sugerente la catalogación de las novelas de Jean Onimus, según su orden temporal. Incluiría las novelas en cuatro tipos: *duración lineal*, *duración múltiple*, *duración íntima* y de *penetración en el pasado*[66]. Conviene no confundir el término con la propia duración temporal, que analizaremos a continuación. De todas maneras, no encuentro relevante esta tipología ya que es una clasificación de la novela atendiendo exclusivamente a los aspectos temporales; eso conlleva una parcialización estéril para la crítica, porque encasilla las obras sólo por uno de los constituyentes de su estructura.

3.2.1.2. Duración temporal

Tras analizar con detenimiento el *orden*, detallaremos ahora la *duración* temporal. En el discurso narrativo, "tampoco se da una coincidencia o isocronía entre la «duración» de la historia y la del discurso"[67]. Es la eterna pugna literaria de la equivalencia entre el tiempo de la historia y del discurso, como se establece a través de la unidad de tiempo teatral. Pero la literatura del siglo XX rechaza estos postulados y las divergencias se hacen cada vez más grandes y abruptas. Citando a Tomachevski podríamos decir que la literatura «modernista», en ese sentido, utiliza siempre los procedimientos *libres* (opuestos a los canónicos: "características fundamentales de las obras literarias de la escuela que acepta aquel determinado canon"[68]). Porque, los recursos que ya describía la terminología anglosajona, como *scene, summary* y *description*[69] serán manejados por dichos autores «modernistas» de manera extrema.

Sigo también el estudio de Genette en esto. Antes conviene reseñar que él mismo se matiza en el *Nuevo discurso del relato*, aportando una precisión interesante, y que será sugestiva para el estudio de las novelas azorinianas: "El rasgo importante es, por consiguiente, la velocidad del relato, y por ello creo, hoy día, que habría debido titular

[63] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2004, p. 99.
[64] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 33-34.
[65] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 99.
[66] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 35.
[67] Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", art. cit., p. 237.
[68] Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 208.
[69] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 33.

ese capítulo, no *Duración*, sino *Velocidad* o, tal vez –dado que ningún relato, supongo, avanza con un paso absolutamente constante–, *Velocidades*"[70]. Velocidad, ritmo o duración: son términos que remiten a un idéntico concepto.

Cuando Genette habla de duración, siempre incide en un aspecto primordial: la figura del lector. Si bien es cierto que, en un relato oral, la duración la marca el inicio y el final del mismo, en el texto escrito esas líneas de salida y de meta se establecen gráficamente, aunque, en rigor, su «verdadera duración» depende del propio lector, de su velocidad de lectura:

> Ahora nos falta, pues, el punto de referencia o grado cero, que en materia de orden de coincidencia entre sucesión diegética y sucesión narrativa, y que aquí sería la isocronía rigurosa entre relato e historia, aun cuando sea cierto, como observa Jean Ricardou, que una escena de diálogo (suponiéndola libre de toda intervención del narrador y sin ninguna elipsis) nos da «una *especie* de igualdad entre el segmento narrativo y el segmento ficticio». Soy yo quien subraya «especie», para insistir en el carácter no riguroso, y sobre todo no rigurosamente temporal, de dicha igualdad (...). Así pues, en la escena dialogada no hay sino una especie de igualdad *convencional* entre tiempo del relato y tiempo de la historia y así la utilizaremos nosotros más adelante en una tipología de las formas tradicionales de duración narrativa, pero no puede servirnos de punto de referencia para una comparación rigurosa de las duraciones reales.[71]

Debido a esto, nunca puede ser equivalente el tiempo de la historia y el tiempo del relato. En cambio, en el estudio teórico-crítico funcionamos con una convención y estudiamos el propio texto. El tiempo real de lectura se tendrá que establecer, a su vez, calculando exclusivamente el tiempo de lectura, que lo marcará el ritmo en que la ejercite el lector empírico, muy variable en cada caso: "La comparación de ambas duraciones (historia y lectura) sufre, de hecho, dos conversiones: de duración de historia a longitud de texto y de longitud de texto a duración de lectura, y esta segunda sólo es importante para comprobar la isocronía de una escena. En realidad, dicha isocronía es aproximativa y *convencional*"[72]. En definitiva, la isocronía de un relato se puede establecer de manera "absoluta y autónoma, como *constancia de velocidad*"[73], o, como dice Darío Villanueva, desde el ángulo "de las técnicas narrativas que permiten presentar una convincente y convencional equivalencia entre el tiempo novelesco y el tiempo real"[74].

Por ende, las técnicas narrativas posibles para alterar la *velocidad* temporal son: la elipsis, la pausa, el resumen y la escena. Éstas están bastante admitidas en la teoría literaria, no obstante, algunos investigadores puedan cuestionar dicha enumeración, en pro de introducir alguna precisión. La elipsis es un término acuñado por Genette. Cada una de estas técnicas varía el ritmo o la velocidad del discurso, con respecto a la historia:

> A estas consideraciones, puramente cuantitativas, debe añadirse un estudio más cualitativo, extrapolado de la oposición clásica entre sumario y escena, a los cuales he propuesto añadir la elipse y la pausa. Sólo los tres últimos «movimientos» (en sentido musical) poseen una velocidad determinada: isócrona para la escena, nula para la pausa, infinita para la elipse. El sumario es más variable, pero aquí, de nuevo,

[70] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 25.
[71] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 145.
[72] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, p. 25.
[73] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 145.
[74] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Editorial Bello, Valencia, 1977, p. 33.

> sería necesario un estudio estadístico para medir su variabilidad, quizá menor de lo que se imagina a priori.[75]

En primer lugar, analizaremos la *pausa*, que se ha llamado en ocasiones *descripción*, vinculándola siempre a la descripción narrativa[76]. Pero ya Genette advierte que no siempre es así. Hay pausas extra-temporales, en las que el narrador detiene la narración para integrar un elemento descriptivo; en ellas la historia se detiene hasta que el narrador la continúa. Es extra-temporal y extra-diegética, ejemplificada en la narrativa decimonónica. Aunque es posible una descripción a través de "la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones, descubrimientos progresivos, cambio de distancia y perspectiva, errores y correcciones, entusiasmos y decepciones, etc. Contemplación muy activa, en verdad, y que contiene «toda una historia»"[77]. Ésta es más propia de Proust y de la literatura preocupada por el punto de vista narrativo, como es la «modernista».

Alfonso Toro cree que cualquier pausa acontece "cuando el volumen textual es mayor que el transcurso de la historia narrada y la encontramos siempre donde la historia narrada llega a una casi total inmovilidad, cuando el narrador, a través de descripciones o comentarios, interrumpe el flujo del transcurso de la historia o a través de amplias analepsis y prolepsis" [78]. Para él no siempre una pausa implica una descripción (puede ser una digresión o un comentario del autor implícito) o viceversa. Sí que establece un contraste en base a lo comentado por Genette, entre descripción estática (la que realiza el narrador interrumpiendo directamente la acción, el tiempo del relato) y descripción dinámica (la que realiza un personaje o el narrador a partir de la visión del personaje; el tiempo no siempre se detiene).

Mieke Bal aprecia que, en las descripciones, el tiempo a veces no se para. En consecuencia, no quiere englobarlo dentro de las *pausas* y opta, por el contrario, por bautizarlo como *slow-down*, confiriéndole una entidad sustancial, al mismo nivel que las otras técnicas mencionadas:

> Slow-down is a tempo that stands in direct contrast to the summary. In practice this tempo occurs very seldom. Difficult if not impossible as it is already to achieve perfect synchrony in a scene, because a presentation is soon experienced as too slow, imagine slowing down even more. Still, the theoretical possibility of this tempo cannot be ignored.[79]

La dificultad surge al tener que determinar si el tiempo pasa o se detiene totalmente a lo largo de esas descripciones psicológicas, perspectivísticas o secundadas por un personaje. Sobre todo en el Modernismo, en el que tanto la pausa como el parsimonioso fluir del tiempo son constantes y constitutivos:

> In modernist narrative the pause is frankly adopted. Many novels by Virginia Woolf, to mention one of the best-known cases, alternate the presentation of slow, unimportant events with lengthy descriptive passage. The difference between the presentations of events and the description of objects is often hard to make out, so that the entire story moves on like a long descriptive flow.[80]

---

[75] *Ibid*. p. 26.
[76] Cfr. *ibid*. p. 33.
[77] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 157.
[78] Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit*., p. 47.
[79] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 106.
[80] *Ibid*. p. 109.

A fin de cuentas, sea una técnica narrativa diferente o no, parece evidente que pueden distinguirse en ese *slow-down* unas características propias, ya que en el primer tipo de descripción "no time has passed", mientras que en éste sí: "The reader easily forgets that the fabula has been stopped, whereas in a slow-down our attention is directed towards the fact that the passage of time has slowed down"[81]. Coincide, a su vez, con el concepto del *ralentí*, que incorporó en su monografía Darío Villanueva, como "un nuevo movimiento original, tomado de la técnica cinematográfica, mediante el cual el tiempo del relato puede llegar a hacerse mayor –por amplificación, estética, estilística– que el de la historia"[82].

De hecho, Genette aclara que "no toda descripción supone una pausa". Reflexionando sobre su estudio previo y sobre las pegas esgrimidas por otros teóricos, en su *Nuevo discurso del relato* considera un nuevo tipo, para el que propone el nombre de *digresión reflexiva*. Porque se da cuenta que "su presencia modifica el ritmo narrativo". Y sentencia: "Es verdad también que, aunque la distinción entre ambos tipos está perfectamente clara en principio, con frecuencia resulta incómoda en la práctica y el detalle. ¿A cuál de ambos pertenece, por ejemplo, esta frase de la *Chartreuse*: «Clélia era una pequeña sectaria de liberalismo»?"[83].

En el otro extremo, encontramos las elipsis –elipsis temporal y no las omisiones del propio narrador–, aunque Genette las llama *paralipsis*[84]. El teórico francés las divide en explícitas, en las que se da "la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden"[85]; y, por tanto, muy próximas al resumen o sumario. En las implícitas, en cambio, su "presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica"[86]. Por último, las *hipotéticas* son las "imposibles de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada *a posteriori* por una analepsis"[87]. El concepto de elipsis comporta en sí mismo la dificultad de su análisis, como advierte Mieke Bal:

> How are we to become aware of these ellipses, which can, apparently, be so important that it seems worth the trouble to look for them? To begin with, our attention is sometimes directed towards an elided event because of a retroversion. It is not always possible to locate such an ellipsis exactly in the fabula. We know that something must have happened, and sometimes we know approximately where, but usually it is difficult to indicate the exact location.[88]

En este sentido, Alfonso Toro establece una nueva tipología, que expongo en la medida en que los matices nos hacen descubrir más peculiaridades de esta técnica. Engloba los ejemplares ya descritos como *elipsis a nivel de la acción*. La elipsis en la que "se produce intencionadamente en la transición de una parte, de un capítulo o párrafo a otro" es la *elipsis tipográfica*. La *elipsis al nivel del discurso II* es "la que interrumpe el flujo narrativo, no el del segmento accional"[89].

Ambos tipos ya fueron descritos por Ricardou, que estableció la diferencia entre los que afectan a la ficción y no a la narración (en las que también se encuentra el resumen) y los que afectan a la ficción y a la narración:

---

[81] *Ibid.* p. 108.
[82] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 33.
[83] Todas las citas son de Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, pp. 27-28.
[84] Cfr. Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 161.
[85] *Ibid*.
[86] *Ibid*. p. 162.
[87] *Ibid*. p. 163.
[88] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 103.
[89] Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit*., p. 48-49.

> Celles qui affectent la fiction et non la narration: par des formules temporelles comme "plus tard" ou "l´année suivante", diverses durées, réduites à rien, sont *instantanément* survolées; c´est le cas limite de l´accélération du récit. Celles qui affectent également la fiction et la narration: le saut d´un chapitre à un autre correspond alors à un hiatus temporel de la fiction. Mais on pourrait imaginer que la rupture établie par un blanc typographique ne scande aucune interruption de l´histoire: c´est ce que j´ai tenté, selon une périodicité régulière, avec les chapitres de *l´Observatoire de Cannes.*[90]

Continuamos ahora con el sumario o resumen. Como ya hemos visto, a veces se puede confundir o categorizar junto a la elipsis. En este caso recurrimos a Pozuelo Yvancos: "La asincronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar"[91]. Luego, reparamos que a diferencia de la elipsis, el resumen consume texto, se manifiesta en el tiempo del discurso. En cierta medida, cuanto más abarque un concepto, más se reduce el otro: y es que la elipsis explícita está muy próxima al resumen. En definitiva, y para después poderlo relacionar con la narrativa azoriniana, "the summary is a suitable instrument for presenting background information, or for connecting various scenes. The place of the summary in a story depends strongly on the type of fabula involved: a crisis-fabula will require much less summarizing than a developing fabula"[92].

Toro concreta aún más su caracterización, aunque quizá de nuevo en exceso. Sin embargo, encuentro interesante la primera división: al resumen lo llama *aceleración temporal* y las divide entre *sucesivas* (que son "la aceleración y síntesis temporal de acciones") y la *iterativa-durativa* (aquellas en las que se "resume un período temporal relativamente largo por medio de datos temporales de acciones individuales que se repiten con regularidad (=iteración), o de acciones generales abarcando el período completo (=duración)"[93]).

La última técnica es la *escena*. Según Pozuelo Yvancos, se opone al resumen, en la medida en que "representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal y como se produjo"[94]. En cambio, Genette afirma taxativamente que "se acabó, pues, la alternancia tradicional sumario/escena"[95]. Todo se debe a que la aplicación de la escena ha sufrido una fuerte transformación en la novela «modernista».

Genette informa que el canon novelesco –que identifica con *Madame Bovary*– construía la novela a partir de la alternancia entre el resumen y la escena[96]. Pero, como sucede en *En busca del tiempo perdido*, las escenas se llenan de introspección, de rupturas temporales, de acontecimientos o descripciones. Además son utilizadas como paradigma de otras muchas, ya no narradas. Por ende, "no se trata de escenas dramáticas, sino más bien de escenas *típicas*, o ejemplares en la que la acción se borra casi completamente para dar paso a la caracterización psicológica y social"[97].

De alguna manera, la narratología se plantea si realmente la *escena* hace coincidir el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Evidentemente, esa equiparación no es posible en todos los casos y asimismo remite al problema ya antes mencionado de la identificación del tiempo de lectura con el tiempo del relato. A fin de cuentas, parece que la *escena* es la técnica que más aproxima ambos tiempos y la podemos definir como una

[90] Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, pp. 166-167.
[91] Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", art. cit., p. 238.
[92] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 105.
[93] Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit.*, pp. 47-48.
[94] Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", art. cit., p. 238.
[95] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 164.
[96] Cfr. *ibid*. p. 164. También, cfr. Bal, Mieke, *Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 105.
[97] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*. p. 165.

"virtual isocronía"[98]. Por ejemplo, si en el discurso de un personaje que narra, "this time of action can coincide with the time of text, fall behind it, or anticipate it", dependerá, en ese sentido, del contenido del propio diálogo (si es digresivo, si narra una acción; o, por el contrario, es una intervención dramática)[99]. Por consiguiente, como apunta Mieke Bal: "In a scene the duration of the fabula and that of the story are roughly the same. It is useful to indicate why such coincidence cannot be qualified with any other adverb than «roughly»"[100].

Sí me gustaría recoger aquí un texto de esta teórica neerlandesa, que considera un nuevo uso de la escena en la narrativa contemporánea y que será útil para abordar el estudio en Azorín. Son las escenas en las que el tiempo de la fábula no coincide con el de la relato, ya sea, por ejemplo, porque están unidas a partir de elipsis temporales. Por tanto el texto se compone de "pseudo-scenes", que procuran aparentar la equiparación entre los tiempos del relato y de la historia, pero que no se identifican. Pone como ejemplo *L´Étranger* de Camus, pero pienso que lo podemos ver también en *La voluntad* de Azorín y con la misma intención:

> The scenes, usually slow paced, are used in this novels to indicate the rapidity of time together with the immeasurable emptiness in spending it: an excess of time is reflected by giving the suggestion of too little time. The scene is the most appropriate form to do so.[101]

3.2.1.3. Frecuencia

Por último, queda por describir la frecuencia, como el tercer aspecto del tiempo en la estructura narrativa. Se puede definir así: "The numerical relationship between the events in the fabula and those in the story"[102]. En el fondo son las repeticiones "entre relato y diégesis"[103].

En la frecuencia caben varias operaciones. En primer lugar, podemos "contar una vez lo que ha ocurrido una vez", lo que se llamará relato *singulativo*. En segundo, "contar n veces lo que ha ocurrido n veces" será un relato *singulativo* que se reitera anafóricamente (son coincidentes). En tercer lugar, "contar n veces lo que ha ocurrido una vez" (cambie o no el punto de vista), lo consideraremos un relato *repetitivo*. Finalmente, "contar una sola vez (o, mejor: en una sola vez) lo que ha sucedido n veces" equivaldría a un relato *iterativo* (a través de una formulación *siléptica*[104]).

Es Genette el que pone el foco teórico sobre la frecuencia, al tener que analizar la novela proustiana *En busca del tiempo perdido*. Como dice Bal: "Flaubert was the first writer to my knowledge to give iteration a dominant position in his work. Proust went even further: his novel consists for the most part of iterative scenes"[105]. Asimismo, Genette nos advierte que no podemos caer en el error de pensar que es una fórmula exclusivamente moderna, ya que "se trata de una forma totalmente tradicional, de la que

[98] Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo*, *op. cit.*, p. 49.
[99] Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, Volume 2, University of Chicago Press, Chicago and London, 1985, p. 70: "The possibility of a lag between the time of the act and the time of the text results from the linear character of the speech chain and hence from the unfolding of the text itself".
[100] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 106.
[101] *Ibid.* p. 106.
[102] *Ibid.* p. 111.
[103] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 172.
[104] Cfr. *ibid.* pp. 173-175.
[105] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 113.

podemos encontrar ejemplos ya en la época homérica y a lo largo de toda la historia de la novela clásica y moderna"[106]. Ni siquiera se ha utilizado con más frecuencia.

El hecho de que la iteración alcance un nuevo uso en la novela moderna no debe achacarse a –valga la redundancia– la frecuencia de su empleo, sino a la "independencia funcional" que les conceden, Flaubert, pero sobre todo Proust, tanto por "la extensión textual, como por la importancia temática, por el grado de elaboración técnica"[107]. Como él mismo dijo, años después:

> Tengo poco que añadir sobre este tema, salvo repetir que Proust no la inventó, en absoluto, dicho tipo de relato, pero sí fue el primero o, más bien, el segundo, después del Flaubert de *Bovary*, que lo liberó de la subordinación funcional (respecto al singulativo, por supuesto) a la que lo tenía sometido el régimen narrativo de la novela clásica. Esta emancipación llega a una transformación funcional completa en la forma llamada pseudo-iterativa (en la que un suceso manifiestamente singular se convierte, desde el punto de vista gramatical, en iterativo) y en la ilustración de una norma iterativa mediante un hecho singular que se da como ejemplo («así, una vez…») o excepción («sin embargo, una vez…»).[108]

Esta frecuencia iterativa se da con mayor recurrencia en el relato autobiográfico que en el de ficción, debido, sobre todo, al proceso de evocación y de memoria.

El relato iterativo goza de varias características complementarias: la determinación, la especificación y la extensión. La determinación se corresponde con marcar los límites entre los que se encuentra un suceso. También incluye iteraciones que se producen ilimitadamente (como la salida o puesta de sol) o que tienen cierta estabilidad en la narración. En cambio, la especificación es la recurrencia concreta de una acción (cuántas veces se realiza). En tercer lugar, la extensión es la amplitud de tiempo (el tiempo que transcurre) de dicho evento que se repite.

En general, con las iteraciones no voy a entretenerme, ya que pienso que las concreciones que establece Genette son pormenorizadas, quizá por aplicarlas a una obra con una alta complejidad temporal (*En busca del tiempo perdido*). Por ejemplo, la distinción que marca entre *diacronía externa e interna*. En la primera, la repetición de una acción en un tiempo concreto (como noches de insomnio durante varios años) no suelen evolucionar con el paso del tiempo; mientras que en las internas sí se aprecian cambios por el tiempo transcurrido (domingos en Combray).

Tampoco soy partidario de incluir en la frecuencia lo que Toro llama la *concretización temporal*. La presencia textual del transcurrir del tiempo no establece frecuencia, sino que conviene más con el orden temporal. En ese sentido, nuevamente veo más coherente relacionarlo con el término de la *temporalisation* que cita Darío Villanueva –en términos de Grivel– que aporta las referencias temporales que ayudan a construir el tiempo de la historia. Estas pueden ser explícitas (Toro las llama puntuales) o implícitas (no puntuales; en los que no se concreta objetivamente, sino a través de metáforas o de forma vaga). En el fondo es la oposición al concepto de *acronía* que he analizado más arriba. No deja de ser curioso que no esté ni siquiera caracterizado en el mismo ámbito de la organización temporal: la acronía la incluye en la «manipulación temporal» (en el *orden*) y la concretización en la «frecuencia».

[106] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 175.
[107] *Ibid.* p. 176.
[108] Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, *op. cit.*, pp. 28-29.

3.2.1.4. Modos renovadores del tratamiento del tiempo

Recapitulando, he tratado hasta ahora, desde un punto de vista formal, los componentes que estructuran el tiempo del discurso novelesco en su relación con el tiempo de la historia o del relato. Pero en el siglo XX, el tiempo en la novela es un factor de reflexión y de renovación. Algunas de estas novelas lo afrontan diferentemente y se distancian, por este motivo, de la novela tradicional. Genette termina con estas palabras su exposición sobre el tiempo en *Figuras III*, tras examinar todas las posibilidades temporales de la novela de Proust:

> Sea cual fuere la clave del misterio ontológico, tal vez veamos ahora mejor cómo funciona y se invierte en la obra de Proust ese objetivo contradictorio: interpolaciones, distorsiones, condensaciones, la novela proustiana es sin duda, como él anuncia, una novela del Tiempo perdido y recobrado, pero es también, más secretamente acaso, una novela del Tiempo dominado, cautivado, embrujado, secretamente subvertido o, mejor, *pervertido*. ¿Cómo no hablar a propósito de ella, como su autor a propósito del sueño –y tal vez no sin cierta segunda intención comparativa– del «estupendo juego que hace con el Tiempo»?[109]

Traigo a colación este texto porque, concluyentemente, gran parte de la experimentación «modernista» consiste la subversión, modificación o alteración del tiempo narrativo. Al menos, procuraré caracterizar algunos modelos de novela en las que el tiempo es el protagonista. Por lo tanto, corresponde más a una concepción fenomenológica del tiempo.

Antes habíamos mencionado la acronía, que en el fondo parecía o bien la oposición de la concretización temporal (Toro) o bien de la *temporalisation* (Grivel). Es decir, una desaparición de referencias temporales en la historia; incluso podría identificarse con la pausa, cuando se subordina la narración a la descripción (y, de esa manera, el tiempo al espacio).

Sin embargo, hay un concepto más interesante y que supone el primer modo renovador del tratamiento del tiempo que es el *timelessness* o *ucronía*, que no es más que "la suspensión del sentido durativo [del tiempo]"[110]. No es simplemente una ausencia de referencias temporales (que sí existen), sino la percepción de ellas: "Las unidades cronológicas –horas, días, meses– no son nada para los personajes"[111].

A veces esa abolición del tiempo se lleva a cabo a través de la espacialización de la novela, aunque no exclusivamente. Ya lo trataremos en el siguiente epígrafe sobre el espacio literario. Basta señalar aquí que hay "una forma espacial en la novela moderna, dable en aquellos pasajes narrativos (o mejor, descriptivos) en los que se diría se ha producido una coagulación, una detención del fluir del tiempo"[112].

La novela prototípica de este recurso es *La montaña mágica* de Thomas Mann. Evidentemente, el *timelessness* está vinculado a muchos recursos, como la pausa a través de la descripción, a la *temporalisation* (ya que el paso del tiempo sí se objetiva, pero no afecta), la dramatización de la novela o a la novela lírica –la presencia del lirismo y de la fragmentación poética en la novela–. Pero en definitiva, parte de un principio y es que "es el ritmo, y no los personajes, lo específicamente narrativo"[113].

El segundo gran modo de renovación es la ruptura de la linealidad. Resulta evidente la quiebra del orden temporal que se produce en la novela «modernista». Hay multitud de términos para describirla, pero responden a la no linealidad cronológica. Por ello, se la ha

[109] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 212.
[110] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 41.
[111] *Ibid*. p. 42.
[112] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, pp. 181-182.
[113] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, p. 215.

llamado *novela abierta* o *novela erosionada*[114]. Así bien, aunque no es exclusiva de la modernidad[115], sí podemos decir que en la modernidad se ha llevado la experimentación en este ámbito hasta los límites de una ruptura total del orden narrativo. Disfrutamos de ejemplos como el *Ulysses* de Joyce o *Los falsos monederos* de Gide. Incluso ya en la posmodernidad, en el mismo proceso desestructurador, se han subvertido géneros novelescos cerrados, y "con ello se ha llegado a una total reversión de los planteamientos tradicionales"[116].

Asimismo, el tiempo en la novela puede adoptar *estructuras geométricas*: circular, espiral, círculos concéntricos. Para constituir la circularidad, se utilizan varios procedimientos, pero me remito a uno: el de enlazar su final con el principio. "La repetición puede ser temática con alguna variante; puede ser verbal, mediante la repetición de alguna frase, o mediante el enlace de la que aparecía truncada en la primera línea de la obra con la que aparecen en la última, completadora de sus sentido y reanudadora, pues, del movimiento circular"[117].

El tercer nuevo modo del tratamiento del tiempo es la reducción temporal, técnica narrativa ha sido ampliamente estudiada. Es el proceso mediante el cual una anécdota se extiende textualmente y un pequeño tiempo de la historia abarca un amplio tiempo del relato. Esto, por tanto, afecta decisivamente al ritmo del narrativo, que se vuelve lento, extremadamente lento a veces. La fábula se torna en insignificante, "propicia su banalización y reivindica el interés literario de lo nimio y de la cotidianidad"[118]. Tiene como posibles modalidades propias la linealidad, la retrospectiva y la simultaneística.

Evidentemente, las novelas con "estructura dialogada"[119] o con monólogo interior afectan definitivamente al tiempo y son características de las tentativas del siglo pasado. Igualmente lo son las novelas con estructura musical. Baquero Goyanes enumera algunas, como la sinfonía, la suite o las variaciones. Muchas de ellas se refieren a la construcción de la novela desde varios puntos de vista que afectan decididamente a la temporalidad. Sería la *duración múltiple* de Onimus o la simultaneidad, como la llama Darío Villanueva: "Es ni más ni menos que la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio"[120]. La simultaneidad, que evidentemente se transcribe textualmente de manera sucesiva, conforma, por ejemplo, las novelas contrapuntísticas (como *Contrapunto* de Aldous Huxley). La simultaneidad adquiere cercanía a una técnica del montaje cinematográfico –el *crossing-up*–, pero también implica en muchos casos el perspectivismo –diferentes observadores en un espacio diferente, por un personaje distinto–. En esa simultaneidad caben las novelas de personajes colectivos. En resumidas cuentas:

> La simultaneidad temporal la sustenta la multiplicidad de lugares y escenas, así también le corresponde en la novela una diversidad de puntos de vista, el pluriperspectivismo, o una nueva prerrogativa que sustituye la omnisciencia decimonónica y no está reñida con el objetivismo: la ubicuidad.[121]

La sucesión en capítulos afecta irrevocablemente al ritmo novelesco. Forma parte de estas deliberadas renovaciones: "Hoy son muchas las novelas que carecen de la ordenada

[114] Cfr. Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.,* pp. 189-204.
[115] Cfr. *ibid*. pp. 190-191: cita como ejemplos el *Amadís de Gaula*, *El Quijote* o *Tristram Shandy*.
[116] *Ibid.* p. 199.
[117] *Ibid.* p. 210.
[118] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 60.
[119] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, pp. 43-70.
[120] Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.,* p. 49.
[121] *Ibid*. p. 58.

compartimentación en capítulos que fue propia del siglo XIX"[122]. Pueden producirse en ambas direcciones: desde que todo el discurso se compendie en un solo capítulo, hasta la atomización excesiva. Es una declaración más de la impronta innovadora. Cito de nuevo a Baquero Goyanes en un texto que se podrá aplicar después a las novelas de Azorín:

> Estamos ante un incesante vibrar de corpúsculos narrativos, ante una textura novelesca hecha no de largas pinceladas o de sostenidas líneas melódicas, sino de toques tan leves como aparentemente aislados, y que, sin embargo, al relacionarse entre sí componen la imagen total, de forma semejante a como lo consigue la fragmentaria escritura plástica o musical del impresionismo pictórico o sinfónico.[123]

De esta suerte, apreciamos que estos recursos, analizados parcialmente en este estudio, están íntimamente relacionados y que responden, en cierto sentido, a "hondas cuestiones intelectuales"[124]. El novelista del siglo XX es consciente de las propiedades de la estructura narrativa y procura una profunda experimentación temporal. Habíamos empezado con estas consideraciones el capítulo. Con todas esas posibilidades, y cerrando así circularmente este apartado, concluyo con Genette, con un texto sobre la obra de Proust y que es extensible a los escritores «modernistas»:

> Esas interpolaciones, esas distorsiones, esas condensaciones temporales, Proust, al menos cuando toma conciencia de ellas (...), las justifica constantemente, según una tradición ya antigua y que no se extinguiría con él, por una motivación realista, invocando sucesivamente la preocupación por contar las cosas tal como fueron «vividas» en el instante y tal como son recordadas posteriormente. Así, el anacronismo del relato es ora el de la existencia misma, ora el del recuerdo, que obedece a leyes diferentes de las del tiempo. Las variaciones de tempo, igualmente son ora producto de la «vida», ora obra de la memoria o, mejor, del olvido.[125]

3.2.2. El espacio literario

3.2.2.1. Preliminares. *Spatial form*. Cronotopo

El espacio literario es el componente estructural de la novela que ha obtenido el ulterior desarrollo teórico[126]. En palabras de Mieke Bal, "pocos de los conceptos que se derivan de la teoría de los textos narrativos son evidentes por sí mismos, e incluso se han mantenido tan vagos como el concepto *espacio*. Sólo se le han dedicado unas cuantas publicaciones teóricas"[127]. En el fondo, insistiremos en la importancia del espacio narrativo dentro de la estructura novelesca como viene haciendo la crítica y la teoría literaria de un tiempo a esta parte. Pero no sólo eso: intentaremos poner en valor la jerarquía de esta categoría de lo novelesco y sus implicaciones en la novela, como uno de sus elementos estructuradores; a su vez, trataré de proporcionar una descripción apropiada de la misma.

El problema surge al considerar el espacio como un aspecto de la narración autónomo. Su intrínseca relación con el tiempo lo dificulta: "El estudio del espacio en sí, es empresa harto ardua, pues, como para Juan Ramón Jiménez, para muchos son más

[122] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.,* pp. 115.
[123] *Ibid*. p. 116.
[124] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, p. 66.
[125] Genette, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 210.
[126] Cfr. Llarena, Alicia, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Hispamérica, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, pp. 179-181; cfr. Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios narrativos*, Universidad de León, León, 2002, pp. 34-35.
[127] Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 51. Esta cita está incluida también en su obra *Narratology*, ya citada, que es una edición revisada de aquel texto.

pensables los espacios del tiempo que los espacios puros, irrespirables, de que la cuarta dimensión quedó excluida"[128].

Partimos de esta afirmación Garrido Domínguez:

> A primera vista el espacio desempeña dentro del relato un cometido puramente ancilar: es el soporte de la acción. Sin embargo, una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo.[129]

Esta opinión no ha sido compartida de manera unánime. En el anterior epígrafe se relataba cómo algunos teóricos han categorizado la novela como esencialmente temporal. Por ejemplo, puede resultar sorprendente la poca atención que le concede en su obra Gérard Genette, aunque es perfectamente coherente con su planteamiento. Para él, la narratología es el estudio de las relaciones entre relato e historia, relato y narración, historia y narración; en consecuencia, versará sobre el tiempo, el modo y el aspecto. El exiguo artículo que le dedica al espacio en *Figures II*, llamado "La littérature et l´espace"[130], no deja lugar a dudas.

No obstante, otros estudiosos han logrado suscitar el interés por el espacio literario. Se pueden señalar los hitos ineludibles en este proceso crítico. En primer lugar, el concepto *spatial form* de Joseph Frank (1918). Pese a que siempre queda vinculado al tiempo, Frank piensa que el relato «modernista» pretende captar el momento, de igual manera que el arte pictórico, y que es precisamente el espacio el que confiere unidad a toda la narración, siendo el nexo que yuxtapone la cantidad de momentos congelados temporalmente. Por ello, el espacio es, en la narrativa contemporánea, el principal configurador de la novela[131].

También Forster establece una diferencia esencial en la novela, entre las creaciones espaciales en base a los sentidos, a las que denomina *pattern*, y las que sirven para una estructuración de tipo temporal, *rhythm*. Para él, en las novelas en las que el diseño del *pattern* se impone, surge una belleza que somete a otras categorías –por ejemplo, convirtiendo en *planos* a los personajes–; en cambio, las novelas en las que el *rhythm* es el configurador fundamental alcanzan unas más altas cotas de calidad literaria[132].

En su obra *Espacio y novela* Gullón acude, además de a los estudios de Frank, a los de Bachelard –quien propugna el estudio de los espacios como vitales, que transmiten grandes aportaciones si se analizan–; o de Poulet –los espacios psíquicos y su influencia en los personajes–. Este investigador concluye que el espacio tiene una "potencialidad transfiguradora y enriquecedora"[133]. En cierto modo, la suya es una consideración del espacio como antropológico[134].

Debemos a Bajtín el término que se ha impuesto en la teoría literaria y que sitúa al espacio con la misma condición que el tiempo, realzando la interrelación entre ambos: el *cronotopo*. Bajtín establece este concepto, inspirado en la biología, en los años 1937-1938 a través del afamado artículo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (título

[128] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Antonio Bosch Editor, Barcelona, 1980, p. 3.
[129] Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 207.
[130] Cfr. Genette, Gérard, *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969, pp. 43-48.
[131] Cfr. Frank, Joseph, *The idea of spatial form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1991, pp. 58-64: "Past and present are apprehended spatially, locked in a timeless unity that, while it may accentuate surface differences, eliminates any feeling of sequence by the very art of juxtaposition".
[132] Cfr. Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, *op. cit.*, pp. 149-168.
[133] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit*, p. 20.
[134] Cfr. Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista: paisaje, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000, pp. 19-20.

que ya expresa por sí mismo el enfoque del autor con respecto a la relación espacio-temporal). El cronotopo pasará a ser un referente en todos los estudios sobre la narrativa, debido al gran alcance e influencia que tuvieron sus escritos en el ámbito de la teoría literaria. El crítico ruso entrelaza ambas categorías. Considera esa relación como indisoluble, y conforman así una unidad inseparable. En rigor, el cronotopo será una "conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente a la literatura"[135].

Parte, por supuesto, de una matizada concepción kantiana de las formas espacio-temporales, incluidas en la *Crítica a la razón pura*[136]. La unidad que constituyen ambas viene fundamentada desde la formulación kantiana del espacio y tiempo como *formas puras a priori de la sensibilidad*, en las que se establece la precedencia del tiempo frente al espacio como forma del sentido interno. Esta cohesión se mantiene en el modelo físico vigente: la teoría de la relatividad. A ella alude el propio Bajtín, aunque dice tomar el término "casi como una metáfora (aunque no del todo)"[137].

En definitiva, y para mostrar la importancia que tiene la vinculación entre ambos elementos estructurales, sirven estos dos textos de Bajtín:

> Los signos del tiempo se manifiestan en el espacio, y el espacio se comprende y aprecia en el tiempo. El cronotopo artístico se caracteriza por esta intersección de líneas y confluencias de signos (...). Se puede decir que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo, y en literatura la base principal del cronotopo es el tiempo.[138]

> Hagamos un resumen de nuestro análisis previo de la visión del tiempo en Goethe. Los rasgos principales de esta visión son los siguientes: la fusión de los tiempos (del pasado del presente), la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar donde tuvo lugar (*Localität und Geschichte*), la relación visible y *esencial* entre los tiempos (el pasado en el presente), el carácter creativamente activo del tiempo (del pasado en el presente y del presente mismo), la necesariedad que caracteriza al tiempo, que liga el tiempo al espacio y a los tiempos entre sí y finalmente, la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en las imágenes de Goethe, con base en la necesariedad que compenetra el tiempo localizado.[139]

Como se puede apreciar, en la fundamentación filosófica del espacio se le atribuye un papel secundario con respecto al tiempo. Pero se atisban ya las posibilidades que le otorga, ya que Bajtín considera que tanto el espacio como el tiempo pueden tomarse de forma abstracta para realizar un estudio teórico. Por ende, espacio y tiempo pueden separarse en el pensamiento abstracto y pueden analizarse. Aunque, en el fondo, están unidos y simplemente efectuaríamos una abstracción, necesaria para un proceso de estudio como realidades autónomas, pero no una separación real:

> En el arte y en la literatura, todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. Naturalmente, el pensamiento abstracto puede concebir por separado el tiempo y el espacio, ignorando su elemento emotivo-valorativo. Pero la contemplación artística

[135] Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 237.
[136] La precisión que introduce es que para él el espacio y el tiempo no son formas "«trascendentales», sino formas de la realidad más auténtica" (cfr. *ibid.* p. 238).
[137] *Ibid*. p. 237.
[138] Bajtín, Mijaíl, *La novela como género literario*, Universidad Nacional/Prensas de la Universidad de Zaragoza/Real Sociedad Menéndez Pelayo, Zaragoza, 2019, pp. 287-288.
[139] Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, México D.F., 1982, p. 234.

> viva (que también tiene su modo de pensar, pero que no es abstracta), no separa ni ignora nada. Considera el cronotopo en su total unidad y plenitud.[140]

El desarrollo filosófico de estas cuestiones se allega posteriormente al estudio literario. Por tanto, no es de extrañar que esa indisolubilidad se mantenga en la teoría literaria. Gullón señala, por ejemplo, que ya en Kant se puede justificar el espacio literario, a través del espacio subjetivo: relación del sujeto con los objetos que se le presentan. Al desarrollar el concepto del espacio, afronta, en primer lugar, su relación con el tiempo:

> ¿Puede pensarse separado, independiente del tiempo? Hace medio siglo, Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una terminante interdependencia: no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo es espacial. La conexión entre uno y otro los hace lo que son y como son; intemporalizado, el espacio carecería de elementos distinguibles.[141]

Consecuentemente, señala María Teresa Zubiaurre, saliendo al paso de la reducción del espacio a simple escenario para la acción, que "el espacio, pues, no implica ausencia de tiempo, sino todo lo contrario. Sólo a través del espacio logra el tiempo convertirse en entidad visible y palpable"[142].

3.2.2.2. Espacio de la historia y espacio del discurso

Una vez admitido el espacio como uno de los constituyentes fundamentales del relato, descubrimos a través de la afirmación de Seymour Chatman que "así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio"[143]. Esto remite directamente a que el espacio no tiene una relación exclusiva con el tiempo, sino con el resto de las categorías. Podemos aducir, como reseña Gullón, que hay una "exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido"[144]. El espacio es uno más de los elementos que configuran el relato y sin él no se conforma adecuadamente. Aunque se puedan diseccionar de manera abstracta para su estudio formal, siempre forman parte del conjunto: "Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos"[145]. En otras palabras, según Bobes Naves, es uno de los elementos constituyentes de la narración:

> Con el tiempo, el espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino en relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alteran las relaciones espaciales. Las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan, estática o dinámicamente, en el espacio. En principio consideramos el espacio como el lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada «novela espacial».[146]

---

[140] Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela, op. cit.*, p. 393.
[141] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 1.
[142] Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, *op. cit.*, p. 17.
[143] Chatman, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990, p. 103.
[144] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 21.
[145] *Ibid.* p. 21.
[146] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Editorial Síntesis, Madrid, 1993, p. 174.

Al fin y al cabo, está en connivencia con el resto. Dicho con más rotundidad si cabe, por Gullón: "El espacio puro, simplemente, no existe". Así, "el espacio abstracto, cuando aparezca en la novela, será tangible, reconocible, identificable en su forma y en su sentido a través y en la palabra que lo crea"[147].

Si seguimos profundizando en el concepto, nos encontramos con una evidencia, pero que conviene exponer. En el fondo, quizá la polisemia del término o su uso con distintas referencias son los causantes de la gran confusión que prevalece. Vamos a intentar diseccionar sus significados para hacer una composición más cabal del concepto y para poder referirnos a ellas de tal modo en el análisis de las novelas de Azorín.

Por un lado, hallamos un aspecto referido estrictamente al significante, que sería el *espacio textual*, al que no le voy a dar mayor importancia. En él son interesantes la disposición del texto, su cohesión y coherencia, unido a otros fenómenos característicos de la Posmodernidad, como la transdiscursividad, la transtextualidad o los hipertextos[148]. También entrarían aquí los "títulos que ofrecen datos o aspectos espaciales y que contribuyen a organizar la trama y los acontecimientos ante el lector"[149].

Por otro lado, se ha impuesto la diferencia[150] –al igual que en el tiempo– constituida entre el espacio del discurso y de la historia, como bien se puede apreciar en la obra de varios teóricos como Bobes Naves[151], Darío Villanueva[152] y, sobre todo, Seymour Chatman[153]. A este respecto dice Villanueva: "En ningún otro aspecto del universo narrativo se advierte con mayor intensidad ese esquematismo (historia/discurso), y se configura un *lector implícito* más lleno de competencias que en el de la construcción de espacios"[154].

Esta catalogación se corresponde con la realizada por Mieke Bal. Esta autora distingue claramente dos términos para evitar la equivocidad: *lugar* y *espacio*[155]. El *lugar* –que también llama localización– pertenece a la historia (a lo que ella llama fábula). Responde a "the physical, mathematically measurable shape of spatial dimensions"[156]. Es allí donde se desenvuelven los acontecimientos de la trama y los personajes.

Por el contrario, la percepción de estos mismos –secundadas por las instancias narrativas y su focalización (en este caso, en palabras de Bobes Naves, *foco de atención espacial*[157])– a través de los sentidos es llamada *espacio*, que entonces pertenece al

[147] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 5.
[148] Cfr. Álvarez, Natalia, *Espacios narrativos*, *op. cit.*, pp. 77-79.
[149] *Ibid.* p. 75.
[150] Este modelo está en discusión, pero me parece el más acertado. Por ejemplo, Pozuelo Yvancos, en su *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, Madrid, 1988, pp. 230-231), sitúa el espacio en el ámbito de la historia. De esta manera obvia, a mi modo de ver, que el espacio también está favorecido por el aspecto o focalización y que eso lo convierte en parte del discurso.
[151] Cfr. Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 176.
[152] Cfr. Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Mare Nostrum, Madrid, 2006, p. 43.
[153] Cfr. Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 103.
[154] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 43.
[155] Esta diferencia terminológica es interesante y muy apropiada para la crítica literaria. De esa manera se puede solucionar el problema planteado por María del Carmen Bobes Naves: "No puede hacerse esta vinculación de los espacios generales a la historia y de los microespacios al discurso, porque todos están en la historia, y todos están en el argumento, a partir del discurso, que efectivamente en cada caso enfoca con más interés una parcela del espacio general convirtiéndolo en *foco de atención espacial*" (*La novela, op. cit.*, p. 176). Esta autora también realiza su propia división en cuanto a discurso/historia: "El espacio trasciende así su sentido de marco de las acciones (espacio físico) y se convierte en espacio asumido por un personaje dominador (espacio literario)" (*Comentario semiológico de textos narrativos*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1991, p. 171).
[156] Bal, Mieke, *Narratology*. *Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 133.
[157] Así lo denomina Bobes Naves en su obra, quizá tomando el término de Seymour Chatman. Define el espacio del discurso: "De manera que el espacio del discurso como propiedad general puede definirse como *foco de atención espacial*. Es la zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se comenta o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o de un objetivo de la cámara; literalmente, como en el cine, o figurativamente, como en la narrativa verbal" (*La novela, op. cit.*, pp. 109-110).

discurso (al *relato* según Genette, a la *story* según Bal). El espacio es especialmente percibido por la vista, el oído y el tacto[158]. Podemos afirmar, por tanto, que "el espacio del discurso es abstracto. No es que exista, sino que es una construcción mental y no una analogía"[159].

El espacio-lugar puede ser presentado de varias maneras[160]. Una primera, es por medio de unas exiguas indicaciones, unidas a la acción. O, igualmente, cuando el desarrollo de una acción implica ese lugar (escaparse de la cárcel, ir a una ciudad, salir de una estancia). Si el espacio-lugar es presentado con exclusividad se elabora una *descripción*, en la que la percepción y la opinión tienen su peso[161]. Y, como respalda Gullón, se puede constituir el espacio a través del diálogo, ya sea mediante acotaciones (en las novelas dialogadas), ya sea con el monólogo interior[162].

3.2.2.3. Funciones del espacio

Una vez descrito el espacio literario, se puede relacionar con el resto de elementos que constituyen la novela. Un ejemplo de esto son las posibles clasificaciones de las novelas en base a su particular *cronotopo*, es decir, por la relación entre el tiempo y el espacio y cómo afectan estos tanto al discurso como a otros actantes de la historia (personaje, argumento). Bobes Naves dice:

> Un tiempo y un espacio, sentidos y valorados de un modo propio, según la filosofía subyacente, dan lugar a un cronotopo novelesco característico de cada etapa cultural.[163]

No es nada nuevo. Como advertimos antes con un texto suyo, ya el propio Bajtín estableció que el cronotopo permitía delimitar subgéneros novelescos. Gran parte de la extensión del reseñado artículo la dedica a este propósito: clasificar tipológicamente la novela. Elabora una categorización diacrónica de las novelas utilizando las categorías espacio-temporales[164]. Asimismo, descubrimos la mencionada clasificación de Wolfang Kayser, en la que la novela espacial se opone a la novela de acontecimiento y a la de personaje[165]. En la crítica hispánica, Baquero Goyanes propone algunos modelos de estructuras novelescas de la literatura moderna y posmoderna basados en el espacio: geométricas, simétricas, tipográficas, con forma de díptico o tríptico, o de estructura mezclada (de carácter episódico: álbum fotográfico, caleidoscópico)[166]. Por otra parte,

---

[158] Cfr. *ibid*. pp. 133-134. Aclara este punto en la edición revisada de su obra, y remarca que "space cannot be conflated with vision" (p. 133). A la vez, excluye los otros dos sentidos que faltan, uno por su poca aportación y otro porque no puede ser utilizado: "Smell can contribute to the characterization of space but not to its experience qua space. Taste is irrelevant in this context" (p. 134). En cambio, Bobes Naves, citando un estudio de Matoré, sólo señala "las sensaciones visuales y auditivas principalmente" (*La novela*, *op. cit.*, p. 175).

[159] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 109.

[160] Cfr. Bal, Mieke, *Narratology*. *Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, pp. 140-142.

[161] Pone como ejemplo una descripción de *Grandes esperanzas* de Dickens: "This description is linked to the perception of the character: its elaborateness is motivated by the fact that that character is entering in this space for first time" (*ibid*. p. 141).

[162] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 83-121: "Conviene analizar el espacio conversacional propio de la novela «hablada», donde la palabra opera desligada de la narración y de la descripción, como producto de voces «auténticas», no simuladas por el maese Pérez de turno. Así, la verbalización parece más absoluta" (p. 90).

[163] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 181.

[164] Cfr. Bajtín, Mijaíl, *La novela como género literario*, *op. cit.*, pp. 289-436; Bobes Naves, *La novela*, *op. cit.*, pp. 177-180.

[165] Cfr. Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, *op. cit.*, p. 488. En el fondo, son unas catalogaciones que destacan la preponderancia de algún constituyente sobre el resto. Como trataré más adelante, prefiero el término *novela lírica* u otros semejantes en los que se integran todos esos elementos estructuradores de la novela.

[166] Cfr. Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, pp. 219-233.

Gullón añade algunos espacios peculiares de la novela moderna, como serían los espacios de la abyección, los espacios río o los espacios míticos[167].

Resumiendo, "un determinado cronotopo resulta específico de una determinada clase de novela, o de la novela de una determinada época"[168]. En conclusión, la constitución de algunos subgéneros novelescos podría basarse en un espacio determinado. En este sentido encontramos algunos *topoi* propios de la novela realista, de caballerías o de la novela romántica. Éstos se relacionan intrínsecamente con acciones o personajes prototípicos de esos *topoi*, dando lugar a una interactuación con el lector, que, si conoce esos códigos, entenderá tanto el significado como, en su caso, la ruptura de esos códigos –en búsqueda del juego, la ironía, la crítica social–. Como resulta, por ejemplo, en el *Quijote*, cuyo personaje está fuera del espacio correspondiente a la novela de caballerías. A veces, incluso, esos *topoi* son genuinos de un autor en particular[169].

Esa relación con los personajes puede condicionar el transcurso de una obra. De tal forma lo manifiesta en su estudio sobre *La Regenta* Bobes Naves:

> El espacio así entendido es un elemento sintáctico del relato y resulta paralelo a los cambios que el tiempo realiza en los personajes. El narrador caracteriza a sus criaturas por medio de rasgos que le dan una individualidad precisa, en un tiempo y en un espacio que reiteran esos mismos rasgos. La situación en el tiempo y en el espacio identifican a los personajes en cada momento, como pueden hacerlo los rasgos físicos, o el carácter, o la función, y en el juego de sus relaciones actanciales.[170]

Es una utilización metonímica del espacio, paralela a la que describe Gullón como metafórica, aplicándola en su caso a la unamuniana *Niebla*[171]. También se puede concebir el espacio como cuadro, laberinto o fragmentación cubista[172]. Así como el movimiento de los personajes marca un cambio de espacio, una acción suele implicar un espacio determinado, un espacio tematizado[173]. O un espacio puede ser creado por un personaje.

En definitiva las posibilidades espaciales son inmensas e inabarcables y se cimentan en la relación entre los elementos constitutivos del relato. Por ello, aunque hayan sido estudiadas y enumeradas, siempre quedan al arbitrio de nuevas creaciones autoriales originales.

Además, la relación espacio-tiempo afecta decisivamente al ritmo de la narración. La descripción, como ya hemos indicado, es uno de los recursos para construir la pausa

---

[167] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit*., pp. 65-82. De los abyectos, dice: "Sistemáticamente –ya hablé del sistema–, la degradación se extiende del personaje a la acción, de la figura al espacio, de la atmósfera al incidente: simbiosis predicada por el tono y mantenida desde el principio hasta el fin" (pp. 67-68). Hablando de la novela *El Jarama*: "Como la corriente del río fluye la corriente verbal, espacio de la monotonía y de la cotidianeidad (...). Espacio temporalizado, impregnado de la inexorabilidad del tiempo que ni se apresura ni se detiene" (p. 74). Sobre el mito: "Espacios rezumantes de temporalidad, atravesados y constituidos por ella. Pues mito es historia, proyección de la entidad espacial de una secuencia de acontecimientos a cuyo final algo ha cambiado" (p. 76).

[168] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 177.

[169] Cfr. Bal, Mieke, *Narratology*. *Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 136.

[170] Bobes Naves, María del Carmen, *Comentario semiológico de textos narrativos*, *op. cit.*, pp. 176-177. De la misma manera se expresa Alicia Llarena en su estudio sobre el espacio en la literatura hispanoamericana del XX, cuando relata que el espacio añade, "a la que emana del propio narrador, una fuente de matices cuyas sombras controlan de algún modo las maneras de ser de todo personaje" (*Realismo Mágico y lo Real Maravilloso*, *op. cit.*, p. 185). A su vez Bobes Naves incide en la peculiaridad de la experimentación de Robbe-Grillet en sus novelas de "espacio objetivo", en las que su acción en los personajes, tiempo y acciones tiende a ser la mínima (cfr. *La novela*, *op. cit.*, p. 176).

[171] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 52-53: "Una metáfora espacial había servido a Unamuno para titular su novela más conocida, *Niebla*, y para expresar no sólo un estado de ánimo, sino la borrosa consistencia del protagonista y a través suyo del lector y hasta del autor. La vida es niebla y «sumido en la niebla» escribe Augusto Pérez su primera carta de amor".

[172] Cfr. *ibid*. pp. 53-63.

[173] Cfr. Bal, Mieke, *Narratology*. *Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 136.

temporal en el transcurso del relato. Pero no es la única interactuación espacio-temporal que se puede conformar. Por ejemplo, la simultaneidad temporal se construye gracias a un cambio de lugar, pero en el mismo tiempo de la historia. En cambio, cuando en un único lugar suceden varias acciones está indicando que hay una relación temporal sucesiva; o, si se ha modificado el orden cronológico, que alguna de esas acciones serán anafóricas o catafóricas.

La descripción del espacio narrativo (o su evolución a lo largo del tiempo de la historia) o algunos rasgos semiológicos pueden manifestar el paso del tiempo: estaciones, edad, estado material de un lugar. Igualmente, esta relación puede ser inversa. Cómo el paso del tiempo, traídos a colación a través de la memoria o el recuerdo, pueden modificar los espacios: mitificándolos, modificándolos, denostándolos.

La circularidad temporal tiene relación con el espacio. Bien corresponde a la repetición de un mismo hecho en distintos espacios; o bien, a la repetición de un hecho similar en el mismo espacio, siendo éste la causa de que se vuelva a producir. Entonces, el espacio alberga una gran carga significativa: "The character returns to its point of departure. In this way, space is presented as a labyrinth, as unsafety, as confinement"[174]. De esa o de otras diversas maneras, el espacio puede tener un carácter totalmente significativo dentro de la obra. Es lo que también se ha llamado la *semiotización del espacio*[175]. Asimismo, se pueden consignar espacios simbólicos[176].

Aunque las distintas catalogaciones del espacio y las respectivas descripciones que se consigan constituir, siempre responden a un sistema de pensamiento o ideológico[177]. Generalmente los modelos planteados en este estudio corresponden a paradigmas estructuralistas basados en la oposición. Ahondando en ellos, como expone Joost van Baak[178], todas las oposiciones espaciales responden a seis tipos: vertical-horizontal, dentro-fuera, cerrado-abierto, cercano-lejano, izquierda-derecha y delante-atrás. Aun así, pueden manifestarse otras relaciones: "The semantic content of spatial aspects can be constructed in the same way as the semantic content of a character. Here, too, we find the preliminary combination of determination, repetition, accumulation, transformation, and the relations between various spaces"[179]. En cuanto a su simbolismo, aspira a tener un carácter singularizador, ya sea en cada caso mítico, onírico, cíclico, aislado… y con fuerte significación dentro de la obra literaria[180]. Por último, conviene resaltar, en esta misma línea, la siguiente aportación de Zubiaurre:

> Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en *metalenguaje*. Hemos desembocado, ciertamente, en las polaridades espaciales descritas por Lotman. La frontera, ciertamente, que separa el espacio

[174] *Ibid*. p. 137.
[175] Cfr. Valles Calatrava, José, *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad y los prodigios de Eduardo Mendoza*, Universidad de Almería, Almería, 1999, pp. 21-23.
[176] A este tema dedica Ricardo Gullón un capítulo entero (cfr. *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 24-44): "Llamar espacios simbólicos a los que de alguna manera representan esos niveles de realidad parece lícito, pues por su figuración lo oculto se hace tangible y visualizable lo invisible, revelándose en ellos inclinaciones que hasta para quien las siente se envuelven en sombra. Tales espacios se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales; de la lucidez al delirio, de la atención al ensimismamiento no hay más que un paso: paranoia y esquizofrenia son alteraciones de la persona que implican la instalación del yo en otro mundo" (p. 24).
[177] "La idea de que el significado –tanto espacial como metaespacial– de un texto deriva de la oposición de las polaridades espaciales es una idea rigurosamente estructuralista, contra la que reaccionan con fuerza la deconstrucción y el feminismo" (Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, *op. cit.*, p. 56).
[178] Cfr. Baak, Joost van, *The Place of Space in Narration*, Rodopi, Leiden, 1983.
[179] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, pp. 135-136. Álvarez Méndez hace una catalogación interesante en su obra *Espacios narrativos*, *op. cit.*, pp. 85-109.
[180] Para otra enumeración de muchos de los posibles espacios simbólicos, cfr. Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios narrativos*, *op. cit.*, pp. 110-150.

> *físico* de ese otro espacio simbólico o temático es apenas perceptible. Con gran facilidad el lector se olvida del escenario y de sus características puramente físicas o geográficas y no halla en él sino un segundo significado implícito: la referencia inevitable a una realidad no presente.[181]

Ese espacio simbólico o temático es en el que se incurre también cuando la afinidad afectiva entre espacio/paisaje y personaje es enfatizada por el narrador; además, muchas veces dicha afinidad se origina, en otra *ilusión de la referencialidad*, en espacios queridos por el autor empírico, en espacios vinculados a su propia biografía o a sus querencias particulares. Alicia Llarena nos advierte aun así:

> No todos en todos los espacios narrativos, ni en todos los personajes de esos espacios, la afinidad anímica alcanza grados relevantes. Por razones evidentes, es en el «espacio simbólico» de Cassirer, en ese «espacio imaginario» de Durand, donde los valores asociados a sus regiones «se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales» (Gullón), de forma especial.[182]

En conclusión, resumimos en una sentencia lo expuesto sobre el espacio literario: "La funcionalidad de estas coordenadas es doble: semántica y compositiva"[183].

Unas últimas reflexiones para acabar este apartado sobre el espacio literario. El espacio de la historia puede tener un trasunto real. Pero no podemos nunca traspasar la frontera ficcional: "El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura". El espacio es producido por el yo narrador, "un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve; espacio que no es reflejo de nada, sino de la invención que es del narrador"[184]. Por lo tanto, siempre se mantienen bajo la ficcionalidad propia del género y por ello "en el texto funcionarán como puros signos inmanentes"[185].

3.2.2.4. Espacio y focalización

Como creación del narrador mismo y siendo el espacio (frente al lugar) fruto del punto de vista y de la percepción adoptada, veamos cómo se relaciona con este aspecto del discurso: "Otra consideración importante es de quién es el sentido del espacio que se está representando. Dependemos de los «ojos» con los que estamos viendo: del narrador, personaje, autor implícito"[186]. Por ende, "su aparición en el texto (al igual que la de los personajes) depende de esa instancia capacitada para ver y percibir una realidad. Como es obvio, la naturaleza de esta realidad física o espacio geográfico se transformará a la vez que se modifica la perspectiva desde la cual es observada"[187].

Por un lado descubrimos que el espacio que se muestra en la novela está supeditado a la modalización, tanto a la voz como a la visión[188]. Por otro, surge una controversia cuando el narrador es omnipresente: si el narrador omnisciente se considera como tal, en virtud del espacio narrativo. El narrador se mueve con total libertad por cualquier lugar, esté donde esté, como refiere Bobes Naves:

---

[181] Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, *op. cit.*, p. 22.
[182] Llarena, Alicia, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso*, *op. cit.*, p. 185.
[183] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 43.
[184] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 2.
[185] Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 43.
[186] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 110.
[187] Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista*, *op. cit.*, pp. 32-33.
[188] Cfr. Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, *op. cit.*, p. 44.

> Chatman define la omnipresencia, u omnisciencia espacial, como la estancia en simultaneidad en dos lugares diferentes, y además como la facultad que tiene el narrador de situarse en la posición más ventajosa, para ofrecer enfoques desde puntos de vista que no son asequibles a los personajes. El punto de vista sería, según estas tesis, una categoría espacial.[189]

De todas maneras, creo que no es el espacio el que lo define. El elemento esencial del narrador omnisciente no es el espacio, sino su capacidad demiúrgica y gnoseológica: la creación y el conocimiento de todo lo que sucede en la diégesis. En el fondo, el narrador omnisciente tiene un conocimiento de los personajes, puede manipular el tiempo y se ubica en diversos espacios.

Por el contrario, sí podría tener un rasgo marcadamente espacial en la medida en que el punto de vista se construye a partir de los sentidos y percepciones. Por ejemplo, en el fragmento anterior de Bobes Naves, con un narrador omnisciente la oposición dentro-fuera sería la que marcaría el posicionamiento del focalizador (externo, interno). En rigor, la distancia a la que se encuentre dicho focalizador es una característica esencialmente espacial. Y ésta es la que marca y determina el punto de vista y la relación del narrador con los personajes y acontecimientos. Así las vincula Gullón:

> En cualquier caso, sea la perspectiva determinante de la distancia o al revés, de ésta depende la extensión y la profundidad del campo visual y en consecuencia la intensidad de la percepción. Lo que es posible observar y la consistencia de lo observado se determina según la distancia: una escena vista a vuelo de pájaro tenderá a integrarse con el escenario, y para fijar sus líneas, sus detalles, exigirá gran esfuerzo de concentración en la mirada. El punto, movedizo o estático, irá definiéndose según el ojo vaya estableciéndose los límites de su forma: será un objeto, un ser viviente, una mujer, una madre despidiendo a su niño… En cambio si la escena ocurre en una alcoba, disputa o abrazo amoroso, ellos son el escenario, los cuerpos protagonistas, las manos, los labios crecidos hasta absorber la atención del que mira.[190]

Por esta causa, concluimos que efectivamente el punto de vista depende de la categoría espacial en cuanto que la perspectiva se establece por la distancia del observador a lo observado[191]. Además, esta distancia podría ser uno de los elementos que ayuden a determinar el género novelesco de una obra determinada[192]. De tal suerte, constatamos de nuevo que "el cronotopo no tiene en sí contenidos narrativos, pues constituye las coordenadas donde ocurren y se insertan las acciones y sus sujetos, y en esto somos kantianos. Sin embargo, puede utilizarse como elemento organizador del relato"[193].

En definitiva, apreciamos que esta relación establecida entre focalización-espacio certifica lo que hemos sostenido en esta exposición: que el espacio tiene una entidad como configurador del relato tan importante como el tiempo, las acciones o los personajes.

Por último, y en otro orden de cosas, ya hemos mencionado antes que la labor del lector implícito es muy exigente en esta categoría espacial, en la medida en que ha de realizar un esfuerzo para interiorizar y reconstruir imaginativamente el espacio de la

---

[189] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 176.
[190] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 125-126.
[191] Cfr. también con Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Fundamentos, Madrid, 1978, p. 335: "El punto de vista recibe a menudo una realización espacial. El punto de vista aparece como orientación del espacio artístico"; o Julia Kristeva, hablando del espacio textual, dice: "Este espacio está totalizado, es uno y uno solo controlado por el punto de vista único del Autor que domina todo el discurso (...). En este cubo, el espacio de la novela es, pues, el espacio de la perspectiva (*El texto de la novela*, *op. cit.*, p. 262).
[192] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 131: "No parece excesivo asegurar que el género determina el distanciamiento entre los personajes, pero será recomendable desplegar alguna cautela en punto tan resbaladizo".
[193] Bobes Naves, *La novela, op. cit.*, p. 182.

historia. Pero Ricardo Gullón hace una reflexión a este respecto muy interesante: es trascendental la interpretación que sostenga el lector sobre la distancia del punto de vista con el objeto, y la identificación de él mismo (cercanía o lejanía) con el mensaje. En este sentido, propone "unos grados de distancia según se haga la lectura; más cerca el que quien lee con interés; atento sobre todo al desarrollo de la peripecia; más lejos el de quien se esfuerza en descifrar las complejidades del código; en otra parte el de quien ignorando el posible palimpsesto, atiende a cuestiones extraliterarias, acaso tan irrelevantes, como la de averiguar las intenciones del autor"[194]. Por ejemplo, el conocimiento y la comprensión de la biografía del autor que requieren las *novelas autobiográficas* supondrían un distanciamiento emocional. En cambio, el lirismo reduce la lejanía, al ser un "buen conductor de la intimidad"[195].

En cierto modo, por resumir y concluir este apartado, pienso que Baquero Goyanes aporta la clave del valor dentro de la novela de las categorías que he tratado de describir –el tiempo y el espacio–. La obra narrativa se constituye mediante una relación intrínseca e inseparable entre todos sus elementos constitutivos, que les concede igual valor dentro de la estructura propia del género:

> Creo que acierta plenamente Murray, en su crítica de Forster, al decir que una novela es a la vez proceso y construcción (es decir, que participa conjuntamente del «rhythm» y del «pattern»), y que no existe incompatibilidad entre la descripción de la vida, y su resolución en una forma artística. En la misma idea insiste Murray a propósito del ya citado artículo de Joseph Frank, *Spatial Form in Modern Literature*: por más que una novela pueda ser considerada en términos espaciales, continúa siendo un proceso, una progresión.[196]

3.3. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL PENSAMIENTO DE AZORÍN

Al inicio de este capítulo hemos podido comprobar que el tiempo y el espacio literarios son un tema de reflexión y de renovación en la novela «modernista». Ahora trataré de ir demostrando con mayor profusión que son también cuestión de preocupación generacional y muy acusada en el caso de Azorín; y, posteriormente, cómo ese desvelo e interés se plasmará en las obras novelísticas del autor, que es el objeto de nuestro estudio.

Resultará interesante, en este sentido, abordar las influencias más determinantes en el escritor levantino. El espacio y, sobre todo, el tiempo ya han sido abordados en otros estudios; por esto nuestro propósito será: ahondar en sus raíces. Procuraremos, en ese sentido, no confundir los planos empíricos e inmanentes a la novela, es decir, las ideas del autor y su intencionalidad, por un lado; sus manifestaciones como argumento y como técnicas narrativas, por otro. Procuraré, de esa manera, no caer en el error de confundir las ideas azorinianas con la expresión de algunas de ellas en sus obras de ficción. Por tanto, rastrearé su pensamiento en las obras en las que la voz enunciadora sea la el propio autor, a saber, en sus ensayos. Evidentemente, ese aparato teórico que esboza Azorín se reflejará en sus novelas –que, como ya hemos definido anteriormente son autoconscientes y que además podemos calificarlas como *novelas autobiográficas*–, aunque de momento esto es una hipótesis que tendremos que comprobar analíticamente.

[194] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 125.
[195] *Ibid*. p. 125. Establece también una catalogación. Los reductores de la distancia serían: el sentimiento, la emoción, la pasión; los intensificadores: la ironía, el humor o la hipérbole.
[196] Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, *op. cit.*, p. 86.

3.3.1. Schopenhauer y el tiempo en Azorín

Para esta tarea, me parece fundamental e innegociable volver a recurrir a lo que ya comentamos en el primer capítulo: descubrir qué influencia estética es más importante y decisiva en nuestro autor. El esbozo inicial del capítulo primero nos llevaba, sin duda, a Schopenhauer, como cimiento filosófico en la generación y, en particular, en Azorín. Trataremos de profundizar en ello; también para cerciorarnos que su admiración por Montaigne es absoluta, por ser un modelo que corresponde a las disposiciones de vida y pensamiento del germano.

Ya habíamos concretado cómo la base de la estética azoriniana se sustenta en la metafísica de Schopenhauer. Ésta se manifestaba en varios aspectos de su novelística: la inutilidad del arte; el uso de las sensaciones como base de la composición literaria y como medio de conocimiento de las cosas –siendo el arte el vehículo apropiado y necesario–; la preocupación por el estilo como elemento primordial de la escritura. A su vez, adelantamos, hasta cierto punto, el influjo del alemán en el *eterno retorno* literario de Azorín. Ahora pretendo dar un paso más: justificar que toda la concepción espacio-temporal de Azorín se puede enraizar en la filosofía schopenhaueriana. Aunque haya otros autores que influyan en sus ideas, parece que la ascendencia más importante es la del filósofo alemán, que abarca todas las características que conforman las nociones del levantino. Por ello, la trascendencia de Schopenhauer en la obra de Azorín es total y, como pretendo exponer, irrefutable.

Pienso que esto es una evolución crítica novedosa, ya que hasta ahora en el estudio pormenorizado del tiempo y del espacio en la narrativa azoriniana lo habitual era, por un lado, no haber atendido a sus cimientos y hacer simplemente una descripción inmanente del texto; o, por otro, establecer las coincidencias que existen entre cada uno de los diferentes rasgos del pensamiento de Azorín y el de ciertos filósofos (Berkeley, Taine, Nietzsche, Guyau). Sirva de ejemplo este comentario de Noelia Gómez Jarque, que recopila las opiniones principales de los estudios más significativos sobre el tema –a los que habría que añadir los artículos de Jorge García Gómez[197] y de Carlos Baliñas[198]–:

> Como advierten críticos como A. Risco, L. Livingstone y C. Hernández Valcárcel y C. Escudero Martínez, la concepción lineal del tiempo adoptada por Azorín proviene de Heráclito (la imagen del río) y Bergson (idea del fluir continuo) y la concepción circular proviene de Nietzsche (el eterno retorno) y algunas filosofías orientales (idea de la reencarnación). Risco destaca que la ideología del análisis infinito del espacio o de la discontinuidad de los fenómenos proviene de Zenón, Berkeley y Hume, y que la filosofía del tiempo de Azorín es muy similar a la de Borges.[199]

Es cierto que Azorín conocía las obras de estos autores (al menos la de Heráclito, Berkeley, Zenón, Hume y, por supuesto, la de Nietzsche; no hay evidencias con respecto a la de Bergson), como él mismo declara en algunos escritos, en los que da fe de sus lecturas durante su etapa de formación en la juventud. Pero vamos paso a paso. En primer lugar, refrescar la gnoseología schopenhaueriana nos servirá para establecer conexiones adecuadas y desterrar las estereotipadas e inexactas. Cito a Lozano Marco, en una cita larga pero precisa, enjundiosa y certera, en la que se manifiestan los puntos clave del pensamiento del filósofo:

---

[197] Cfr. García Gómez, Jorge, "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos,* 226-227, 1968, pp. 292-338.

[198] Cfr. Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán)", *Anuario filosófico*, 31, Pamplona, 1998, pp. 201-243.

[199] Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", *Espéculo*, 26, 2004, en https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/dines.html (30/10/2019).

> Como sabemos, Schopenhauer identifica la «cosa en sí» de Kant, la sustancia única y eterna, en la *voluntad*. Esta es la energía que lo constituye todo, que se manifiesta en el reino mineral, en el vegetal y en el animal, y que en la forma más elevada de conciencia, el hombre, ha producido, para su servicio y fines, la cualidad de la inteligencia. No hay, pues, dos principios, voluntad e inteligencia, pues la inteligencia es de carácter secundario, relativo, y subordinado a la voluntad. Pero mediante la inteligencia el hombre conoce el mundo, se lo representa; ante ella se despliega un espectáculo diverso en el tiempo y en el espacio, espectáculo que sólo existe en el cerebro que lo recoge. Las imágenes del mundo no son la esencia última de los seres, pues no dejan de ser un «mero fenómeno cerebral»; lo «objetivo» no son las cosas, no es la realidad fenoménica, sino la existencia de ese cerebro, de esa conciencia en la que el mundo de los fenómenos se identifica, al tiempo que se identifica a sí misma. Este criterio es el considerado «objetivo» y «realista» por Schopenhauer.
>
> El mundo como *representación*, toda esa variedad y diversidad de formas y seres que se extiende ante nosotros en el espacio y en el tiempo, existe –sólo en un cerebro– porque la voluntad ha necesitado de la cualidad de la inteligencia, desarrollada en el hombre. El mundo de la voluntad es el del perpetuo desear, y por tanto el del dolor, el egoísmo, la insatisfacción y la necesidad. Pero la inteligencia, creada por la voluntad para su servicio práctico, puede separarse del principio que la creó, actuar independientemente, entender el sentido negativo del perpetuo desear y el fraude de la individuación, y abstenerse: renunciar al deseo. Puede así el hombre contemplar desinteresadamente el mundo, y hasta recrearse en él, lo que no podría hacer si estuviera movido por afán práctico; puede así atender concretamente a las imágenes del mundo, objetivarlo, y convertirse la conciencia que así obra en sujeto de la objetivación. A tal estado de contemplación desinteresada llegan muy pocos hombres, pues lo común y usadero es atender a aquello que les interesa y comprender sólo lo que se relaciona directamente con ellos. Atender desinteresadamente, por el puro conocer, es actividad que en sus más altas manifestaciones se produce en el hombre de genio; en ellos el intelecto ha de estar separado de la voluntad.[200]

En definitiva, la *voluntad* se identifica con el *noúmeno* kantiano; al sujeto se le *representa* el *fenómeno* (lo que se percibe), a través de la mediación del espacio y el tiempo (Schopenhauer añadió la causalidad). Esto está basado en la metafísica kantiana, como detallaré después. De esta metafísica se extraen varias conclusiones muy útiles en nuestro estudio. Por un lado, el sujeto cognoscitivo (que no deja de ser una evolución del *cogito* cartesiano) es el sujeto individual; esto comporta un total subjetivismo como vía de verdadero conocimiento de las cosas (lo «objetivo» y «realista»). Estamos hablando, por lo tanto, de una metafísica y una gnoseología inmanentista.

Por otro lado, que la voluntad sea el noúmeno (*la cosa en sí*), conlleva en el sujeto el deseo y la frustración de no conseguir alcanzarlo, de no ver nunca colmadas sus ambiciones (ser feliz). Entonces, la inteligencia que entiende esta verdadera cosmovisión se enfrenta a la posibilidad de llevar dos caminos o modos de vida: el primero, el del sujeto que ansía conseguir la felicidad como meta de su vida, con una visión pragmática y comprometida, que comporta intrínseco el fracaso; el segundo, el de la ataraxia y la conformidad con el mundo tal como es, como consecuencia de una compresión apropiada y una aceptación de la realidad.

Como resume el mismo Schopenhauer: "Todo en la vida contribuye a apartarnos del error originario y convencernos de que la meta de nuestra existencia no es ser feliz. Es más, [es] algo de lo que se nos quitan las ganas y a lo que hemos de volver la espalda

[200] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica», *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 203-216, p. 209.

como a un error para que nuestro corazón se cure del afán de saborear el placer, es más, del afán de vivir, y se aparte del mundo. En este sentido, sería más correcto fundamentar la meta de nuestra vida en nuestro dolor y no en nuestro bienestar"[201]. Es así como el dolor nos hace sostenernos y borrar la ficticia ilusión, propia de la juventud, por alcanzar una vida plena basada en la aristotélica idea de la *eudaimonía* (la vida lograda, la felicidad).

Estamos ya entreviendo algunas de las reflexiones fundamentales en la obra azoriniana sobre el tiempo, y secundariamente sobre el espacio[202]. Quizá, gran parte de ellas estén contenidas en este fragmento de un artículo publicado por Martínez Ruiz en el *Madrid Cómico* el 9 de febrero de 1901, titulado "Ciencia y fe", en el que despliega sus cavilaciones acerca del estreno de la obra de Galdós *Electra*:

> Hay algo más en la obra del maestro que un relampagueo del espíritu liberal. Hay algo más conmovedor y más intenso: el problema de la vida y del mundo, la perdurable ansia por lo definitivo y verdadero. ¿Dónde está la verdad? ¿Cuál es el fin de la vida? ¿Cuál es el sentido de la vida? La ciencia calla y el hombre ignora por qué vive y para qué vive.
> Dolorosa y larga procesión de fantasmas, la humanidad surge del misterio y al misterio retorna.
> 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 transcurrido…
> Todo pasa, todo se muda, todo perece. ¿Para qué nuestra momentánea vida en este momentáneo planeta nuestro? ¿Puede la ciencia apaciguar las ansias de las conciencias conturbadas por el anhelo de verdad? ¿Puede la fe apaciguarlas? El conflicto es irreductible: la especulación humana, sin más vías para el conocimiento que los sentidos, es tan eventual y problemática, como problemática y eventual es la realidad que los engañosos sentidos nos presentan; la fe, en cambio, nos da el sosiego del espíritu, pero exige el duro sacrificio de la razón. ¿Dónde ir: al espejismo amargo y desolador de la ciencia o a la enervante y anonadadora calma de la fe?[203]

En esta cita, larga pero necesaria, el eco schopenhaueriano resuena con fuerza. Además, adelanta temáticas como la inexorabilidad del paso del tiempo, el *eterno retorno*, el verdadero conocimiento de las cosas o la correcta actitud de cada conciencia ante este mundo. Antes de nada, lo que se plantea el joven Martínez Ruiz es la confrontación del hombre ante la realidad que le circunda. Plantea una dicotomía de soluciones posibles: la ciencia y la fe. En cierto modo, refleja un planteamiento equivalente al que se cuestiona Andrés Hurtado, el protagonista de *El árbol de la ciencia*: "Andrés se inclinaba a pensar que el pesimismo de Schopenhauer era una verdad casi matemática. El mundo le parecía una mezcla de manicomio y de hospital; ser inteligente constituía una desgracia, y sólo la felicidad podía venir de la inconsciencia o de la locura"[204]. Este personaje barojiano

[201] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, Herder, Barcelona, 2013, p. 64. Esta obra es una antología de textos del filósofo alemán elaborada por Ernst Ziegler. En adelante, entre paréntesis indicaré de qué obra está recogida cada una de las citas, tal como lo indican en dicha edición, con la intención de ser más riguroso (en este caso: *El mundo como voluntad y representación*).
[202] Hago aquí una aclaración que tiene validez en adelante: muchos conceptos que trato de aclarar versarán sobre el tiempo, porque la crítica ha sido muy insistente en este aspecto de reflexión azoriniano. Luego trataré en profundidad el espacio, más como novedad crítica que como una recopilación de lo expuesto por otros estudiosos.
[203] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, Lumen, Barcelona, 1992, pp. 112-113.
[204] Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia*, Cátedra, Madrid, 1985, parte primera, capítulo X, p. 81.

desarrolla con evidencia el pensamiento de Schopenhauer en una conversación con su tío Iturioz[205]. Esta *novela autobiográfica* revela de manera fictiva lo que recoge Inman Fox en su artículo, confirmado por el propio Baroja en algunos de sus artículos: "Vemos claramente (...) la aceptación por Baroja de la doctrina schopenhaueriana que impregna totalmente la producción literaria del escritor español –la idea de que el conocimiento aumenta el dolor–"[206].

Azorín nos confirma que, ese esbozo de intelectualismo y de búsqueda del auténtico ser de las cosas a partir de la inteligencia, era una de sus pretensiones vitales, tal y como aparece en el capítulo XXIII de sus *Memorias inmemoriales,* titulado "Martínez del Portal". El tal José Martínez del Portal fue un primo suyo. Hablando de José Soriano –un bisabuelo común a ambos– y de una obra suya publicada en Alcoy en 1838, recoge un texto extenso de dicha obra, del que extraigo esta frase: "La inteligencia es la fuerza, la actividad y la energía de más entidad que se reconoce". El comentario posterior de Azorín no tiene desperdicio en este contexto. El subrayado es mío, para resaltar esos comentarios que respaldan lo que estamos tratando aquí:

> He leído y releído este pasaje y siempre ha abierto en mi espíritu perspectivas ilimitadas. Nótese que un año después de publicado este libro, en 1839, publicaba Arturo Schopenhauer su primer trabajo. Y sobre la doctrina de la voluntad, base de la filosofía de Schopenhauer, he meditado yo mucho también. Y ahora el espíritu de X, estimulado por esos dos recuerdos iba de la voluntad a la inteligencia. Y veía, al cabo, la inteligencia como motor del mundo.[207]

Cuando la inteligencia es la que prima, el hombre es consciente de la condición propia del ser humano. La voluntad de vivir, irracional en sí misma, es la gran tendencia del ser humano que seduce y engaña, al plantear un deseo inconcluso, imposible de alcanzar, que se identifica con la consecución de la felicidad en esta vida. En cambio, el sufrimiento, y con él la reflexión, "es, efectivamente, el único proceso de purificación mediante el cual, en la mayoría de los casos, el hombre es salvado, es decir, rescatado de haberse perdido por el falso camino de la voluntad de vivir"[208]. Así, "mediante el sufrimiento, el hombre es aleccionado y finalmente salvado"[209].

Este pensamiento está muy presente en la generación del 98. Ya lo hemos visto en Baroja. Pero también Ortega y Gasset habla de ello en sus reflexiones acerca de la literatura del momento. Expone dos posibles actitudes frente a la vida: la del que ha ahondado en su sentido y la conoce en profundidad y, en consecuencia, es consciente de su situación; y la del que vive inocentemente, de manera irreflexiva[210]. Schopenhauer resume con las siguientes palabras las relaciones entre el conocimiento y la voluntad:

> A través de estas consideraciones, se nos confirma 1) que la voluntad de vivir es la esencia más profunda del hombre; 2) que en sí misma carece de conocimiento y es ciega; 3) que el conocimiento es un principio que la voluntad le resulta

[205] "Uno tiene la angustia, la desesperación de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz donde dirigirse" (Cuarta parte, capítulo I, p. 167); "[ese intelectualismo] me llevará a saber, a conocer" (p. 168); "para mí es un consuelo pensar que, así como nuestra retina produce los colores, nuestro cerebro produce las ideas de tiempo, de espacio y de causalidad. Acabado nuestro cerebro, se acabó el mundo" (p. 169).

[206] Fox, Inman, "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pp. 157-175, p. 163.

[207] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 70.

[208] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El mundo como voluntad y representación*), p. 113.

[209] *Ibid.* (*Manuscritos tempranos*), p. 118.

[210] Cfr. Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (la manera española de ver las cosas)*, Castalia, Madrid, 1987, "Primores de lo vulgar", p. 322.

> originariamente extraño, agregado, y 4) que ambos están en lucha entre sí y que nuestro juicio aprueba la victoria del conocimiento sobre la voluntad.[211]

Por consiguiente, la labor de la inteligencia es conocer la esencia del mundo, descifrar su metafísica. Una de las evidencias que se presenta al sujeto es el paso del tiempo como un fenómeno inevitable y cuyo final, ya anunciado, es la muerte. Ésta es una de las grandes preocupaciones de Azorín y una constante en toda su obra. Me parece innegable, por lo visto hasta el momento, que esa influencia sea schopenhaueriana e, indirectamente, quizá de otros filósofos.

Este desasosiego provocado por el paso del tiempo está presente desde el comienzo hasta el final de su obra, aunque se modula gradualmente[212]. Ya he citado uno de sus artículos de 1901. Pero es manifiesto en casi todas sus obras, con una u otra formulación. Por ejemplo, en sus *Memorias inmemoriales* –cuya primera edición es de 1946– afirma que "el tiempo no deja de fluir; nos atropella; cuando queremos recordarnos, ya ha pasado la vida"[213].

El fluir del tiempo lleva implícito el *panta rei* (Πάντα ῥεῖ), todo fluye y cambia (también se percibe ese eco en el anterior fragmento, recogido en sus *Artículos anarquistas*). Es el movimiento –en su sentido filosófico: la transformación, la mudanza, el cambio–, la multiplicidad. Evidentemente, esta expresión nos remite directamente a la filosofía presocrática, a Heráclito. Azorín mismo alude al filósofo y lo ensalza: "No pasa el tiempo en balde; no nos bañamos nunca en el mismo río, como ha dicho uno de mis filósofos predilectos, Heráclito; no nos bañamos, aunque nos bañemos todos los días; de un día a otro, ya no somos los mismos, ni el río tampoco es igual"[214]. En este sentido, Hernández Valcárcel y Escudero Martínez consideran al filósofo de Éfeso como influencia para este concepto azoriniano. Me parece demostrado que Azorín leyó al filósofo griego y la identificación con su doctrina. Pero cuestiono que sea la principal o exclusiva.

El *panta rei* pertenece al núcleo de la filosofía schopenhaueriana, que a su vez lleva implícitos algunos de los temas obsesivos en Azorín. Por ello, pienso que la relación se ha de hacer de manera contraria: Azorín ve reflejado en Heráclito los pensamientos de su maestro; esa es la razón por la que lo considera como uno de sus filósofos preferidos. Dice Schopenhauer a este respecto: "La vida puede definirse como un estado de un cuerpo en el que este, pese al constante cambio de la materia, mantiene en cada momento su forma esencial (sustancial)"[215]. Para él, por tanto, el nacimiento y la muerte son parte fundamental de la vida, ya que encarnan el comienzo y el fin de cada existencia individual. Además, no los considera como momentos únicos, ya que suceden constantemente: cada día, cada rato, siempre. Es la exaltación del momento; y, así, el momento es la única existencia. Ya profundizaremos luego sobre esto. Comenta a este respecto Schopenhauer: "A cada suceso de nuestra vida le pertenece tan solo un momento del que se puede decir que «es» y después para siempre que «fue»"[216]. En suma, utilizando una preciosa imagen, el teutón ejemplifica que "cada día es una *pequeña vida*, cada despertar y levantarse un pequeño nacimiento, cada fresca mañana una pequeña juventud y cada irse a la cama y dormir una pequeña muerte"[217]. Se vale, asimismo, del agua y del

---

[211] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El mundo como voluntad y representación*), p. 82.
[212] Como es sabido, el último artículo escrito por Azorín y publicado en el diario *ABC* lleva por título "Condensaciones de tiempo" (cfr. Díaz-Plaja, Guillermo, *En torno a Azorín*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pp. 25-26).
[213] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LXXII, p. 207.
[214] *Ibid.* epílogo («Sí, algunas otras palabras»), p. 244.
[215] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Parerga y Paralipómena*), p. 53.
[216] *Ibid.* (*Parerga y Paralipómena*), p. 78.
[217] *Ibid.* (*Senilia. Reflexiones de un anciano*), p. 122.

río como símbolo, como imagen del transcurrir de la vida humana[218]. Por supuesto, adquiere un matiz pesimista del que no disfruta el filósofo presocrático: "Lo malo es que en la vida no se pueden revivir dos veces las mismas cosas"[219]. En el fondo, es un matiz más sobre el paso del tiempo y su irrecuperabilidad.

Continuamos la cita anterior de las *Memorias inmemoriales* sobre Heráclito:

> En la vida del personaje biografiado han ocurrido algunas cosas; la principal, naturalmente, es que el personaje es algo más viejo. Y al serlo, cuenta con un poco más de experiencia. Y esa experiencia le hace querer ser lo que es –un anciano– y no querer ser lo que no es: un joven (...). La más elemental discreción le impulsa a dejar que la mocedad sea mocedad con todas sus derivaciones. No será él quien, por escrito o de palabra, le vaya a la mano a un joven. Que cada cual siga su carrera y obedezca –o no obedezca– a su sino.
> En dos vocablos puedo compendiar la vida actual del personaje: *recepto* y *receso*; dos parónimos que tienen un serio contenido. *Recepto* es refugio; y *receso*, apartamiento. En su recepto y su receso vive nuestro personaje, cada día con más decisión. Y no le sacará nadie de su retiro ni le hará abandonar nadie su actitud retirada (...).
> Entre sus libros, apartado de todos, receso en su recepto va pasando la vida este caballero. Los días van pasando; pasan las semanas; pasan los meses; pasan los años. Nada es eterno y nada es inmutable.[220]

Un breve inciso. En este fragmento se refleja la actitud del hombre sensato. Pero está circunscrita a un espacio, pacífico y armonioso, tranquilo, que tendrá su correspondencia novelesca. Azorín construirá un espacio simbólico a través de la habitación de algunos de sus protagonistas. Esto se vincula también con la actitud vital de Montaigne.

Volviendo al texto, en el fondo manifiesta la visión schopenhaueriana del transcurso de la vida y de la vejez. Toda vez que el hombre va avanzando en edad sosiega sus pasiones (el amor y el impulso sexual), y encuentra más paz y reposo. Pero, sobre todo, lo más importante es que ha sido capaz de descubrir las grandes vanidades del mundo, de *desenmascarar* la apariencia de felicidad de los demás hombres y de su propia vida. Además, encuentra consuelo en el recuerdo y en las reminiscencias de su pasado –que se presentan como un gran mosaico compuesto de pequeñas teselas–. No me resisto a incluir aquí algunos comentarios de Schopenhauer, porque los paralelismos son enormes y constatan lo que venimos sosteniendo hasta aquí:

> Las necesidades principales de la vejez son la comodidad y la seguridad; de ahí que en la vejez se ame sobre todo el dinero, como sustituto de las fuerzas faltantes. Luego, las alegrías de la mesa sustituyen a las del amor. En lugar de la necesidad de ver, viajar y aprender hacen su aparición las de enseñar y hablar. Pero es una dicha cuando al anciano le queda el amor por el estudio, la música e incluso el teatro.[221]

> El curso vital cumplido, al que uno echa la vista atrás cuando está a punto de morir, surte sobre la íntegra voluntad objetivada en esa individualidad que perece un efecto análogo al que motiva el obrar del hombre: y es que le da un nuevo rumbo, que consecuentemente es el resultado moral y esencial de la vida.[222]

---

[218] "La vida del hombre, como se presenta en realidad la mayoría de veces, se asemeja al agua en su forma más común, un lago o un río" (*ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 57).
[219] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LIII, p. 140.
[220] *Ibid.* epílogo («Sí, algunas otras palabras»), pp. 244-245.
[221] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida*), p. 92.
[222] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 75.

> En *la segunda mitad de nuestra vida* hace su aparición, en lugar del ansia permanentemente insatisfecha de felicidad, la preocupación por la infelicidad. Ahora bien, hallar un remedio para esto es de modo objetivo posible, pues estamos por fin libres de aquella presunción y tan solo buscamos calma y en lo posible, ausencia de dolor, de lo que puede surgir un estado notablemente más alegre que el de la primera mitad, ya que aspira a algo que es inalcanzable, un estado que recompensa con creces las carencias propias de la segunda mitad.[223]

> La diferencia básica entre la juventud y la vejez consiste en que aquella tiene ante sí la perspectiva de la vida y ésta la de la muerte (...). La vida en los años de la vejez se asemeja al quinto acto de una tragedia: se sabe que un desenlace trágico se avecina, pero aún no se sabe cómo será (...). Visto en general, no será la vida algo que es mejor tener a nuestras espaldas que delante de nosotros.[224]

En esa vista hacia atrás podemos anclar el gusto de Azorín por las memorias. Es un género que frecuenta con asiduidad. Son unas memorias adaptadas a esa sensibilidad de captar momentos, sugestiones, reflexiones. Así están compuestos *Madrid*, *París*, *Valencia* o sus *Memorias inmemoriales*. Que las tres primeras estén unidas a lugares no parece casual; establece una inseparable relación espacio-temporal. También es el recurso de *Las confesiones de un pequeño filósofo* o de algunas de sus novelas que podríamos calificar como *Bildungsroman*, como *María Fontán* o *El licenciado vidriera*.

Consiguientemente, parece coherente afirmar que el paso del tiempo y su consideración en Azorín son muy cercanos a la filosofía de Schopenhauer. Lo que declara el autor levantino se corresponde punto por punto a lo que localizamos en la obra del alemán. Si necesitamos más paralelismos entre esos textos del filósofo y la posición ante la vida de Azorín que corroboren el anclaje de su metafísica, valdrán estas dos contribuciones más del escritor monovero:

> 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, desgarradora.[225]

> ¿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, eterno.[226]

Una consecuencia del paso del tiempo es lo que ya en tiempos del Siglo de Oro español poetizó sublimemente Quevedo: "Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado. / En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difuntos". Es una apreciación profundamente existencialista del pasar humano, alejada de la consideración simplemente metafísica que conservamos de Heráclito[227].

A partir de este concepto del suceder del tiempo, pretendo ir extrayendo las bases que, a mi juicio, sustentan la metafísica de Azorín respecto al tema del tiempo, para clarificar términos y depurar nociones. Dice Azorín en *La ruta de Don Quijote*: "Y ésta es una grande, una suprema filosofía; no hay pasado ni existe porvenir: sólo el presente

[223] *Ibid.* (*El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida*), p. 71.
[224] *Ibid.* (*Parerga y Paralipómena*), p. 49.
[225] Azorín, *España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 76.
[226] *Ibid.* p. 145.
[227] Como es sabido, los textos que actualmente poseemos de los filósofos presocráticos son escasos, y en multitud de ocasiones conocemos su pensamiento a través de otros autores, especialmente de los que mejor han llegado sus obras hasta nuestros días, Platón y Aristóteles (cfr. *Fragmentos presocráticos: De Tales a Demócrito*, Alianza Editorial, Madrid, 2016).

es lo real y lo trascendental"[228]. Este pensamiento es frecuentísimo en su obra[229]. Como dice Ortega y Gasset, "Azorín reduce pasado y futuro a una sola dimensión del presente"[230].

Ante esta recurrencia, Livingstone sostiene que "la fusión de varios planos temporales en un presente total es la solución fundamental de Azorín al problema del tiempo"[231]. Y la vincula a la del *eterno retorno*, y es que, "esta continuidad temporal que culmina en la coincidencia de los dos mundos del pasado y del presente Azorín trata de atribuir el valor de una ley cósmica, adaptando a su propia «pequeña filosofía» la de un pensador de primer rango con la teoría de la «Vuelta Eterna» de Nietzsche"[232].

En esa misma línea continúan Hernández Valcárcel y Escudero Martínez. Además de la distinta filiación azoriniana que estamos planteando, debemos matizar lo siguiente a sus aportaciones: delinean sus conclusiones basándose en los supuestos pensamientos y conceptos literarios de Azorín, pero tomándolos de lo que dicen o manifiestan sus personajes o narradores –o autores implícitos– novelescos. Esto les lleva a concluir que "hay a raíz de estas ideas una serie de fuertes contradicciones en la obra de Azorín"; o "algún crítico ha señalado la inconsistencia conceptual (no estética) de la idea del tiempo azoriniano, aludiendo a la imposibilidad de distinguir pasado y futuro si todo es presente. Pero las contradicciones no son tan graves" [233].

Aún más desconcierto y confusión puede causar la obra de Antonio Risco y su capítulo sobre el tiempo. Por un lado, expone la influencia de Berkeley en base a la consideración de que "el tiempo es una ilusión sensitiva" y al pansensorialismo de Azorín[234]; por otro, de Kant y Schopenhauer en cuanto al mundo como pura representación de la voluntad[235]. Rechaza la influencia de Nietzsche, ya que "en Azorín tal idea cíclica nunca está ligada al proyecto del superhombre", o porque "todas las ideas críticas del tiempo y el espacio de nuestra experiencia van buscando una traducción cristiana a través de los escritos de Tomás de Kempis, Santa Teresa, Fray Luis de Granada"[236]. Recoge –como ya había expuesto Livingston– los conceptos del tiempo sucesivo y del tiempo cíclico como las certeras maneras azorinianas para describir el tiempo y salvar la angustia que provoca. Estas ideas se convierten en una herencia crítica obligada en los estudios posteriores, manteniendo lo que, a mi modo de ver, es un error conceptual[237]. Se convierte en un lugar común para la crítica la división entre el tiempo objetivo (el pasar, lo que hemos llamado la inexorabilidad del tiempo) frente al subjetivo (la captura de la sensación, el tiempo psíquico)[238], cuando el tiempo es una *forma a priori*

[228] Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 110-11.
[229] Ya lo he citado en los *Artículos anarquistas* (*op. cit.*, pp. 112-113); también en Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964, p. 122: "No tengo sistema (de escritura). Afortunadamente, comento yo. No sé lo que es lo porvenir. Marco Aurelio ha dicho: no te preocupes de lo que dijeron de ti hace tres siglos, y no debes preocuparte de lo que dirán tres siglos más adelante".
[230] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit.*, "Nuevo libro de Azorín", p. 301.
[231] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 125.
[232] *Ibid.* p. 126.
[233] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1986, p. 66.
[234] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, pp. 159-160.
[235] Cfr. *ibid*. p. 161.
[236] *Ibid*. pp. 162-163.
[237] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 62; Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", art. cit.
[238] Cfr. Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 116-117; Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 67 y ss.; Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 171. Lo resume muy bien Noelia Gómez Jarque ("El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", art. cit.): "Por lo tanto, la concepción del tiempo del Azorín de *Doña Inés* proviene de la filosofía, es una síntesis y una reducción de estas dos concepciones del tiempo, la del tiempo como sucesión y la del tiempo como repetición. Las dos concepciones, que en principio parecen opuestas, se armonizan con ese sencillo recurso: aplicar la

de la sensibilidad, innata en el sujeto de conocimiento, según la filosofía kantiana. Son caminos para tratar de hacer coherente el pensamiento azoriniano a partir de una miscelánea de influencias filosóficas parciales.

Aquí, ya se me perdonará la insistencia, es donde volvemos a Schopenhauer: "En el pasado no ha vivido hombre alguno y tampoco vivirá ninguno en el futuro; la única forma de existencia es el momento presente, pero a la vez es una posesión segura, que nadie podrá arrebatarnos jamás"[239]. No es una afirmación casual o espontánea, sino que refleja un asunto crucial de la metafísica schopenhaueriana, que es reiterativa en la obra del teutón. Es consecuencia de la representación en la conciencia del sujeto que percibe, frente a la sucesión temporal (todo fluye y nunca nada es igual): lo que *se representa* es únicamente *presente*. Por eso, "ha dado un gran paso hacia la sabiduría aquel que vea de manera clara y segura que la diferencia entre pasado, presente y futuro es solo aparente y del todo nimia"[240].

3.3.2. El tiempo en la conciencia. Metafísica de Kant y Schopenhauer en Azorín

Traigo a colación de nuevo la subjetividad de la percepción del tiempo y el espacio en Azorín, que algunos críticos han vinculado a otros autores filosóficos. Por ejemplo, Granell en su libro *La estética de Azorín* afirma que el autor descubre que espacio y tiempo son subjetivos, no existen objetivamente, por influencia de Berkeley[241]. En esa misma línea se encamina Risco, que entronca a Azorín con Berkeley con motivo de la sustancia del tiempo, que ha de indagarse en nuestra sensibilidad[242]. Incluso Livingston, citando también los estudios precedentes de Carlos Clavería, Anna Krause o César Barja, refiere a Guyau la unificación del tiempo en una conciencia individual y el papel unificador de la memoria[243]. En cambio, ya más recientemente, Jiménez Moreno, vislumbra que el tiempo es la visión schopenhaueriana de la *representación*[244].

Es este uno de los puntos principales de la metafísica schopenhaueriana –y que es un paso más en la evolución desde el *cogito* cartesiano, con el decisivo «giro copernicano» kantiano–. Debo detenerme en este aspecto que, aunque farragoso, me parece fundamental para acabar de entenderlo. Schopenhauer recoge la metafísica kantiana que toma íntegra. Estos conceptos, descritos y estudiados por el filósofo en la *Crítica a la razón pura*, serán reflejados constantemente en los textos azorinianos, bien por el conocimiento directo de Kant (que pudo haber tenido, a pesar de las dudas de Ortega y Gasset al respecto), bien mediato de Schopenhauer.

Por ejemplo, el concepto de *sensibilidad*, muy utilizado por Azorín. Es fundamental para la comprensión de la generación del 98, tal como Azorín mismo describe, tal como ya hemos visto anteriormente. Dice Kant: "La capacidad (receptividad) de recibir representaciones gracias a la manera como somos afectados por los objetos, se llama

primera al individuo y la segunda a la comunidad, con lo cual se realiza según Risco una cierta banalización de la teoría del eterno retorno de Nietzsche, aplicándola sólo a la intrahistoria".

[239] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El mundo como voluntad y representación*), p. 77.

[240] *Ibid*. (*Manuscritos tempranos*), p. 80.

[241] Cfr. Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, p. 155.

[242] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 159.

[243] Cfr. Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 132.

[244] Cfr. Jiménez Moreno, Luis, "Azorín, pequeño filósofo vitalista", en *Anales del Seminario de Historia de la filosofía*, 15, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 223-242, p. 232: "El discurso cae de lleno en la representación schopenhaueriana a la que corresponde el tiempo. ¿Qué nos queda de esto? Las manifestaciones falaces y contingentes, propias de los sentidos. Resalta la importancia de que la vida de la conciencia sea intensa, en el sentir del tiempo con sensaciones e imágenes. Aquí se refiere a la sustancia, única y eterna spinozista, en otro momento al *Único* stirneriano, que es mi propia vida lo que me importa". O en otro artículo "Vitalismo estético en la nueva filosofía española del siglo XIX", *Anuario filosófico*, 31, 1998, pp. 179-200, p. 192: "Recordando a Schopenhauer, el escritor alicantino, que logra hacerse con la naturaleza fenomenológicamente, mediante el paisaje, como el sentimiento de la naturaleza".

sensibilidad"[245]. Por consiguiente, la sensibilidad es una capacidad, pero la recepción de lo sensible, del fenómeno, es la *sensación*: "El efecto de un objeto sobre la capacidad representativa, en la medida en que somos afectados por él, es *sensación*. Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación se llama *empírica*. El objeto indeterminado de una intuición empírica se llama *fenómeno*"[246].

El pensamiento kantiano nos enseña, efectivamente, que el fenómeno es lo que un sujeto percibe. Esa sensación empírica está intermediada por las *formas puras a priori de la sensibilidad*: el espacio y el tiempo. Para el prusiano, no es idéntico el conocimiento a partir de los sentidos (*sensibilidad*), que el conocimiento a través del pensamiento (éste sería el *entendimiento*, que define como la "facultad de *pensar* el objeto de la intuición sensible"[247]).

De estas premisas filosóficas se derivan dos conclusiones muy interesantes, en la medida en que están muy presentes en Azorín y en el Modernismo, como lo hemos presentado hasta ahora. La primera es que el espacio y el tiempo –y, por lo tanto, todo el conocimiento de la realidad a través de los sentidos– se ancla en el sujeto, que es el único capaz de percibir los fenómenos. En rigor, se deben a una conciencia individual. Como expone Kant:

> Hemos querido decir, pues: que toda intuición no es nada más que la representación de fenómeno; que todas las cosas que intuimos no son, en sí mismas, tales como las intuimos; ni sus relaciones están constituidas, en sí mismas, como se nos aparecen; y que si suprimiésemos nuestro sujeto, o aun solamente la manera de ser subjetiva de los sentidos en general, [entonces] toda la manera de ser de los objetos en el espacio y el tiempo, todas sus relaciones, y aun el espacio y el tiempo mismos, desaparecerían; y que como fenómenos, no pueden existir en sí mismos, sino solamente en nosotros.[248]

La segunda es que en esa percepción subjetiva mantiene una pretensión de objetividad y, a su vez, una confirmación de la existencia de las cosas dadas (*fenómenos*), aunque no de las cosas en sí (*noúmeno*). Es decir, rechaza la idea de Berkeley de que la percepción sea una simple *apariencia ilusoria*[249], sino que la percepción es real, aunque vinculada radicalmente al sujeto, y que implica conocimiento:

> El espacio y el tiempo son, por tanto, dos fuentes de conocimiento, de las cuales se pueden extraer a priori, diversos conocimientos sintéticos (...). A saber, ambos, conjuntamente, son formas puras de toda intuición sensible, y por ello hacen posibles proposiciones sintéticas a priori (...). Esa realidad del espacio y del tiempo deja intacta, por lo demás, la seguridad del conocimiento de experiencia; pues estamos igualmente ciertos de él.[250]

Compartiendo plenamente estos principios metafísicos kantianos, Schopenhauer identifica el *noúmeno* (la cosa en sí) con la voluntad y el fenómeno de la voluntad con la vida, que, en conclusión, es mera percepción. Así, el sentimiento de ese paso del tiempo está vinculado a dicha conciencia individual ("nunca se ha presentado como causa, sino siempre como producto y resultado de la vida orgánica"[251]), a través de la inteligencia (el

[245] Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2008, p. 71.
[246] *Ibid.* p. 71.
[247] *Ibid*. p. 100.
[248] *Ibid.* p. 88.
[249] Cfr. *ibid*. p. 95.
[250] *Ibid*. p. 86.
[251] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Parerga y Paralipómena*), p. 55.

entendimiento kantiano) que consigue interpretar todo aquello que se presenta. Está ajustadamente descrito en este fragmento de *El mundo como voluntad y representación*:

> Pero precisamente queremos considerar la vida filosóficamente, a saber, en función de sus ideas; y entonces veremos que ni la voluntad, la cosa en sí en todas sus manifestaciones, ni el sujeto del conocimiento, el observador de todos los fenómenos, se ven afectados de manera alguna por el nacimiento o la muerte. Nacimiento y muerte son algo característico del fenómeno de la voluntad, es decir, de la vida, y es esencial para ella el hecho de poder manifestarse mediante individuos que nazcan y mueran en cuanto figuras efímeras, surgidas como formas temporales, representantes de aquello que en sí no conoce temporalidad alguna, aunque precisamente haya de representarse así para lograr objetivar su propia esencia.[252]

En definitiva, para Schopenhauer el tiempo está ineludiblemente unido a la vida, al fenómeno; a partir de esta idea se entenderá el desarrollo posterior de sus teorías: el *eterno retorno*, su concepto de pasado y de los recuerdos, la Historia, el final de la vida o la ataraxia como vacuna para la existencia más propicia y coherente. De esta manera conseguimos comprender estas palabras de Azorín: "Las horas pasan y pasan lentas, eternas, en un ambiente de tristeza, de soledad y de inacción"[253]. Este mismo pasaje vincula irremisiblemente el espacio al tiempo. Los pueblos castellanos, en Azorín, tienen esa capacidad de recordar la muerte y el paso del tiempo más pausado, subjetivo, pero igual de inexorable.

Esas características de la concepción del tiempo de Schopenhauer se equiparan una a una con las del propio Azorín y las de sus manifestaciones literarias. La metafísica schopenhaueriana integra todas ellas, por lo que sostenemos que su influencia es total. Gómez Jarque aduce en su análisis del tiempo en la novela *Doña Inés* esa filiación:

> Dios habla a Don Pablo de un Universo *sin los elementos y propiedades del vuestro*, es decir, de un Universo eterno, situado fuera del tiempo. Don Pablo llama a Dios *el Eterno*. La visión del tiempo de Azorín debe mucho a Schopenhauer. En este sueño del Tío Pablo descubrimos que Azorín, como el filósofo alemán, prima el conocimiento irracional sobre el racional y concibe el mundo como representación. Toma de Schopenhauer la idea de que no existe el mundo sino como percepción, y exige como condición básica la presencia del sujeto. Así pues, todo es subjetivo: tiempo, espacio... Es una lectura enormemente subjetivista en la que todas las apariencias de las cosas son producto de nuestra mente. De ahí el concepto de Azorín de tiempo subjetivo o tiempo psíquico: cada personaje percibe el tiempo de un modo. El tiempo real u objetivo aparece en *Doña Inés*, ya que el narrador dice que la historia empieza en los primeros días de junio (primavera) de 1840 y acaba en septiembre u octubre (otoño) del mismo año. Pero es un tiempo cronológico supeditado al tiempo psíquico. El narrador se sitúa en una perspectiva demiúrgica para observar a sus personajes como Dios a los hombres. Por lo tanto, en la eternidad no hay tiempo. Decir esto es lo mismo que decir que el tiempo es un eterno presente.[254]

Como bien se puede apreciar en este fragmento, aunque el anclaje schopenhaueriano es consistente, las conclusiones no me parecen satisfactorias. En primer lugar, por el material fictivo que maneja; en segundo lugar, porque al hablar de tiempo real u objetivo y tiempo subjetivo, está operando con los conceptos que más arriba hemos descrito científicamente, con el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Llegados a este punto, en el que ya está suficientemente justificada la fundamentación de las ideas

[252] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El mundo como voluntad y representación*), p. 54.
[253] Azorín, *La ruta de Don Quijote*, *op. cit.*, p. 154.
[254] Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", art. cit.

azorinianas sobre el tiempo, me gustaría ir desgranando una a una esas características ya enunciadas en el pensamiento del autor alicantino, para luego, en el siguiente apartado, afrontar sus consecuencias en los textos narrativos –como historia y discurso–.

3.3.3. Simbolismo y estatismo

Ricardo Gullón piensa que es la "sensación del tiempo, tema de Azorín, tema de Woolf, de un tiempo puro que no es ni historia, ni intrahistoria, ni eternidad: simple pasar…"[255]. La melancolía y pesimismo que produce este pensamiento se plasman en la literatura azoriniana mediante varias técnicas que en el siguiente apartado estudiaremos formalmente. Pero conviene adelantarlos aquí. El punto de partida es la pretensión de Ricoeur para su estudio sobre el tiempo y narración: "La cuestión más grave que podría plantear este libro es saber hasta qué punto la reflexión filosófica sobre la narratividad y el tiempo puede ayudar a pensar juntas la eternidad y la muerte"[256].

Vargas Llosa expone que Azorín procura "suspender el tiempo y evitar la muerte"[257]. Uno de los medios para ello es la abundancia de descripciones. Por ejemplo, Antonio Risco afirma que en Azorín son frecuentes los elementos descriptivos, que unidos a la ilusión sensitiva y a la fugacidad, pretenden provocar la intemporalidad, deteniendo sensaciones; lo nos lleva directamente al impresionismo[258].

Trataremos de entender con más profundidad esta vieja discusión: el famoso estilo impresionista de Azorín. El levantino es considerado por algunos estudiosos como impresionista. Es el caso de Manuel Granell en su tradicional monográfico[259], pero incluso más recientemente lo han considerado así Antonio Risco[260] o Hernández Valcárcel y Escudero Martínez[261]. Estas últimas investigadoras aluden a las múltiples referencias sobre aspectos de la técnica pictórica que aparecen en las descripciones del maestro: pinceladas, manchas. Señalan el uso de métodos narrativos que se asemejan a los de la fotografía y del cine en la búsqueda de la captación del espacio-tiempo y las sensaciones. Risco basa esta apreciación del impresionismo azoriniano en la sentencia de Yuste "la imagen lo es todo"; lo sostiene también en la exagerada insistencia azoriniana por captar los mismos espacios modificados por una luz variable o por el movimiento[262]. Se podría resumir como el intento del autor de "representar por todos los medios la intemporalidad con la duración y sucesión lingüísticas"[263]. Pero Risco mismo asevera posteriormente en su estudio que "son frecuentes los elementos descriptivos de estirpe modernista o simbolista"[264], punto en el que me gustaría detenerme.

De nuevo, considero fundamental otro artículo de Lozano Marco, "Azorín y la sensibilidad simbolista". En él, rastrea los orígenes del simbolismo, no entendido como el grupo literario fundando por Moréas y Mallarmé, sino como un "una afirmación: un arte de sugerencias, centrado en el laboreo sobre las sensaciones, dedicado a bucear en el yo íntimo o en las relaciones del alma con el mundo, orientado hacia una visión analógica del universo, atento a percibir las correspondencias sutiles entre las cosas. Y es, ante todo,

---

[255] Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 22.
[256] Ricoeur, Paul, *El tiempo y narración I*, *op. cit.*, p. 166.
[257] Vargas Llosa, Mario, "Las discretas ficciones de Azorín", RAE, Madrid, 1996, p. 17.
[258] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 159 y 214.
[259] Cfr. Granell, Manuel, *La estética de Azorín*, *op. cit*., capítulo IV. Si bien, Granell propone que Azorín no posee una única estética, sino que en él conviven "varias estéticas [que] parecen alentar en el armazón de sus obras" (p. 103).
[260] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, pp. 109-120.
[261] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, pp. 35-39.
[262] Cfr. Azorín, *Los pueblos*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1990, "Una ciudad", p. 97: "Yo quisiera expresar con palabras sencillas todo el encanto que las cosas –un palacio vetusto, una callejuela, un jardín– tienen a ciertas horas".
[263] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 212.
[264] *Ibid.* p. 214.

un entendimiento del lenguaje como símbolo, y no como signo: la palabra rebosa sentidos al tiempo que se potencia las sugerencias que hay en su propio sonido, al margen del significado convencional. Se rechaza lo puramente referencial, lo denotativo, para insistir en lo connotativo y en lo sugestivo"[265]. Consecuentemente, aparece reflejado en *Madrid*, cuando dice el narrador: "Lo esencial –esencial y fecundo– es sentir lo que ellos han sentido y dar a la sensación, nueva forma estética. No será aventurado decir que en esos doce años, de 1898 a 1910, a la sensibilidad española se le ha incorporado algo que no existía"[266].

Aunque en sus novelas encontramos páginas claramente impresionistas, parece más correcto encuadrar la técnica de Azorín dentro del simbolismo así entendido. El propio Lozano Marco señala algunos fragmentos en su artículo "Madrid en *La voluntad* (1902)". Al estudiar minuciosamente la presentación del barrio de Las Ventas y del Rastro en la segunda parte de la novela azoriniana, afirma que "calificar el capítulo de impresionista es definir su procedimiento y sus intenciones inmediatas"[267]; pero el verdadero fin del autor es otro, convirtiendo ambos espacios en «espacios simbólicos», a través de la significación que les confiere en el propio texto. Por lo tanto, lo impresionista en Azorín es una técnica, pero aporta significado y connotación a partir de esas mismas descripciones. Esto, como veremos, tiene mucha repercusión al analizar los espacios literarios en sus novelas.

Es Azorín quien expone esa tensión de la imagen, con lo concreto y lo preciso, frente a la vaguedad, la imprecisión y la irrealidad, en sus *Memorias inmemoriales*, en un capítulo dedicado al *Discurso del método* cartesiano y a la filosofía de Berkeley[268]. Livingstone utiliza un texto de Azorín en *Valencia* ("El tiempo y el espacio son dos barreras infranqueables del espíritu humano") para vincularlo al "sentido berkeleyano del mundo como pura representación"[269]. Estas palabras no podrían ser más equívocas. El tiempo y el espacio están vinculados a la conciencia individual en las teorías schopenhauerianas; y el mundo como representación es genuino de su metafísica. Por eso: "Cada individuo, cada rostro humano y su curso vital no es sino un breve sueño más del infinito espíritu de la naturaleza, de la tenaz voluntad de vivir; es solo una figura fugaz más, que dibuja jugando sobre su página infinita el espacio y el tiempo, y a la que deja de persistir durante un instante ínfimo para luego borrarla a fin de hacer sitio a otras"[270].

Sin embargo, coincido con Martínez Cachero, que une esas sensaciones y descripciones a la configuración de la trama (a la suspensión de la acción: "Escasa acción silenciosa que fluye con lentitud, con detenida lentitud, llegando casi al estatismo"[271]) y al sentimiento del paisaje (en el fondo, del espacio), vinculado a la subjetividad: "Varios críticos han comentado expresivamente este importante rasgo del paisaje en Azorín (...), [como] un estado del alma (...). Semejante subjetivismo se manifiesta en la complacida insistencia en ciertos detalles que, o bien se reiteran y destacan en el copioso conjunto (...) o bien, por eliminación de los demás no significantes (...) (Semejante subjetivismo constituye otra nueva diferencia, nada desdeñable, entre las descripciones de nuestro autor y las típicas del naturalismo)"[272].

---

[265] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Azorín y la sensibilidad simbolista", *Anales de literatura española*, 15, 2002, pp. 123-138, p. 125.
[266] Azorín, *Madrid*, Biblioteca Matritense, Madrid, 1988, "El momento y la sensación", p. 177.
[267] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Editorial Aguaclara, Alicante, 1998, p. 172.
[268] Cfr. Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LIV, pp. 145-146.
[269] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 99-10.
[270] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*El mundo como voluntad y representación*), p. 106.
[271] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Ínsula, Madrid, 1960, p. 300.
[272] *Ibid*. pp. 310-311.

Centrándonos en el espacio literario, sin duda, por lo que se lleva descrito hasta ahora, según la distinción de Forster, Azorín será un novelista más de *pattern* que de *rhythm*. También por la *ucronía* que caracteriza a sus novelas. Además, uno de los recursos utilizados para construir ese *timelessness* es su detención a través de la descripción del espacio. Aunque conviene matizar que las descripciones no son pragmáticas, útiles para el desarrollo de la trama novelesca, sino que son «en sí mismas» (más próximas a la poesía lírica) y aportan significación a la obra. Esto es lo que remarcaba Gerardo Diego en su famoso artículo "El novelar de Azorín": destacaba su dinamismo estático, y cómo en la aparente inamovilidad de las cosas, surgía el movimiento, el paso del tiempo en el eterno presente[273]. No en vano, el autor ya se decantaba por esta estética desde sus inicios, como demuestra el haber traducido *La intrusa*, ejemplo claro de teatro estático, como él mismo afirma en sus artículos de juventud:

> Ese es el drama de Maeterlinck, ésa es la vigorosa obra del teatro estático. Allí no pasa nada; no hay gritos ni imprecaciones; no hay muertes, traiciones, adulterios; pero hay algo que habla con voz elocuente (...). Hablan las cosas (...). Sí, la Naturaleza tiene alma; tiene alma el campo solitario en noche estrellada de estío (...). Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o a su prosa.[274]

En el último artículo escrito por Azorín, "Condensaciones de tiempo", el monovero discurre sobre la tradición española de condensar el tiempo, de suspenderlo para que no pase, como búsqueda de la eternidad. Habla de Berceo, de Santa Teresa. Y cita a Baudelaire: "Con estos versos entran por primera vez en nuestra poesía el sentido del olfato, utilizado por Baudelaire"[275].

Esa preocupación por la sensación, unida al concepto de la *nueva sensibilidad*, está presente desde el comienzo de la producción literaria del levantino. Es un cambio respecto de la anterior concepción novelesca, tal como figura en *El alma castellana*:

> El idioma todo parece renovado. Por otra parte, la sensibilidad del hombre moderno es mayor, y créanse por consiguiente giros, expresiones, modos de decir no usados por los antiguos. Acrécese la sensación, y acrece paralelamente la forma en que la sensación ha de ser traducida. Hay en el lenguaje actual matices, delicadezas cambiantes desconocidos de las generaciones pasadas.[276]

Este rasgo tan perceptible en Azorín fue profundamente captado por Ortega y Gasset. Son reacciones ante el tiempo, plasmadas en la novela y en las descripciones espacio-temporales. Dice Ortega: "El arte de Azorín consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente"[277]. Todo está vinculado a la percepción individual, a esa conciencia cuyo filtro son las formas espacio-temporales: "Por una genial inversión de la perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango de su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a breve ornamento"[278].

Esta *nueva manera de mirar las cosas* (según la expresión de Inman Fox), a ese estilo propio de Azorín –pero también de la generación misma, cada uno con sus

[273] Cfr. Diego, Gerardo, "El novelar de Azorín", *Estafeta literaria*, 517, 1973, p. 5.
[274] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Un poeta", p 87.
[275] Díaz-Plaja, Guillermo, *En torno a Azorín*, *op. cit.*, p. 26.
[276] Azorín, *El alma castellana*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995, pp. 185-186.
[277] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit.*, "Nuevo libro de Azorín", p. 301.
[278] *Ibid.* "Primores de lo vulgar", p. 310.

peculiaridades–, es definida por Lozano Marco como sensibilidad simbolista. Lo expone en la siguiente cita, con sus conclusiones, que recojo íntegra:

> Azorín logra con simplicidad, con claridad, eliminar el hermetismo y percibir el alma en los objetos más vulgares, en las circunstancias cotidianas y en las vidas opacas. «El alma de las cosas» es un sintagma que el escritor reitera en los primeros años del siglo; pero también lo encontramos en sus últimos escritos (...). Y aquí todo logra su coherencia: sólo la sensibilidad puede intuir el alma del mundo y su irradiación en el alma de las cosas. Azorín percibe y expresa sugerencias, sugestiones, analogías, correspondencias armónicas entre los datos que nos aportan los sentidos. En resumen: logra expresar el misterio de lo que nos rodea, y el misterio que es nuestra propia existencia, desde una sensibilidad simbolista. Una sensibilidad que capta la más imperceptible vida; la de las puertas, por ejemplo.[279]

En el fondo de todo está la pretensión de objetividad, basada en la percepción subjetiva y sensorial de las cosas, a través de las *formas a priori de la sensibilidad*: el espacio y el tiempo. Por ello, Azorín señala que "no creo que sea más bella la ordenación tradicional que la indiscriminación", y prefiere no la realidad con todos sus accidentes, sino la superposición de sensaciones: "No es menos real, menos bello, menos humano"[280]. Pero, incluso, en la raíz de esta *nueva manera de mirar las cosas* está intrincado el pesimismo, rasgo indeleble y marca de la casa, como indica Ortega: "Cuando hemos llegado hasta los barrios más bajos del pesimismo y no hallamos nada en el universo que nos parezca una afirmación capaz de salvarnos, se vuelven las cosas hacia las menudas cosas del vivir cotidiano"[281]. Por ende, volvemos a toparnos con Schopenhauer:

> El hecho de que, detrás de la *angustia*, se encuentre de inmediato el aburrimiento, que afecta hasta a los animales más inteligentes, es consecuencia de que la vida no tiene ningún *contenido verdadero y auténtico*, sino que solo se mantiene en movimiento por necesidad e ilusión: y tan pronto como el movimiento se detiene, aparece toda la esterilidad y el vacío de la existencia.[282]

A su vez, descubrimos la fundamentación de la novela lírica –la reducción de la acción y su punto de vista lírico– en la visión schopenhaueriana, ya que para él es la contemplación del poeta la vía literaria más apropiada, porque objetiva a partir del individuo, único sujeto de percepción:

> La vida del hombre, como se presenta en realidad la mayoría de veces, se asemeja al agua en su forma más común, un lago o un río: pero en la épica, la novela y la tragedia los caracteres escogidos son puesto en unas circunstancias tales que despliegan todas sus cualidades, mostrando lo profundo del ánimo humano y manifestándose en acciones extraordinarias y significativas. Así, la poesía llega a objetivar la idea de lo humano, que tiene la particularidad de presentarse en los caracteres marcadamente individuales.[283]

En base a un sentido temporal, divide Kayser los géneros literarios, siendo la poesía el adecuado para el presente, con lo que concuerda con esta idea del filósofo alemán: "La Epopeya representa el acontecimiento que se desarrolla desde el pasado; el Drama, la

[279] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Azorín y la sensibilidad simbolista", art. cit., p. 135.
[280] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo I, p. 20.
[281] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte, op. cit*., "Lector…", p. 66.
[282] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Senilia. Reflexiones de un anciano*), p. 111.
[283] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 57.

acción, que se extiende hacia el futuro; la Lírica, la sensación incluida en el presente"[284]. Baliñas también se aproxima a esta idea: "Cuando se describe poéticamente el tiempo es que se está queriendo huir del tiempo en que uno vive en cuanto persona"[285]. Es la forma de tratar de asir el tiempo, de procurar que no pase, pero siempre percibido individual y sensorialmente.

Lo expresa de manera parecida Unamuno, en su ensayo *En torno al casticismo*: "Hay que buscar lo eterno en el aluvión de lo insignificante, de lo *inorgánico*, de lo que gira en torno de lo eterno como cometa errático"[286].

3.3.4. La intrahistoria y las «ciudades muertas»

La ausencia de trama y el gusto por lo anodino nos lleva enseguida a otro de los puntos esenciales de la generación del 98, e indispensable para comprender el pensamiento azoriniano sobre el espacio y tiempo. Es la consideración de la Historia. Azorín reflexiona sobre esto, con una célebre frase: "La generación del 98 es una generación historicista"[287]. Pero su visión histórica no es la de los grandes hechos[288], sino la de los hechos menudos, singulares e individuales, que cobran mayor relieve para estos autores. Es lo que Unamuno denominó *intrahistoria*[289]. Azorín la define así:

> No se trata ya nuevamente de escribir la Historia, sino de ver la vida, que es materia historiable. La divergencia con que se venía predicando es, en punto de materia historiable, fundamental. ¿Qué es lo historiable para Baroja? ¿Cómo entiende Unamuno la Historia? ¿De qué modo Baroja ha trazado el cuadro de la España contemporánea? Los grandes hechos son una cosa y los menudos hechos otra. Se historia los primeros. Se desdeña los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana. «Primores de lo vulgar», ha dicho elegantemente Ortega y Gasset. En eso estriba todo. Ahí radica la diferencia estética del 98 con relación a lo anterior. Diferencia en la historia y diferencia en la literatura imaginativa.[290]

[284] Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, *op. cit.*, p. 441.
[285] Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán)", art. cit., p. 206.
[286] Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, en *Obras completas VIII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2007, "La tradición eterna", capítulo III, p. 82.
[287] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "La historia", p. 83.
[288] Esto, evidentemente, se opone a la tradición novelesca previa. Puede servir la novela *Guerra y Paz* de Tolstoi como ejemplo del paradigma al que se opone la generación. La trama particular de los personajes se entrelaza con los grandes eventos de las guerras napoleónicas que asolaban Europa; el autor implícito acude a los historiadores como fuentes para contar las batallas, las causas, sus consecuencias o el mismo transcurso de cada una. Y dice: "El hombre vive conscientemente para sí mismo, pero sirve de instrumento inconsciente a los fines históricos de la Humanidad (...). Cuanto más elevado se encuentre el hombre en la escala social, cuanto más ligado se encuentre con los que están en un plano superior, tanto más poder tiene sobre nosotros y más evidentes son la predestinación y la fatalidad de sus actos" (Tolstoi, Lev, *Guerra y Paz*, Tomo II, Alianza, Madrid, 2008, libro IX, capítulo 1, p. 13).
[289] Cfr. Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, *op. cit.*, "La tradición eterna", capítulo III, p. 80. Recojo dos textos en esta nota, por cómo resuena en ellos la filosofía de Schopenhauer: "Hay una tradición eterna, como hay una tradición del pasado y una tradición del presente. Y aquí nos sale al paso otra frase de lugar común, que siendo viva se repite también como cosa muerta, y es la frase de «el presente momento histórico». ¿Ha pensado en ello el lector? Porque al hablar de un momento presente histórico se dice que hay otro que no lo es, y así es en verdad. Pero si hay un presente histórico, es por haber una tradición del presente, porque la tradición es la sustancia de la historia. Esta es la manera de concebirla en vivo, como la sustancia de la historia, como su sedimento, como la revelación de lo *intra-histórico*, de lo inconsciente en la historia". En p. 81: "En este mundo de los silenciosos, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas. En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna, en las entrañas del mar, no en los témpanos del pasado, que al querer darles vida se derriten, revertiendo sus aguas al mar. Así como la tradición es la sustancia de la historia, la eternidad lo es del tiempo, la historia es la forma de la tradición como el tiempo la de la eternidad. Y buscar la tradición en el pasado muerto es buscar la eternidad en el pasado, en la muerte, buscar la eternidad en la muerte".
[290] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Punto esencial", p. 88.

Baroja repite conceptos parecidos en "La objetividad y la historia": "Por mucho que se quiera, la Historia es una rama de la literatura que está sometida a la inseguridad de los datos, a la ignorancia de las causas de los hechos y a las tendencias políticas y filosóficas que corren en el mundo. Cuando el autor escribe no puede prescindir de ello"[291]. Por lo que concluye que "su objetividad es, pues, muy poco auténtica"[292].

En suma, retornamos al problema de la subjetividad como construcción del mundo objetivo. Para Ortega "Azorín es un sensitivo de la historia (todo lo contrario que un filósofo de la historia)[293]". Y no sólo eso, sino que además utiliza ese mismo intrahistoricismo en otra de las facetas en las que más destacó el escritor levantino: la crítica literaria. Esto lo ha tratado de manera monográfica y brillante Inman Fox, dejando claro que la crítica azoriniana se debe, sustancialmente, a sus impresiones sobre las lecturas y no a una motivación académica[294]. Fox recurre a Nietzsche como influencia de Azorín ("un clásico es un autor que refleja la sensibilidad moderna"[295]), aunque hallaremos la raíz schopenhaueriana a esto. Fox añade, tomando la palabra a nuestro autor, que "la Historia, para mí, deja de ser objetiva para ser subjetiva. Por tanto, la Historia es lo que me conmueve en el pasado".

Por eso dice Azorín que "hacíamos excursiones en el tiempo y en el espacio. Visitábamos las vetustas ciudades castellanas. Descubríamos y corroborábamos en esas ciudades la continuidad nacional"[296]. No es sólo una concepción historicista, sino de inspiración, puramente estética: la *nueva sensibilidad*. A su vez, esos lugares urbanos refuerzan la recóndita relación entre el tiempo y el espacio.

Miguel Ángel Lozano Marco profundiza en las raíces de la presencia de las ciudades ancestrales europeas en su artículo "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta". El profesor da fe de que es también en Schopenhauer donde se encuentra la fundamentación filosófica para esta especial atracción de los escritores «modernistas» por las ciudades de provincias. Lozano Marco sitúa el comienzo de la recreación literaria de las ciudades muertas en los últimos años del siglo XIX, cuyo pistoletazo de salida es la obra de Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte*, del año 1892:

> Responde también esta creación a un estímulo filosófico que fundamenta una estética: Rodenbach fue quien de una manera más decidida difundió en Bélgica la filosofía de Schopenhauer en diversas conferencias de las que ha quedado constancia por las noticias periodísticas, o por la publicación de algunos de estos textos; pero también hay elementos reconocibles en su obra de creación. Ganado por el pesimismo del filósofo alemán, la ciudad muerta no es solo el resultado del mundo como representación de Hughes, sino también el lugar privilegiado para escapar de las incitaciones de la vida: es lección de silencio y calma, ejemplo de resignación, consejo de piedad y austeridad; un espacio donde se resume la aspiración schopenhaueriana a la renuncia a la vida, la mutilación de los deseos, beneficiándose

[291] Baroja, Pío, "La objetividad y la historia", en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1980, pp. 956-958, p. 956.
[292] *Ibid.* p. 958.
[293] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit*., "Primores de lo vulgar", p. 314.
[294] Cfr. Fox, Inman, *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, *op. cit.*, p. 136: "Queda señalado que Azorín fija su atención en detalles insignificantes del libro que tiene entre sus manos, y que ordena por medio de sensibilidad las sensaciones recibidas por la lectura. Su crítica literaria, como es de suponer, sigue el mismo criterio". O, en p. 148: "Gran parte de la crítica literaria de Azorín, como hemos señalado, pertenece a esta categoría: evaluaciones en efecto dictadas por su propia sensibilidad estética".
[295] Fox, Inman, "Lectura y literatura (En torno a la inspiración libresca de Azorín)", en *La novela lírica,* Darío Villanueva, Taurus, Madrid, 1983, pp. 27-48, p. 38.
[296] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "La historia", p. 83.

> de la influencia pálida y tranquilizadora de Brujas en la serena espera de una buena muerte.[297]

Esta tendencia iniciada en Bélgica, se transforma en un nexo común entre los escritores y pintores de inicios de siglo XX en Europa, lo que constata la presencia de una nueva característica propia del Modernismo en el grupo del 98[298]. La ciudad muerta es por ello un refugio de los personajes cuya sensibilidad es atraída por su ancestralidad, melancolía e inmovilidad. Esa era la intención de Rodenbach, según sus mismas palabras, recogidas al comienzo de su emblemática obra:

> En este estudio pasional hemos querido ante todo aludir a una ciudad, la ciudad como protagonista, asociada a estados de ánimo, que sugiere, disuade, mueve a actuar (...). Eso es lo que queríamos sugerir: la Ciudad guía la acción; sus paisajes urbanos, no ya solo como telones de fondo, como temas descriptivos elegidos de un modo algo arbitrario, sino ligados con el acontecimiento mismo del libro.[299]

Azorín nos da noticia de su gusto por esas ciudades, que tendrá mucha influencia en su obra narrativa:

> No sé si esta ciudad es Soria, Zamora, Palencia, Burgo de Osma, Toro, León, Burgos (...). Sí me encaminé a una ciudad de la honda España que describía en los Campos Góticos (...). Y cuando llegué a la ciudad, la de mi cuento, la de mi ensueño, me alojé en una de esas fonditas provincianas que yo también describí antaño (...). De pronto sonaron las campanas sonoras del reloj de la catedral; aunque viviera mil años –no viviré ni uno–, estaré constantemente estuchando las campanadas de la catedral, en la vetusta ciudad; esas campanadas han sido el motivo de una de mis mayores emociones.[300]

Son impresiones, no hechos. Como dice en *Los pueblos*, "esta vieja ciudad cantábrica ofrece también, como en las ciudades del interior, como las ciudades levantinas, momentos especiales, momentos profundos, momentos fugaces en que muestra, espontáneo y poderoso, su espíritu…"[301].

Volviendo a la intrahistoria, señalábamos cómo interesan más los sucesos menudos e intrascendentes, los que aparentemente no suponen interés para la disciplina histórica. Pero, en el fondo, son más sugestivos y atractivos para ellos que los considerados relevantes para la Historia. Es Unamuno el que vincula este pensamiento al filósofo alemán. En su discurrir acerca de la intrahistoria, recurre a sus influencias:

> Mil veces he pensado en aquel juicio de Schopenhauer sobre la escasa utilidad de la historia en los que lo hacen bueno, a la vez que en lo regenerador de las aguas del río del Olvido. Lo cierto es que los mejores libros de historia son aquellos en que vive lo presente.[302]

---

[297] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano*, Actas del I Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano», Fundación Cultural CAM, Alicante, 1993, pp. 59-73, p. 63.

[298] Cfr. *ibid.* p. 68: "La proliferación de «ciudades muertas», entendidas como el desarrollo de un «topos» literario simbolista, aparece tanto en ese sector de la literatura finisecular comprendido dentro del concepto de «modernismo», como en la orientación noventayochista, lo que es revelador de la unidad de la época en la recepción de una estética determinada".

[299] Rodenbach, Georges, *Brujas, la Muerta*, Vaso Roto, Madrid, 2011, p. 7.

[300] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LXXIV, pp. 215-216. Estas memorias también tienen otro revelador capítulo en este sentido: "La ciudad adusta" (capítulo XV).

[301] Azorín, *Los pueblos*, *op. cit.*, "Una ciudad", p. 97.

[302] Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, *op. cit.*, "La tradición eterna", capítulo IV, p. 85.

> Pensando en el juicio parcial de Schopenhauer, he pensado en la mayor enseñanza que se saca de los libros de viajes que de los de historia, de la transformación de esta rama del conocimiento en sentido de vida y alma, de cuántos más hondos son los historiadores artistas o filósofos que los pragmáticos, de cuánto mejor nos revelan un siglo sus obras de ficción que sus historias, de la vanidad de los papiros y ladrillos.[303]

En definitiva, confirmamos una vez más la filosofía que sustenta la estética de la generación. Como dice Ortega, explicando la visión de Schopenhauer: "La misión de la Historia era mostrarnos cómo bajo variadas formas pasa siempre lo mismo: *eadem sed aliter*"[304], lo que puede vincularse posteriormente al asunto de la *vuelta eterna*.

Azorín declara la pretensión de su generación con respecto a la Historia: "En este punto entramos en lo verdaderamente esencial. 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"[305]. Podríamos completar ese discurso con palabras de Schopenhauer, que lo justifican: "En realidad, sólo la vida del individuo tiene unidad, encadenamiento y verdadera importancia, siendo lo que puede servir de enseñanza, y su significación es enteramente moral. Las circunstancias interiores, en cuanto conciernen a la voluntad, son las que tienen realidad, las que son acontecimientos efectivos, pues únicamente la voluntad es la cosa en sí"[306].

3.3.5. Memoria y paisaje

En la obra de Azorín destacan la evocación y el recuerdo, como otra experiencia estética de nuestro autor que se vincula de nuevo al pensador. Colisiona, aparentemente, con la concepción del pasado-presente-futuro ya expuesta. Explicaremos por qué es un pensamiento paradójico, ya que aparenta ser una contradicción.

Carlos Baliñas relaciona ese espíritu de reminiscencia con la crítica literaria elaborada por los escritores del grupo del 98, porque ésta se basa asimismo en recuerdos sensitivos. Además, señala que es característico de esta generación, cuyos autores miran siempre con una cierta nostalgia (morriña, en el caso valleinclaniano) el pasado y, sobre todo, su lugar –de nuevo, el espacio– de procedencia[307]. De hecho, en especial, los estudios sobre el tiempo de Azorín lo han destacado, de una manera u otra: "Recuerdo: es una forma de apoderarse del tiempo"[308].

Ortega, como pensador de la generación siguiente, dice de ellos que: "Recordar es volver la vista al yo pretérito y hallarlo aún vivo y vibrátil como un dardo que sigue en el aire su carrera cuando el brazo que lo lanzó ya descansa"[309].

Azorín, en palabras que rememoran las de Schopenhauer que citaré justo después, reflexiona sobre la memoria, aduciendo que "del pasado dichoso sólo podemos conservar

---

[303] *Ibid.* p. 86.
[304] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit*., "Primores de lo vulgar", p. 336.
[305] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Punto esencial", p. 88.
[306] Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, *op. cit.*, p. 253.
[307] Cfr. Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán)", art. cit., pp. 229-230: "Por supuesto, también Azorín escribió muchos artículos de lo que podríamos llamar «crítica literaria externa» al modo habitual, es decir, informando sobre libros o hechos, circunstancias, influencias recibidas y demás. Sin embargo, los que le singularizan y le dan calidad superior son aquellos que, desde el supuesto de que lo más importante de lo sucedido son las vivencias –la sensación, dice él–, consisten en *evocaciones* de los estados de ánimo del personaje o del deje sentimental que suscitan en el «Del lector pretérito» –de un personaje, de un clásico, de un estado de sensibilidad pública–, Azorín *secciona* un instante, y no un suceso externo, sino un sentimiento o un estado afectivo –una «sensación», como él dice– de un personaje (...). Al igual que sus compañeros de Generación, también Valle-Inclán tenía su retaguardia sentimental. Si los Baroja poseían la casona de Vera del Bidasoa, él tenía su lejana Galicia y, más en particular, su Tierra del Salnés, en la provincia de Pontevedra, donde había nacido y pasado su infancia".
[308] García Gómez, Jorge, "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", art. cit., p. 336.
[309] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit*., "Primores de lo vulgar", p. 311.

el recuerdo; es decir, la fragancia del vaso"[310]. Esos recuerdos son la materia prima para su quehacer literario. En *Madrid*, en el capítulo inicial, a modo de presentación del volumen, escribe:

> 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 las gentes. Y sin embargo, una íntima sensación me conmueve. El presente de hace cincuenta años, no se ha convertido en pretérito. Nada se ha desvanecido en el tiempo, y en ese plano –presente siempre– está todo. Junto a nosotros presentimos como presentes el pasado y lo futuro (...). Si algún motivo para la serenidad espiritual tengo en esta casa, lejos del mundanal bullicio, olvidado de todos, sin que nadie se acuerde de mí, es esta sensación de eternidad presente.[311]

Así, como anuncié previamente, Schopenhauer basa estas reminiscencias en una actitud propia del ser humano de edad avanzada, que mira hacia atrás y trae al presente esos momentos pasados, que, aunque parecen muy lejanos, se presentan vívidos y llenos de claridad, como si estuvieran tan próximos como el mismo presente:

> ¡Qué hermosas y significativas se presentan en el recuerdo algunas escenas y procesos de nuestra vida pasada, a pesar de que, en su momento, las dejamos pasar sin estima especial alguna! Pero tenían que pasar, estimadas o no: son justamente las teselas de las que se compone la imagen de la memoria del curso de nuestra vida.[312]

> Cuanto más tiempo vivimos, son menos los asuntos que nos parecen importantes o lo bastante significativos como para que luego sigamos meditando sobre ellos y de esta manera se fijen en la memoria (...). Igual que al navegar los objetos que están en la orilla se vuelven cada vez más pequeños, irreconocibles y difíciles de discernir, así también los años que han pasado, con sus vivencias y acontecimientos. A eso se añade que de vez en cuando el recuerdo y la fantasía nos traen a la presencia una escena largo tiempo pasada de manera tan vívida como el día de ayer; y de esta forma nos resulta muy próxima.[313]

De nuevo, hallamos una evidente coincidencia entre Azorín y Schopenhauer ante las evocaciones sobre la vida pasada. Pero, por si queda alguna duda sobre la coherencia entre la memoria y la idea del pasado-presente-futuro, Azorín lo aclara en el comienzo de las *Memorias inmemoriales*[314], obra de acreditadas reflexiones y recuerdos sobre su vida:

> Al comenzar esta tarea me asalta un escrúpulo: no sé si respetar el tiempo o no respetarlo. Para mí –y para muchos– no hay ni presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente. Y si todo es presente, ¿por qué voy yo a guardar un orden sucesorio que en realidad no existe? En este punto la tendencia mía a la infracción se halla estimulada por mi ideísmo absoluto.[315]

Como se puede apreciar, basa ciertamente el fundamento de sus memorias en esa actitud idealista filosófica. En el fondo, es la conciencia de que el pasado ya se ha ido y es

[310] Azorín, *Castilla*, *op. cit.*, "Ventas, posadas y fondas", p. 100.
[311] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Eternidad", p. 13.
[312] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Senilia. Reflexiones de un anciano*), p. 75.
[313] *Ibid.* (*Parerga y Paralipómena*), p. 41.
[314] Estoy intentando salir al paso de esos estudios, ya citados, en los que se repara en las incompatibilidades y las posibles incoherencias del pensamiento azoriniano sobre el tiempo. Como voy tratando de demostrar, esas incongruencias no son tales, ya que su concepto del tiempo está claramente entroncado filosóficamente.
[315] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo I, p. 20.

irrecuperable; el recuerdo es precisamente traer el pasado al presente, por lo que no supone ninguna incongruencia.

Otro ámbito interesante en cuanto al tiempo y al espacio es la predilección que albergan los escritores de la generación por el paisaje. Supone una profundización acerca de dos temas ya abordados, porque, por un lado, es un proceso de evocación –el lugar de procedencia–, pero, por otro, influye el gusto por las sensaciones, captar el momento y el ambiente. El mismo Azorín declara en su texto fundacional sobre la generación que "la generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje"[316] o que "sobre la generación de 1898 han influido el paisaje de Castilla y las viejas ciudades"[317]. Carlos Baliñas parafrasea al escritor alicantino acreditando que "los del 98 van a sentir de otro modo el paisaje"[318].

El tema de la *emoción* del paisaje, es decir, de la impresión que ejerce el espacio en el sujeto, fue un tema de recurrente reflexión por parte del autor. Así, algunas de sus obras que están ligadas a espacios o a recorridos (*Los pueblos*, *La ruta de Don Quijote*, *Castilla*) tienen esa motivación. Incluso dedica un sutil ensayo, *El paisaje de España visto por los españoles*, a hacer un compendio de lugares y cómo son descritos, siempre acorde con su sensibilidad, por diversos autores de la tradición literaria; asimismo, se detiene para expresar cómo los siente él mismo: "Hay en nuestro sentido del paisaje, de los cominos y de las ciudades un elemento puramente subjetivo. ¿Qué idea se forma de Galicia el autor de estas líneas? ¿Cómo siente Galicia?"[319].

En el prólogo de ese opúsculo remarca que el paisaje es un elemento moderno en la literatura y que entronca directamente con el romanticismo. La Naturaleza cobra una entidad, desconocida hasta el momento, en relación al impacto que produce en el yo literario. En el fondo, está incipiente la perspectiva subjetiva y el punto de vista lírico:

> El sentimiento amoroso hacia la Naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo, poco a poco; gracias a la ciencia, a los adelantamientos de la industria, a la facilidad de las comunicaciones, el hombre ha ido descubriéndose a sí mismo. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido dueño de sí, consciente de sí, frente a la Naturaleza. De esa consideración y de esa afirmación ha brotado toda una literatura nueva, desconocida por los antiguos. Esa es precisamente la obra del romanticismo. Por primera vez, el romanticismo trae al Arte la Naturaleza en sí misma, no como accesorio…[320]

Por lo tanto, en la novela azoriniana el espacio adquiere una situación compositiva privilegiada. Si Baquero Goyanes situaba el tiempo como principal protagonista de la novela actual, el espacio no se queda atrás. Livingstone lo califica como una de las características más acentuadas de Azorín, temática y técnicamente[321]: "No solamente ocupa el primer lugar de importancia con su dominante tono atmosférico, sino que efectivamente alcanza una importancia igual a la de la psicología, tal como lo desea Azorín, y a la técnica narrativa"[322]. Este investigador destaca a su vez que el espacio

[316] Azorín, "La generación de 1898", en Luis Granjel, *Panorama de la generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959, p. 423.
[317] Azorín, "Aquella generación", en Luis Granjel, *Panorama de la generación del 98*, *op. cit.*, p. 426.
[318] Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán)", art. cit., p. 211. La cita sigue, precisando el nuevo tinte que cobra el paisaje en los «modernistas» españoles: "Lo físico lo habían visto todos y lo habían descrito algunos: ellos descubrían el paisaje culturizado, humanizado. Además, asocian el paisaje con ideas (Unamuno hablará del paisaje *monoteístico* de Castilla). No temen, dada una idea, hacer una metáfora que la asocie mentalmente con tal paisaje o tal hecho biológico".
[319] Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, capítulo II, p. 23.
[320] *Ibid.* prólogo, p. 14.
[321] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 95: "La evocación del paisaje, de la gente, de las costumbres, de los problemas y del problema de España, especialmente de Castilla, constituye un elemento predominante en la obra de Azorín".
[322] *Ibid.* p. 97.

intenta ser globalizador, que procura aunar sus dimensiones físicas, psicológicas y sociales. Eso sí, indica que, en su opinión, el rasgo más estimado es su carácter subjetivo y psicológico:

> Este concepto relativista motiva una de las intuiciones más originales de la novela azoriniana, la de las dimensiones psicológicas del espacio. Este relativismo, que produce cierta distorsión personales de cosas y lugares vaga y sentimentalmente recordados en la primera fase novelística y culmina en el mundo subjetivo-objetivo, real-irreal de las últimas novelas, llega a su grado máximo en las novelas de reconstrucción interna del período intermedio.[323]

De esta manera, el espacio en Azorín aparece subjetivado a través de las impresiones del narrador o de los personajes. Es consecuente, por ende, que ese espacio resulte evocador, construido a partir del recuerdo y de la memoria. En definitiva, Azorín tiene "preferencia por la sensibilidad, atención a las emociones y, sobre todo, su comprensión de la naturaleza mediante el paisaje"[324]. Entonces, nos encontramos con frecuencia en su obra con un *espacio* (espacio del discurso) y no con un *lugar* (espacio de la historia), según la distinción de Mieke Bal.

El espacio alcanza una consideración equivalente al tiempo dentro de las novelas azorinianas. Su importancia es capital. Ambas categorías van de la mano, pero el espacio antecede, en este caso al tiempo. En esto también se manifiesta la modernidad de Azorín y es otra de los medios fundamentales para su intencionada renovación novelesca. Lo descubrimos en el trasfondo de estas palabras recogidas en *Madrid*. El subrayado es mío:

> Nos atraía el paisaje. Prosistas y poetas que hayan descrito paisajes han existido siempre. No es cosa nueva, propio de estos tiempos, el paisaje literario. Lo que sí es una innovación es el paisaje por el paisaje, el paisaje en sí, como único protagonista de la novela, el cuento o el poema. Si a un clásico se le hubiera dicho que el paisaje podía constituir la obra literaria, no lo hubiera entendido (...). Y para los antiguos, el hombre y no la Naturaleza, el hombre y no la tierra, el hombre y no el color y la línea, eran lo esencial (...). Sabido es también que los impresionistas franceses se impusieron la exclusión en el paisaje de toda figura humana.[325]

3.3.6. El *eterno retorno*. *Eadem sed aliter*

Muchos críticos han estudiado el espacio en el autor levantino por su incidencia bien en la suspensión temporal, bien en el ámbito de la reminiscencia o bien en los recursos estilísticos y temáticos empleados para eludir el paso del tiempo[326]. Pero hay más. Abordemos pues el tema de la «*vuelta eterna*» o el «*eterno retorno*».

Ante la *vuelta eterna* los investigadores siempre han subrayado la preeminente influencia de la doctrina de Nietzsche. Esto se debe, sin duda, a que el autor filosófico que más ha extendido y acreditado esta teoría ha sido el germano. Así lo reconoce el mismo Azorín, que se explaya en innumerables ocasiones considerando al teutón como uno de sus influjos. Por ello, es lógico que la identificación de este concepto temporal en

[323] *Ibid.* p. 139.
[324] Jiménez Moreno, Luis, "Azorín, pequeño filósofo vitalista", art. cit., p. 237.
[325] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El paisaje", p. 59.
[326] Cfr. Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 1972, p. 140. Refiriéndose a otros autores «modernistas»: "Creemos estar autorizados para descubrir en ellas, más que una resistencia a la historia, una rebelión contra el *tiempo* histórico, una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito. En todo caso es interesante señalar que la obra de dos de los escritores más significativos de nuestro tiempo –T.S. Eliot y James Joyce– está profundamente impregnada por la nostalgia del mito de la repetición eterna y, en resumidas cuentas, de la *abolición del tiempo*".

Azorín con el de Nietzsche se haya establecido automáticamente[327]. Aunque ya están descritos en el primer capítulo algunos argumentos que pretenden clarificar la mayor proximidad de Azorín con Schopenhauer en este aspecto, en vez de con Nietzsche, intentaré ahora completarlos.

Conviene señalar previamente que el concepto del *eterno retorno* no es un modelo inventado por la filosofía occidental en el siglo XIX y XX. Tiene una gran tradición y está presente en algunas culturas orientales antiguas. También en occidente, ya que incluso se considera a Heráclito como ascendiente de los estoicos en sus ideas sobre los ciclos cósmicos y la eterna repetición[328]. Si bien, esta doctrina sufre un nuevo auge en la ciencia y en la filosofía moderna y contemporánea[329]. Hemos de precisar que no todas las teorías contemporáneas son unívocas o monolíticas, sino que tienen sus especificidades, aunque puedan responder a una motivación común, como destaca Mircea Eliade en su monografía sobre el *eterno retorno*:

> La reaparición de las teorías cíclicas en el pensamiento contemporáneo es rica de sentido. No estando en posición como para pronunciarnos sobre su validez, nos contentaremos con observar que la formulación en términos modernos de un mito arcaico delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos.[330]

Ya Carlos Clavería, en su estudio sobre el tiempo en el escritor levantino, reconoce las divergencias sustanciales entre Azorín y Nietzsche, aduciendo que el alicantino logra una simbiosis entre las teorías nietzscheanas con las de Guyau, para componer una idea del tiempo propia:

> No puede menos de impresionar que Azorín haya elegido, consciente o inconscientemente, de los libros de Guyau, precisamente esta imagen en relación tan íntima con el retorno eterno de Nietzsche. Parece como si, en su obra, Guyau y Nietzsche vinieran a unirse en el vano esfuerzo de explicarle lo que es el tiempo.[331]

Algunos otros críticos hacen objeciones a los planteamientos de Azorín sobre el tiempo, como si no fuese coherente con la teoría nietzscheana o con la suya propia, por la aparente contradicción entre algunas de sus manifestaciones a lo largo de su obra. Por ejemplo, lleva a proclamar a Livingstone la siguiente afirmación:

> El error de la teoría del eterno retorno es precisamente el ser teoría, y Azorín se da cuenta de que la fusión del presente fugaz y del eterno inmutable no puede lograrse con una simple fórmula intelectual. Por consiguiente, procede a restituir la primacía de la sensibilidad, en vez de a la idea (...): sólo la magia de la sensibilidad puede unir fugacidad y eternidad en una totalidad indisoluble.[332]

---

[327] Aunque ya analicé en el primer capítulo este tema, no me resisto a incluir aquí esta cita de *Nietzsche en España*, de Gonzalo Sobejano, y que declara una típica actitud crítica: "Azorín pasa por ser, después de Baroja y de Maeztu, uno de los nietzscheístas mayores del 98. Apreciación tan extendida ha dado origen a estudios y a opiniones que dejan aclarado este aspecto de Azorín, suficientemente. Por tal razón nuestro análisis será breve en el presente caso. Tenderemos a completar, evitando insistir en lo ya elucidado por otros" (*Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967, p. 395).

[328] Cfr. Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, *op. cit.*, p. 115.

[329] Cfr. *ibid.* p. 133: "Pero, como decíamos, la tendencia que se impone cada vez más es la de una inmanentización de la teoría cíclica. Junto a voluminosos tratados astrológicos, empiezan igualmente a ver la luz las consideraciones de la astronomía científica".

[330] *Ibid.* p. 135.

[331] Clavería, Carlos, "Sobre el tema del tiempo en Azorín", en *Cinco estudio de literatura española moderna*, CSIC, Salamanca, 1945, p. 63.

[332] Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 129.

En esa misma línea ya se había manifestado César Barja, declarando la incompetencia filosófica de Azorín, en un texto ya recogido anteriormente[333]. En él, a pesar de señalar las evidentes diferencias entre el concepto nietzscheano del *eterno retorno* y el de Azorín, sus conclusiones se centran en evidenciar la impericia del autor levantino.

Además de las consecuencias del *eterno retorno* en ambos autores –triunfalista en Nietzsche, resignado en Azorín– suele añadirse una discrepancia más: "La voluntad de poder no tiene simpatías en Azorín y sí la bondad, la humildad, la piedad, virtudes y valores despreciados por Nietzsche como inferiores"[334]. Es más, la actitud del levantino es "la melancolía con la que ve, resignado pero dolorido, lo perdurable del hombre"[335]. Todo lo contrario que en Nietzsche. Es más, en su obra *Eterno Retorno* condena esta actitud tajantemente: "Unirse para combatirlo todo y a todos los que traten de hacer sospechoso el valor de la vida: contra los tenebrosos, los descontentos y los melancólicos. ¡Prohibir su propagación!"[336]. Asimismo, la actitud del superhombre, de aquel que ha interpretado el mundo de acuerdo con esa voluntad de poder, es categórica: "Qué significa vivir. Vivir significa: rechazar sin descanso algo que quiere vivir. Vivir significa: ser cruel e implacable contra todo lo que en nosotros se hace débil y viejo, y no solamente en nosotros"[337].

Si Barja y Clavería coinciden en su dictamen, Inman Fox acuña un concepto que superar esas divergencias y las supuestas incoherencias azorinianas: el "uso estético" [338] de la *vuelta eterna*. En este sentido, Juan Manuel Rozas la considera simplemente como una "técnica literaria"[339].

Ahonda en estos rasgos Jorge García Gómez en su estudio sobre el tiempo en Azorín, basándose en sus novelas (aunque son ideas que pueden extraerse, a su vez, de sus ensayos y estudios críticos). En primer lugar, subraya que "a través del paso inmisericorde de un tiempo universal, cósmico, hay ciertas estructuras y actitudes anímicas que se repiten"[340]. Es decir, que hay un tiempo, por llamarlo de alguna manera, abstracto –él lo llama cósmico– que "Azorín califica de Infinito" y que ese tiempo se manifiesta en sucesivas repeticiones, ya sea de hechos, estructuras o personas[341].

En segundo lugar, está "la igualdad o identidad de lo que se repite en el inexorable pasar del tiempo"[342]. En este punto destaca un pensamiento de Azorín: no somos conscientes de cada una de las vueltas, y así parece "librarse de la terrible angustia que sentía Nietzsche ante el Eterno Retorno, pues no hay conciencia concreta y clara de lo que significa la repetición"[343]. Esa angustia es expresada con estas palabras por el filósofo alemán: "Esta doctrina es suave contra aquellos que no creen en ella; no tiene infierno y amenazas. El que no cree tiene una vida efímera en su conciencia"[344].

---

[333] Cfr. Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935, pp. 270-271.
[334] Rozas, Juan Manuel, "Introducción", art. cit., p. 58.
[335] *Ibid.*
[336] Nietzsche, Friedrich, *Eterno retorno (y otras obras)*, Aguilar, Buenos Aires, 1974, p. 21.
[337] Nietzsche, Friedrich, *La gaya ciencia*, en *Eterno retorno (y otras obras)*, *op. cit.,* p. 65.
[338] Fox, Inman, "Baroja y Schopenhauer: *El árbol de la ciencia*", en *La crisis intelectual del 98*, *op. cit.*, p. 177.
[339] Rozas, Juan Manuel, "Introducción", art. cit., p. 57.
[340] García Gómez, Jorge, "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", art. cit., p. 318.
[341] Cfr. *ibid.* p. 320: "No sólo las características del viviente individual se repiten, sino que se repiten en un contexto social. La concepción de repetición es para Azorín muy concreta, nada abstracta, pues no sólo se repiten mis notas individuales separadas y hasta en el conjunto que forman en este individuo que también se duplica ahora con respecto al pasado, sino que también se duplica el contexto real de la sociedad en que se vive, con sus nexos reales en lo colectivo que dan su último significado a las notas individuales en cuanto a valoración, apariencia, etc."
[342] *Ibid.* p. 324.
[343] *Ibid.* p. 331.
[344] Nietzsche, *Eterno retorno (y otras obras)*, *op. cit.*, p. 21.

Con esos certeros análisis, me sorprende la conclusión a la que llega este investigador:

> Pero también la tal cuestión de principio [que tenga incoherencias] sería injusta con Azorín, pues exigiría del escritor un rigor y un desarrollo abstracto que ni él se propone ni puede proponerse en un medio ajeno al raciocinio en cuanto tal y a la dilucidación de ideas y razones. No puede desarrollar Azorín en sus novelas una teoría del tiempo, y mucho menos puede justificar el tránsito de una forma de tiempo a otra, aunque la tal secuencia parezca imposible. No es ése el objetivo del escritor y sería imperdonable que alguien –aun el mismo Azorín– se propusiera hacerse cargo de tales cuestiones en una novela. A lo más, Azorín puede soñar, entrever, columbrar, presentar en la situación y en el sentimiento cómo sus personajes viven y sufren la inmanencia y la trascendencia del tiempo.[345]

Por su parte, las autoras Hernández Valcárcel y Escudero Martínez elaboran un buen diagnóstico. Reconocen que la *vuelta eterna* azoriniana difiere de la nietzscheana porque no provoca angustia "en el yo, en la valoración de la subjetividad sobre la contingencia o la eternidad temporal (...); sólo es filosofía hasta que se subjetiviza y se vincula con la disolución de la voluntad, del yo protagonista". Por ello, concluyen: "Sólo cuando, a lo largo de la obra azoriniana, la idea de la repetición se asume, se subjetiviza, surge, no el horror, sino la melancolía: cuando Azorín ve en los niños que viven en el internado de su infancia y que repiten ahora sus tristes experiencias del pasado en el colegio común o bien cuando reflexiona sobre lo perecedero de la creación artística"[346]. Así, coligen que en Azorín hay una inconsistencia y una falta de coherencia con respecto a su propia teoría. En definitiva, el análisis es certero y coinciden en la discordancia entre el alemán y el alicantino. Y describen la situación con exactitud:

> Las consecuencias de todas estas reflexiones acerca del tiempo de Azorín se centran en lo siguiente: la eternidad no existe, pero la fluencia temporal de unos limitados elementos originan un sucedáneo de eternidad que trasciende al tiempo repitiendo unas mismas combinaciones cíclicamente y consecuencia de ello es la relatividad del tiempo, tanto objetivo como (lógicamente) subjetivo.[347]

En este sentido, la aportación de Savignano ya mencionada en el primer capítulo, es crucial[348]. Expone claramente esas palmarias diferencias, en base a los estudios de Cerezo, y nos sitúa sobre la pista schopenhaueriana y su concepto de *eadem sed aliter*. A su vez, se refiere al estudio de Laín Entralgo, que me parece muy sutil, porque más o menos sintetiza lo que hasta este momento hemos expuesto. Resume los atributos del tiempo según Azorín en tres: "Su fugacidad, su aislabilidad, su repetibilidad"[349]. Al hablar de la repetibilidad, que confronta con el retorno, destaca simplemente la evocación ("su método es el establecimiento de una coincidencia entre una sensación presente y un recuerdo"[350]). Pero, a mi juicio, no es solamente esto. La evocación es una manera de traer el pasado al presente. En cambio, con el retorno, Azorín pretende una actitud más metafísica.

Por lo expuesto hasta ahora podríamos concluir que las características de la *vuelta eterna* azoriniana serían las siguientes: es un retorno de situaciones o de personas, que no

[345] García Gómez, Jorge, "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", art. cit., p. 317.
[346] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, pp. 64-65.
[347] *Ibid.* pp. 65-66.
[348] Cfr. Savignano, "El 98 y la filosofía europea", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 71-90, pp. 88-89.
[349] Laín Entralgo, Pedro, *La generación del 98*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 313.
[350] *Ibid.*

son idénticas, que hace presentes situaciones pasadas y que conlleva una cierta eternidad; es una vía para salvar la fugacidad de la vida, por lo que el final del tiempo presente –que sobrevendrá con la muerte– no provoca ya horror o angustia, sino una profunda y serena aceptación melancólica; esta teoría tiene un reflejo estético y técnico dentro de su obra. Debemos considerar todavía alguna peculiaridad más.

En el contexto del *eterno retorno* es obligada la referencia a una sentencia recogida en *Castilla*: "vivir es ver volver". En este aporismo condensa Azorín todos los rasgos que la definen. El tiempo no es un simple transcurrir. Esa máxima describe cómo es el retorno y manifiesta la experiencia ante la vida, que se consume, se termina, se vislumbra su final:

> «Vivir –escribe el poeta– es *ver pasar*». Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las nubes. 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.[351]

Asimismo, con el símbolo de las nubes Azorín espacializa el concepto del tiempo y consigue semiotizar un espacio, como ya veremos más adelante. Ese pasar se percibe a través de los sentidos (metafísica kantiana). También, el «ver volver» varía, cambia, forma parte de lo eterno: "Todo en la gran corriente de las cosas es impasible y eterno; y todo, siendo distinto, volverá perdurablemente a renovarse"[352]. En la misma obra encontramos un capítulo, "Una flauta en la noche", que literariamente expone las consecuencias prácticas del *eterno retorno*: un suceso parecido que acaece en distintas fechas; y una melodía suena en cada uno de ellos: "Era una melodía antigua, larga y melancólica"[353].

Ortega aclara estos puntos en la estética –podríamos considerarla ya metafísica– azoriniana, que no hacen más que refrendar lo que hemos tratado. Sobre la *vuelta eterna*: "Su arte consiste en revivir esa sensibilidad básica (sentimiento vital) del hombre a través de los tiempos"[354]. O: "Ningún personaje de Azorín, ninguna acción, ningún objeto tienen valor en sí mismos. Sólo cobran interés cuando percibimos que cada uno de ellos es sólo el cabo de una serie ilimitada compuesta de elementos idénticos"[355]. Pero, sobre todo, prefiero esta otra aclaración, ya que introduce un sutil matiz, que será el de la apariencia: "Todo lo que es vuelve a ser eternamente –y sólo es verdaderamente, sólo tiene una profunda realidad lo que vuelve–. Las diferencias, las innovaciones no son más que apariencia"[356].

Hasta aquí quedan constatadas las principales características del *eterno retorno* azoriniano y su patente disconformidad con el de Nietzsche. Sin embargo, la teoría schopenhaueriana sobre el *eterno retorno* es coincidente punto por punto con la descripción de la de Azorín. Si bien, el autor germano nunca utiliza ese término, sino que lo denomina con la expresión latina *eadem sed aliter*. En estos dos fragmentos del alemán que reproduzco a continuación podemos descubrir, por un lado, cómo la vida es parte de la eternidad, que se manifiesta en el presente; cómo el tiempo oculta a los sujetos esa vuelta para que se haga soportable; y cómo se produce la repetición con variaciones, que siempre es igual aunque no idéntica. Incluso los ejemplos de la música parecen inspiradores de algunas páginas del monovero:

---

[351] Azorín, *Castilla*, *op. cit.*, "Las nubes", p. 137.
[352] *Ibid*. p. 158.
[353] *Ibid.* p. 165.
[354] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, *op. cit*., "Primores de lo vulgar", p. 315.
[355] *Ibid.* p. 331.
[356] *Ibid.* p. 336.

> Estamos reunidos y nos enfadamos unos con otros, los ojos brillan y las voces se hacen más sonoras. Exactamente igual se han reunido *otros* hace mil años: era lo mismo, y eran *los mismos*: y de igual modo será dentro de mil años. El dispositivo por el cual no nos damos cuenta de ello es el *tiempo*.[357]

> Es ciertamente increíble cuán insignificante y banal, vista desde fuera, y cuán aturdida y ciega, sentida desde dentro, pasa la vida de la mayoría de los hombres. Es un débil anhelar y atormentarse, un sonámbulo tambalearse a través de las cuatro edades de la vida hasta la muerte, en compañía de una serie de pensamientos triviales. Se asemejan a los mecanismos de los relojes, que se les da cuerda y se ponen en marcha sin saber por qué. Y cada vez que un hombre es engendrado y nace, de nuevo se le da cuerda al reloj de la vida humana para que entonces vuelva a interpretar su canción tantas veces repetida ya, movimiento a movimiento, compás por compás, con variaciones insignificantes.[358]

Según Schopenhauer, cada vida corresponde a un nuevo ciclo, un ciclo que consiste en lo mismo: nacer, procrearse, morir[359]; o incluso, "vivir, padecer, morir"[360]. De esa manera se despliega la eternidad, a través de una vida orgánica, "como algo que aparece y muere, mientras se den las condiciones adecuadas para ello, pero fuera de eso no"[361].

En igual medida, considera la vida como un sueño, "un penoso sueño" y que "la muerte es el acto de despertar"[362]. En el fondo, y como antes exponíamos en palabras de Ortega, todo pertenece al mundo de la apariencia. Mas, ese mundo se torna cruel, ya que el transcurso de la vida es penoso, doloroso y triste; es como una mala broma, pero inscrita en la página de un libro, pero "siempre del mismo libro"[363].

Por ende, la existencia es una concreción de la voluntad: "Poder manifestarse mediante individuos que nazcan y mueran en cuanto figuras efímeras, surgidas como formas temporales, representantes de aquello que en sí no conoce temporalidad alguna, aunque precisamente haya de representarse así para lograr objetivar su propia esencia"[364]. Entonces, se comprende que esas aparentes contradicciones azorinianas entre lo eterno y lo concreto no son tales. O, al menos, que tienen un fundamento coherente en la filosofía de Schopenhauer. Distinguimos por consiguiente entre la eternidad que no existe –todo acaba en la muerte– y la que sí, que se manifiesta en las vidas particulares dentro de ese eterno fluir de la voluntad.

Evidentemente, esa doctrina comporta un gran pesar. La vida no deja de ser una sucesión de muertes, que se van repitiendo en personas y en situaciones: "La impronta de esta carencia de finalidad la encontramos también en todas las partes de su manifestación global, desde la forma más general de ésta, pasando por el tiempo y el espacio sin fin, hasta la más perfecta de todas las manifestaciones, a saber, la vida y el afán de los hombres"[365]. Por ello, y para concluir el tema de la *vuelta eterna*, el problema del hombre surge cuando es consciente de esas repeticiones –de su destino, de lo inútil y sin sentido de la vida–; reside, según el sistema del alemán, en su propia inteligencia. Podríamos resumir toda la visión schopenhaueriana sobre el e*adem sed aliter* en esta cita del filósofo:

---

[357] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Senilia. Reflexiones de un anciano*), p. 89.
[358] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 112.
[359] Cfr. *ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 59.
[360] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 62.
[361] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 56.
[362] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 105. Parece paradójico, ya que también pone la misma imagen pero con los elementos contrapuestos. En definitiva, el pensador alemán quiere expresar, en una, la apariencia y falta de realidad de la vida; en la otra, el proceso de vida, que siempre conlleva la muerte.
[363] *Ibid.* (*Parerga y Paralipómena*), p. 105.
[364] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 54.
[365] *Ibid.* (*El mundo como voluntad y representación*), p. 99.

> Se habrá mostrado, cómo es una necedad temer que la muerte pueda robarnos la vida, porque desgraciadamente el querer vivir es ya la vida, y si la muerte y el sufrimiento no pueden acabar con el querer vivir, la vida misma fluye eterna desde una fuente inagotable, desde el tiempo infinito, y la voluntad de vivir siempre tendrá vida, junto con la muerte, amarga añadidura que en realidad con la vida constituye la misma cosa, puesto que solo el tiempo, cosa insignificante, las distingue, y la vida no es sino una muerte pospuesta.[366]

3.3.7. La influencia de Jean Marie Guyau

Es el momento de afrontar una de las objeciones a esta exposición que tiene mayor fundamento. Escribe Azorín en *Un pueblecito*:

> 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*).[367]

En efecto, en ese ensayo de Jean Marie Guyau localizamos una concordancia casi total en gran parte de las ideas hasta aquí presentadas. Por un lado, la relativa distinción entre pasado, presente y porvenir; por otro, la fuerza de la memoria como pasado, y su consideración como pasado doloroso y triste; o, la interconexión existente entre tiempo y espacio; por último, la subjetiva sensación del tiempo.

Guyau explica sus reflexiones: "La idea de tiempo, como la de espacio, es empíricamente el resultado de la adaptación de nuestra actividad y de nuestros deseos a un mismo medio, quizá incognoscible"[368]. Para este autor, la sucesión del tiempo es un abstracto que se construye gracias a la intención que nos mueve hacia una dirección. En consecuencia, el pasado es una representación de sentimientos, que van asociados al espacio: "El tiempo pasado es un fragmento del espacio transportado en nosotros: se representa por el espacio"[369]. El futuro, en cambio, se constituye a través de deseos, como un conjunto de posibilidades. De hecho, para Guyau "el tiempo y el espacio no son categorías ya hechas y preexistentes en cierto modo a nuestra actividad, a nuestra inteligencia"[370]. Por tanto, es el presente el único existente, ya que el futuro es un presente que *deberá ser*, mientras que el pasado es un recuerdo actualizado en el propio presente. Es coincidente con el pensamiento de Azorín. Concluye el francés: "En resumen, el juego de los sentimientos, de los placeres y de los dolores, es el que ha organizado la memoria en representación *presente* del *pasado* y dividido así el tiempo en partes distintas"[371].

Asimismo, el espacio es el motor de la idea de tiempo: "El movimiento en el espacio es el que crea el tiempo en la conciencia humana. Sin movimiento, nada de tiempo (...). El tiempo (objetivamente) se refiere a cambios necesarios en el espacio, cambios que nos figuramos ya por líneas sin fin, ya por líneas cerradas (*períodos*)"[372]. Y no sólo a través del movimiento, sino que "nuestra *representación* misma del tiempo, nuestra figuración del tiempo, es de forma espacial"[373]. Esta sentencia, desde luego, es muy sugestiva para estudiar el espacio y su significación temporal en la novela azoriniana. Por ello, la

[366] *Ibid*. (*Manuscritos tempranos*), p. 123.
[367] Azorín, *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1916, capítulo "Las estaciones del año", p. 62.
[368] Guyau, Jean Marie, *Génesis de la idea de tiempo*, Librería Fernando Fe, Madrid, 1901, p. 66.
[369] *Ibid.* p. 60.
[370] *Ibid.* p. 66.
[371] *Ibid.* p. 61.
[372] *Ibid*. pp. 67-68.
[373] *Ibid.* p. 88.

apariencia del tiempo está íntimamente ligada al espacio y el suceder temporal acontece en el espacio.

El tiempo será fuente de inagotable tristeza y pesar. Lo manifiesta Guyau:

> Pero este amor confuso que producen la memoria y el hábito no está nunca exento de tristeza (...). La idea de pasado y de porvenir no es solo la condición necesaria a todo sufrimiento moral; es también, desde un cierto punto de vista, el principio. Lo que forma la grandeza del hombre –poder encontrarse en el pasado, y proyectarse en el porvenir–, puede llegar a ser, al fin, un manantial perpetuo de amargura. La idea del tiempo, por sí sola, es el comienzo del pesar.[374]

El filósofo francés siempre habla de *sensaciones* de tiempo y espacio, y éstas están vinculadas a cómo concebimos la duración temporal. Para él, dependiendo de la intensidad y el número de diferencias percibidas, la sensación del paso del tiempo varía. De esta suerte justifica la sensación subjetiva del tiempo. Si bien, Guyau indica que un año lleno de acontecimientos parecerá largo y un año monótono, corto, Azorín, por el contrario, expondrá la sensación contraria: en los pueblos el tiempo asoma lento e inacabable, mientras que en la ciudad concurre rápido y frenético.

Hemos constatado que la concepción de Guyau no contradice en nada los planteamientos azorinianos, salvo este último apunte. Bien es cierto que, por apuntar algún alejamiento, la doctrina del francés deja sin contestación la presencia de lo eterno y la constante repetición de todo que refleja Azorín en su obra.

Si la concomitancia en el tema del tiempo es casi total, ésta se repite en su obra *El arte desde el punto de vista sociológico*. No pretendo extenderme, pero Azorín podría suscribir cualquiera de sus consideraciones sobre el objeto del arte, la evocación y lo sugerencia como sus medios propios, la evolución de los gustos y de las técnicas, o el recuerdo como material fundamental para su composición. Con más razón aún, el apartado acerca del estilo: la libertad del artista, el gusto por el simbolismo, la alabanza al lenguaje sencillo o la atracción que siente por la fusión entre prosa y poesía. Recapitulando, así describe Guyau el arte:

> El gran arte consiste en alcanzar y devolver el *espíritu de las cosas*, en decir lo que relaciona al individuo con el todo y cada porción del instante al tiempo entero. La obra de arte consiste, pues, mucho menos en la minuciosa reproducción del montón de imágenes que acosan nuestra vista, que en la *perspectiva* introducida en esas imágenes. Ser artista, es ver según una *perspectiva*, y en consecuencia tener un centro de perspectiva interior y original, no estar colocado en el mismo punto que el primer llegado para considerar las cosas.[375]

No obstante, en esa misma obra reparamos en profundas desavenencias entre uno y otro. Por un lado, Guyau considera el arte como eminentemente social ("El fin más elevado del arte es producir una emoción estética de carácter social"[376]). Por otro, arremete contra el arte de su tiempo (fallece joven, en 1888) calificando a los artistas de su generación como «trastornados». La enumeración de los trastornos que padecen es la siguiente: las obras artísticas marcadas por el pesimismo y la melancolía; la vanidad y la autocontemplación en la obra de arte ("De aquí ese furor de la autobiografía, esa tendencia a anotar y eternizar aún los rasgos sin importancia de la vida diaria, a mirarse constantemente y sobre todo a verse sufrir, a engrandecerse ante sus propios ojos, en fin,

[374] *Ibid.* pp. 97-98.
[375] Guyau, Jean Marie, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1902, p. 149.
[376] *Ibid.* p. 68.

una tendencia a trasformar en objeto de epopeya el menor acto"[377]); la ausencia del tema sexual en algunos de ellos; la búsqueda de la sonoridad en la palabra y no la simple expresión pragmática de ideas ("La prueba de la impotencia de espíritu, es precisamente esta potencia de la palabra, de la palabra que choca por su sonoridad, no por el encadenamiento y la coordinación con las ideas"[378]); o la insociabilidad y el aislamiento que manifiestan esos artistas. Un ejemplo de este tipo de «pervertidos» artistas –en expresión del propio Guyau– es el poeta Baudelaire, venerado por Azorín; también Verlaine. En suma, en palabras del pensador francés:

> Otro rasgo de las decadencias es, como ya hemos dicho, el gusto exagerado por el análisis, que concluye por ser una fuerza disolvente. La acción desaparece en beneficio de una contemplación ociosa, lo más a menudo dirigida hacia el yo. Nada más estéril que pasar revista a todos los sentimientos, con sus pesos y medidas en la mano, unirlos como una pieza de tela y hacer, por ejemplo, ciencia o razonamiento con un amante o una amada.[379]

Pienso que con estos fragmentos no hay más que añadir. En resumen, observamos que Azorín coincide en algunos planteamientos con el filósofo francés, en especial sobre el tiempo. Y si bien la doctrina del francés no coincide completamente con la suya, es conocida y apreciada por el escritor levantino. Sin embargo, hay cuestiones en las que difieren profundamente, por lo que, aunque influye en nuestro autor, no es, de ningún modo, su influjo decisivo.

3.3.8. El determinismo

Por último, trataré otra de las certezas filosóficas azorinianas: el determinismo. Es un reflejo más de la concepción metafísica heredada de Schopenhauer y que se manifiesta de dos maneras en su obra, con una penetrante repercusión en sus obras: en su crítica literaria y en su estética. Ésta conlleva, en la narrativa, una concreta configuración de sus espacios y personajes.

Pienso que es otro ejemplo de un idéntico proceso crítico al que ya hemos desvelado con anterioridad. Sabemos con seguridad que Azorín leyó a Taine, al que considera como un autor apreciado, con el que coincide en algunas opiniones. En los escritos del alicantino se puede rastrear cierto determinismo, especialmente en su juventud, como bien expuso el hispanista James Abbot en su estudio *Azorín y Francia*: "Azorín expresó en sus escritos una visión determinista que, con ciertas modificaciones, se mantiene como concepto básico de su obra hasta 1946, por lo menos (...). Aparentemente fue Taine quien despertó en él, recién iniciada su carrera, un interés duradero por el determinismo y el espíritu científico"[380].

De nuevo, hallamos en el pensamiento schopenhaueriano destellos de determinismo, enmarcados, como afrontaremos, en sus ideas de eternidad y retorno. Por lo tanto, advertimos el mismo proceder que con la influencia de otros filósofos: es una peculiaridad inscrita en la metafísica schopenhaueriana que Azorín adopta y asume al completo. Si bien, al encontrar el levantino otros autores que profesan ideas comunes, inmediatamente sintoniza con ellos. Reparemos en este texto de Schopenhauer:

> Ni nuestro *actuar* ni el *curso de nuestra vida* es *nuestra obra*; sí lo es aquello que nadie considera tal: *nuestra esencia y existencia*. Pues sobre la base de

[377] *Ibid.* p. 470.
[378] *Ibid.* p. 495.
[379] *Ibid.* p. 485.
[380] Abbot, James, *Azorín y Francia*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973, p. 48.

> ésta y de las circunstancias y los sucesos externos que aparecen en rigurosa conexión casual, nuestro actuar y el curso de nuestra vida se desarrollan con perfecta necesidad. Según ello, ya en el nacimiento el ser humano está determinado de manera irrevocable y hasta en los detalles el curso entero de su vida, de modo que una sonámbula en su máxima potencia podría predecirlo con precisión. Deberíamos tener presente esta verdad grande y segura en la consideración y el juicio de nuestra vida, de nuestras acciones y sufrimientos.[381]

De esta forma admitimos el influjo schopenhaueriano en el determinismo de Azorín. Para el pensador alemán la sucesión del tiempo puede tener apariencia de cambio y de aglomeración de hechos diferentes y originales, cuando, en realidad, es una repetición de lo mismo, con un ligero cambio de circunstancias: "Mientras la enseñanza de la historia es que en cada tiempo han existido cosas diferentes, la filosofía trata de hacernos comprender que por toda la eternidad la misma cosa es, ha sido y será"[382]. En consecuencia, el estudio de la historia es un absurdo y el teutón lo desprecia. No así el arte y la ciencia, ya que estudian "lo que siempre es idéntico"[383]. Todos los sucesos serán para él e*adem sed aliter*, en expresión que vuelvo a mencionar por su precisión y connotación. Por eso, el conocimiento del pasado es importante porque "ayuda a comprender lo porvenir"[384]. En definitiva, el sujeto está determinado por su pasado, por lo que ineludiblemente se volverá a repetir:

> En la vida pasa como en el ajedrez: en ambos trazamos, ciertamente, un plan, pero éste queda total y completamente subordinado por aquello que, en el ajedrez, se le antoja hacer a nuestro adversario y, en la vida, al destino. La mayoría de las veces, las modificaciones resultantes son tan significativas que nuestro plan, cuando llega a realizarse, apenas queda reconocible en algunos rasgos básicos.[385]

Sin duda, en este ámbito, las lecturas de Taine pudieron contribuir al pensamiento del joven Martínez Ruiz, pero me es difícil, igualmente, sostener que es su contribución principal, como afirman algunos críticos. Por ende, podemos sostener con rigor que es realmente Schopenhauer su principal mentor. Sin duda, siente por Taine –y por tantos otros– una cierta afinidad, basada en puntos comunes, pero no la coincidencia incondicional, tal como sucede con los posicionamientos filosóficos schopenhauerianos que derivarán en una estética materializada en su producción literaria.

En este férreo imperio del destino cree Azorín y lo expresa reiteradamente en sus obras. En algunas, vinculadas al espacio. Es uno de los temas que aborda en su ensayo *Madrid*. En el capítulo XXII, titulado "El clima de Madrid" enseña cómo el clima de esa ciudad supone una influencia inequívoca en su generación, toda ella vinculada a la capital: "¿Hasta qué punto Madrid influyó en la estética y en la psicología de los escritores del grupo dicho? La inclinación en esos escritores a los contrastes enérgicos y a las líneas distintas es evidente. La luz de la altiplanicie castellana hace resaltar los contornos"[386].

---

[381] Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, (*Senilia. Reflexiones de un anciano*), p. 73.
[382] Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, *op. cit.*, p. 251.
[383] *Ibid*. p. 252: "El arte y la ciencia tratan de lo que siempre es idéntico; el arte, teniendo por materia las ideas platónicas, y la ciencia, teniendo por objeto las nociones generales, mas no de lo que existe unas veces y otras no, de lo que ahora es de una manera y luego de otra, aunque uno y otra tratan, como se ve, de lo que Platón consideraba como fin exclusivo del saber verdadero".
[384] *Ibid.* p. 256.
[385] Schopenhauer, Arthur, *El arte de ser feliz*, en *El arte de sobrevivir*, *op. cit.*, p. 103.
[386] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El clima de Madrid", capítulo XXII, p. 96.

Finalmente, concluye ese artículo aduciendo una sentencia que bien puede iluminar parte del apartado sobre el espacio:

> ¿Ellos mismos eran así y otros en el mismo ambiente no lo habían sido? ¿Ellos habían llevado al arte esas características? En la aparición y desenvolvimiento de una estética las circunstancias sociales e históricas son también factor esencial.[387]

Además, las circunstancias de nuestro nacimiento a su vez imponen un determinismo. Incide en muchas ocasiones en el vínculo materno. Se aprecia en el siguiente fragmento, al que precede unas anécdotas de la vida de Schopenhauer, Nietzsche y Cervantes, como argumentos de autoridad:

> 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.[388]

La madre de Schopenhauer leía novelas sentimentales. Azorín lanza una hipótesis: "Se arriesgaba a suponer que el elemento de piedad que introduce el filósofo en su obra y que elimina su discípulo Nietzsche, procedía del lado materno"[389]. También analiza esa influencia en él mismo: "En X había, según su juicio, este recato y tal aplicación"[390].

Pero, para Azorín, el determinismo no se circunscribe en exclusiva al lugar de origen o al influjo materno, sino a los astros: "Tenemos buena o mala estrella. Si el clima, la altura, la topografía tienen influencia sobre nosotros, no es lógico que se la neguemos a los astros, ni que sean indiferentes el día y la hora en que nacemos"[391].

Este discurrir intelectual tendrá su reflejo en la estética de los paisajes en su obra narrativa: para Azorín, cada lugar tiene inherente unas características que adquirirán una decisiva trascendencia en los personajes, en sus caracteres, modos de vida… y en su destino. Así nos lo certifica: "«Un carácter» –ha dicho Emerson– tiene necesidad de un espacio"[392].

Por último, quiero apuntar brevemente una intuición, pero que no puedo desarrollar aquí y quedará pendiente para futuras investigaciones: el determinismo en su crítica literaria. Lo señala Abbot, viendo en Taine su ineludible referencia, especialmente en la obra de juventud *La crítica literaria*[393] (de la igual manera que en *La sociología criminal*). En cambio, Inman Fox, en su artículo "Azorín y la evolución literaria", remite para la labor crítica de Azorín al evolucionismo. Ambos estudiosos, destacan, sin duda, el intento del levantino por elaborar una crítica científica. Fox resume sus conclusiones en este párrafo que pienso que «habla por sí mismo» (el subrayado es mío):

> Del estudio que acabamos de hacer de la evolución de la literatura y de los ejemplos tomados del Azorín crítico, se puede concluir sobre su producción crítica y, claro está, sobre su línea de pensamiento. La aceptación de la teoría de la evolución lleva consigo la idea de que el pasado es una parte integrante del presente. Existe un

[387] *Ibid*. p. 98.
[388] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit*., capítulo XIV, p. 48.
[389] *Ibid.* p. 49.
[390] *Ibid*. capítulo III, p. 25.
[391] *Ibid.* p. 24.
[392] Azorín, *Los pueblos*, *op. cit.*, "El grande hombre", p. 109.
[393] Cfr. Abbot, James H., *Azorín y Francia*, *op. cit.*, pp. 48-59.

> substrato en la cultura, claramente reflejado en la literatura, que se ha transformado, que ha evolucionado y que finalmente ha llegado a nosotros.[394]

Casi con exactitud, Azorín repite esas ideas en *Madrid*. Reflexionando sobre El Greco y Góngora, y cómo ambos inspiraron a los autores «modernistas», menciona unas palabras que no dejan lugar a dudas, a mi modo de ver, sobre el trasfondo schopenhaueriano en su labor de crítica literaria: "Hacer lo que ellos han hecho no es continuarlos. El trasunto no es la evolución. No se hace lo mismo… haciendo lo mismo"[395].

3.3.9. Conclusiones

En definitiva, ha quedado demostrado lo siguiente: es verdad que determinadas opiniones de Azorín sobre el tiempo y el espacio pueden vincularse a distintos filósofos. Pero en su conjunto –como sucede con su estética– corresponden al pensamiento schopenhaueriano, basado en la metafísica de Kant. En la medida en que algún autor reproduce o comparte alguno de esos conceptos, es mirado con dilección y admirado por el escritor levantino. Por eso sintoniza con Berkeley, Heráclito, Taine, Guyau o Nietzsche. Pero, sin duda, su influencia principal, esencial, nuclear es la de Schopenhauer. En cierto sentido, como dice Unamuno resumiendo sus propias cavilaciones:

> La tradición vive en el fondo del presente, es su sustancia, la tradición hace posible la ciencia, mejor dicho, la ciencia misma es tradición. Esas últimas leyes a que la ciencia llega, la de la persistencia de la fuerza, la de la uniformidad de la naturaleza, no son más que fórmulas de la eternidad viva, que no está fuera del tiempo, sino dentro de él. Spinoza, penetrado hasta el tuétano de su alma de lo eterno, expresó una manera eterna la esencia del ser, que es la persistencia en el ser mismo. Después lo han repetido de mil maneras: «persistencia de la fuerza», «voluntad de vivir», etc.[396]

3.4. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LAS NOVELAS DE AZORÍN

3.4.1. El tiempo narrativo

"El tiempo es la esencia de estilo"[397], dice Azorín en una conocida cita de su ensayo *Madrid*. Este pensamiento poco se aleja del que ya hemos referenciado en Genette y muchos teóricos estructuralistas, que consideran la novela como un arte eminentemente temporal. En este estudio formal de sus novelas habrá que establecer las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, es decir, el orden, la duración y la frecuencia, para analizarlas y tratar de sacar consecuencias de ellas. Nos alejamos en tal caso de otras divisiones críticas más confusas como pueden ser la del «tiempo objetivo o subjetivo»[398]; o el famoso «tiempo contra historia» de Leon Livingstone[399].

El tiempo en las novelas ha sido muy tratado por la crítica. Bien es cierto que algunas de las aproximaciones pueden ser algo retóricas o muy conceptuales. Ya hemos establecido el pensamiento de Azorín, autor, respecto al tiempo. Además, hemos advertido del peligro que conlleva extraer sus ideas de las novelas, por el pacto ficcional que se establece en ellas; aunque aquella doctrina azoriniana esté en efecto correspondida

[394] Fox, Inman, "Azorín y la evolución literaria", en *La crisis intelectual del 98*, op. *cit.*, p. 156.
[395] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El momento y la sensación", p. 177.
[396] Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, *op. cit.*, p. 82.
[397] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El secreto de Baroja", p. 120.
[398] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 61-72.
[399] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 113 y ss.

temática y formalmente en sus novelas. Por tanto, ya hemos tratado el tiempo desde la visión del autor, de la recepción y de la crítica. Ahora expondremos cómo los rasgos principales de la base narratológica y filosófica antes desarrollada se materializan en los textos narrativos. En concreto, a través de los modos renovadores del tratamiento del tiempo que Azorín emplea a lo largo de su obra. Dentro de ellos, iremos verificando, a su vez, los recursos temporales que maneja, ya sean respecto al orden, duración o frecuencia temporales. Por consiguiente, confirmaremos que estos modos y recursos serán plasmaciones de la consideración del tiempo influenciada por Schopenhauer, y que se elaboran en consonancia con la experimentación «modernista», en conflicto con la novela tradicional, especialmente en este aspecto.

3.4.1.1. El pensamiento azoriniano sobre el tiempo reflejado en su novela

Sin duda, la novela azoriniana es autoconsciente y metaliteraria. Por ello, el tiempo es un tema de reflexión en ella misma. Así lo constata Azorín en la novela cuya trama central es la creación de una novela: *Superrealismo*. Refleja la importancia que concede al tiempo en la novela a través de la rapidez con la que se conforma el marco temporal en la ficción naciente. En cuanto aparece el personaje surgen el espacio (Elda) y el tiempo: "Sentido del tiempo; dolor del tiempo. Rasgo fundamental del concepto de vida en el hombre que acaba de nacer"[400].

Asimismo, a partir del capítulo VI de *Capricho* podemos enumerar algunos de los elementos fundamentales de la concepción azoriniana del tiempo, tal y como los habíamos descrito. Lo resumimos de esta manera. Establece la relación entre la eternidad y el tiempo concreto, que conlleva a múltiples paradojas, pero cuyos términos no son contradictorios. En el fondo, existe lo eterno en oposición al vivir personal de alguien, en el que el espacio y el tiempo se hacen presentes[401]. Todo es diverso, pero todo es uno; ahí está la eternidad. El presente es el tiempo verdadero (y el espacio), el único tiempo real. Los recuerdos son pocas imágenes, sensaciones, traídas al presente. En suma, la sensación y la captación poética del presente consiste en la suspensión del tiempo, convirtiéndolo en «asible»; el poeta –el genio, según Schopenhauer– es, por tal causa, el que puede trascender el tiempo con su labor. Por último, el transcurso de la eternidad consigue el parecido de los mundos que se suceden: no son idénticos, pero son los mismos. La percepción de este proceso, percibido por el sujeto –por la inteligencia–, le hace sentir y sufrir el paso del tiempo, consciente de él. Es, a fin de cuentas, el eco del pensamiento schopenhaueriano sobre el tiempo, como reflejan estas palabras de *Capricho*:

> El poeta vive en sus entelequias (...). Si en un momento de conciencia de sí mismo quisiera el poeta acogerse a sus recuerdos, tendría que encerrarlos en dos o tres imágenes. Serían unas esas imágenes hoy y serían otras mañana; serían otras mañana y serían diversas al otro día. Pasó mucho, sin duda, y no pasó nada. ¿Dónde fue y cuándo fue? No quiere precisarlo el poeta. La precisión desvanece la esencia de la realidad. Fue en alguna parte y ocurrió hace mucho tiempo. Del mismo modo pudiera ser ahora y pudiera ocurrir en otro lugar (...).

[400] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XII, p. 96.

[401] A veces identifica lo «Eterno» con el «Creador» –en la visión del tío Pablo en *Doña Inés*–, con lo «Infinito» o, incluso, con «Dios». En cambio, el espacio y el tiempo son aportaciones y conceptos humanos (*Superrealismo, Capricho*…), en consonancia con la metafísica kantiana. Si bien, sabemos que Azorín rehúye el término Dios, que sólo cita a través de otros autores. Por ejemplo, a través de José Soriano, de su obra de 1838 –sobre la que divaga en sus *Memorias inmemoriales*–, y de la que reproduce este fragmento en *Capricho*: "Dios lo es todo (...). «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»" (*Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIII, p. 431).

> 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. Como si fuera presente, el poeta asocia otra imagen pasada (...). El tiempo lo tiene aprisionado entre estas dos imágenes: lo blanco de antaño y lo negro de ahora (...). Todo en el Universo se adensa y constriñe para el poeta en esas dos sensaciones. Con ellas, en este minuto, que es una eternidad, anula el poeta el Universo. La realidad no existe.[402]

Dicho de otra forma: "Los poetas viven en la eternidad; nadie como ellos tiene la sensación del tiempo"[403]. El capítulo termina con la acotación del autor implícito que nos da noticia de la actividad del autor ficcionalizado. Concluye de esta suerte: "(También el autor suele, en sus momentos de meditación, lejos del tráfago mundano, constreñir el tiempo a dos o tres imágenes. Y al hacerlo así se vence a sí mismo –puesto que lo desprecia todo– y vence al invencible: el Tiempo)".[404]

Me gustaría, en este sentido, detenerme y aclarar, por ejemplo, cuatro citas de sus novelas que, con esta perspectiva schopenhaueriana, se entienden perfectamente. Son las que utilizan las autoras Hernández Valcárcel y Escudero Martínez para afirmar sobre el monovero que no tiene una doctrina consistente sobre el tiempo, aunque sus contradicciones no sean excesivamente comprometedoras[405]. Las sentencias "el pasado no existe" (*El licenciado vidriera*) o "todo es presente" (*Capricho*), son coherentes, con lo presentado hasta ahora, y son recurrentes en su obra. En cambio, las que sorprenden son las siguientes: "No existe presente" (*Salvadora de Olbena*) y "los años pasan rápidamente: no existe el tiempo" (*Félix Vargas*). Sacadas de contexto parecen contrapuestas. Pero no lo son. La primera corresponde a un diálogo entre Ardales, Valdecebro y Salvadora:

> –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.[406]

Es decir, expone la idea de la fugacidad del tiempo y de ese presente que se sucede irremisiblemente. El *panta rei*: Heráclito, Schopenhauer. Entonces, entendido ese fragmento en su conjunto, es coincidente y coherente con la idea de que sólo existe el presente.

Asimismo, es necesario extender la cita de *Félix Vargas*, para que se pueda apreciar que esa «no existencia del tiempo» se debe al intento del poeta –y del religioso– de detenerlo, ante su frenético pasar. Ambos pueden, en su serenidad, extraer la sensación para intentar llegar a lo eterno, para descifrar el auténtico sentido de la vida, para, a través de la contemplación, suspender el tiempo. Son, como veremos más adelante, las dos actitudes éticas propuestas por Schopenhauer:

> Comprimir los minutos; hacer de todas las horas del día y de la noche un solo instante. Lograrlo haciendo todos los días la misma cosa, en el momento exacto, sin pensar en sí mismo. Vida automática; el sol nace; el sol muere. El pobre religioso, como el puro poeta lírico, solo en el tiempo, el espacio y el pensar… Las manos

[402] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VI, pp. 414-415.
[403] *Ibid*. capítulo XIII, p. 429.
[404] *Ibid.* capítulo VI, p. 414.
[405] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez en *La narrativa lírica de Azorín y Miró, op. cit.*, p. 66.
[406] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVII, p. 696.

> juntas y los ojos al cielo. Inaccesibilidad para los demás mortales al religioso o al poeta. Serenidad del espíritu en el aire sereno. Radiación luminosa del poeta o del religioso; resplandor que se va extendiendo en el tiempo y en el espacio. Los años pasan rápidamente; no existe el tiempo.[407]

Una vez esclarecidos estos pasajes, continuaremos demostrando cómo el resto de conceptos schopenhauerianos sobre el tiempo se materializan con coherencia en sus obras. Al igual que como tema de sus ensayos o artículos, el suceder del tiempo y su inexorabilidad aparece en sus novelas con rotundidad y reiteración. Ya lo habíamos verificado citando el comienzo de *Diario de un enfermo*: "Uno tras otro, monótonos todos, aburridos todos, siento pasar los días. La vejez llega; las esperanzas mueren"[408]. Y comprobamos que las noticias del paso del tiempo se mantienen vigentes hasta la última frase de *Salvadora de Olbena*, su última novela: "Ya sonaba el Ángelus; se encendían en puntitos brillantes las luces de la ciudad"[409].

El fluir temporal es uno de los rasgos constantes de la temporalidad en todas las novelas de Azorín. Técnicamente, el monovero plasmará ese devenir a partir del concepto de la *temporalisation*, materializando el tiempo en el espacio de la ficción.

El narrador da noticia del paso del tiempo. Muchas de esas noticias son explícitas, como son las llamadas al ángelus, el día o la noche, el crepúsculo o la aurora, las estaciones, las migraciones de las aves, los relojes o los campanarios. Pero también, en ocasiones, son implícitas, a través de la simbología de ciertos elementos espaciales: el deterioro, la vejez de algún personaje, la luz, el polvo, la antigüedad de algún objeto, la «ciudad muerta». Es tan abundante en sus novelas, que los siguientes son dos ejemplos, entre cientos que se podrían poner:

> Son las diez. Un vetusto reloj suena la hora dando discretos golpecitos en una tabla; parece que llama blandamente un amigo cariñoso –el Tiempo–.[410]

> Yuste calló. Y en el silencio del crepúsculo sonaba el ruido monótono de la lluvia.[411]

La omnipresencia de estos indicadores temporales se podría calificar como uno de los rasgos de la narrativa azoriniana por excelencia. Es tan importante esa localización temporal, que el narrador/escritor de *Superrealismo* se cuestiona, con la trascendencia que tiene para la construcción narrativa de esa prenovela, el marco temporal que debe adoptar como uno de los parámetros fundamentales a definir, al comienzo de un capítulo: "Invierno u otoño"[412]. Con esa dualidad, da a entender el proceder habitual del escritor empírico: delimitar el momento temporal en el que situar la escena. Desde luego, así lo demuestra tenazmente en su obra.

Es paradigmática, en este sentido, la descripción de la torre del reloj de Segovia en *Doña Inés* y el efecto del paso del tiempo en ella. En esta descripción, se mezclan los dos medios para componer la *temporalisation* –el explícito y el implícito–. Porque el campanario remite al transcurrir del tiempo; y el descenso de la luz, simboliza claramente el final del día. Sin duda, esta hermosa página recuerda a la serie pictórica de la catedral de Rouen, de Monet. Es el culmen del primor y el esmero por representar las torres del

[407] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXIII, p. 59.
[408] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, p. 7.
[409] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXVI, p. 754.
[410] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 38.
[411] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 107.
[412] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIV, p. 116. En el capítulo anterior, la duda y la plasmación de su importancia quizá es mayor: "Otoño e invierno. El viaje de Verdú –o Albert– a Monóvar. Ver si hacerlo en otoño o en invierno" (capítulo XXIII, p. 114).

reloj en la obra azoriniana, que es, por otra parte, habitual y recurrente. Es de una belleza incomparable:

> La torre de la catedral es cuadrada, recia con resaltes en las esquinas. La corona de una media naranja; esa media naranja es precisamente lo que le da carácter. Redonda en su cabo, armoniza con las nubes redondas. Los hinchados cúmulos –blancos, nacarados, encendidos– la hacen esplendorear soberbia en los ocasos. Parece viva. La luz de Segovia es más reverberante y fina que la luz de las otras ciudades españolas. Vive la alta torre en la luz. La hora del día, el tiempo, el sol, las nubes, hacen cambiar a la torre de color y aun de forma. Los resaltes de los ángulos son más salientes, o desaparecen, y el matiz llega rojizo, pasa por amarillo, se desvanece en un pajizo suave, según la luminosidad del momento. Los espesos burujos verdes que asoman a su pie en la ciudad, entre las casas, realzan la amarillez de la torre. Desde varios puntos de la ciudad se la ve surgir de la verdura. La hora de su exaltación es cuando, amarilleando en el azul, se esponja con el atardecer, en su base, la fresca arboleda, y relumbran arriba las nubes de nácar y de oro.[413]

En otras ocasiones, esa localización temporal se debe a las intervenciones del narrador o del autor implícito, que se inmiscuye, otorgando una característica temporal, que suele ir unida a una opinión –casi siempre reflexiva y melancólica sobre el suceder temporal–. De tal modo lo habíamos expuesto anteriormente al tratar del autor implícito:

> El tiempo se va deslizando.[414]

> Hace una tarde gris, monótona. Cae una lluvia menuda, incesante, interminable. Las calles están desiertas. De cuando en cuando suenan pasos precipitados sobre la acera, y pasa un labriego envuelto en una manta. Y las horas transcurren lentas, eternas…[415]

A su vez, los personajes también nos notifican el transcurrir del tiempo y el pesar que eso provoca. Como veremos en el siguiente capítulo, las novelas de Azorín se centran habitualmente en un héroe. El narrador nos cuenta la historia (o parte de ella) de ese protagonista, por lo que la sucesión cronológica es imprescindible. Pero no sólo. Ellos mismos reflexionan, dialogan o sufren –sienten, perciben– el paso del tiempo. Especialmente los que la crítica ha considerado personajes *alter ego* del autor y que son reflejo de algunos de los posicionamientos del escritor sobre el tema. Es paradigmático, en ese sentido, don Pablo, en la novela *Doña Inés*:

> Un íntimo desasosiego conturba a don Pablo. El sentido del tiempo, hora por hora, minuto por minuto, le ha llevado paulatinamente a adelantarse al tiempo. No se puede perdurar en la percepción de la hora, del minuto y del segundo sin acabar por tener una visión total del tiempo. Del pasado venimos al presente; del presente habremos de caminar hacia lo por venir.[416]

Como se aprecia, la cuestión del devenir temporal es obsesiva en sus novelas, hasta el punto de que se ha llegado a especular sobre si se podría considerar como el verdadero protagonista de las mismas. Si bien, ese fluir comporta intrínsecamente la angustia en nuestro autor, de corte pesimista y schopenhaueriano. Antonio Risco la define así: "En el autor, en cambio, aunque levantino, como en sus trasuntos literarios, la conciencia del tiempo despierta un vivo sentimiento de ansiedad, de horror; hermano, sin duda, de la

[413] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, capítulo IX, *op. cit.*, p. 559.
[414] *Ibid.*
[415] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 102.
[416] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 572.

angustia existencial y del sentimiento trágico de la vida"[417]. Los personajes o el propio autor implícito lo manifiestan insistentemente:

> Azorín ha llegado demasiado pronto para alcanzar las 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 las ideas; trata de gustar todas las sensaciones. Así, en perpetuo tejer y destejer, en perdurables y estériles amagos, la vida corre inexorable sin dejar más que una fugitiva estela de gestos, gritos, indignaciones, paradojas…[418]

> Sensación de languidez infinita, que va en forma de onda, desde el minuto que sentimos pasar, hasta la hoja amarilla que cae del árbol. El tiempo con sus giros y la eternidad con sus tumultuarias losas.[419]

> La angustia de vivir, nosotros, en esa cabecita de alfiler y estar lejos de ella; la sensación del tiempo y de la eternidad a la vez.[420]

Si bien esos textos reflejan el dolorido sentir ante esa realidad del tiempo, sus novelas darán noticias de su posible superación. Es la propuesta de la filosofía schopenhaueriana, que en el fondo plantea trascender esa angustia gracias a la ataraxia, que deriva de la honda comprensión de la realidad, de su metafísica. Una visión estoica de la vida. Ésta actitud se encarna en un término típicamente azoriniano: *inactualidad*. Es inactual Félix Vargas[421]; o alcanza esa inactualidad, con el paso del tiempo, Antonio Quiroga. También son inactuales, aunque no se explicite, tío Pablo, don Juan, los protagonistas de *La isla sin aurora* o doña Inés al final de la novela. Ése es el estado ideal, el más coherente con la realidad de las cosas. Como dice Quiroga: "Las horas van pasando y no me doy cuenta de que pasan"[422]; o, "me entrego al tiempo, que me lleva revuelto en su corriente perennal"[423]. Esa situación le convierte en inactual, como dice Luis Dávila de él, en la segunda parte de la novela: "Don Antonio es ya para mí inactual; ni se halla sometido a las leyes del tiempo, ni sujeto a un espacio determinado"[424].

En definitiva, descubrimos que hay un vaivén en las consideraciones del paso del tiempo, dependiendo de la percepción del personaje que sienta ese transcurrir. Por un lado, un fuerte pesimismo y, en ocasiones, desesperación; por otro, una pacífica serenidad, debida a la ataraxia alcanzada. Mas, en todo caso, siempre impregnados de una profunda melancolía.

Esta subjetividad de la percepción del tiempo nos lleva a considerar otro rasgo. El tiempo y el espacio son característicos del ser humano, subjetivos, indisociables de la conciencia individual. Esto va en la línea de la filosofía kantiana y, por tanto, schopenhaueriana. Por ello, ya que el punto de vista narrativo está fundamentalmente focalizado en el héroe en las novelas de Azorín, la percepción temporal de la narración está ligada al protagonista. De esta manera, el paso del tiempo está estrechamente vinculado a cada personaje, a cada conciencia. No sólo en su valoración pesimista o superadora. También en cuanto a la misma duración. Es frecuente tropezar con este tipo de afirmaciones en las novelas de Azorín: "Estos momentos de silencio son tremendos,

---

[417] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, pp. 156-157.
[418] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo I, p. 152.
[419] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXIV, p. 60.
[420] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 167.
[421] De hecho, Azorín cambió el nombre de esa novela, años después de publicarse, para llamarla *El caballero inactual*.
[422] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, Suplemento a los anales, capítulo XXXII, p. 299.
[423] *Ibid.* p. 300.
[424] *Ibid.* p. 299.

abrumadores; parecen siglos"[425]. O, como expresa recurrentemente en muchas de sus novelas, de forma parecida y en este sentido: "El espacio y el tiempo son, en efecto, patrimonio de las criaturas"[426]. A su vez, esta subjetividad forjada en sus obras de ficción, halla su paralelismo en la obra de Guyau, *Génesis de la idea de tiempo*, muy apreciada por Azorín.

A este respecto se pronuncia Livingstone: "Para él [Azorín] su solución no ha de encontrarse en la sumisión del individuo a conceptos temporales objetivos, sino en la auténtica *creación* de un nuevo tiempo que permita la fruición de destiladas sensaciones; es decir, un tiempo subjetivo que compita con la idea de una temporalidad objetiva; un tiempo, en fin, siempre relativo a su contexto geográfico y psicológico. Azorín insiste constantemente en la relatividad de la temporalidad concebida así"[427]. De hecho, cita un fragmento de *Salvadora de Olbena* que puede resumir la posición azoriniana. Completo dicha cita con la última frase que Livingstone elude, porque pienso que engloba, de nuevo, la relación eternidad-tiempo concreto, que vemos repetida y mantenida en su obra:

> El tiempo transcurre; transcurre en Olbena como en todo el planeta; pero no es lo mismo el tiempo en todas partes; no es lo mismo en Olbena que en Madrid o en Londres. No es lo mismo para unas personas que para otras; no es idéntico, en esto instantes, para Salvadora que para Ardales, para Ardales que para Valdecebro. En esta tarde templada y radiante de diciembre, todo está más definido, en la alta meseta castellana, que en otra estación y en otras tierras; se goza de lo concreto al mismo tiempo que se pone el pensamiento en lo indefinido.[428]

La subjetividad temporal y su relación con el espacio las dejamos para más adelante. Pero en ese fragmento se ve la insustituible vinculación con el sujeto de la percepción. Por eso, el paso del tiempo, su *objetividad*, se construye a partir de las percepciones parciales, personales, *subjetivas*. Puro perspectivismo[429].

3.4.1.2. Novelas de Azorín con reducción temporal

Azorín procura establecer, según Livingstone, el "antídoto contra el tiempo cronológico"[430]. Las palabras del investigador pueden aplicarse en rigor a la actitud schopenhaueriana de la ataraxia y la contemplación. Esta ética propuesta por el filósofo alemán y adoptada por el *pequeño filósofo* Azorín tiene su reflejo directo en algunas técnicas narrativas, que antes hemos denominado como modos renovadores del tratamiento del tiempo. Según el autor norteamericano –cuya opinión suscribo– ese antídoto proviene de la revisión del concepto de historia propio de Azorín y de su generación: la *intrahistoria*. Sobre todo, es la plasmación de que "la novela no es historia". Por ello:

> El tiempo creado, acronológico, de Azorín transforma el aspecto de la narración histórica de la novela para convertirla en una creación más cercana a la poesía, una novela lírica donde falta la continuidad narrativa, como continuidad y como narración.[431]

[425] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XII, p. 394.
[426] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIII, p. 431.
[427] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 116-117.
[428] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVII, p. 698.
[429] Encontramos aquí la razón de esa división que habían elaborado algunos críticos entre tiempo subjetivo y objetivo.
[430] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 118.
[431] *Ibid.*

La contemplación poética es para Azorín –y Schopenhauer– una manera de superar el paso del tiempo. El autor monovero desarrolla artísticamente esa contemplación a través de la composición de auténticas novelas líricas. Si bien trataremos de definirlas en el siguiente capítulo, conviene detenerse en sus rasgos esenciales. Según el estudio de Darío Villanueva, este subgénero narrativo se caracteriza en base a su autobiografismo, al fragmentarismo y al peculiar tratamiento del tiempo. Este último, consistiría bien en la ruptura de la fluencia temporal –que conforma un presente estático–; bien en la retrospectiva –que, a su vez, conlleva una subjetividad por el recuerdo personal–; bien en el *timelessness* –técnica narrativa apropiada para la suspensión del tiempo, que en ocasiones contiene una visión cíclica del mismo como clave compositiva–. Antonio Risco lo manifiesta de la siguiente forma, aplicándolo a los narradores principales de la generación:

> Unamuno, Valle-Inclán, Azorín y Baroja, tienden a detener, por muy varios procedimientos, el tiempo argumental de sus novelas (...): el tiempo se hace insensible desde el momento en que la acción se niega, se autoanula o no tiene consecuencias. Hemos dicho, además, que esto deriva, de una concepción acusadamente pesimista de la realidad que acarrea consigo el desprestigio de la historia, de la utilidad del cambio, del valor de todo hecho en sí. Se deprecia entonces lo contingente y se indaga o simula una eternidad imposible.[432]

Aunque es propio de los autores del 98, Azorín lo desarrollará decisivamente ya que, como llega a afirmar Villanueva, "acaso sea en este autor en el que se pueda percibir con mayor nitidez la importancia del *timelessness* como factor de lirismo novelístico"[433]. El mismo Azorín ensalza ese modelo de escritura:

> Romances escuetos en que sólo se da una impresión, sin argumento apenas: impresión, con todo, indeleble. Se suele hablar de novelas en que no pasa nada; en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad suple al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo. No pasa nada en el romance del prisionero: dieciséis versos. Y, sin embargo, ¡cuántas cosas sentimos al ir leyéndolo![434]

Comenzamos, no obstante, estudiando las dos novelas que se pueden inscribir dentro de la *reducción temporal simultaneística*[435]. Éstas son *Pueblo* y *Capricho* ya que su composición perspectivística se establece en cuadros independientes entre sí y que no comportan una sucesión temporal. Tal que podríamos considerar que lo narrado en ambas obras sucede simultáneamente en diversos espacios. Lo importante en estas novelas no es la sucesión, sino la visión panorámica o perspectivística; debido a lo cual, el tiempo de la historia apenas se manifiesta. En ambas, la trama queda totalmente disuelta: en *Pueblo*, se reduce a la visión cenital del narrador; en *Capricho*, a las opiniones de los componentes de la redacción periodística. En consecuencia, como anuncia el narrador de *Capricho*: "Cubiletea con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador (...). Novela o lo que sea. Novela o circunspectas confidencias"[436].

En el caso de *Capricho*, consideramos que su multiperspectivismo estructural permite pensar en dicha simultaneidad –que no contradicen las fórmulas temporales que alberga el discurso–. Como sabemos, la novela está construida a partir de una propuesta

[432] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 155.
[433] Villanueva, Darío, "Prólogo", en *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Prólogo, Taurus, Madrid, 1983, p. 20.
[434] Azorín, *Escritores*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956, p. 268.
[435] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, pp. 48-49.
[436] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, "Como gustéis", p. 397.

del autor ficcionalizado al director de un periódico. Ha construido una pequeña ficción y pretende un experimento: ver cómo lo desarrollarían otras personas. El director recoge ese ofrecimiento:

> No a los colaboradores, sino a los propios redactores del periódico habría que consultar. A ello se decidió el director. El director era un setentón enjuto y cano. Puso las cuartillas sobre la mesa.[437]

Entonces, los distintos personajes van desfilando con sus cavilaciones, como un coro de voces diversas:

> Aquí tenemos al pobre jurisperito. Descansemos en la ecuanimidad del pobre jurisperito. El pobre jurisperito no ha dicho que sí ni que no al proyecto del director: desea permanecer equidistante entre el sí y el no.[438]

Bien es cierto que, en el inicio de la segunda parte, se aprecia un cambio drástico. Una reunión de los personajes marca en la novela un antes y un después en el tiempo de la historia. En cambio, la obra continúa con idéntico juego de perspectivas: si antes la discusión se centraba en cómo continuar la anécdota narrada por el autor, después intervendrán diferentes personajes aportando su personal solución a la problemática debatida entre ellos en dicho encuentro. A su vez, en la tercera parte, serán algunos personajes literarios los que tercien, en un nuevo juego de perspectivas. Para terminar, en el desenlace, algunos elementos temporales anuncian el final: "Autor: el alba está ya anunciándose"[439]. De esta manera, la disolución de la novela coincide con el final del trabajo del autor, que se produce simbólicamente al llegar la noche: "Acaba tu trabajo por esta noche, autor, y tus personajes se desvanecen"[440].

Asimismo, en *Pueblo* hay alguna marca temporal, pero simplemente sirve para encuadrar la situación de la descripción poética del capítulo: "Últimos días de octubre; remolinos de hojas secas, amarillentas. Ferial; ferias en Sigüenza, Santibáñez, Torija, Barco de Ávila"[441]. Luego, no responden a un tiempo de la historia que transcurre, sino que se enmarca y se detiene.

La simultaneidad viene provocada por esa visión astral del narrador, que va recorriendo diferentes espacios describiendo el faenar de personas, el paisaje, nimios objetos. El narrador posa sus ojos en esas realidades y las describe, les da vida:

> Techo de yeso; todo sencillo, liso. Cielo raso; y como en el cielo se tiene una suprema serenidad, este techo quiere ser sereno y justo también.[442]

> Islas y caminos; islas pobres, desnudas, como las montañas ralas; islas reducidas; peñascales; cercanos a la costa; casi tocando con las playas y las rocas.[443]

En cualquier caso, es cierto que en las dos novelas –*Pueblo*, *Capricho*– algunos personajes toman la palabra para contar su historia o sus andanzas: ahí el tiempo de la historia –de la que cuenta dicho personaje– sí avanza, aunque el tiempo de la historia del relato principal sigue detenido. Por ejemplo, en el capítulo XXXVI de *Pueblo*, un perro narra sus micciones en diversos espacios públicos; en una ocasión se ve sorprendido:

[437] *Ibid.* capítulo II, p. 404.
[438] *Ibid.* capítulo XI, p. 425.
[439] *Ibid.* capítulo XXXI, p. 470.
[440] *Ibid.* p. 471.
[441] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 208.
[442] *Ibid*. capítulo XVII, p. 194.
[443] *Ibid*. capítulo XXI, p. 200.

"Estaba ocupado en esta operación cuando sentí que ponían la mano en mi cabeza (...). Levanté la cabeza, y era nada menos que el director del Banco"[444]. Esa sucesión también es evidente en los dos últimos capítulos de la novela, los epílogos «en un sueño»: "Por la mañana encontré a un amigo que iba a un centro oficial a hacer un depósito para una subasta; por la tarde vi al pasar ante un taller, la llamita de un soplete"[445]. Sucede a su vez en *Capricho*, especialmente en la tercera parte, cuando algunos personajes de clásicos españoles toman voz: "Dice Juan Tenorio: Siéntate; estoy fatigado; me encuentro ahora descansando un momento"[446].

Antes continuar con estas novelas de reducción temporal conviene hacer un inciso, ya que afecta a algunas de esas obras. Presentamos una aclaración, que emerge a través de un comentario de Livingstone: "La flexibilidad de este concepto [del tiempo] permitirá una elasticidad que hará que el tiempo se extienda desde el dilatado, casi vegetal, de las primeras novelas, mediante una especie de técnica de «cámara lenta», al vertiginoso, de «cámara rápida», en las novelas de los subconsciente"[447]. En esta observación conviene distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. En los ejemplos propuestos por el investigador americano para ilustrar esa idea, el tiempo de la historia queda suspendido, y es el discurso en el que se pasa de una parsimoniosa y detallada descripción, a una incesante y abrupta aglomeración de sensaciones. Es, por tanto, una cuestión de ritmo, de elipsis, ya sean por la ausencia de verbos, de conectores o del establecimiento de la situación temporal de cada capítulo. Sin embargo, acierta Livingstone al decir que "esta momentaneidad es fundamental de todo el arte de Azorín; su arte entero, en todas sus etapas, está tejido de tales instantes de supremo deleite intemporal que constituyen el máximo triunfo sobre la realidad temporal"[448].

Concluyo que aunque Livingstone aduce que *Pueblo* es una novela vertiginosa, textualmente no es exacto. La sucesión del tiempo de la historia casi no existe como tal. Es consecuencia de confundir el ritmo narrativo del discurso, con un acontecer presto del tiempo de la historia, que, en esta novela está detenido, parado, suspendido: "Azul oscuro; azul con salpicaduras de grasa; con tiznones de carbón. Cazadora cerrada; pantalón del mismo color azul. La trepidación de la locomotora; el pasar vertiginoso de los grupos de álamos, con sus hojitas tembloteantes, de las llanuras, de las montañas"[449]. El ritmo del discurso está alterado, por las múltiples elipsis internas (ausencia de verbos en forma personal o de conectores); no obstante, es más pausado que en las dos novelas que cronológicamente la anteceden: *Superrealismo* y, en especial, *Félix Vargas*.

Estas últimas podemos inscribirlas dentro del modo de *reducción temporal lineal*. El presente de la historia es mínimo en ambas. En *Félix Vargas* el narrador nos sumerge en las profundidades del subconsciente y de los pensamientos del personaje. El tiempo de la historia se compone de un verano en la vida del protagonista. Ese tiempo parece detenido al presentar las variadas reflexiones del poeta y su proceder creativo. Una carta le solicita para impartir una conferencia sobre Santa Teresa. La preparación de esa charla inunda e invade su interioridad con la vida y obras de la religiosa abulense. Aunque el tiempo discurre lentamente, sin que el narrador dé noticias de ello –elipsis–. Así, el poeta viaja, recibe una carta, trabaja: "Lo que piden en esta carta al poeta es absurdo: que dé el próximo otoño un breve curso sobre Santa Teresa en el Femina-Club. El cielo es hoy ceniciento"[450]; o "a la tristeza y a la cólera del viaje ha sucedido una ligerísima

[444] *Ibid*. capítulo XXXVII, p. 224.
[445] *Ibid*. "Epílogo en un sueño", p. 233.
[446] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXV, p. 481.
[447] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 117.
[448] *Ibid.* p. 118.
[449] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVIII, p. 196.
[450] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 7.

satisfacción"[451]. El tiempo pasa ("primeros días de agosto"[452]; "autumnus: otoño. Poder evocador de este vocablo; cansancio; ensoñación"[453]), hasta que termina su estancia veraniega en Errondo-Aundi ("últimos días; reaparición del llavero con el manojo de llavecitas"[454]).

En esta novela, al igual que en *Pueblo*, la sensación de vertiginosidad proviene del empleo de infinitivos, de la narración entrecortada, del maremágnum de sensaciones. Pero dentro de los parámetros del tiempo narrativo esos recursos simplemente afectan a la prosa. Realmente, el tiempo de la historia está casi detenido; avanza ligeramente de capítulo en capítulo, mientras que el tiempo del relato se extiende: "Planos de luz que se cruzan. Ebriedad de volúmenes. Del espejo a la penumbra lejana; en la lejanía, el fulgor del otro espejito. Cuadrado de la ventana soleada; cuadro de luz de la puertecilla del fondo"[455].

La misma situación nos encontramos en *Superrealismo*[456]. La novela surge del "propósito de escribir una novela"[457]. A esta intención, de por sí estática, le van sucediendo episodios creativos, inmersos en la conciencia del escritor/narrador. Partimos de la "primera sensación de una novela"[458], hasta el momento de la gestación del espacio y el tiempo[459] –con la mediación celestial de los ángeles–, y el sublime instante de la creación del personaje: "Ya es hora de que aparezca el protagonista de la novela"[460]. A partir del surgimiento del personaje, de su nominación, vestido y espacialización, el narrador nos conduce al viaje iniciático del protagonista: "Necesidad de llevar a Tomás Verdú a Monóvar"[461].

Aunque ese viaje pueda implicar sucesión, no debemos olvidar que seguimos en la conciencia creativa del autor. El narrador se encarga de que no tengamos esa sensación de transcurso temporal, ya que, empleando la misma técnica que en *Pueblo*, nos va describiendo autónomamente los parajes, olores o personas de ese paisaje levantino:

> Casitas; casa en el campo; casas en el término de Monóvar y algunas –propiedad de monoveros– en términos colindantes. Nombres de casas y parajes.[462]
>
> El esparto; el esparto como compañero leal del pino y del yeso. El esparto en las casas monoveras; en las de la ciudad y en las del campo. Esparto picado y esparto entero.[463]

Ese tránsito hacia el Levante anuncia el final de la novela, como notifica previamente el narrador. Ese final requiere también de un espacio concreto, que busca la conciencia autorial de la narración: "Buscar para el final de la novela, una celda; celda de un

[451] *Ibid.* capítulo X, p. 21.
[452] *Ibid.* capítulo II, p. 8.
[453] *Ibid.* capítulo XXIV, p. 44.
[454] *Ibid.* capítulo XXXIX, p. 68.
[455] *Ibid.* capítulo XXXVI, p. 64.
[456] También, en cuanto a la supuesta vertiginosidad, encontramos de nuevo algunos pasajes que podrían verse así, pero esto no nos permiten concluir, como en las otras novelas, que por ello el ritmo de la novela no esté reducido temporalmente: "Y no sabemos lo que un ángel. Romper el puro aire; rompiendo, más fuerza que romper. Rompiendo el puro aire. Imagen del ángel que va ascendiendo por el aire transparente, límpido, sutil" (Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 91).
[457] *Ibid.* capítulo I, p. 77.
[458] *Ibid.*
[459] "Conectar con lo Infinito; conectar con lo que está fuera del tiempo y del espacio; conectar con el eterno presente. Tiempo: idea humana. Eternidad: idea humana. Nada: idea humana" (*ibid.* capítulo VIII, p. 90).
[460] *Ibid.* capítulo XI, p. 94.
[461] *Ibid.* capítulo XXII, p. 113.
[462] *Ibid.* capítulo XXXIV, p. 132.
[463] *Ibid.* capítulo XXXVIII, p. 138.

religioso. Encima de la mesa, un libro; la mesa, en una celda de muros blancos. Ver si en la provincia de Alicante hay un convento que sirva"[464].

Por último, *Las confesiones de un pequeño filósofo* podríamos adscribirla a las novelas con *reducción temporal retrospectiva*, según la clasificación que estamos siguiendo. El autor-narrador de esas memorias establece el marco narrativo de la novela: va a rememorar su pasado, o, como él mismo dice "quiero evocar mi vida"[465]. Sirven, en este contexto, las palabras de Lott, aplicadas a *Félix Vargas*: "In his treatment of sensation and concern with time and memory, Azorín is quite similar to Proust; but his prose style is much more like the nominal style of the Goncourts"[466].

A partir de ese momento, todos los capítulos de la trama formarán parte de esas reminiscencias pretéritas. Podríamos, sin duda, adscribir esta narración a constantes analepsis, en concreto, del tipo homodiegéticas e internas. En esta novela siempre tendrán el denominador común de la visión sensitiva del protagonista y de sus reflexiones sobre la realidad y la existencia, siendo, como se considera a sí mismo, un «pequeño filósofo»: "Y entonces, estremecido, enervado, retorno a la mesa y duda antes las cuartillas de si un pobre hombre como yo, es decir, de si un pequeño filósofo, que vive en un grano de arena perdido en lo infinito, debe estampar en el papel los minúsculos acontecimientos de su vida prosaica…"[467].

Me parece la obra más lírica de todas las escritas por Azorín. Quizá por estar íntegramente narrada desde el *yo protagonista*, pero, en especial, por la reconstrucción a través de recuerdos que impactan en la sensibilidad madura, que reconstruye su pasado. La expresividad y contundencia de algunos pasajes son de una gran belleza: "Yo siento aún su aliento de tabaco y percibo el rascar, a intervalos, de su bigote cerdoso"[468]; "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, nunca se va de mi cerebro el ansia de esta lectura deliciosa y el amargor cruel de esta interrupción bárbara"[469]; o, "y si cierro los ojos en el cambio de cuartilla a cuartilla, se me aparece el buen anciano orondo después de la comida, repantingado en su sillón, dando con el acero sobre el pedernal unos golpecitos menudos y rítmicos que hacen temblar su sotabarba"[470]. En su conjunto, la intención del autor es desatender los grandes hechos, y centrarse en las anécdotas menudas, las que más profundamente han herido su sensibilidad. Es una autobiografía de lo sensible. Lozano Marco destaca esta profusión de lo sencillo, de lo lírico:

> Martínez Ruiz, que inmediatamente va a comenzar a firmar como Azorín, es un pequeño filósofo y un gran lírico: un observador de la vida cotidiana, de una vida que no quiere reproducir en sus anécdotas exteriores, sino conocer en su interioridad: llegar a su medula, que tal vez se encuentre mejor entre las vidas opacas, de las que, más que conocimientos extrae sabiduría y amor.[471]

[464] *Ibid.* capítulo XLIII, pp. 147-148.
[465] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 381.
[466] Lott, Robert E., "The structure and style of Azorín´s *El caballero inactual*", University of Georgia Monographs, 10, 1963, p. 14.
[467] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, pp. 381-382.
[468] *Ibid*. capítulo III, p. 383.
[469] *Ibid*. capítulo XVII, p. 399.
[470] *Ibid.* capítulo XXIX, p. 413.
[471] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXV.

3.4.1.3. Ruptura del orden temporal: *La isla sin aurora*

Esta novela publicada en 1944 es la única de toda la producción azoriniana en la que se rompe sistemáticamente con el orden temporal de la novela. Esta obra cuenta la aventura de un novelista, un poeta y un dramaturgo, que embarcan con rumbo a una isla sin aurora. El carácter mítico del paraje que buscan, ya augura la ensoñación en la que está envuelta esta ficción.

La fractura del orden es total. El lector es incapaz de situar temporalmente los hechos, gracias a los juegos a los juegos metafictivos que ya hemos tratado, al onirismo de la narración o a las constantes analepsis y prolepsis.

Podemos sopesar los motivos de esta deliberada ruptura del orden cronológico en la novela. Por un lado, está su acentuado lirismo, como dice Renata Londero, en su introducción a una de las ediciones de tan peculiar novela: "De hecho, en la novela quizá más lírica de un escritor como Azorín, a quien Pedro Salinas ve «en un estado permanente de permeabilidad para la sensibilidad poética»[472]". Como ya hemos apreciado y trataremos con más atención, las características líricas de las novelas azorinianas están muy vinculadas a la suspensión del tiempo. Pero en el caso de *La isla sin aurora* están presentes, en cambio, a través de esa ruptura del orden, para tratar de conseguir un halo de misterio. En palabras de la misma investigadora:

> Por tanto, en una *summa* estética como *La isla sin aurora*, dominada por un evidente simbolismo metafictivo, y a la vez de muy placentera lectura, Azorín –maestro de la vaguedad, de la evanescencia y del matiz– mezcla y difumina todas las lindes entre los opuestos que siempre se enfrentan y confunden en sus páginas: realidad y ficción, vida y arte, eternidad y fugacidad, acción y contemplación, claridad y misterio.[473]

Debido a lo cual, en esta novela está tematizado el lirismo. Por otro lado, esa poeticidad de la narración está unida a otro punto importante, a mi modo de ver, que es la presencia de lo onírico (y la relación realidad-ensueño). Siguiendo a Londero, ambos atributos confluyen, y conllevan a que "es la visión de la realidad la que se ofrece distinta. Una de las notas más singulares perseguida y conseguida es la representación fragmentaria de la realidad". En consecuencia, la novela es verdaderamente poética. Otros elementos de esta novela contribuyen también a que sea escasamente narrativa y, en suma, eminentemente sosegada, pausada, detenida. Así lo manifiesta Díez de Revenga:

> Tanto elementos de carácter estructural como de contenidos hacen constantes referencias a la condición lírica de esta novela. Entre los primeros, Londero señala los diálogos y soliloquios dramáticos, observaciones filosóficas y citas eruditas de un narrador omnisciente que va ofreciendo bocetos descriptivos que parecen poemas en prosa. Desde el punto de vista argumental, es el proceso de formación del artista y del sabio, así como el viaje por la vida, la literatura y la imaginación los que dan cuerpo a este carácter lírico de la novela.[474]

En definitiva, descubrimos en esta obra abruptas elipsis que provocan una fuerte fragmentación; abundantes escenas, en los diálogos entre los personajes y las intervenciones en los capítulos encuesta –muy habituales en esta novela–; preciosistas y sensitivas descripciones. Todos estos recursos contribuyen a su lirismo.

En cuanto al orden temporal, la ruptura se produce por las múltiples analepsis. Estas suelen producirse bien por relatos secundarios de algunos personajes, bien por las

[472] Londero, Renata, "Introducción", en Azorín, *La isla sin aurora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 11-24, p. 14.
[473] *Ibid*. p. 12.
[474] Díaz de Revenga, Francisco Javier, "Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora* de Azorín", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, *op. cit.*, pp. 99-113, p. 105.

ensoñaciones o elucubraciones de los protagonistas. Pertenecen al primer grupo, por ejemplo, los testimonios de algunos marineros –capitán Pasquier, Gaspar Rico, Manuel Domínguez– que nos cuentan sus travesías y peripecias marinas. También el hada, la ondina, la sirena, el fauno. En el segundo, algunos episodios de la navegación, que se suceden sin un orden aparente y quizá sean parte de la ensoñación del poeta: "Serían la tres de la mañana en el mundo astronómico, cuando el poeta se alejaba del cúter, remando en un bote. En el mundo de los sueños no había sonado ninguna hora"[475]. Si bien, la presencia de esos personajes puede estar sometida al mundo del ensueño, o de la obra creada, como refiere constantemente el narrador:

> No se acordaba ya de las cuartillas. Y cuando se le recordó, sintió de pronto un vivísimo interés por su propia obra. Y ahora sí que, vuelto otra vez a la remota región de donde había partido, comenzaba a vivir, como realidad tangible, su mismo ensueño.[476]

Además, hay algunas prolepsis, que adelantan la acción. Por ejemplo, las ya consignadas del capítulo I y XXIII, por el juego metaficcional que conlleva. En el primero, el poeta lee su propio viaje, para luego volver al relato principal. En el segundo, el narrador nos cuenta un fallido desembarco, soñado o imaginado. Es en la única novela de Azorín en el que hallamos este recurso del orden temporal.

En conclusión, todo en la novela se sume en una fuerte indeterminación, una provechosa inconcreción temporal. Incluso el espacio buscado, que da origen al título de la novela, *La isla sin aurora*, se refiere a esa ausencia del tiempo, o, más bien, a la ausencia del suceder del tiempo. Así lo presenta el narrador, ya desde el primer capítulo (leído por el poeta en ese juego sin fin de espejos metanarrativos). La obra está salpicada de titubeo: "Navegaban por el inmenso mar. No era nave zorrera, ni barco veloz. Podía ser una goleta, o un bergantín, o un quemacherín. El mar de proa sería una ninfa o un fauno"; "venían de no se sabía dónde e iban a no sabían que isla"; "caminaba la nave, ni con lentitud ni aceleradamente: a veces se veía una estela tras la popa, y a veces no se veía nada. El sol, sobre el inmenso mar, salía, llegaba a su cenit y se ocultaba. En la toldilla del barco, había tres largas sillas; estaban en ella tendidos los tres personajes. Dormían o velaban. Soñaban despiertos o creían estar despiertos cuando dormían. Todo les era indiferente"[477]. Y, por citar otro ejemplo más adelantado en la obra, pero de idéntica dubitación: "Lo mismo les daba, en fin de cuentas, que la nave, zorrera o veloz, caminara por el agua o por el aire, entre las ondas salobres o entre las nubes fluidas"[478].

3.4.1.4. El *timelessness* o *ucronía*. *Doña Inés* y *Don Juan*

Procedamos ahora al análisis de su narrativa bajo este prisma de la suspensión del paso del tiempo o *timelessness*. Como ya habíamos referido, Azorín es reconocido como el autor que más eminentemente ha tratado este modo de renovación del tratamiento del tiempo. En él, podemos catalogar al resto de las novelas azorinianas, si bien en unas se dará de manera más cumplida y cabal.

Podríamos calificar a las demás como novelas de personaje. Algunas, de hecho, tienen como título el nombre del protagonista y en todas descubrimos rasgos autobiográficos del autor. Aunque no podríamos clasificarlas todas, *stricto sensu*, como *Bildungsroman*, sí en cierto sentido. En palabras de Darío Villanueva:

---

[475] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 529.
[476] *Ibid.* capítulo IX, p. 520.
[477] *Ibid.* capítulo I, p. 501. Esas tres citas son de esa página.
[478] *Ibid.* capítulo XXIII, p. 549.

> Porque la novela lírica se identifica en gran medida con una singular manifestación del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor.[479]

Para la consecución del *timelessness* Azorín se vale de una serie de recursos que, en su conjunto, transmiten esa sensación de suspensión del tiempo. Utiliza todas las técnicas de duración temporal, cada una con una función determinada que analizaremos. A su vez, la exigua trama contribuye al estatismo y a que la focalización en los personajes, que nos revela sus sentimientos y su percibir la realidad, sea el principal argumento novelesco. Por otro lado, el fragmentarismo consigue que las unidades sean autónomas y que no se dé apariencia de sucesión. Y, será fundamental la actitud de los personajes ante el tiempo. Por último, trataremos dos asuntos que tienen gran relevancia para favorecer la *ucronía*, como son los tiempos verbales utilizados y la circularidad del relato. Lo hacemos de forma separada por su importancia, y porque también puede aplicarse de igual modo al resto de novelas con otras modalidades temporales.

En general, como podemos percibir hasta ahora, el *timelessness* está vinculado estrechamente a lo que Genette llamó duración temporal o velocidades del relato: la relación directa entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Pienso que Azorín utiliza para esa suspensión del tiempo, dos técnicas fundamentalmente, al margen de la elipsis propia de la fragmentación: la escena y la pausa.

En la teoría literaria, la pausa ya no se identifica exclusivamente con la descripción. Se manifiesta, en cambio, a través de una descripción extra-temporal y extra-diegética, por un lado; a una descripción en la que transcurre el tiempo lenta y pausadamente, por otro[480]. Este último tipo, además, son un recurso genuino del Modernismo, en contraste con la descripción decimonónica.

Esas descripciones temporales, llevadas a cabo mediante el *slow-down* o *ralentí*, sin duda, son las más utilizadas por el escritor levantino, por dos motivos principales. El primero, porque no es una simple digresión del narrador, sino que está vinculada a la percepción, pensamiento o interioridad de algún personaje; es decir, está condicionada por el punto de vista adoptado por el narrador. El segundo, porque con bastante asiduidad el narrador expone cuánto tiempo ha transcurrido durante esa descripción o, incluso, durante el diálogo entre personajes. Son, en el fondo, descripciones dinámicas, donde el tiempo pasa lánguidamente:

> Esta tarde, como hacía un tiempo espléndido, Yuste y Azorín han ido a la Fuente (...). Y el maestro Yuste detiene su mirada en la lejana ciudad que se esfuma en la penumbra del crespúsculo, mientras las campanas tocan en campaneo polirrítmico.[481]

> Azorín regresa solo por el camino tortuoso. La tarde muere. La llanura se esfuma tétrica. Y en el cielo una enorme nube roja en forma de fantástica nave camina lenta.[482]

> A ratos, fragmentariamente, charlan Verdú y Azorín. Largos silencios entrecortan los coloquios.[483]

---

[479] Villanueva, Darío, "Prólogo", art. cit., p. 14.
[480] Cfr. Genette, Gérard, *Figuras III*, p. 157
[481] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VI, pp. 71-76.
[482] *Ibid*. primera parte, capítulo XXVI, p. 141.
[483] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo I, p. 293.

> En el pueblo, Don Juan y el doctor Quijano han ido a pasar la noche a casa de un labrador amigo (...). La noche ha sido interminable. A la madrugada, Don Juan se ha levantado un momento y ha abierto un ventanillo.[484]

> El coche ha salido de Madrid al amanecer. Dulce somnolencia embarga a la viajera. El cielo está limpio, y las horas van pasando lentas.[485]

Podemos encontrar algunas descripciones extra-temporales, aunque son ciertamente escasas. Desde luego, el inicio de *Antonio Azorín* es lo más próximo a ellas. La novela comienza con una aparente descripción digresiva –sin mayor intención que encuadrar la trama– que finaliza cuando el narrador nos presenta al protagonista, leyendo. Toda la descripción ha sido como un prolongado *travelling*, cuyo objetivo principal es la presentación del protagonista. Ante la fingida asepsia de toda la descripción, la voz introduce con maestría un golpe final –en el que transmite a su vez un cierto suceder temporal–, con el que ya comunica una cierta información acerca de la interioridad del personaje, gracias a un elemento espacial: "En este sillón verde está sentado Azorín. Tiene ante sí una maleta abierta. Y de ella va sacando unas camisas, unos pañuelos, unos calzoncillos, cuatro tomitos encuadernados en piel y en cuyos tejuelos rojos pone: Montaigne"[486].

Más adelante hablaremos de la espacialización de la novela, pero ahora es el turno para constatar en estas novelas las abundantes descripciones de sentimientos, pensamientos o, mejor, de sensibilidad y percepciones de los personajes. Destaco un ejemplo entre muchos que podrían ponerse:

> Diego experimenta una ansiedad que no puede definir; a veces se siente exaltado, y otras parece hundirse en un abismo. Quisiera hacer algo pero no sabe lo que es. Cuando la naturaleza toda se ríe, él siente honda melancolía; en los crepúsculos vespertinos, al tiempo que surge el lucero, su espíritu se estremece con una sensación indefinible.[487]

La novela de Azorín es prolija en diálogos. Son diálogos cuidados, que, desde luego, dan una cierta quietud a la narración. Como ya habíamos descrito, los diálogos suponen, convencionalmente, la equiparación entre el tiempo de la historia y del relato. En sus obras, hallamos capítulos enteros constituidos dialógicamente[488], algunos, incluso, construidos en modo dramático, de forma que el narrador ni siquiera interviene[489]; estos últimos suelen contener acotaciones, como acontece en el teatro. Además, los famosos capítulos encuesta funcionan como intromisiones de los personajes en estilo directo, siendo muy característicos de las novelas de su última etapa[490].

Podemos constatar una gran diferencia entre ellos. Las escenas que se representan bajo la modalidad dramática, ya sean los capítulos encuesta o los propiamente dramáticos, carecen de referencias temporales. Por lo tanto, mantienen la convención temporal de la identificación entre el tiempo del discurso y de la historia.

---

[484] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XV, pp. 503-504.
[485] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VIII, p. 556.
[486] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo II, p. 243.
[487] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 588.
[488] Cfr. Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XII, pp. 472-473; *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, pp. 539-540; *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXIV, pp. 603-606; *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV.
[489] Cfr. Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulos XVI y XXII; *La isla sin aurora*, epílogo, capítulo XXXVIII. Estos capítulos no son tan frecuentes.
[490] Cfr. Los capítulos finales de *La isla sin aurora*; o los últimos capítulos también de *Capricho*. Lo hallamos a su vez en los capítulos encuesta de *María Fontán* (capítulo X) y de *Salvadora de Olbena* (al menos los capítulos XXIII a XXVII).

No sucede así en otros, donde el narrador a veces cuestiona precisamente eso: cómo pasa el tiempo de la historia durante la escena. Es muy acusado en *La voluntad*. Por ejemplo, en el capítulo XIV de la primera parte. Comienza con estas palabras: "Hace una tarde gris, monótona". Transcurre todo el capítulo con las divagaciones literarias entre Azorín y Yuste, para concluir de esta manera: "Yuste calló. Y en el silencio del crepúsculo sonaba el ruido monótono de la lluvia"[491].

Asimismo, cuando el narrador acude a digresiones reflexivas –para enunciar los pensamientos del protagonista–, mediante el *monólogo citado*, también pasa el tiempo y la voz nos lo hace notar. No es un recurso habitual, pero sucede, por ejemplo, en la segunda parte de *La voluntad*. El tiempo de la historia transcurre y lo certifica el narrador a través de los cambios de espacio: el personaje recorre calles, lugares diferentes: "Azorín entra en la calle de los Estudios. Pasa por la misma una mujer con dos niños. Y Azorín piensa: «No sé qué estúpida vanidad…»"[492].

Es insólito, en ese sentido, el capítulo XIII de la primera parte de *La voluntad*, en el que se detalla el fracaso del inventor Quijano. Es un capítulo muy narrativo. Pero está justificado y es coherente por dos motivos: el primero es porque adelanta el fracaso del protagonista, en esa especie de vuelta eterna; el segundo, porque sirve para la reflexión de Azorín personaje: "Y por la noche, ante el balcón abierto de par en par, Azorín aperdiga sobre la mesa las cuartillas (...). Se detiene indeciso; arregla las cuartillas; moja la pluma; torna a mojar la pluma…"[493].

En cambio, en la mayoría de las ocasiones localizamos, más bien, digresiones reflexivas narradas directamente por el narrador o reflejadas a través del estilo indirecto libre[494]. En ellas, el tiempo se vuelve a detener y se ralentiza. Entonces, las digresiones presentes en la novela azoriniana tienen el tono de la narración principal: se focalizan en la sensación, en la pausa, en la tranquilidad:

> La lectura de la biografía de Hoffmann hizo aflorar en la conciencia de don Pablo lo que estaba latente en lo profundo. Con ansiedad iba pasando las páginas del libro. Y ya desde aquel día su mal oculto fue ostensible (...). Sonreía don Pablo; pero agudamente, dolorosamente, advertía su dolencia. En lo presente veía lo futuro. En el niño enfermo –amaba apasionadamente a los niños– veía el niño expirante.[495]

Ante estos textos, efectivamente, surge una importante cuestión. ¿Es el *timelessness* en la novela azoriniana una simple detención del tiempo del relato? Porque, como se puede apreciar, siempre encontramos un cierto paso del tiempo de la historia. ¿O es por el contrario una detención de la velocidad y del ritmo del relato, es decir, una especial recreación en la percepción o en los diálogos, dejando suspendida e inoperante la acción y los acontecimientos? De hecho, en su novela *Doña Inés*, el tío Pablo –*alter ego* del autor levantino– despliega la siguiente oposición: "La sensibilidad es el disolvente de la acción"[496]. O tal como se pronuncia Carlos Baliñas: "Duración contra sucesión"[497]. El mismo Azorín nos dice:

> No se comprende –no se quiere comprender– que hace falta imaginación, mucha y fina imaginación, para escribir una novela en que no pase nada. En que no pase nada

[491] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, pp. 102-107.
[492] *Ibid.* segunda parte, capítulo VII, p. 176.
[493] *Ibid.* primera parte, capítulo XIII, p. 102.
[494] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VI, pp. 572-273; Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XII, pp. 269-270; o capítulo V, pp. 248-254.
[495] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 573.
[496] *Ibid.* p. 598.
[497] Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo: Unamuno, Azorín, Valle-Inclán", art. cit., p. 229.

> complicado e inextricable […]. Lo estático, señores, puede ser tan novelesco como lo dinámico. La sensación puede darse con más intensidad".[498]

En virtud de ello, esa actitud ante lo novelesco lleva al crítico Inman Fox a proferir: "Como se recordará, en la primera parte de *La voluntad*, Antonio Azorín, el protagonista autobiográfico no *hace* nada. Lee y escucha a otros cuyos monólogos proceden de libros"[499].

José María Martínez Cachero detalla convenientemente esta fisonomía particular de la novela azoriniana en su estudio *Las novelas de Azorín*. Parte del postulado de que existen *novelas donde no pasa nada* y, como hemos hecho aquí, acude a textos donde el propio Azorín presenta esa intención noveladora como genuina. Son sugerentes algunos matices que introduce el reputado crítico. Por un lado, el punto de partida es que "poco o muy poco importará así la peripecia externa y de superficie, siendo obligado el buceo del mundo interior de los personajes, donde es cierto que también acaecen sucedidos interesantes"[500]. Reflexiona, por ello, sobre algunas de las novelas tradicionales –Balzac, Stendhal–, a las que si se les quita algunos de sus elementos fundamentales –por ejemplo, el análisis social o psicológico– reduciéndolas exclusivamente a la intriga, su valor sería escaso. En suma, "las novelas de sucesos nos interesan, si poseen un valor estético, es porque a la intriga (...) se [le] añade algo que es esencial"[501].

Por otro lado, incide Martínez Cachero en un aspecto capital: "Estimo que Azorín no es, rigurosamente hablando, un novelista sicológico, como lo fue Proust, como lo es Alberto Moravia"[502]. No aporta íntegros retratos interiores de sus personajes, sino pinceladas, fragmentos. Habla de un "incompleto sicologismo", y acude al famoso término orteguiano de los «primores de lo vulgar»: "Enunció Ortega la delicada atención que Azorín ha prestado a lo aparentemente insignificante y desvalido"[503]. En definitiva, la clave no reside en una descripción espacial o psicológica totalizadora, sino que Azorín procura un interés por lo fragmentario y sensitivo, sostenido en una sensibilidad nueva.

En el fondo, todos estos elementos confluyen en el feliz término que acuñó Leon Livingstone: «estética del reposo». Este investigador la define como una técnica muy próxima a la pintura y que es "fundamento del arte azoriniano"[504]. Procura conseguir con ella "una especie de movimiento a cámara lenta en que las acciones de los personajes son reducidas a un estado de casi inmovilidad, estado que les confiere la apariencia de moverse lánguidamente en un atmósfera irreal e incorpórea de ensueño"[505].

Sin embargo, preferimos la descripción del *timelessness*, por ser, sin duda, más científica y formal. De esta manera, entendemos mejor la situación de novelas como *La montaña mágica*, en la que los personajes sienten el paso del tiempo, que se produce, pero la quietud y el estatismo inundan la novela. Por este motivo, está muy ligada a la poeticidad, a la falta de fábula, a la exclusiva transmisión de sensaciones. Así lo expone

---

[498] Azorín, *Ecos del tiempo. Textos breves*, Antonio Díez Mediavilla (ed.), Aguasclara, Alicante, 1993, p. 33.
[499] Fox, Inman, *La crisis intelectual del 98*, *op. cit.*, p. 233.
[500] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 37.
[501] *Ibid*. p. 38.
[502] *Ibid.* p. 291.
[503] *Ibid.* p. 297.
[504] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*. p. 79. Incluyo aquí la cita completa, en la que explica cómo se articula la *estética del reposo*: "Este método constituye un procedimiento doble de realismo y antirrealismo, fundamento del arte azoriniano. Por una parte, el artista concentra su atención en el mundo externo con toda su minucia de detalles; por otra, la búsqueda de la sensibilidad que ha de producir esta atención al mundo externo constituye esencialmente un desdén de la realidad, porque ésta deja de tener un valor en sí y pasa a ser sólo un pretexto; la única justificación de una existencia con sus potencialidades estéticas. Esta indiferencia, más bien desprecio, por la independencia de la realidad concreta alcanza su apogeo en una especie de visión plástica en la que toda la marcha de la existencia parece estar suspendida en un momento de inmovilidad estática sólo para ofrecer el artista el deleite de la pura contemplación" (pp. 78-79).
[505] *Ibid.* p. 85.

Yuste en el ya muy mencionado y programático capítulo XIV de *La voluntad*, en el que augura una nueva novela sin fábula, compuesta fundamentalmente por fracciones de vida de los personajes[506].

Esas fracciones remiten de nuevo a la fragmentación. La fragmentación de la novela azoriniana en esos cuadros-capítulos facilita, indudablemente, esta técnica del *timelessness*. Emerge aquí como fundamental otro de los recursos en la duración temporal de la novela, la elipsis, que es frecuentísimo en la novela de Azorín. Las fuertes elipsis temporales entre cada uno de ellos permiten que funcionen autónomamente y que no necesiten informar detalladamente del tiempo trascurrido entre uno y otro. Entonces, la sensación de que el tiempo no pasa es aún mayor. El autor levantino trata de ellas en su ensayo *El artista y el estilo*, destacando la necesaria destreza del autor para que se empleen adecuadamente. Con este texto ejemplifico otra vez la profunda y meditada concepción artística que tiene nuestro autor:

> Nuestra mayor amiga es la elipsis (...). No tengamos miedo a la elipsis, es decir, a la abreviación violenta. No todos pueden usar la elipsis; requiere tal recurso un profundo estudio.[507]

Las novelas se dividen en capítulos autónomos; esto, unido al adelgazamiento extremo de la trama como conductora del relato, provoca que la unidad entre unos capítulos y otros se produzca gracias tanto al personaje, como a los espacios. Además, esos fragmentos son como cuadros, en los que priman las sensaciones, los diálogos, el discurso interior o la descripción. La falta de acción pretende dar relieve a lo habitualmente intrascendente, pero que se convierte en las novelas de Azorín en lo fundamental: es un fiel reflejo de la intrahistoria –en la que los sucesos históricos están devaluados– y de la estética basada en las sensaciones. Esto se traslada a la vida de los personajes de la novela: así, los hechos de mayor relevancia son los que suceden «en la trastienda», y no los grandes acontecimientos. Sin duda, esto responde también a una clara ruptura con la novela tradicional.

Las elipsis suelen ser explícitas o hipotéticas, según la tipología de Genette. En gran medida suelen ser explícitas. El narrador no nos informa del lapso de tiempo transcurrido. Por eso funcionan autónomamente. Por ejemplo, en *Doña Inés o Don Juan*, novelas donde la *ucronía* es más acusada, las elipsis entre fragmentos son abruptas, sin apenas aludir a datos temporales: no importa el suceder del tiempo; sí las sensaciones aisladas, aunque sucesivas. En cambio, en alguna ocasión –pocas, por el acostumbrado desinterés por la fábula–, son elipsis hipotéticas, siendo el narrador quien otorgue la poca información aportada sobre el tiempo transcurrido. Es lo que sucede, por ejemplo, cuando Antonio Azorín, en la novela homónima, comunica a Pepita su despido de *El Imparcial*; esto revela un cierto paso del tiempo, del que no nos había informado el narrador en primera persona[508].

Bien es cierto que el ensamblaje entre capítulos puede producirse mediante otro recurso: el resumen. Es ocasional, ya que ese recurso atenúa el drástico cambio que quiere presentar el narrador para esos fragmentos autónomos. Se da en las transiciones entre una parte y otra en algunas novelas, donde el narrador se ve en la necesidad de contarnos qué ha sucedido hasta ahí: "Azorín, a raíz de la muerte de Justina, abandonó el pueblo y se vino a Madrid"[509]; "Querida Pepita: Quedé en escribirte desde París, pero no puede ser,

[506] Cfr. Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 106.
[507] Azorín, *El artista y el estilo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 156-157.
[508] Cfr. Azorín, *Antonio Azorín*, *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo II, p. 332.
[509] Azorín, *La voluntad*, *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo I, p. 151.

porque no he ido aún a París. Te escribo desde Madrid"[510]. También surge en las novelas cuya trama tiene más enjundia, como es el caso de *El licenciado vidriera*, *María Fontán* o *Salvadora de Olbena*: "Ha ido pasando el tiempo (...). Tomás Rueda, amigo nuestro, niño que saliste una mañana de la Olmeda, sin saber que no ibas a volver nunca; Tomás Rueda, ¿qué es lo que quedará en tu espíritu de estos ocho años pasados en Salamanca?"[511]; "muchas vueltas ha dado nuestro amigo Tomás por Italia y Flandes"[512]; "la tarde en que tuvieron, en la Casa del Tilo, la conversación anterior el doctor Casal y Ardales, había ya barruntado Casal los sentimientos de Paco respecto a Salvadora de Olbena"[513]. Por ende, las referencias temporales indican el lapso temporal transcurrido y lo que se resume es la acción que ha sucedido entre uno y otro capítulo.

La novela donde se manifiesta con mayor evidencia la elipsis es en *Diario de un enfermo*. En esta obra, la elipsis viene urgida por el modelo de entradas diarísticas. Además, Martínez Ruiz resalta, con ímpetu, esas elipsis porque la sucesión de entradas no es diaria, sino que alberga muchas lagunas: 2 de abril, 6 de abril, 8 de mayo, 20 de mayo, 2 de junio, 20 de julio. Cada una de ellas contiene sólo las impresiones o sucesos que el narrador/protagonista quiere destacar, quedando en voluntario silencio aquellos que no quiere ni mencionar…

Cito ahora de nuevo a Azorín:

> Valle-Inclán, en cambio, es una literatura estática. Allí está su fuerza. Como lo es la mía. Yo lo reconozco. Alguien –¿Julián Marías?– ha dicho que es lástima que no se haga *Doña Inés* en cine. No se puede hacer.[514]

En este fragmento de su entrevista con Jorge Campos, constatamos que el *timelessness* o *ucronía* que se desarrolla en sus novelas es totalmente consciente: forma parte de la nueva sensibilidad «modernista», propia de su generación.

Debemos señalar que hay dos novelas en las que esta técnica está muy depurada o es más sustancial o constitutiva: *Doña Inés* y *Don Juan*. Ambas son novelas en las que hay un suceder de episodios, es decir, mantienen una cierta trama. Pero en todas, la preponderancia de las sensaciones es absoluta y el autor consigue una quietud asombrosa.

Elena Catena nos cuenta como anécdota, en su "Introducción" a la edición de *Doña Inés* en Clásicos Castalia, que la falta de acción en esta novela sorprendió a Pío Baroja[515], que no dudó en calificar la obra como poco novelesca. El enamoramiento tan sutil, las conversaciones, el beso… son exiguos sucesos de una novela puramente estática. Son precisamente esos aconteceres pausados los que la engrandecen. Parece que en toda ella únicamente ocurre lo que nos cuenta el narrador en el siguiente fragmento: "El hilillo de arena de la ampolleta ha cesado de caer. Ha pasado una hora: una hora como otra hora en la sucesión de los siglos. Las rosas dan su fragancia; rojas como la sangre del pobre

[510] Azorín, *Antonio Azorín*, *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo I, p. 329.
[511] Azorín, *El licenciado vidriera*, *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 453.
[512] *Ibid.* capítulo IX, p. 463. Quizá otra cita más clara para ver las elipsis temporales pueda ser ésta: "Ha ido pasando el tiempo. Poco a poco se hila la vieja el copo. 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. Tomás Rueda, amigo nuestro, niño que saliste una mañana de la Olmeda, sin saber que no ibas a volver nunca" (capítulo VI, p. 453).
[513] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo X, p. 679.
[514] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964, p. 77.
[515] La cita completa es: "En 1925 Azorín publicó *Doña Inés*, una delicada historia de amor. Fue también mi padre el que la editó y recuerdo el efecto que produjo en casa; sobre todo a mi madre, admiradora fiel y siempre constante del amigo de la primera juventud. Mi tío [Pío Baroja] veía en la novela mucho primor, pero poca acción. Hay unas páginas de ella en que se repiten expresiones como las de no sucede nada, no ha sido nada y mi tío comentaba: Eso es lo que no veo novelesco: que no pase nada" (Caro Baroja, Julio, *Los Baroja*, Taurus, Madrid, 1972, incluida en Catena, Elena, "Introducción", en Azorín, *Doña Inés*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 51-52).

trovador. Y en los espacios inmensos los astros trazan sus órbitas"[516]. Simple paso del tiempo. Sin duda, todo esto lleva a Martínez Cachero a considerar *Doña Inés* una "cima del arte azoriniano"[517], siendo su característica más importante la detención del tiempo a través del *timelessness*:

> Encontramos en la historia de *Doña Inés* capítulos de matizadísima morosidad, en los cuales el tanto por ciento de anécdota es insignificante y va dándose muy espaciosamente, a través de numerosas vueltas y revueltas, de frecuentes reiteraciones (...). Ante estas páginas de lenta andadura, reveladoras de pormenores a primera vista nimios y donde otros se agrandan un momento con dimensiones de importantes protagonistas.[518]

De igual manera podemos describir su anterior novela, *Don Juan*. También dice de ella Martínez Cachero: "Emoción y finura del arte azoriniano, nunca desmedido y arrebatado como el mediodía cálido o el verano ardoroso; es el crepúsculo vespertino, el otoño dorado de melancolía lo que mejor conviene a su maravillosa trasparencia"[519]. Asimismo, Prieto de Paula sitúa esta novela como el punto de inflexión en la madurez compositiva azoriniana, siendo un rasgo fundamental "la disminución del dinamismo"[520]. Azorín preanuncia el estatismo de esa novela con la conocida cita de Racine, con la que introduce la novela: "*…toute l´invention consiste à faire quelque chose de rien"*. Es una declaración de intenciones. Enseguida se constata en la propia obra: "¿En qué se ocupa Don Juan? ¿Cómo distribuye las horas del día? Don Juan no se desparrama en vanas amistades, ni es misántropo. Gusta de alternar la comunicación social con la soledad confortadora (...). Gusta Don Juan de abismarse, de cuando en cuando, en la bienhechora soledad. La meditación es para él la fuerza suprema del espíritu"[521]. Y de tal modo se va sucediendo la novela: cuadros fragmentarios de la nueva existencia del otrora conquistador, sutiles anécdotas, diálogos superficiales[522], sentidos acaeceres.

Quisiera justificar por qué no incluyo en esta lista las novelas *La voluntad* y *Antonio Azorín*. Además, en el caso de La *voluntad*, siendo una de las novelas más logradas, a mi juicio, dentro del arte azoriniano. Si bien es una novela muy conseguida en cuanto a la *ucronía*, su división en partes le despoja de cierta serenidad. Evidentemente es intencionada: mientras que la primera parte es intensamente estática, no sucede así con la siguiente. En la segunda parte el tiempo de la historia se acelera (pasan diez años en unos pocos capítulos), y el tiempo del discurso se vuelve vibrante y vertiginoso, con recursos parecidos a los utilizados en *Félix Vargas*. Sin duda, y como estudiaremos un poco más adelante, es la ciudad de Madrid la que impone esos cambios en la narración. La tercera, el diario de Antonio Azorín, vuelve al estatismo inicial. En conclusión, el autor se vale del *timelessness* o de su ausencia para aportar significación a un pasaje de la novela. No considero desfavorablemente esa estructura, premeditada por el autor, ya que es una obra impecable.

Antonio Azorín quizá sea la novela azoriniana en la que más se alcanza la pausa temporal a través de la descripción de espacios (o de otro tipo: como los capítulos

---

[516] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXIII, p. 602.
[517] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 188.
[518] *Ibid*. p. 201.
[519] *Ibid.* p. 188.
[520] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 177-189, p. 179.
[521] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 490.
[522] Cfr. Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 187-188: "Un diálogo hecho como de palabras menores o aterciopeladas, que acarician o aplauden, discrepan entonadamente o sonríen con levedad. Un diálogo poco extenso, demorado diestramente en su avance para que el interés por su término se acrezca".

dedicados a la afición arácnida de Antonio). En muchas ocasiones es llevada a cabo a partir de la descripción que hemos llamado extra-temporal. En cambio, así como en *La voluntad*, hay una parte en la que ese recurso no está mantenido. Es la tercera en la que se narra el viaje de Antonio Azorín por algunos pueblos castellanos. Pienso que pierde coherencia en cuanto a la *ucronía*, y, por eso, no me parece una novela tan acabada en este sentido. La división en partes, por consiguiente, vuelve a no beneficiar en este punto, y, quizá en esta obra, sea más aparatosa e injustificada.

Por último, si en *La montaña mágica* columbrábamos cómo el paso del tiempo era detectado por los personajes, pero que a su vez estaban inmersos en un aletargamiento y en una profunda pasividad, en las novelas azorinianas sucederá de igual forma. Las actitudes varían desde el tedio o el ensimismamiento, hasta la reflexión o la contemplación gozosa. Pero el estatismo es percibido palpablemente por los personajes. Pienso, sin duda, que es una manera más de transmitir la ética schopenhaueriana encarnada en sus personajes y en la depurada técnica literaria del *timelessness*:

> Otras veces Azorín permanece largos ratos en modorra plácida, vagamente atraído, llevado, mecido por ideas sin forma y sensaciones esfumadas (...). Y Azorín escucha a través de su letargo este concierto de centenarias melodías, este concierto de melodías tan dulces, tan voluptuosas, que traen a su espíritu consoladoras olvidanzas.[523]

> El día ha ido creciendo y Víctor no sabe lo que hacer; goza entre tanto, en estos momentos de indecisión, de la pristinidad de la mañana. El huerto muestra ya sus verdores, en las estaciones cálidas. Ante el espejo, Víctor Albert, ya barbihecho, ha comprobado, con una última mirada, la identidad de su pergeño: es, sí, Víctor, y no Pablo, Andrés o Vicente.[524]

> Salvadora, ensimismada, no se daba cuenta de la lluvia; ha oído, al fin, el monótono sonar, y ha levantado el visillo del balcón; enfrente, al otro lado de la plaza, se yergue la Asunción; a través de la lluvia luce la esfera iluminada del reloj.[525]

3.4.1.5. Pasado, presente, futuro

Las alteraciones en el orden temporal, salvo las ya consignadas, no son muy habituales en la obra narrativa de Azorín. Quizá esté de fondo el pensamiento schopenhaueriano del presente como único tiempo que existe: "La vida se impone con su fuerza. La vida es el presente, no el pasado. La vida es desenvolvimiento y continuidad"[526]. En general, como hemos descrito, las novelas tienden a tener un desarrollo sucesivo. En algunas de ellas, el propio relato versa sobre eventos pretéritos, pero desde el comienzo y de manera sucesiva, como sucede en *El licenciado vidriera* o en *María Fontán*. Se nos cuenta ordenada cronológicamente una vida pasada: "Pues, señor, una vez era un rey… No; no era un rey. Una vez era un gran caballero… Tampoco; no era un gran caballero (...). ¡Ah, sí! Una vez era un niño"[527]. No obstante, se narran en tiempo presente: "María Fontán nace a orillas del Alberche, en Escalona, un año indeterminado" [528].

[523] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VI, p. 255.
[524] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 328.
[525] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 668.
[526] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, Suplemento a los anales, capítulo XXX, p. 294.
[527] Azorín, *El licenciado vidriera*, *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 437.
[528] Azorín, *María Fontán*, *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 591.

No obstante, podemos señalar algunas analepsis en las obras[529]. Sin embargo, no me parece un recurso recurrente, relevante o interesante. Provienen, mayormente, de cuando el narrador se ve obligado a contar una historia pasada. Por el contrario, sí pienso que son más significativos aquellos sucesos con carácter de prolepsis, anticipatorios. Son los que conforman el relato circular. Por ejemplo: la ya conocida historia de Quijano en *La voluntad*, en la que el narrador nos cuenta sus peripecias inventivas y su posterior fracaso; en el fondo, esa historia anuncia el futuro desengaño de Antonio Azorín. Asimismo, estaba presagiado en el prólogo, a través del proceso de construcción de la iglesia de Yecla. O, en *Doña Inés*, la tradición de su antepasada doña Beatriz vaticina la ulterior decisión de la protagonista.

En este ámbito, quizá también sea reseñable la evocación y la memoria[530]. La explicación de la fuerza y el interés por la memoria nos la da el narrador de *El licenciado vidriera*: "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 período de nuestra existencia, ya no será lo mismo"[531]. Azorín refiere en una entrevista las divergencias entre el pasado y ese pasado evocado a través de la memoria: "No se puede recuperar el pasado; se recupera siempre otro pasado"[532]. O: "Lo malo es que en la vida no se pueden revivir dos veces las mismas cosas"[533].

Por lo tanto, lo pretérito se trae al presente, con la profunda carga de melancolía intrínseca. En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en ocasiones, la apariencia es de recuerdos optimistas: "Y sea el lector bondadoso, que a la postre todos hemos sido muchachos, y estas liviandades de la mocedad no son sino prólogo ineludible de otras hazañas más fructuosas y trascendentales que realizamos –¡si las realizamos!– en el apogeo de nuestra vida"[534]. Si bien, esas reminiscencias conllevan una honda añoranza, que está íntimamente relacionada con en el paso del tiempo. Sin duda, esta consideración remite directamente al epígrafe anterior. Así comprendemos esta mirada sosegada, pero también pesimista. Porque esos recuerdos se llenan de un contenido nostálgico y taciturno desde el inicio hasta el epílogo, impregnando toda la obra:

> 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 otro filósofo, no tan pequeño; es decir, de que era yo en persona que tornaba a vivir en estos claustros; de que eran mis afanes, mis inquietudes y mis anhelos que volvían a comenzar en un ritornelo doloroso y perdurable.
>
> Y entonces, me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas rojo.[535]

[529] Cfr. por ejemplo: capítulo XXII de *Don Juan*; capítulo XXXVI de *Pueblo*.
[530] En este sentido, el artículo "Tiempo y memoria proustianos en *Doña Inés* de Azorín" (Craig, Herbert, https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/https-sites-google-com-a-georgiasouthern-edu-the-coastal-review/previous-issues-archives/volume-3-issue-3-4-5-june-2011/tiempo-y-memoria-proustianos-endoa-insde-azorn (30/10/2019), pone en valor las similitudes entre la memoria de sensaciones entre uno y otro autor; sobre todo porque cuando escribe *Doña Inés*, ha leído ya al autor francés.
[531] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 450.
[532] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit*., p. 238.
[533] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LIII, p. 140.
[534] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 382.
[535] *Ibid.* epílogo, II, p. 431.

Además de la evidente circularidad de este final –que ya no trataré sobre esta novela más adelante– se impone ese susurro de la *vuelta eterna*. El narrador ha recuperado su pasado con gran serenidad, con gran tristeza. En este sentido, me vienen a la cabeza las palabras de Schopenhauer: "De ahí que no apreciemos en todo su valor los tres mayores bienes de la vida, la salud, la juventud y la libertad, mientras los poseemos, sino solamente cuando los hemos perdido, pues también ellos son negaciones"[536]. Por ello, tanto en esa novela como en otras "ese viaje al pasado es inevitablemente doloroso, cuando el pasado es el del personaje, aunque cuando éste se retrotrae a otras épocas puede ser fuente de complacencia, como ocurre a don Pablo y a Félix Vargas"[537].

Siguiendo con *Las confesiones*, apreciamos cómo se construye esa novela, sobre todo, a través del imperfecto: "Vivía cerca del colegio una mujercita que nos traía sugestionados a todos: era el espíritu del pecado"[538] o "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 la hora de ir al colegio"[539]. Esto nos lleva a tratar una de las maneras de plasmar en la novela la teoría sobre el tiempo. Si decíamos que para Azorín y Schopenhauer el presente es lo único que existe, esto se manifestará a partir de determinadas marcas verbales. En las primeras novelas, el presente de indicativo es constante: "El maestro va y viene ante Azorín en sus peripatéticos discursos"[540]; "esta sala es húmeda. Azorín cree percibir aún la sensación de humedad"[541]; o "Doña Inés recorre la ciudad y pasea por los contornos"[542].

El presente se alterna, a su vez, con el uso del pretérito perfecto, que también es recurrente y tiene la misma significación, implícita en ese tiempo verbal: "Y Plácida se ha estremecido toda"[543]; o "ya ha visto el primer ejemplar del día siguiente; su olfato ha percibido, una vez más, sobre las páginas recientes, el perdurable olor a tinta fresca"[544]. A este respecto, Livingstone proporciona la siguiente interpretación:

> En el primer periodo el envolvimiento con el mundo finito y material que está eternamente escapándose hacia la nada del pasado exige el predominio del pretérito perfecto. El significado de este tiempo verbal, tan característico del estilo de este período hasta convertirse en una especie de marca registrada de Azorín, no es difícil de comprender. El antepresente, como lo llamó Andrés Bello, igualmente presente y pasado, es el instrumento más efectivo para simbolizar esa confluencia de pasado y presente en la cual Azorín busca un escape de la angustiada sensación del inexorable movimiento del tiempo.[545]

Evidentemente, este recurso verbal se modifica en las tres novelas vanguardistas del autor. Aunque menos de lo que parece, ya que el efecto es el mismo: crear una sensación presente, atemporal[546]. Lo realiza a partir de la ausencia de verbos personales, que se omiten, de ordinario, o se introducen en cláusulas subordinadas (con funciones nominales o adjetivas): "Los conservadores en su tertulia; puntuales, exactos"[547]; "el pan, el café, la

[536] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005, Complementos al Libro cuarto, capítulo 46, p. 1012.
[537] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 85.
[538] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXI, p. 403.
[539] *Ibid*. capítulo VII, p. 387.
[540] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo II, p. 60.
[541] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XVI, p. 276.
[542] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 584.
[543] *Ibid*. capítulo XXIX, p. 593.
[544] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 518.
[545] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., p. 186.
[546] Cfr. *ibid*. p. 190.
[547] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXIX, p. 140.

leche; frente al azul, en el ambiente puro de la mañana; en tanto que las manos van partiendo el pan, instintivamente, rememoración del pasado"[548].

En la denominada tercera etapa de las novelas, posteriores a la Guerra Civil, no coincido del todo con la visión de Livingstone, que describe el período con "la emergencia de otra forma verbal como vehículo más adecuado a la representación de la virtualidad: el potencial"[549]. Aunque es cierto que hay un aumento de los verbos condicionales, pienso que no son los preponderantes. Creo que sigue siendo fundamentalmente el presente, pese a que quizá no se imponga con la claridad y el dominio que manifestaba en sus primeras novelas. Sin embargo, habría que analizarlo obra a obra: por ejemplo, *Capricho* es una novela en presente; *El escritor* tiene más presencia del condicional y futuro –sin obviar el presente–, al igual que *La isla sin aurora*, en la que se acentúa ligeramente esos tiempos verbales por la «hipoteticidad» del relato.

En resumen: el estilo, a través de las formas verbales, también nos da una muestra del pensamiento azoriniano sobre el tiempo. Utiliza una expresión y un estilo afines a sus ideas.

3.4.1.6. El *eterno retorno* y la circularidad

Paso ahora a otro asunto de capital importancia en cuanto al tiempo en las novelas de Azorín: el *eterno retorno* y la repetición. Ya lo habíamos tratado desde un punto de vista compositivo, en la medida en que afectaba a la estructura metaficcional y al recurso del *mise en abyme*. Ahora procuraremos integrarlo en el ámbito del tiempo de la historia, del discurso y en su relación con la frecuencia temporal en cuanto a técnica narratológica.

Aunque ya lo hemos reseñado previamente, me parece que es necesario recurrir de nuevo a Schopenhauer y a su manera de entender el suceder temporal. Para el escritor alemán, existe una eternidad que se plasma en nuestro mundo en un tiempo que fluye y pasa; pero esa eternidad se manifiesta circularmente, todo acontece nuevamente, de forma parecida. Así lo expresa el filósofo:

> El círculo será siempre y en todas partes el verdadero símbolo de la naturaleza, pues es el esquema del retorno; éste es de hecho la forma más universal de la naturaleza, que la emplea en todas las cosas, desde el curso de los astros hasta la muerte y el nacimiento de los seres orgánicos; sólo por medio del retorno es posible en la incesante corriente del tiempo y su contenido una existencia permanente, es decir, una naturaleza.[550]

Este pensamiento está presente en la obra del levantino. Él mismo lo plasma, más literariamente, en este fragmento de *Doña Inés*, análogo a las reflexiones schopenhauerianas:

> ¿Existe el tiempo? Doña Inés experimentaba una sensación extraña. Las tinieblas iban iniciándose en las vastas naves de la catedral; declinaba ya la tarde. Con paso lento caminaba la dama; repentinamente se detenía suspensa. ¿Hemos vivido ya otras veces? Diríase que en una vida anterior, de la que no podemos tener ni la menor conciencia, a veces se hace un ligero resquicio; la luz de una vida pretérita penetra en la presente; un fulgor de conciencia nos llega de lejanías remotas e insospechadas. Y entonces, en un minuto de certeza, en un momento de angustia suprema, sentimos

[548] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 30.
[549] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., pp. 206-207.
[550] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación, op. cit.*, Complementos al Libro cuarto, capítulo 41, p. 916.

> que este momento de ahora lo hemos vivido ya, y que estas cosas que ahora vemos por primera vez las hemos visto ya en una existencia anterior. Doña Inés no es ahora doña Inés: es doña Beatriz. Y en estos instantes en que ella camina por las naves en sombra los ha vivido ya en otra remota edad. El espanto la sobrecoge. No sabe ya ni dónde está ni en qué siglo vive. Las sobras van espesándose.[551]

Recurro de nuevo a la sentencia azoriniana de "vivir es ver volver"[552]. Sin duda, aunque no estoy de acuerdo con el origen que señala Juan Manuel Rozas en la siguiente cita, pienso que es muy apropiado el sentido que otorga al *eterno retorno*. Está presente en la naturaleza y Azorín trata de mostrarlo en sus obras como una técnica narrativa:

> En Azorín el eterno retorno (al menos en Castilla) ha dejado de ser una idea para convertirse en una técnica literaria. La visión del tiempo de Azorín no tiene aquí ni el carácter filosófico (o moral, según otros) que tiene en Nietzsche. No toma Martínez Ruiz el eterno retorno como una creencia, y por lo tanto no le sirve de consuelo ante el irremediable poder del tiempo, sino como una técnica que lo pone artísticamente, sensiblemente de manifiesto.[553]

Conociendo esta convicción azoriniana y su fuente filosófica, es fácil entender el porqué de este recurso de su obra narrativa. Hemos de analizar cómo se plasman en las novelas, ya que afectan al tiempo de la historia y al tiempo del discurso. Porque, no supone reflejar simplemente unos sucesos iguales, sino, como dice Livingstone, "la utilización de la idea por Azorín no es tanto una «vuelta» como una «repetición», como han indicado Laín Entralgo y Anderson-Imbert"[554].

La crítica siempre ha colegido el autobiografismo de muchos de los personajes de sus novelas por los rasgos próximos al carácter, costumbres o vivencias del propio autor. Hemos acudido al término *novela autobiográfica* como categorización de esto. Pero ahora planteamos ese autobiografismo desde otra óptica: ¿por qué Azorín-autor se quiere reflejar en tantos y distintos personajes? Quizá uno de los motivos sea este concepto del *eterno retorno*: su sensibilidad está presente en diferentes personajes y se plasma de maneras diversas, pero es siempre la misma, siempre «vuelve». Así don Pablo, Salvadora, don Juan, Antonio Azorín, Antonio Quiroga y demás personajes simbolizan el «ver volver» de una vivencia similar. Asimismo sucede con la revisión de los clásicos, en parte parecidos al autor empírico, en parte una recreación de ellos mismos. Pero no siempre idénticos, sino que es otro «volver». Ambos tipos de personajes tienen su raíz filosófica e intelectual en este concepto del tiempo. En definitiva, en el ámbito de la construcción de la historia, apreciamos esa circularidad a la hora de configurar los personajes novelescos. En cierto modo, esta idea está presente en el siguiente texto de *El escritor*, ya que muestra esos procesos parecidos y esa historia común:

> Soy yo, Luis Dávila, quien escribe estas líneas; no puede menos de escribirlas; sin ellas quedarían incompletos los anales de don Antonio Quiroga, y en parte los míos; pocas palabras se necesitan para explicar lo que resta. Noto, de paso, que voy imitando, indeliberadamente, el estilo cortado y rápido del maestro.[555]

De esta suerte entendemos convenientemente esa repetición autobiográfica de Azorín, que se achacaba a una falta de ingenio. Evidentemente es voluntaria, filosófica, profunda.

---

[551] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXVII, pp. 610-611.
[552] Azorín, *Castilla*, *op. cit.*, "Las nubes", p. 137.
[553] Rozas, Juan Manuel, "Introducción", art. cit., pp. 57-58.
[554] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., p. 127. Ya está lo suficientemente demostrado que la *vuelta eterna* azoriniana se corresponde a un concepto schopenhaueriano.
[555] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVIII, p. 291.

Cito aquí a Martínez Cachero. No obstante, pienso que no interpreta acertadamente este aspecto. En cambio, enuncia otro que queda indicado, pero en el que no me extenderé aquí, ya que no tiene una repercusión especial en el tema de estudio actual, si bien es consecuencia del mismo, y que es la repetición estilística (perteneciente al discurso):

> Recurso frecuentísimo de la expresión azoriniana es la repetición, que ha llegado al extremo de convertirse en tranquillo de fácil asequibilidad para los remedadores de su estilo (...). Lo que ahora importa no es la repetición y su efecto estilístico, sino lo que tal recurso expresivo pueda suponer en trance de caracterizar el autor a los personajes: a base de insistir una y otra vez en el ofrecimiento de ciertas características internas y externas de los mismos, parece como si compensara el deficiente, por incompleto, examen de sus respectivos talantes y la dicha presentación en frío, grabándose así de modo indeleble en la mente del lector, dueño desde ese momento de unas cuantas noticias fundamentales.[556]

Seguimos en el ámbito del tiempo de la historia. La circularidad azoriniana puede adscribirse a dos conceptos teóricos, expuestos en el primer apartado de este capítulo. El primero es al ámbito de la frecuencia temporal. Algunos de los episodios/personajes/situaciones narrados, serían *iterativos*: un suceso ocurrido «n» veces es narrado una vez. En la mayoría de sus novelas se cuentan historias que pasan innumerablemente, si bien el texto sólo lo refleje en una única ocasión. Por eso, hasta cierto punto, los calificaríamos como iteración. Es el caso de: los escritores y la sucesión de los movimientos literarios en *El escritor*; doña Inés y su similar historia a la de su antepasada doña Beatriz; el verano de Félix Vargas, que volverá a acontecer 365 días después; la composición de una novela en *Superrealismo*, cuyo proceso comienza de nuevo; los recuerdos sobre el pasado, que invaden la memoria y el recuerdo, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*; el fracaso de un yeclano, anticipado por el malogro multisecular de su población… La iteración se produce siempre en los días que se suceden en la novela: el ocaso y la aurora son, espacio-temporalmente, circulares. A su vez, hay momentos en que la frecuencia es *repetitiva* (un suceso, contado «n» veces): el viaje que se repite y se ensueña en *La isla sin aurora*; el relato de la obsesión de él y ella, en *Doña Inés*; o las opiniones de los personajes en los capítulos encuesta de *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*.

De todas formas, más que iteración, creo que la técnica narrativa azoriniana se corresponde mejor al concepto de Alfonso Toro de circularidad. Supone una alteración del orden del relato: la circularidad temporal, pero sobre todo la accional, cuando dos acciones tienen un cierto paralelismo –un inicio y un final–, aunque no sean idénticas en su transcurso. Esto es lo que acaece constantemente en las novelas de Azorín. La circularidad se conforma, en ese sentido, por un conjunto de historias que se repiten, de personas que se parecen, de elementos próximos… pero no iguales. Tal y como hemos enraizado en Schopenhauer.

Por consiguiente, además de argumentalmente –tiempo de la historia– algunas de las novelas de Azorín tienen esa estructura circular en el propio discurso (acaba donde empieza). Esto es un rasgo de modernidad[557].

Esa circularidad la localizamos también en el estilo, como estudió Livingstone, sobre todo en sus primeras novelas. Aunque no sólo. Es un rasgo que se mantiene en el tiempo, aunque evolucione la manera en que se ejecuta:

---

[556] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 293-294.

[557] Cfr. Kunz, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid, 1997.

> El elemento repetitivo del estilo de Azorín es logrado en la primera fase de su prosa, como observa Castellanos, mediante la «cláusula corta». El sistema de frases cortas desconectadas y la consecuente eliminación general de palabras conjuntivas (conjunciones y pronombres relativos) a favor del simple aditivo «y», y la reiteración del nombre propio y del pronombre, especialmente el insistente «yo» (...), es esencialmente un enfoque primitivo y parecido (y a la cualidad de poesía elemental) del simple método de nombrar cosas y lugares de la técnica inventarial.[558]

Ahora trataré de exponer la circularidad en algunas de las novelas de Azorín y cómo se desarrolla y se expresa ese concepto en ellas. En el caso de *Félix Vargas* la circularidad la marcan las costumbres del poeta y protagonista. Félix Vargas comienza sus vacaciones en San Sebastián cuando recibe una carta con la invitación del Fémina Club para impartir unas sesiones sobre Santa Teresa. Eso transforma su verano en una vorágine creadora en la que la Santa de Ávila se presenta constantemente en la interioridad creativa del personaje. Pero todo lo ocurrido en la novela nos lo resume el narrador en estos dos fragmentos del penúltimo capítulo de la novela:

> Se repetirá acaso otro año el respiro estival en la soledad de Errondo-Aundi; pero no será este mismo ambiente; las aguas que pasan de un río –el río del tiempo– son las mismas y no son nunca las que fueron. Con toda el alma se aferra Félix al momento presente. Y en esta tarea le ayuda fiel y esforzada su maquinita fotográfica. Empeño de los dos en captar el tiempo y las cosas; su trabajo es aprisionar el segundo que se desliza.
>
> Como Félix, qua aunque torne otro año a Errondo-Aundi, no volverá a vivir lo que está viviendo ahora.[559]

En este contexto, el capítulo final es un cierre que presupone la vuelta: "Se alquila"[560]. El momento presente ya es Madrid, por lo que se aleja en su memoria y en su realidad la casita. Es un retorno, porque ese mensaje anuncia una posible vuelta del poeta a la casa de veraneo.

Sin duda, hay circularidad compositiva en *La isla sin aurora*. Ya había descrito la *mise en abyme*, el relato dentro del relato. También, la repetición se produce en la historia, en esa mezcla de sueño y vigilia: "El anterior desembarco fue ineficaz. Inopinadamente se encontraron de retorno en la nave; en los sueños no hay ilación ni congruencia. Había que abordar de nuevo la isla"[561]. Igualmente, la novela comienza con el viaje hacia la isla en la que no hay aurora; los personajes, ante tan singular objetivo, se ilusionan y deciden emprender la aventura. El final –como la propia isla– tiene un simbolismo que entendemos por esta concepción del tiempo: en la isla los días no acaban, no se repiten; además, aparece un barco, que no les llevará al mismo punto de partida, que no les permite «volver a vivir» lo mismo, porque todo cambia. En ese barco no podrán retornar. Es decir, hay circularidad por la existencia de ese barco, pero no se repite idénticamente:

> El barco se llama *Sin retorno*. ¿Comprendéis? Ese barco no retorna a ninguna parte. Los que viajan en él no vuelven nunca a nada. El *Sin retorno* se va y no viene. Es el símbolo del mundo. No se retorna a la juventud. No se retorna a la ilusión. No se retorna al fervor. Hagamos lo que hagamos, ya esos momentos han pasado y no

[558] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 182.
[559] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIX, pp. 68-69.
[560] *Ibid.* capítulo XL, p. 71.
[561] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIV, p. 551.

> pueden volver. ¿No queríais que no hiciera una frase efectista? No ha sido preciso: ese barco que estamos viendo, el *Sin retorno*, nos da el deseado final del drama.[562]

Este final ya lo presentía el poeta al llegar a la isla, con resonancias schopenhauerianas: "Indudablemente, estaban ya al final del viaje. Se apoderó entonces un cierto pánico al poeta: iba a pasar de un mundo a otro, de lo conocido a lo desconocido, del saber al no saber. Todo en la vida, en el mundo, en el Universo, se compendiaba para él en este tránsito. Y todo en el Universo consistía en la inteligencia –o si se quiere, la voluntad– y la no inteligencia"[563].

En *Superrealismo* el proceso de escritura del narrador o la creación de los personajes, del espacio y del tiempo concluye con dos elementos que anuncian la circularidad: un nuevo relato que se está gestando. Por un lado, Albert se encuentra con su ángel (capítulo XLVI[564]), que fue uno de los hitos de la génesis de la obra literaria (previa a la aparición del protagonista). Es el momento del espacio y el tiempo. El ángel y Albert dialogan sobre ello. Luego, el proceso se está volviendo a repetir.

Por otro, aparece un religioso escribiendo en el final de la novela. Es un final anunciado en el capítulo XLIII[565]. Ese religioso está borroneando: "Tranquilamente, reanuda su trabajo. La pluma torna a correr sobre el papel"[566]. Aunque lo que esté escribiendo pueda no ser una novela ("esta proposición, comentada en el libro [*Criterios teológicos*], como tema puede ser aprovechado en la novela. El religioso medita sobre este tema. Religioso culto, erudito"[567]), sin duda quiere expresar el inicio de una nueva escritura. Presume el nacimiento, con esfuerzo, de una nueva creación, maravillosamente descrito, que pone el broche a la pre-novela, con el inicio de una nueva obra:

> La cara del religioso adquiere una gravedad que antes no tenía. Se escucha como jadeo, como respirar fatigoso. De los colores, se han esfumado el amarillo, el verde, el violeta, el ocre. Blancura y negrura (...). Los dos colores se combaten; chocan violentamente; se separan; tornan a chocar. Palidez en el rostro del religioso; los ojos se apartan de las cuartillas y se elevan al cielo (...). Momento terrible, conmovedor; momento en que la operación, en el laboratorio silencioso, adquiere la máxima intensidad (...). Un momento brevísimo. Cuando la pluma torna al papel, la expresión del religioso es otra. Rápidamente, lo negro ha desaparecido. Blancura espléndida. Blancura refulgente en el cristal.[568]

Según la tipología de finales de Kunz, estas novelas parecen próximas a la *ilusión del texto infinito*, al deseo de "escribir un libro sin final"[569]. Mientras que la modernidad del final de *La voluntad* pertenece más bien al de *la autodestrucción del protagonista* –en este caso, de su voluntad– unida a la evidente construcción circular[570]. El prólogo de la novela anuncia el entusiasmo del pueblo de Yecla por construir la iglesia, que no se ve acabada hasta años después. Es un reflejo de la vida del protagonista, como dice Martínez Ruiz en sus cartas a Baroja en el epílogo: "Y eso es Yecla: un pueblo místico, un pueblo de visionarios, donde la intuición de las cosas, la visión rápida no falta; pero falta en cambio, la coordinación reflexiva, el laboreo paciente, la Voluntad. No es extraño, pues,

[562] *Ibid.* capítulo XXXVIII, p. 586.
[563] *Ibid.* capítulo XXIII, p. 549.
[564] Cfr. Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XLVI, p. 152.
[565] Cfr. *ibid.* capítulo XLIII, p. 147.
[566] *Ibid.* capítulo XLVIII, p. 158.
[567] *Ibid.* capítulo XLVI, p. 148.
[568] *Ibid.* capítulo XLIX, p. 159.
[569] Kunz, Marco, *El final de la novela, op. cit.*, p. 258.
[570] Cfr. *ibid*. pp. 316-318. En los finales que describe se produce la aniquilación del mundo narrativo. Son auténticos apocalipsis. Pienso que se puede utilizar de manera análoga para la autodestrucción del héroe narrativo.

que nuestro amigo Azorín, que ha nacido aquí y aquí se ha educado, sea un lamentable caso de abulia; es un hombre sin acabar, cosa nada rara en este pueblo, según queda consignado"[571].

Pero *La voluntad* va más allá. La figura del protagonista es un símbolo, un fiel reflejo de lo que pasa en la sociedad del fin de siglo. Nuevamente encontramos ese paralelismo entre historias: "Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos 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"[572].

Además, el final de la novela augura una nueva circularidad que no ha sido puesta en valor. Martínez Ruiz anuncia un nuevo resurgir del protagonista, que podrían recogerse en una nueva obra. Pero más bien una nueva vida… similar a la anterior. Es el *eterno retorno*, la vuelta de existencias parecidas, pero no iguales:

> 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*. Esta segunda vida será como la primera: toda esfuerzos sueltos, iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos… Pero ¡qué importa! La idea está lanzada, el movimiento está incoado. ¡Y nada se pierde en la fecunda, en la eterna, en la inexorable evolución de las cosas![573]

Este texto me lleva irremediablemente a un tema en el que la crítica ha mostrado perplejidad y que a la luz de esta exposición se podrá entender cabalmente. Es la relación entre los personajes principales de las novelas *La voluntad* y *Antonio Azorín*. Ambos son homónimos. El intento de establecer una cronología coherente entre lo narrado en ambas novelas es arduo y complejo, ya que son dos vidas aparentemente idénticas, pero con elementos incompatibles. Lo expresa Martínez Cachero, aventurando una solución:

> ¿Anterior o posterior a su colega? El año de salida a los escaparates de ambos libros (1902: *La voluntad*; 1903: *Antonio Azorín*) algo indica; también, la naturaleza del cambio o evolución experimentada por el protagonista: de más a menos revolucionario, diríamos. Y, sin embargo, las vicisitudes del héroe de 1903 no pueden situarse inmediatamente después de las de su homónimo de un año antes. Cabe pensar –y es sólo mera conjetura– que la primera y la segunda partes de *Antonio Azorín* se ubican luego de la primera parte de *La voluntad*.[574]

A mi modo de ver, son dos vidas paralelas, un auténtico *eadem sed aliter*. Son aparentemente parecidas, pero diversas. Por lo tanto, Azorín elabora el mismo proceso que afronta con las recreaciones de los clásicos, si bien, en esta ocasión, el clásico literario es su propia novela. El protagonista es tan distinto… y a la vez con un itinerario análogo. Es una nueva vida, dentro del fluir temporal, de esa eternidad que se plasma en vidas concretas[575].

En *Pueblo*, en cambio, pienso que no hay una circularidad compositiva. Es coherente con la novela, como yuxtaposición de fragmentos. En algunos de ellos sí funcionan como pequeños cuadros circulares, como si fuese un suceder que se repite con constancia: "Un

---

[571] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, capítulo III, p. 224.
[572] *Ibid.* segunda parte, capítulo XI, p. 193.
[573] *Ibid.* epílogo, capítulo III, p. 227.
[574] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 142.
[575] Puede hacernos dudar de esta hipótesis el siguiente fragmento: "Azorín mira pensativo a Verdú, como antaño mirara a Yuste" (*Antonio Azorín*, segunda parte, capítulo I, p. 292). Parece que es el mismo personaje en tiempos sucesivos. Pero hay otros muchos datos que no encajarían: su mujer, su vuelta a Yecla… Además, en esta revisión del protagonista o en esta nueva vida, pudo haber antes otro Yuste…

año, seis años, diez años, veinte años, cincuenta años. El tintinear a todas horas durante el día. Y el sucederse de lo negro en verde; lo negro en lo azul; lo negro en lo violeta"[576]. Las nubes, la carpintería, la fábrica, la herrería. También las personas. Sin duda, este fragmento es muy revelador:

> El cielo gris. La legión formidable de los encapuchados; ángulos en el cielo gris del invierno. Futuros obreros; futuros carpinteros, herreritos, albañilitos; toda la legión del trabajo en lo por venir, que asoma a veces la mancha rosa de la cara por el capuchón (...). El tiempo se apresura, y la floración de los encapuchados que dura un instante y luego cede el puesto a otra. Las generaciones de encapuchados que se suceden vertiginosamente. Ángulos que caen en un segundo de los árboles, y encapuchados que surgen rapidísimamente junto al busto de las madres. Y el trabajo formidable de las fábricas, las minas, los campos, los talleres, que se prosigue inmenso y aterrador.[577]

Por último, nos quedan por analizar las dos obras en las que la circularidad y el retorno son uno de los motores de la trama y que compositivamente estructuran toda la novela: *El escritor* y *Doña Inés*.

La circularidad en *Doña Inés* está detalladamente estudiada por Thomas Meehan en su artículo "El desdoblamiento interior en *Doña Inés*, de Azorín". Aunque pienso que adolece de una cierta precisión terminológica, el artículo es fantástico. Resume la circularidad de la novela con esta cita, extensa, pero enjundiosa:

> En *Doña Inés* la duplicación interior presenta nuevas facetas al asumir dos maneras distintas pero relacionadas: un desdoblamiento espacial y otro temporal. Este consiste en el despliegue de una serie de acontecimientos ficticios de los que se supone que se repiten eternamente y en los recursos estructurales y estilísticos que refuerzan esa noción. Aquél es un desplegarse sobre sí misma de la obra literaria, una yuxtaposición y mezcla de diferentes planos de la realidad dentro del mundo de ficción para escamotear las fronteras entre lo real y lo imaginado. El espacial se refiere, sobre todo, a la novela dentro de la novela (*Doña Beatriz: una historia de amor*) narrada por el tío Pablo, personaje de Azorín. El temporal se ve principalmente en la repetición del fracaso amoroso de doña Beatriz (aristócrata del siglo XV) en la vida de su descendiente contemporánea, doña Inés, y en la insinuación, expresada en la última frase de *Doña Inés*, de que esa historia triste se irá repitiendo, en reencarnaciones, a través de la eternidad. Con esto se pone en evidencia la adaptación hecha por Azorín del concepto temporal nietzscheano de la vuelta eterna. En Azorín ésta responde, según Livingstone, al ansia de la inmortalidad.[578]

Dejemos al margen la mención a Nietzsche. Lo que Meehan señala como desdoblamiento espacial son los recursos metafictivos vistos en el capítulo segundo. Esa repetición eterna de acontecimientos ficticios es la *vuelta eterna*, la repetición divergente de los mismos sucesos en el tiempo: el despliegue de la eternidad. Este investigador expondrá más adelante en ese artículo: "Esta visión del tiempo constituye el factor principal del desdoblamiento temporal de la novela"[579]. Posteriormente desgrana algunas de esas técnicas utilizados: la congelación temporal –la vivencia del presente– tanto en los

[576] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 190.
[577] *Ibid.* capítulo XII, p. 187.
[578] Meehan, Thomas C., "El desdoblamiento interior en *Doña Inés*, de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 132-156, p. 133.
[579] *Ibid*. p. 147.

personajes y sus visiones[580], como en el uso del presente verbal o el pretérito perfecto para lo pasado[581]; los elementos argumentales que se repiten o que presagian sucesos que se confirmarán en la trama[582]; la reiteración en los comienzos de capítulos o en su estructura[583] –a veces con intenciones humorísticas–. A su vez, el paso del tiempo reflejado en el espacio de la novela –por ejemplo, a través de las estaciones–, y utilizado con valor simbólico, es otro desdoblamiento del proceso interior de los personajes[584]. A todo esto, añadimos la aportación de Gómez Jarque:

> En la novela hay una constante presencia de símbolos temporales. Algunos simbolizan un pasado que perdura en el presente y perdurará en el futuro, es decir, el eterno presente, como la montaña de la Mujer Muerta (que simboliza también la extinción del linaje de los Silvas), el ombú, las estrellas, la catedral de Segovia, la alameda (cuya hierba renace cada primavera) y las flores que doña Inés lleva cada mañana a su Tío Pablo. Señalan la concepción circular del tiempo.[585]

Al margen de la evidente estructura circular en la que el fracaso amoroso de doña Inés es análogo al acaecido a su ancestral pariente doña Beatriz, la historia se desarrolla igualmente entre dos fracasos amorosos: el primero, anunciado por una carta ("así está ahora el rostro de la señora; mortal ha quedado doña Inés"[586]); el segundo, el que desencadenará el nuevo enamoramiento de la protagonista. Otros detalles en los que se aprecia la intención azoriniana de construir una novela totalmente circular es que "la novela incluye diferentes formas bilaterales, deliberados juegos de simetría que intensifican el efecto desdoblado que la caracteriza y une en su totalidad"[587]. Sirvan de ejemplo algunos de ellos: la litografía del capítulo II que representa la ciudad de Buenos Aires, anticipando el lugar de procedencia de don Diego y el lugar donde terminará sus días la protagonista; los capítulos simétricos (la serie de tres sobre tía Pompilia[588], seguidos de otros tres para tío Pablo), en especial los capítulos de "Obsesión (ella)", "Obsesión (él)"[589]; también los personajes simétricos o análogos (Pompilia-Pablo; Larrea-Taroncher; Matías-Eufemia); o los paralelismos entre espacios, como la oposición Segovia-Madrid.

Es conocido, pero pienso que es de obligatoria inclusión aquí, el final de la novela. Anticipa un nuevo comienzo de los acontecimientos ya narrados. Si en la novela, doña Inés era un espejo de doña Beatriz, don Diego puede serlo del niño bonaerense que lee bajo un ombú, con el que remata el texto: "Y acaso en el jardín, bajo el venerable y amado ombú, cobijado en su sombra, apartado del bullicio, hay un niño –otro futuro poeta–, un niño huraño y silencioso, con un libro en la mano"[590].

---

[580] "Se encuentra en *Doña Inés* una perfecta unidad entre la insistencia en modos de vivir personales orientados hacia el presente y la expresión artística de esas vivencias" (*ibid.* p. 148).

[581] "Ya hemos visto el uso preferido del novelista del tiempo verbal presente para dar presencia y plasticidad a las descripciones de escenas remotas. Azorín refuerza este efecto con un empleo frecuente del pretérito perfecto que, aunque es estrictamente un tiempo pretérito, expresa un *pasado reciente*, una acción terminada que *acaba de ocurrir*" (*ibid.* p. 149).

[582] "Así como funde pasado y presente, Azorín aproxima lo futuro a lo actual y lo combina" (*ibid.* p. 150).

[583] "Los episodios reiterativos de la vuelta eterna en el nivel del argumento de la novela ahora encuentran contraparte en formas de repetición en el plano estilístico" (*ibid.* p. 151).

[584] "Varios elementos estructurales también refuerzan el desdoblamiento temporal y el sentido de una acción circunscrita en el tiempo. El empleo simbólico del ritmo de las estaciones del año no es el menor de esos factores" (*ibid.* p. 154).

[585] Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", art. cit.

[586] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 552.

[587] Meehan, Thomas C., "El desdoblamiento interior en *Doña Inés*, de Azorín", art. cit., p. 155.

[588] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulos XI-XIII, pp. 562-568; capítulos XIV-XVI, pp. 568-572.

[589] Cfr. *ibid*. capítulos XXVII y XXVIII, pp. 589-591. De ellos dice Meehan que son "el efecto reiterativo más interesante" (Meehan, art. cit., p. 153).

[590] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo LII, p. 640.

Por lo tanto, descubrimos así que *Doña Inés* está construida en base a la circularidad, bajo el sustento de la *vuelta eterna*. Toda su estructura, sus capítulos, sus personajes, su estilo están empapados de esta doctrina filosófica que Azorín plasma de manera novelesca con gran belleza. Además de toda la reflexión temporal que comportan todos esos recursos en el transcurso de su labor literaria.

En *El escritor* podemos localizar rasgos parecidos a *Doña Inés*. Aquella es una novela construida bajo el presupuesto de las generaciones literarias que se van encadenando: hay un rechazo de la joven y pujante generación rechaza a la todavía establecida y asentada. La lucha que se plantea entre ambas, se repetirá cíclicamente pasados los años. Esa historia se repite. Resuena ese eco desde el principio de la novela, cuando Antonio Quiroga (el narrador y *protagonista*) dice: "El primer encuentro con Dávila fue antiguo o es moderno"[591]. Poco a poco, el trato entre ambos escritores se va intensificando ("ha pasado el tiempo. Dávila viene con frecuencia a casa –es como de la familia– y yo voy a menudo a la suya"[592]) y descubren puntos comunes: "Dávila cultiva también, como yo, la literatura imaginativa. Y este es el terreno neutral en que dichosamente Dávila y yo confluimos"[593].

Se preanuncia la alternancia –como la que se ha producido entre el joven escritor, Dávila, y el viejo escritor, Quiroga– en las últimas páginas, con la irrupción de un autor nobel, previendo un conflicto idéntico. En cierto modo, Dávila resume la circularidad de la vida y de los hechos ante la necesidad de opinar del libro de Octavio Briones:

> He de tomar una determinación; ineludible es que la tome, dada mi posición social. ¿Cuál será esa determinación? Hoy como ayer; es fatal; no se puede evitar; una fuerza superior a nosotros, míseros mortales, hace que ineluctablemente cometamos hoy las mismas acciones de que ayer fuimos víctimas.[594]

Reflexiona Dávila entonces sobre si los sucesos de la vida ya están predestinados; o, más bien, cómo los hechos externos nos condicionan de tal manera que manejan nuestra biografía. Lo piensa al hilo de la lectura de *La Escala espiritual*, de San Juan Clímaco. Pero aplicándolo a Quiroga y a su propia vida. Y cita al santo: "«Más firmes y estables las cosas que suceden sin nuestra voluntad que las que de propósito se hacían»"[595].

Hay cierta correspondencia (otra vez son historias parecidas, pero distanciadas en el tiempo) entre el retiro de Diego de Mañara –cuya historia nos cuenta Luis Dávila, al hilo de su lectura del *Discurso de verdad*– y la vida del propio Dávila. Él mismo ve resonancias de la vida de Diego en la suya: "Mañara entró en el nuevo camino después de un hondo dolor y de convulsiones mundanas; he entrado yo a pie llano, serenamente, sin dejar tras de mí escorias de mi vida[596]". Posteriormente, como señala Lozano Marco, "el desenlace de la novela es, de nuevo, el triunfo de la piedad"[597].

Asimismo hay circularidad en la estructura de la novela. Los capítulos iniciales describen la gestación de la novela. Debido a lo cual, el proceso de escritura del autor que crea a Quiroga, se refleja en el mismo Quiroga, en su proceso de escritura. Es una clara *mise en abyme*. Pero con los elementos de la *vuelta eterna* azoriniana, que incluyen algo que se repite, pero no igualmente. En palabras de Carlos Javier García:

---

[591] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 248.
[592] *Ibid.* capítulo XXI, p. 278.
[593] *Ibid.* p. 279.
[594] *Ibid*. capítulo XXXVIII, p. 309.
[595] *Ibid*. capítulo XXXVIII, p. 311.
[596] *Ibid*. capítulo XXXIV, p. 304.
[597] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, *op. cit.*, p. XLII.

> Existe desdoblamiento del autor en el personaje pero no duplicación; les separan diferencias imposibles de soslayar. Son dos autores escribiendo, pero la obra que escriben es distinta: el autor crea *El escritor* y Quiroga redacta un tratado sobre la ascesis.[598]

Finalmente, nos queda por tratar un tema por el que he pasado de puntillas, pero que quizá es una de las grandes problemáticas al afrontar el tiempo de Azorín. Se consideran acertadas las palabras de Livingstone –que he citado antes– en las que piensa que los recursos técnicos sobre el tiempo son «antídotos» ante el irremediable fluir del tiempo. Por ejemplo, al hablar de la *vuelta eterna* dice:

> El evidente atractivo del concepto de la vuelta eterna es su valor de antídoto para el dolor que sentimos al darnos cuenta de la fugacidad del tiempo, su función como «lo anodino, lo idéntico da sí mismo a lo largo del tiempo; lo inalterable –dentro de lo uniforme– en la eternidad».[599]

En cambio, hay un fuerte contraste con la opinión –reseñada antes– de Juan Manuel Rozas, que, aunque matizable, me parece más ajustada. Añado estos dos necesarios textos:

> El modo con que Azorín cambia la frase de Campoamor *vivir es ver pasar*, por *vivir es ver volver*, explica, sin más vueltas, cómo el eterno retorno está presente en *Castilla*, conscientemente. Pero creo que de forma poco ortodoxamente nietzscheana (...). En *Castilla*, no veo fe en el eterno retorno; solo interés por la imagen de un pequeño retorno: generación tras generación, los hombres hacen cosas semejantes, porque son siempre hombres. El eterno retorno es sobre todo en Azorín una técnica que ayuda a configurar la estructura de *variaciones* procedente del concepto de intrahistoria. Esta técnica paralela de *variaciones*, de repeticiones, es la imagen literaria –ya sólo literaria– del eterno retorno.[600]

Antes habíamos recogido, las palabras de Rozas en las que afirma que a Azorín la *vuelta eterna "*no le sirve de consuelo ante el irremediable poder del tiempo, sino como una técnica". Ante estas dos posturas enfrentadas nos encontramos en una división de caminos, excluyentes entre sí, en la que hay que tomar partido por una opción. Y no es tema baladí. No solamente por el *eterno retorno*, sino también por cómo Azorín transforma su obsesión por el tiempo en una técnica y en una preocupación formal por la novela.

Aunque vuelva a caer en la repetición –muy apropiada, por el asunto que tenemos delante–, esta dicotomía planteada no se puede resolver sin acudir a la filosofía que lo sustenta. Servirá para cerrar este epígrafe, de manera que no se albergue ninguna duda de la principal influencia del autor levantino y cómo ésta afecta a todos los ámbitos de su visión estética.

Para Schopenhauer el tiempo circular y repetitivo no es una balsa de salvación –como sí lo es para Nietzsche–, sino una constatación intelectual de cómo es el mundo, del mundo como voluntad: "Podemos comparar el tiempo a un círculo que gira sin fin: la

[598] García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Júcar, Madrid-Gijón, p. 61.
[599] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., p. 127. La cita que incluye es de *Doña Inés*.
[600] Rozas, Juan Manuel, "Introducción", art. cit., pp. 57-59. En esta línea también se manifiesta Antonio Risco, siendo aún más contundente a la hora de aligerar el contenido filosófico de su novelar: "Impresionan sus imaginaciones y sensibilidades más que sus inteligencias, las cuales se mantienen a una prudente distancia escéptica e irónica. No hay que buscar, pues, en las glosas y paráfrasis de uno y otro [Borges] un contenido filosófico, sino meramente afectivo, que juega a filosofar. Hemos de considerarlas dentro de los límites de la literatura, si no queremos traicionarlas. En suma, no significan más que la expresión de un deseo" (Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit*., p. 165).

mitad que desciende sería el pasado, y la que asciende sería el futuro; el punto superior indivisible que toca la tangente sería el presente inextenso"[601].

Unida a la idea del presente, como única realidad temporal existente, la muerte, para el autor germano, no supone un problema para quien ha alcanzado la correcta intelección de este mundo: "Por eso, que un hombre tema a la muerte como si fuera su aniquilación, no es algo diferente a pensar que el sol pudiera lamentarse, al atardecer de este modo: «¡Ay de mí! Me hundo en la noche eterna»"[602]. Esa comprensión es lo que el autor llama la transformación en sujeto puro del conocimiento, y "sólo cuando un individuo que conoce se eleva del modo descrito a puro objeto del conocer y, con ello, el objeto contemplado se eleva a su idea, el *mundo como representación* se manifiesta de un modo completo y puro, y acontece la perfecta objetivación de la voluntad, pues sólo la idea es su objetividad *adecuada*"[603].

En cuanto al tema del tiempo, la visión objetiva del mundo es la que ya se ha descrito más arriba: el presente es lo único que existe y es la manifestación del tiempo eterno. Por eso, la rueda del tiempo repite constantemente aconteceres ya sucedidos, pero que se vuelven a producir, con matices diversos. Lo manifiesta el mismo Schopenhauer:

> Para quien haya comprendido esto y sepa diferenciar la voluntad de la idea, y ésta de su fenómeno, los sucesos del mundo tendrán significado sólo en la medida en que constituyen las letras por medio de las cuales se puede leer la idea del hombre, pero no en y por sí mismos. No creerá con el vulgo que el tiempo produce algo realmente nuevo y significativo, que por él ni en él algo absolutamente real llegue a la existencia, ni que el tiempo mismo como un todo tenga comienzo y fin, plan y desarrollo, ni que tenga como última meta el perfeccionamiento (según sus conceptos) de la última generación, que vive treinta años (...).
>
> Al final, descubrirá que en el mundo sucede lo que en los dramas de Gozzi, en los que siempre salen a escena los mismos personajes con las mismas intenciones y el mismo destino. Sin duda, los motivos y acontecimientos son en cada obra diferentes, pero el espíritu de los acontecimientos es el mismo.[604]

En este texto podemos identificar varios aspectos ya reseñados. En las novelas de Azorín aparecen siempre personajes muy parecidos, cada uno de ellos *alter ego* del autor, pero con pequeños matices diferenciales. Es, según la verdadera comprensión de la realidad, ese tiempo circular y fluyente. Por ello, esa salvación se alcanza a través de la tarea del artista, que no es otra que la de capturar el momento. El genio es el que realmente puede constituirse como el sujeto puro de conocimiento, porque es capaz de captar la esencia de las cosas y conseguir esa detención del tiempo. De nuevo, Schopenhauer:

> Este género de conocimiento es el *arte*, la obra del genio. El arte reproduce las ideas eternas concebidas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo, y, según sea el material en el que las reproduce, hablamos de artes plásticas, de poesía o de música. Su único origen es el conocimiento de las ideas; su único objetivo, la comunicación de ese conocimiento.
>
> Y esto es así porque arranca el objeto de su contemplación de la corriente del mundo y lo mantiene aislado ante sí, y este objeto particular, que en tal corriente era una parte ínfima destinada a perderse, se convierte para el arte en un representante del todo, en un equivalente de la pluralidad infinita en el espacio y en el tiempo. Por eso,

[601] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit*., Libro cuarto, §54, pp. 305-306.
[602] *Ibid*. p. 307.
[603] *Ibid*. Libro tercero, §34, p. 207.
[604] *Ibid*. pp. 210-211.

> el arte se detiene ante este objeto particular: inmoviliza la rueda del tiempo, las relaciones desaparecen para él: sólo lo esencial, la idea, es su objeto.[605]

Evidentemente, en esta cita del filósofo alemán podemos inscribir la estética azoriniana: lo que hemos descrito como *timelessness*, otros como *estética del reposo* o como los *primores de lo vulgar*. En ese contexto entendemos las palabras con las que el narrador describe la tarea del poeta, en *Félix Vargas*: "Con toda el alma se aferra Félix al momento presente. Y en esta tarea le ayuda fiel y esforzada su maquinita fotográfica. Empeño de los dos en captar el tiempo y las cosas; su trabajo para aprisionar el segundo que se desliza"[606].

En resumen, la actitud del hombre –del genio, del sabio– debe ser la de la serenidad, de una apacible contemplación[607]. Es la persona que Azorín identifica con la inactualidad. Lo ve reflejado en su adorado Montaigne. El escritor levantino recrea este comportamiento en múltiples personajes que encuentran por fin el descanso y el sosiego: don Juan, tío Pablo, doña Inés, Antonio Azorín (en la novela homónima), Antonio Quiroga, Luis Dávila o Víctor Albert.

3.4.1.7. Conclusiones

En definitiva, todos los recursos temporales en Azorín tienen un sentido. Son técnicas formales de modernidad, pero que están inmersas en una estética pensada, reflexionada y profundamente coherente. Por eso se mantienen vigentes en la íntegra carrera del escritor, aunque se manifiesten de formas diversas. Azorín es un escritor cuya obsesión por el tiempo le ha llevado a escribir sobre él y a plasmarlo en técnicas novelescas, dejando un indeleble sello formal en todas sus novelas.

El escritor levantino emplea todos los modos renovadores del tratamiento del tiempo en sus novelas: la ruptura del orden temporal *–La isla sin aurora–*; el tiempo reducido, ya sea lineal *–Félix Vargas*, *Superrealismo–*, retrospectivo *–Las confesiones de un pequeño filósofo–* o simultaneístico *–Capricho*, *Pueblo–*; y el *timelessness*. Éste último es el que con mayor profusión maneja Azorín, consiguiendo a través de él una auténtica suspensión del tiempo. Procura la detención temporal con dos recursos de la duración o velocidad del relato, como son la pausa (la pausa sucesiva, a través del *slow-down* o el *ralentí*) y la escena. A su vez, la falta de acción y la fragmentación inciden en esa dilación temporal, que también convierte a los personajes en seres con actitudes pasivas y reflexivas, en los que domina un profundo y melancólico tedio.

Además, el autor monovero adopta la doctrina schopenhaueriana del tiempo en la técnica novelesca. Por un lado, manifiesta la única existencia del presente a través de la conjugación verbal, en la que prevalecen los tiempos de presente (el presente, el pretérito perfecto compuesto y el imperfecto o antepresente). Por otro lado, sus novelas tienden a una circularidad compositiva como materialización del *eadem sed aliter* schopenhaueriano. Sin embargo, la salvación del fluir temporal no viene por la

---

[605] *Ibid.* pp. 212-213.

[606] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXIX, p. 69.

[607] Cfr. Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit*., Libro tercero, §38, p. 224: "Entonces, la tranquilidad que siempre habíamos buscado por ese primer camino de la volición, pero que siempre nos había rehuido, aparece de pronto por sí misma y nos colma de dicha. Es el estado sin dolor que Epicuro ensalzó como el bien supremo y como el estado de los dioses, pues mientras dura nos libramos de la opresión humillante de la voluntad (...). Este es el estado que anteriormente describí como necesario para el conocimiento de la idea: pura contemplación, desaparecer en la intuición, perderse en el objeto, olvidarse de toda individualidad, suprimir el modo de conocimiento que sigue el principio de razón y abarca sólo las relaciones; así, al mismo tiempo y de manera inseparable, la cosa particular intuida se eleva a idea de su especie, y el individuo cognoscente a puro sujeto del conocimiento sin voliciones; al final, ambos, como tales, se apartan de la corriente del tiempo y de todas las demás relaciones. Entonces, da igual que contemplemos la puesta de sol desde una cárcel o desde un palacio".

circularidad o por la detención del momento mediante la descripción de las sensaciones, sino a partir de la verdadera comprensión del mundo. Así, las dos maneras de alcanzarla son bien mediante un estado de imperturbabilidad y ataraxia; o bien mediante la contemplación o la consecución de la obra de arte. Ambas actitudes las encarnan sus distintos personajes. En consecuencia, la salvación temporal es inherente a sus novelas, ya que son creación artística –y algunas versan sobre la propia creación novelesca– y, en ellas, el tiempo detenido –o roto– a partir de los nuevos modos narrativos refleja una interpretación serena y pasiva, trascendente, de la inexorabilidad y circularidad del tiempo.

3.4.2. El espacio narrativo

> «El mundo es mi *representación*»: ésta es una verdad que tiene validez para toda esencia que vive y que conoce; aunque sólo el hombre puede concebirla a través de la consciencia reflexiva, abstracta; y lo hace, realmente, de modo que concebirla es ya poseer el sentido filosófico.[608]

Indudablemente, esta afirmación de Arthur Schopenhauer no nos resulta novedosa a estas alturas. Pero se erige en fundamental a la hora de concebir el espacio azoriniano y cuáles son sus características más importantes, al margen de cualquier catalogación que podamos realizar. El espacio se debe a la subjetividad; su existencia está sometida, únicamente, a la conciencia individual. Dicho de otra manera por el filósofo teutón:

> Para hablar en el lenguaje de Kant, el tiempo, el espacio y la causalidad no son propios de la cosa en sí, sino sólo de su manifestación, de la cual son la forma; y esto, en mi lenguaje quiere decir que el mundo objetivo, el mundo como representación, no es el único, sino sólo un lado, el lado externo, por así decirlo, del mundo, el cual todavía tiene otro lado completamente distinto, que es su esencia más íntima, su núcleo, la cosa en sí (...): voluntad.[609]

Por eso, la siguiente reflexión de Jiménez Moreno está muy en consonancia con el trasfondo del espacio en la novela del artista levantino, ya que, recogiendo la metafísica schopenhaueriana, confiere las claves más importantes sobre el paisaje en la obra del monovero:

> Se refiere a cosas, «realidades» sobre las que tanto se ha escrito y discutido, Azorín declara y se detiene en lo que siente y cómo lo siente y cómo se conmueve y queda en él con mayor fuerza que las lecciones de estudio que aprendía en los libros y en las clases. Llega a presencia de la naturaleza, fenomenológicamente, mediante el paisaje, que es sin duda sentimiento de la naturaleza. «El mundo es representación», lo toma de Schopenhauer. «Todo es la imagen, y como el mundo es nuestra representación, la vida apagada de una monja es tan intensa como la vida tumultuosa de un gran industrial norteamericano. Y desde luego más artística...» No se queda en la mera representación. Esto le lleva a la vida y a la estética.[610]

No es nada desconocido, pero ahora toca aplicarlo a la configuración del espacio como elemento constituyente del relato novelesco. Antes se trató desde el prisma del tiempo, de las sensaciones como método de detención del tiempo; ahora dicha representación del

[608] *Ibid.* Libro primero, §1, p. 32.
[609] *Ibid.* Libro primero, §6, pp. 58-59.
[610] Jiménez Moreno, Luis, "Azorín, pequeño filósofo vitalista", art. cit., p. 238. La cita azoriniana que incluye es de *La voluntad*.

mundo será la que construya el espacio literario. En base a esta metafísica, se entiende la muy citada y repetida frase de Azorín, consignada en su ensayo *Valencia*, en la que dice que "el espacio es la otra cara del tiempo"[611], y que no siempre se ha interpretado con corrección.

Aunque en ocasiones se haya interpretado la posible ironía de esta escena de *La voluntad*, la reflexión que lleva implícita es constante en sus novelas, como pretendo demostrar: "Azorín bebe otra copa. «La imagen lo es todo –medita–. La realidad es mi conciencia»[612]". Desde luego, responde a la concepción schopenhaueriana del espacio, que se reflejará en la construcción del mismo en las obras narrativas del autor.

3.4.2.1. El espacio literario: constituyente novelesco esencial

Una vez establecidos estos cimientos, se valorarán las teorías sobre el paisaje y el espacio por parte del autor levantino. Éstas remiten a la conciencia del sujeto y al impacto que asumen en ella esa realidad percibida. Por eso, como declara uno de sus *alter ego*, Yuste, el espacio es para él el quicio de la verdadera labor del artista, la demostración de si está en consonancia con la modernidad. El maestro no considera como buen narrador al que se limita a describir; por el contrario, sí es un eminente escritor el que es capaz de transmitir la *emoción del paisaje*:

> 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*… Es una emoción completamente, casi completamente moderna (...). Pues bien; para mí el pasaje es el grado más alto del arte literario…[613]

Azorín, como ya he reflejado anteriormente, es un escritor autoconsciente. Esto se manifiesta, entre otros ejemplos, en la constante reflexión de sus personajes acerca del arte y la literatura; y, más específicamente, sobre los mimbres novelísticos y sobre la actitud creativa del escritor.

En el caso del espacio narrativo, en la misma novela, descubrimos la importancia que le concede el escritor alicantino. En primer lugar, casi todas las novelas azorinianas comienzan por situar el lugar y el espacio en los que se va a desarrollar la obra. En segundo, en su reflexión metanovelesca confiere al espacio un lugar privilegiado en la composición y creación.

Sobre el primer aspecto, vamos a tratar primero las novelas que se escapan a esa regla general. Son las novelas cuyo comienzo es la gestación de la propia novela (*Superrealismo* y *El escritor*), además de *Don Juan*, en la que comienza con la etopeya del protagonista. Es más, en *Superrealismo*, a pesar de su excepcionalidad, el narrador enseguida plantea las dudas que le surgen para la configuración de la nueva novela que se está construyendo; y éstas son espaciales. Las califica como el germen de dicha novela: "Confianza en que de esas imágenes nacerá la novela. Placer en poseer virtualmente la novela futura. Dos imágenes: la alfombra silenciosa, y la debilísima luz del alba en un ventanal del fondo. Por otra parte, cuatro paredes blancas, lisas, recubiertas de cal, y una mesita de pino"[614]. No sólo eso: tras ese baile de espacios, e intermediada la intervención trascendente de los ángeles en el proceso creativo, en cuanto ya está conformado

[611] Azorín, *Valencia*, en *Tiempo y paisaje: visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968, capítulo XXVI, p. 202.
[612] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XXIX, p. 149. Acerca de la posible ironía, aunque no cite este pasaje en concreto, cfr. Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit., p. 172, sobre el que ya cuestioné su oportunidad en el primer capítulo y trataré más extensamente en el cuarto.
[613] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 103.
[614] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 77.

totalmente el personaje, el ineludible siguiente paso para el artista es situarlo en las coordenadas espaciales:

> El protagonista existe; ha nacido ya; tiene forma; se agita; piensa; alienta; desea. La frase completa que rompía la nebulosa de la prenovela, frase del Diccionario de Madoz: «Caminando desde Elda hacia NO. es el suelo más alto y hondeado; hacia el SO. se encuentran cerritos y profundas arroyadas de yeso, cuyos colores varían entre el rojo, amarillo y blanquecino, brillando sobre ellos infinitos fragmentos del mismo yeso cristalizado en ojuelos, y crece variedad de plantas». Elda, en el partido judicial de Monóvar. En Monóvar, cerritos de estos; montecillos de colores y arroyadas. El personaje central de la novela determinado por esta atracción ineluctable a los cerritos.[615]

Esto introduce el segundo aspecto. Para Azorín, el espacio literario es el constituyente inicial de sus obras. O el segundo. Me explico. En las novelas experimentales del autor, en las que la novela se va formando en la propia novela, lo primero que se gesta son el espacio o el personaje. Ya hemos considerado el caso de *Superrealismo*, que es patente. Sin embargo, en *El escritor*, la incipiente idea es el personaje, a la que inmediatamente le sigue el espacio:

> Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje (...). Pone aquí, a modo de tarjeta, su nombre: Dávila. ¿Cuál es su talante y adónde se encamina? ¿Cuáles serán sus gestas? ¿Con quiénes tratará en el mundo y qué pensamientos serán los suyos? No sabemos nada todavía. Pero Dávila, Luis Dávila, alienta, habla, acciona, sonríe unas veces y otras frunce tristemente el entrecejo. Dávila vive en Madrid. Se siente atraído hacia los libros.[616]

Incluso en dos de las novelas –*Pueblo*, *Capricho*– en la que el punto de vista se cuestiona de manera más flagrante, el espacio aparece desde el primer momento: "El éter; el éter, delgado, sutilísimo, impalpable; el éter que nos figuramos azul de día; de noche, negro, intensamente negro (...). Rondando por los espacios infinitos. Hacernos la ilusión de que vemos nuestro planeta desde lejos"[617]. La aparición del espacio, suele traer consigo la del tiempo, como desvela la anécdota inicial de *Capricho*: "La mesa está junto al balcón. Las maderas y vidrios del balcón se hallan de par en par; entra la majestad de la noche estival a la madrugada. Fulgen en el espacio inmenso, puras y eternas, las estrellas. Eternas, no. Lo eterno no es el mundo y los astros, el planeta y el universo, el espacio y el tiempo"[618].

De hecho, *Capricho* comienza exponiendo una intriga inicial que se propone como idea germinal para una novela. Esa intriga provocará el desfile de trabajadores de un periódico completando su desarrollo. La mayoría de su extensión está dedicada a la descripción del espacio. Además, en las intervenciones posteriores, el espacio tendrá su destacada importancia: "He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la Redacción"[619]. Pero no sólo como escenario donde se sitúan los redactores, críticos o poetas, sino también como motivo e impulso para construir la novela que se pretende. Dice el autor ficcionalizado: "Os regalaré yo otra cosa más preciada. Dos cosas, mejor dicho: el espacio y el tiempo. Podéis en consecuencia, situar la aventura, la aventura de la casa misteriosa, en un sitio o en otro, donde os plazca (...). ¿Y cuál de estos dos modos

[615] *Ibid.* capítulo XII, pp. 95-96.
[616] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 246.
[617] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 167.
[618] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 401.
[619] *Ibid*. p. 403.

elegiréis vosotros? La misma duda vuestra es la mía. No sé –os lo confieso– de qué lado inclinarme"[620].

La relación entre personaje y espacio es clave en la novela de *El escritor*. Además de formar parte del comienzo, condicionará toda la obra, por el determinismo inherente a los espacios –la inactualidad de Quiroga comporta intrínseca un espacio–. Así lo discuten Quiroga y un amigo suyo, en un encuentro casual: "Ese ascético –contesto yo– es un eremita sin yermo. ¿Cómo puede ser un eremita –el vocablo lo reclama– y no vivir en un desierto? El eremita que yo voy a presentar –todavía la obra se halla en estado informe– no vive en un desierto, como el antiguo Bolarque, en la provincia de Guadalajara, sino en medio de una populosa ciudad. Y ese eremita es un hombre culto"[621].

Al margen de la importancia que tiene en la composición de la novela, el paisaje azoriniano está inmerso en una corriente renovadora. Por ello, no debemos considerarlo como un mero escenario, sino otorgarle la entidad que merece, como acredita Díez de Revenga:

> La naturaleza, el territorio y el paisaje dejaron en los albores del siglo XX de ser una ornamentación decorativa que embellecía las descripciones y se convirtieron en parte sustancial de la poesía, de los relatos y de los ensayos de los escritores españoles, ya que llevaban en su descripción o en su evocación subjetiva el espíritu del propio escritor y no solo su sensibilidad sino también su ideología, su pensamiento sobre la vida, sus reflexiones sobre el mundo y la realidad.[622]

Esta nueva función del espacio que revela el azorinista Díez de Revenga se manifiesta por medio de dos evidencias fundamentales: por un lado, es esencial para la fragmentación propia de la novela lírica; por otro, es el motor de la estructura novelesca.

La siguiente afirmación, que corresponde a un análisis de *La voluntad* de Lozano Marco, se puede sostener de toda la narrativa azoriniana: "Tanto los espacios como los personajes aparecen aislados: no se pasa de uno a otro; se salta de uno a otro, en capítulos unitarios"[623]. La fragmentación en capítulos, que funcionan como cuadros, conlleva la ruptura de la continuidad temporal, pero también de la espacial. O, en esencia, es uno de los motivos compositivos principales por el cual se produce la fragmentación. Por eso, el narrador novelesco se ve en la obligación de situarnos espacio-temporalmente en el inicio de cada uno, incluso de nombrar quién será el protagonista del fragmento. "Han venido a preguntar a la fondita"[624], "todo reposa en la ciudad y en la casa"[625] o "un fondo de ímpetu que desde la claridad levantina nos lleva al Norte"[626] pueden ser ejemplos válidos, entre tantos otros. En este sentido, es el espacio, junto al tiempo, el que proporciona discontinuidad a dichos fragmentos, el que los aísla.

Esta fragmentación no supone la ausencia de estructura en la novela contemporánea. Simplemente exige del lector una participación activa para descubrirla. En palabras de Azorín, en el diálogo entre Félix Vargas y el autor, al comienzo de la novela, que ya cité antes pero que continúo ahora: "EL AUTOR: Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; será inorgánico con relación a una anterior, ya caduca. FÉLIX VARGAS: En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu.

---

[620] *Ibid.* capítulo XXIII, p. 454.
[621] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 264.
[622] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró", 2016, en https://core.ac.uk/download/pdf/78636294.pdf (16/10/2019), p. 95.
[623] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit., p. 166.
[624] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo X, p. 498.
[625] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXIX, p. 591.
[626] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 205.

La supresión de las transiciones o el salto de trapecio a trapecio"[627]. En la estructura de las novelas de Azorín tienen una gran influencia el lugar y el espacio literario. En todas las novelas estructuradas en partes, la motivación de esta división suele coincidir con un cambio de espacio por parte de los personajes, como sucede en *Diario de un enfermo, La voluntad*, *Antonio Azorín, El escritor* y *Capricho*[628]. En definitiva, el espacio se constituye como estructurante en estos casos. Además, siendo el cambio de espacio el que desencadena un cambio de parte en la novela, trasluce el peso y relevancia del espacio, como vehículo por el que el discurso se fragmenta en capítulos.

El espacio literario tiene, a su vez, una influencia decisiva en la trama novelesca. Luego trataré la razón de esto, pero, en su mayoría, las leves tramas azorinianas son tramas espaciales. Los recuerdos asaltan al narrador protagonista en *Las confesiones de un pequeño filósofo* al rememorar la escuela de su infancia; don Juan se retira en una ciudad provinciana buscando el retiro; doña Inés busca romper con el pasado volviendo a su Segovia natal; Salvadora retorna a Olbena; la vida de María Fontán o la de Tomás Rueda consta de diferentes migraciones; y finalmente, Víctor Albert busca la paz y el sosiego regresando a su casa en Elda.

Por ello, algunas novelas de Azorín podemos calificarlas, sin temor a exagerar, como novelas cuya estructura depende del espacio. Sin duda, serían novelas con «forma espacial» -según la denominación de Joseph Frank– tanto *Pueblo* como *Capricho*, como conlleva ser consideradas novelas con reducción temporal simultaneística[629]. Otras, en cambio, como sucede en *La isla sin aurora* el espacio es omnipresente y es el motor de toda la novela. O en *Félix Vargas* donde el poeta, anclado en un lugar concreto (la casa de Errondo-Aundi), deja volar su imaginación creativa con la que va recorriendo diferentes espacios en su cabeza donde albergar a sus personajes creados –sea él mismo, Santa Teresa o las damas francesas–. Si ya antes de crear al personaje, los espacios poseen gran relevancia en *Superrealismo*, una vez creado, la atracción por Monóvar deriva la prenovela, casi en exclusiva, a la constante descripción del Levante y su contorno.

En resumen, como se puede comprobar, todas las novelas de Azorín tienen al espacio como núcleo de su estructura. Consecuentemente, no es un asunto cualquiera el del espacio literario en el escritor levantino. Es parte esencial de su arte.

3.4.2.2. Espacio y lugar

Nos adentramos ya en el análisis del espacio y el lugar en la novela de Azorín. Adoptando la distinción de Mieke Bal –que, en el fondo, equivale al espacio del discurso y de la historia, respectivamente–, por lo visto hasta ahora, en la novela de Azorín adquiere mucha importancia el espacio y su relación con el personaje o el narrador: a través de la focalización, la percepción y el sentido del mismo en el protagonista; pero también el lugar tiene relevancia, ya que los sitios donde se enmarcan todas sus novelas –salvo la excepción de *La isla sin aurora* y, en parte, *Capricho*– son intencionadamente recurrentes y tienen una estrecha relación con la biografía del monovero.

El paisaje azoriniano tiende a espacializarse –convertirse en parte del discurso– bien sea por las intervenciones del autor implícito –en las que, con frecuencia, incide en la melancolía y el pesimismo ínsitos a los lugares–, bien sea por el punto de vista adoptado

[627] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, Prólogo, p. 3.
[628] Ésta última quizá sea la más dudosa. Pero, al menos, la transición de la primera a la segunda parte la motiva la *ausencia* del autor que deja autónomos a sus personajes: "¡Adiós, queridos personajes! ¿Nos tornaremos a ver? Lo deseo con toda el alma; pero no lo espero. Os desgarráis vosotros por mí ahora y no ´se lo que por esos mundos andaréis hablando de mí. No seáis ingratos y tened siempre un recuerdo afectuoso" (*Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 455). Sucede algo parecido de la segunda a la tercera: "Dejas la pluma y te levantas de la mesa" (*ibid.* capítulo XXXI, p. 471).
[629] Cfr. Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, *op. cit.*, p. 49.

por el narrador: "Pero lo más habitual en las novelas de *Azorín*, es que el punto de vista en la descripción descienda de su generalidad omnisciente a la altura de un personaje, que el narrador acompaña entonces en su visión, en calidad de mero testigo, o que el propio narrador se atenga a este nivel humano individual de mero contemplador condicionado por su concreta situación en el espacio, aun sin acompañar a ningún personaje"[630].

Espacio y punto de vista se relacionan íntimamente. La focalización es manifiesta, por ejemplo, en la preferencia afectiva de los personajes por el Levante o su predilección por lugares determinados (la casa, el cuarto, el campo), cuya simbología espacializa esos lugares inmediatamente. Se debe, también, a la evidente peculiaridad azoriniana de *sentir* el espacio. El narrador no procura una descripción de los rasgos externos de los lugares, sino de lo que impacta a la sensibilidad del foco de la narración. Por consiguiente, el espacio estará muy ligado al héroe narrativo, ya que en muchas ocasiones es el titular de dicha focalización.

La relación entre el focalizador y el espacio la marca la cercanía (cerca-lejos) de la voz con respecto a la visión. De esta forma, el espacio será presentado de diversas maneras, siempre muy variables y dependientes de la perspectiva de la novela. Por un lado, encontramos una descripción algo alejada de las impresiones y de la sensibilidad del narrador en el comienzo de *Antonio Azorín*. Es decir, el espacio literario más próximo a un lugar. Se corresponden con las descripciones extra-diegéticas, que son excepcionales en sus novelas:

> La consola es de nogal. Los pies delanteros son ligeras columnillas negras con capiteles clásicos de hueso, con sencillas bases toscanas. Los tiradores del cajón son de cristal límpido; un gran tablero de madera se extiende a ras del suelo, entre las bases de las columnas y los pies de la mesa. Sobre esta mesa yacen libros grandes y libros pequeños, un cuaderno de dibujos de Gavarni, cartapacios repletos de papeles, números de la *Revue Blanche* y de la *Revue Philosophique*, fascículos de un censo electoral, mapas locales y mapas generales.[631]

De hecho, una vez presentado a Antonio Azorín –mediante un *travelling* cinematográfico–, ese lugar, antes descrito con una profusa minuciosidad, confiere enseguida detalles más sensitivos y manifiesta así su relación con el protagonista que lo percibe; luego, son ya espacios, ligados a una sensibilidad, a una conciencia: "La habitación está en la penumbra; fuera, en los olmos, comienza la sinfonía estrepitosa… Las cigarras caen sobre los troncos de los olmos lentas, torpes, pesadas, como seres que no conceden importancia al esfuerzo extraestético"[632].

Cuando la voz y la visión coinciden (narrador en modo *yo protagonista*), las descripciones muestran ese subjetivismo patentemente:

> Ya os he hablado de las ventanas; ahora quiero que sepáis la emoción que suscitan en mí las puertas. Yo amo las cosas: esta inquietud por la esencia de las cosas que nos rodean ha dominado mi vida. ¿Tienen alma las cosas? (...). Cada una tiene su propia vida. Hablan con sus chirridos suaves y broncos; tienen sus cóleras que estallan en recios golpes.[633]

Algunas de las intervenciones del autor implícito conllevan impresiones acerca del espacio. En muchas de ellas, provocan una cierta reflexión. En el siguiente fragmento,

[630] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 219.
[631] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo II, p. 239.
[632] *Ibid.* capítulo III, p. 244.
[633] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XLI, pp. 424-425.

además de introducir esas sensaciones refleja otro recurso propio del espacio, que trataremos más adelante, su circularidad:

> ¿Cómo podremos sentir la tierra, esta tierra en que hemos nacido, si no nos sentimos hondamente ligados a sus grandes órbitas? ¿Cómo podremos sentir el paisaje de Castilla, si no sentimos a Luis de León, a Cervantes, a Lope, a Garcilaso? Y con el paisaje habremos de sentir también la larga cadena de antecesores nuestro que sobre este mismo suelo han sufrido nuestros mismos dolores y han hecho, con sus sensaciones, que poco a poco se haya ido formando esta sensibilidad nuestra de ahora.[634]

Aunque, ocasionalmente, son los personajes los que nos dan rasgos de los espacios: "¡Y son bonitas aquellas montañas de zafiro!"[635]. Sin embargo, lo más habitual es que sea el narrador quien nos dé información sobre ellos y la impresión que causa en los sensitivos personajes: "Y la bella manzana, estaba también allí, rotunda, olorosa, para que el poeta, cogiendo el cuchillo de plata la partiese en dos mitades. La partiese, como simbólicamente partiría los dos mundos, las dos civilizaciones trabadas y ensambladas. El poeta, en este instante, se sintió conmovido hasta lo más profundo de su ser"[636]. Por ejemplo, podría ser un resumen de ello, este fragmento de *Félix Vargas*, en el que describe la sensibilidad del artista protagonista:

> Félix, en un sopor dulce; cautivo de la sensación. La imaginación en vuelo por lo inconcreto. En un espacio que no podemos imaginar, un designio de construcción inexplicable. Inexplicable para los pobres humanos. ¿Dónde situaremos este espacio? Imposibilidad de concebir un espacio que no sea con elementos del espacio que vemos. Fuera del tiempo, la obra de construcción. Fuera del tiempo, que no existe, que es una sensación nuestra. Y esta sensación y la de espacio, como fundamentos en el designio constructor. En la voluntad suprema 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. Fuera del tiempo y del espacio (...) a manera de un inmenso clavicordio; las teclas de ese organismo músico son las sensaciones que los pobres humanos experimentamos. Las dos esenciales son el espacio y el tiempo; entre esas dos, todas las demás que a lo largo de la vida vamos oprimiendo.[637]

Por tanto, el espacio del discurso, focalizado en los personajes que lo sienten y perciben, es la manifestación de esa emoción del paisaje que preconizaba Yuste en *La voluntad*. Esto se reflejará en que la narrativa azoriniana es esencialmente sensitiva. También es autoconsciente. Y en su intento por transmitir ese espacio con fidelidad, intentará incorporar todos los sentidos. Lo muestra en *Capricho*, hablando de la capacidad del poeta:

> Las antiguas sensaciones retornas con una agudeza casi dolorosa; sensaciones en que todos los sentidos participan y a que todos los sentidos contribuyen; sensación visual de las blancas paredes; sensación olfativa del ramaje de olivo quemado; sensación táctil en los mismos muros, no lisos, sino rugosos, y en el pino y la carrasca de los muebles; sensación gustativa cuando dentro de unos instantes irá deglutiendo en la mesa los mismos manjares que comió en su niñez; sensación, en fin, auricular, con

[634] Azorín, *Tomás Rueda*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 481.
[635] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVII, p. 698.
[636] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 530. En esta cita también encontramos el olfato como constructor del espacio.
[637] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXVI, p. 63.

> el campaneo de las iglesias, el grito del vendedor callejero, la esquila de la recua que pasa, el sonoro ruido de los pies ungulados en el duro suelo de la calle.[638]

Llama la atención el interés que suscita en Azorín el sentido del olfato. Desde luego, es un sentido difícilmente descriptible mediante palabras. Pero no para el maestro Azorín. En *La isla sin aurora* habla de esta problemática: "La sensación de olor no ha entrado todavía plenamente en el arte. El poeta ha tratado, como el novelista, de incorporar tal sensación a su obra. Y por eso el poeta aspira ahora este olor inconfundible de Oriente para llevárselo en la memoria"[639].

De hecho, él mismo ha rastreado ese sentido en la literatura, como revela en sus entrevistas con Jorge Campos. Se remonta a Berceo, uno de sus más apreciados poetas: "El sentido del olfato es el más moderno de la literatura. Cita a Baudelaire. Añade que ese sentido cuenta con escaso vocabulario para ser expresado, que apenas se pueden expresar las sensaciones del olor. El primero fue Berceo: «daban olor soveio las flores bien olientes»"[640].

Azorín procura que ese sentido esté presente para recrear sus espacios, aunque no sea el más habitual –que, indudablemente, es la vista–: "El aroma del anís, que se expande por el ámbito de paredes blancas"[641]; "olor del petróleo con que se fregotean y vuelven a fregotear los mosaicos"[642].

Las evocaciones que produce ese espacio percibido provocan en los personajes recuerdos y sentimientos variados. A veces constituyen el motor de la trama novelesca[643]. En particular, destaca el sentir del tiempo que pasa, cómo él mismo señala en obras clásicas de la literatura española, percibido en sus lecturas: "¡Días melancólicos, íntimamente melancólicos, del otoño! (...). Sólo en el otoño, vueltos a la altiplanicie castellana, unas páginas de *La Celestina* o del *Lazarillo* nos hacen compenetrarnos hondamente, *dolorosamente*, con el paisaje, el ambiente y el arte de Castilla"[644]. También los personajes sienten el paisaje, el espacio: "En el silencio denso, profundo, el parpadeo, henchido de misterio, del lucero, ha puesto en el espíritu de Don Juan una sensación indefinible de infinitud e idealidad"[645].

Según Schopenhauer los sentidos no responden a la voluntad, sino que proporcionan nociones a la razón o a la inteligencia. El filósofo jerarquiza los sentidos, siendo el olfato y el gusto los de más baja escala. A su vez, introduce un matiz interesante: "Nos impresionan agradable o desagradablemente, siendo subjetivos más que objetivos"[646]. Entonces, tienen una función evocadora, tal como manifiesta este texto de *El escritor*: "En las habitaciones, cuando se abren, se percibe un fuerte olor a ropa lavada, a membrillos, si es por otoño, a espliego y a vagas esencias de pomos que se guardan en los armarios y que son sacadas y destapados de tarde en tarde"[647]. Además, como bien se aprecia en algunos pasajes azorinianos[648], añado con Schopenhauer: "Las percepciones

[638] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIII, p. 430.
[639] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 532.
[640] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit.*, p. 84.
[641] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 119.
[642] *Ibid.* capítulo XXXI, p. 128.
[643] Es evidente en *Las confesiones de un pequeño filósofo* o *Pueblo*: "Estos primeros tiempos de mi infancia aparecen entre mis recuerdos un poco confusos, caóticos, como cosas vividas en otra existencia, en un lejano planeta. ¿Cómo iba yo a la escuela? ¿Por dónde iba? ¿Qué emociones experimentaba al entrar? ¿Qué emociones sentía al verme fuera de las cuatro paredes hórridas? No miento si digo que aquellas emociones debían de ser de pena, y que estas debían de serlo de alegría" (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, capítulo III, pp. 382-383).
[644] Azorín, "Un pueblecito", en *Tiempo y paisaje. Visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968, p. 284.
[645] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 505.
[646] Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, *op. cit.*, p. 93.
[647] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 320. Cfr. también en *Don Juan*, p. 518, entre otros.
[648] Cfr. Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 318.

del oído se desarrollan exclusivamente en el tiempo (...). En cambio, las percepciones de la vista se refieren, ante todo, al espacio y sólo secundariamente al tiempo por virtud de su duración"[649].

La vinculación con el tiempo, a estas alturas, resulta manifiesta. La construcción de ambos constituyentes narrativos en las novelas de Azorín se deben a razones semejantes: configuradas a través del sentir subjetivo, ligadas a la conciencia de la voz, la visión, el personaje… Además el espacio es un elemento que permite la detención del tiempo narrativo. Pero también explicita el paso del tiempo de la historia a través de la *temporalisation*, con la constante aparición de objetos que ejercen como marcadores temporales, como son los relojes, las estaciones del año –reveladas en diversos rasgos paisajísticos o referidas directamente–, o las torres de las iglesias con sus campanadas. Esto tiene una fuerte carga semiológica, ya que no nos muestra exclusivamente el paso del tiempo de la historia, sino que a través del discurso –descripciones, diálogos– remite a ese fluir.

Asimismo, como hemos visto, el espacio facilita ese sentir el tiempo en los personajes o en el autor implícito, a través de la consideración sobre su inexorabilidad por la contemplación de elementos espaciales. Como le sobreviene al narrador de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, al regresar en la memoria a su casa natal: "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 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"[650].

El espacio y el lugar son expresión del tiempo al constituirse como fuente o motivo de circularidad, de la expresión del *eterno retorno* en la obra azoriniana. En el fondo, esto exhibe la profunda relación que hay entre ambos constituyentes del relato: tanto desde el punto de vista filosófico, como desde el literario. Los espacios se convierten en los recipientes del *eterno volver* del tiempo, y así lo manifiestan los narradores una y otra vez: "Como contemplaran este espectáculo hace dos mil años otros ojos, lo contemplamos nosotros ahora. En su permanencia está la norma definitiva de la vida"[651]; "hay en la vida de estas ciudades viejas algo plácido y arcaico"[652].

Como ya se ha referido más arriba, en *Pueblo* los protagonistas colectivos son esos espacios: el instrumental, las tiendas, los objetos o el mercado. Sin duda, en *Pueblo*, es en el espacio donde se produce la circularidad:

> Casas que duran cincuenta años, ochenta años. Años que son minutos, segundos. Generaciones que han vivido entre estas cuatro paredes. Tres, cuatro generaciones (...). Vertiginoso, el tiempo. Hacerse y deshacerse rapidísimo de la casita.[653]

> Las viejecitas de la capacha están en todas partes; no se sabe de dónde salen; no se sabe dónde viven; no se sabe cómo viven. Con su capacha siempre; la capacha de palma; colgada al brazo (...). Las horas pasan en la iglesia; se escucha un tintineo de llaves, y allá va otra vez por las calles la viejecita con su capacha de palma; la capacha es como un símbolo del abandono y la inexorabilidad del destino.[654]

[649] Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, *op. cit.*, p. 95.
[650] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 386.
[651] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 493.
[652] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo IX, p. 307.
[653] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 173.
[654] *Ibid.* capítulo XX, pp. 199-200.

Como en *Pueblo*, en el resto de novelas algunos elementos del paisaje remiten a la circularidad. Es un nuevo ejemplo del simbolismo del espacio en Azorín. Es evidente en las estaciones; también en otros procesos naturales, como por ejemplo, la vendimia o las migraciones de las aves: "Verdes jazmineros cuajados de florecillas blancas festonean las ventanas. Son los primeros días de otoño; los balcones están cerrados; el viento mueve un leve murmullo en el jardín"[655]; "¿qué ha pasado desde la última vez que hemos visto a nuestro muchachito castellano? Pues ha pasado… el tiempo. Han pasado los días, los meses, los años. Han venido muchas veces las golondrinas, y se han marchado. Han caído muchas veces las hojas de los olmos, y han salido otras"[656].

No sólo simboliza la circularidad del tiempo la naturaleza, sino que se desprende también de las conductas humanas, de los ciclos litúrgicos: "Cuando han vuelto al pueblo, ya las campanas estaban tocando a la novena; es decir, no a la novena; son los pasos que se rezan todos los viernes y domingos de Cuaresma"[657]; "este es un vendedor de almanaques. Cuando aparece, ya la primavera y el verano son pasados. Entonces una dulce tristeza entra en el espíritu, porque un año de nuestra vida se ha disuelto…"[658].

El proceso circular de la historia parece predestinado a partir de determinados espacios. Es el ejemplo de la ya mencionada construcción de la Iglesia de Yecla en el prólogo de *La voluntad*; o la descripción del daguerrotipo que preside la habitación de doña Inés y que predispone el lugar donde terminará la protagonista: Buenos Aires[659].

Sin embargo, algunos elementos aparecen con tal recurrencia, que debemos sospechar que son manifestación expresa de la circularidad; son parte de su concepción estética del tiempo. Por ejemplo, los lugares en los que sucede la acción interna de la novela, implican el retorno: la vuelta a Segovia de doña Inés, a Yecla de Antonio Azorín, a Petrel de Víctor Albert, a Olbena de Salvadora, al Levante en *Félix Vargas*.

Nos detenemos ahora en el Levante. Sin duda, ejerce un ineludible poder de atracción en muchos personajes azorinianos. Es una repetición premeditada en gran parte de las novelas de Azorín. Funciona como un elemento intertextual, pero notable. En esos lugares a los que vuelven los personajes, el paso del tiempo altera el espacio de manera decisiva. Por ejemplo, el narrador de *Las confesiones de un pequeño filósofo* confiere a su Yecla de la infancia un aroma de evocación y reminiscencia. Es una mezcla entre la emoción de volver, con la melancolía que desprende el propio espacio, envejecido por el tiempo transcurrido. De tal suerte, concede a esos espacios un carácter mítico.

Sin duda, las nubes son la realidad espacial más poderosamente evocadora de la circularidad en la narrativa azoriniana. El autor las utiliza como símbolo del tiempo: Esa imagen se corresponde por completo con la concepción temporal de Azorín tal y como la hemos definido con anterioridad. Representa el devenir del tiempo, el *retorno eterno* –todo igual pero a la vez distinto–, o el entrelazarse de las vidas humanas. Es tal la identificación entre ese símbolo y su doctrina que la aparición de las nubes en las obras del escritor levantino es frecuentísima. De hecho, el autor describe maravillosamente sus fuertes y hondas connotaciones en la extensa introducción –extensa para recoger aquí íntegra– a su colección de relatos *Blanco en azul*[660]. En cierto modo, el mismo título de

[655] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIII, p. 271.
[656] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 447.
[657] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XII, p. 269.
[658] *Ibid.* segunda parte, capítulo XVI, p. 319.
[659] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II-III, pp. 546-550.
[660] Azorín, *Blanco en azul*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1929, p. 7. No me resisto a incluir un pequeño fragmento aquí, también por las evidentes resonancias schopenhauerianas del texto: "Blanco en azul. Lo blanco de las nubes sobre el azul del cielo (...). El hacerse y 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 espacio infinito. Imperio del azar. El azar en las nubes que van resistiendo formas diversas y el azar en las vidas humanas. Y encerrado el entendimiento del hombre en la prisión de las representaciones".

esta obra remite a las nubes, a su característico color en contraste con el del cielo. Recojo ahora los siguientes ejemplos de sus novelas: "Las nubes, redondas y blancas, corren veloces sobre el fondo de añil"[661]; "nubes, blancas nubes y exaltación del poeta en pleno retorno a la sensación viva"[662]. La relación simbólica es tan palmaria que la famosa sentencia azoriniana de «vivir es ver volver» corresponde a un capítulo dedicado a "Las nubes", en su ensayo *Castilla*. Él mismo resume esa relación: "Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habrá 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?"[663].

Desde luego, las nubes nos llevan a otro elemento simbólico muy querido por Azorín, como es el mar. Ambos son idénticos en sus colores (blanco y azul). A su vez, la referencia al retorno es manifiesta, por su sucesión eterna. El oleaje es para él "inquieto y perdurable"[664]. Transcribo este fragmento de *El licenciado vidriera*, en el que encontramos todos los componentes del mar, admirados por el monovero: el azul, la eternidad manifestada en su inabarcable tamaño, su intrínseca circularidad. Sin duda, en este texto, el mar es el punto de partida para una nueva consideración sobre la *vuelta eterna* schopenhaueriana. Además, desvela la función del Mediterráneo en la obra azoriniana. Es el mar autobiográfico, que ejerce de auténtico *Mare Nostrum*, del mar conocido y amado, en la narrativa del autor:

> Se va achicando el término del viaje. El mar está ya próximo. Nuestro Tomás no ha visto nunca el mar, y por primera vez va a verlo (...). La caravana se detiene. ¡Oh mar latino! ¡Oh, mar límpido y azul! Desde lo empinado de la loma aparecías centelleante al sol, reverberando en clara lumbre, como un inmenso espejo… El azul contrastaba con el gris de este bosquecillo de olivos, y todo se fundía –con armonía suprema– en un ambiente de dulzura y de paz. Y en este minuto tan ansiado, instante único en la vida, viendo el mar por primera vez, Tomás se ha sentido presa de una sensación extraña: esto ya lo había visto él otra vez. Este minuto ya lo había vivido él otra vez. La emoción de este misterioso fenómeno le oprimía la garganta. ¿Cómo era posible tal cosa? El mar estaba allí, nuevo ante sus ojos, y, sin embargo, el mar lo había visto él ya. ¡Oh mar latino! ¡Oh mar, claro y sereno! Los relumbres de tus aguas se perdían en la inmensidad.[665]

Al tratar el tiempo habíamos consignado el determinismo de ciertos espacios, cuyo trasfondo subyace también en la *vuelta eterna*. En particular, reseñábamos aquellos en que el personaje lucha por cambiar su destino, pero la fatalidad lo impide, como es el caso de *La voluntad*. En otros, en cambio, el personaje constituye un ser más dentro del pasar eterno, un nuevo sujeto del *eadem sed aliter*, determinado por su nacimiento, por el lugar que ha marcado ya su existencia para siempre. El espacio azoriniano, de esa manera, se vuelve circular, porque impone al personaje un destino ya establecido.

3.4.2.3. El Levante

En base a ese fatalismo de las localizaciones en que se basa la estética azoriniana, analizamos ahora los lugares. Sin duda, el determinismo afecta decisivamente a los personajes, ya que conlleva una congénita influencia en sus caracteres. Esto otorgará a los lugares donde se desarrolla la trama un papel significativo en la obra azoriniana, ya que nos aportarán información sobre el resto de los constituyentes narrativos (personaje,

[661] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXVIII, p. 612.
[662] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo X, p. 23.
[663] Azorín, *Castilla*, *op. cit.*, "Las nubes", p. 137.
[664] Azorín, *Los pueblos*, *op. cit.*, "Una ciudad", p. 108.
[665] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VII, pp. 459-460.

tiempo, trama). Por ello, su función no se reducirá a ser un simple decorado para la acción narrativa. Es decir, no es indiferente si un personaje se mueve a Madrid o al Levante, ya que en las ficciones de Azorín cada lugar comporta por sí mismo unas notables implicaciones. En cierta medida, esas implicaciones forman parte del carácter simbólico de dichos lugares, de lo que representan, por lo que así ya son parte también del discurso.

El *topos* más reconocible en la obra de Azorín es el Levante. Alberga unas características fundamentales, que son persistentes en su literatura. Como él mismo dice, "la última impresión que tenemos de Alicante es la siguiente: era la primavera"[666]. Para Azorín, Alicante es la luz, la claridad y una combinación de colores, que evidentemente nos remite a su vez al paso del tiempo: "Primero, un extenso campo sembrado de flores amarillas; después, un poco a la izquierda, la mancha blanca de la ciudad; por encima de todo, el otro azul inmenso del cielo. Amarillo, azul y blanco era lo que nuestros ojos veían, lo que no se cansaban de mirar"[667]. Estos colores tienen una preeminencia en los espacios azorinianos. Ya los hemos visto en el mar, en las nubes. A su vez, resaltan en las ciudades, en los campos…, dando lugar, en muchos casos, a hermosas descripciones:

> La casa de un pobre labriego es más rica que este convento. Pero todo está limpio y blanco. Blancas las paredes; blancas las puertas; blanca la tosca loza en los vasares. Silenciosamente, como sin apoyarse en el suelo, desfilan las monjas por los blancos corredores. Las rosas rojas de un rosal –un patio interior de muros lisos– destacan, bajo el azul del cielo, sobre el blanco unánime.[668]

Quizá la luminosidad sea la propiedad levantina indefectible. Asimismo, destaca otra: lo voluble y cambiante de su paisaje, que supondrá un claro contraste con la "altiplanicie esteparia"[669] de Castilla. El Levante no permanece inalterable, provoca la percepción de una gran cantidad de matices. De tal forma es descrito en múltiples ocasiones. En ello ve Azorín el influjo de lo oriental, siempre ligado a lo eterno, a lo inmarcesible, manifestado en sus obras ya desde *La voluntad*:

> Sutilidad; inefabilidad. Disgregación del alma en matices, cambiantes, líneas y volúmenes de transparencia infinita. Nuevo intento, por parte de Félix, de raptar a Santa Teresa para llevársela al Mediterráneo (...). Disgregación del alma en la luz eternal; la luz de que es trasunto el resplandor mediterráneo. Oriente; el alma se expande, se atomiza, se disgrega, se diluye en la luz infinita; con gradaciones, reflejos, cambiantes, cruces y recruces, que son todas estas complejidades psicológicas que la santa no puede hacer comprender.[670]
>
> Y eso es Yecla: un pueblo místico, un pueblo de visionarios, donde la intuición de las cosas, la visión rápida no falta; pero falta, en cambio, la coordinación reflexiva, el laboreo paciente, la Voluntad.[671]
>
> Venían acaso de las riberas del Ganges y del Indo; eran orientales meditativos y soñadores; eran fenicios que labraban estas estatuas rígidas y simétricas, de sabios y de vírgenes, que hoy contemplamos con emoción en los museos (...). He creído ver

[666] Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, *op. cit*., capítulo VII "Alicante", p. 67.
[667] *Ibid*.
[668] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 497.
[669] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXII, p. 42.
[670] *Ibid*. capítulo XXX, p. 55.
[671] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, capítulo III, p. 224.

> en las pobres yeclanas del presente y he imaginado que corría por sus venas, a través de los siglos, una gota de sangre de aquellos orientales meditativos y soñadores.[672]

No sería justo omitir que esos rasgos no son absolutos. Se pueden advertir algunas notas discordantes, puntuales, aunque responden a una razón determinada. Si bien es cierto que esas peculiaridades del Levante se mantienen como una constante, no obstante, podemos encontrar algunas páginas en la obra azoriniana con una descripción del paisaje levantino como ésta: "Explicación de Félix; visión de Levante; paisaje de suaves grises. División de España; dos Españas. La España coloreada y la España de los grises. De Briviesca a Pancorbo aparecen las cuadrículas; el llano y las laderas, cuadriculados (...). Cuadros de todos los colores; verdes, amarillos, ocres, rojizos (...). El montoncito de la perla, el duro y la ceniza es el paisaje del Levante. Paisaje calcáreo. Gradación de grises suavísimos; el hierro –pigmento de las rocas– en escasa proporción; paisaje sin color"[673]. Por lo tanto, el Levante no puede verse como un lugar monolítico, unívoco, sino multiforme y diverso. En definitiva, como es realmente y como lo ha vivido el propio autor. Esta variedad tiene una explicación. Se debe, tal y como él mismo señala, a la diferencia existente en esa su amada tierra levantina: "La tierra alicantina tiene una parte baja, marítima, y una parte alta, montañosa"[674], siendo esta última de donde es nuestro autor. De esta manera, se pueden encajar ciertamente esos aparentes puntos discordantes. Por ejemplo, la gradación de grises y la sobriedad son propias de la zona interior. El narrador describe así el valle de Elda en *El enfermo*: "El color que predomina es el gris suavemente azulado"[675]; o, "pero ahora, en el valle de Elda, la vegetación, si sobria, es risueña"[676].

Podemos justificar esa hipótesis comprobando las imágenes que inspiran la fisonomía de Valencia en el maestro Azorín. Ciñéndonos a su habitual descripción en diversas obras del escritor, hay dos detalles que llaman la atención. Parece que imprimieron una huella imborrable en la sensibilidad del autor empírico; le impresionaron de tal modo en la adolescencia, que al evocar la ciudad del Turia recurre siempre a las sensaciones de dos espacios concretos: el mar y los naranjales. Su obra *Valencia* comienza tal que: "Ni «campos de soledad» ni «mustio collado»: un llano alegre con naranjos simétricos y gente afanosa que cosecha las doradas esferas"[677]. Para, poco más adelante, señalar que "el Mediterráneo se toca con la mano"[678]. Lo mismo sucede en *El paisaje de España visto por los españoles*. Para él, la prosa de Blasco Ibáñez es «valenciana» por su luz y claridad –un nuevo ejemplo de determinismo geográfico, en el que se enraíza toda esa obra–. Además, en uno de los textos que parafrasea del autor valenciano, destacan el color azul, y, por supuesto, los naranjales y el Mediterráneo, con referencias a su eternidad, que se asemejan a la descripción del paisaje alicantino costero: "El Mediterráneo… El Mediterráneo –querido Sorolla– que no pasará nunca. El Mediterráneo será, en el Arte y en las Letras, eterno"[679].

Los lugares imponen a los personajes azorinianos formas de actuar e influyen en la conformación de su carácter. Esto irá muy ligado a la semiotización de los espacios: funcionan como un símbolo –de la melancolía, del fracaso, de la ataraxia– que influirá perentoriamente en los personajes. Por consiguiente, es preciso caracterizar funcional y semiológicamente esos lugares y espacios.

---

[672] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 397.
[673] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIX, pp. 52-53.
[674] Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, *op. cit*., capítulo VII "Alicante", p. 68.
[675] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 326.
[676] *Ibid*.
[677] Azorín, *Valencia*, capítulo I, en *Tiempo y paisaje. Visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968, p. 169.
[678] *Ibid*.
[679] Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, *op. cit*., capítulo XIII "Valencia", p. 112.

Podemos continuar por el Levante. En ocasiones funciona como contraste estructural respecto a otros lugares. Acudimos para ello al estudio Baquero Goyanes *Azorín y Miró*, obra de referencia en los estudios azorinianos. El autor ve la oposición clara entre Castilla y Levante:

> Levante y Castilla son, por tanto, Azorín mismo; son dos expresiones, dos modos de mirar azorinianos dentro de una compacta unidad afectiva, estilística. Un mirar –el levantino– tiende hacia el recuerdo, la evocación mágica, la delicia de lo pulcro, lo luminoso, lo casi paradisíaco. Otro mirar –el castellano– tiende hacia otras bellezas, otros valores, descubre otros rincones de la intimidad del escritor, proyectada ahora no hacia el pasado suyo, personal –infancia, adolescencia–, sino hacia el pasado en sí, abstracto, encarnado en las viejas lomas, las viejas piedras de Castilla, hacia la inquietud del tiempo y de España. El paisaje de Levante es más Azorín. El de Castilla, más España.[680]

En este sentido, el propio Azorín manifiesta su especial vinculación a su lugar de origen en sus disimuladas memorias –sus *Memorias inmemoriales*–, haciendo hincapié en lo privilegiado del Levante en su sensibilidad, frente a otros emplazamientos en los que ha vivido, con los que también guarda un fuerte lazo afectivo:

> Lugares salientes de la sensibilidad de X no eran, con ser dilectísimos, ni el pretil del Sena, con sus álamos y sus libros, en las dulces y plateadas primaveras de París, ni el panorama que se atalaya desde el Alto del León, en Madrid, ni el cauce del Guadalaviar, en Valencia, ni la olmeda secular en la Ciudad estricta. Llegaba la vereda hasta la misma casa: una antigua vereda que, con las cañadas y cordeles, servía de tránsito a los rebaños.[681]

En suma, descubrimos que las localizaciones novelescas están íntimamente ligadas a la biografía del autor. Hasta cierto punto, esto nos vuelve a remitir con el autobiografismo ya tratado en el capítulo II. Casi siempre se vincula las «novelas del yo» con la figura del héroe/protagonista, del narrador o de las instancias de voz y visión que funcionan como *alter ego* del autor[682]. Sin duda, son parte fundamental, porque ésa es su raíz y su caracterización esencial. Pero en Azorín –como en el resto de autores del subgénero: Combray en Proust, Nueva York en Auster…–, los lugares tienen una gran trascendencia autobiográfica y metaliteraria. Convienen a ayudar en la tarea del escritor, que procura "intentar tomar una fotografía de su vida interior"[683]. Estos lugares y espacios autobiográficos resultan evidentes en nuestro autor, tanto por la recurrencia, como por la predilección de esos lugares vinculados a su origen e infancia. Como ya mencionamos con anterioridad, el descubrimiento de esa relación lugar-biografía en el autor necesita de la competencia del lector, que debe tener el debido conocimiento de la biografía del autor en cuestión. Si bien la semiotización de los espacios funciona dentro de la diégesis, inmanente al texto, en cambio, la interpretación de lo autobiográfico, está fuera de ella. Por eso, se puede afirmar junto a Díez de Revenga:

> Pero, como antes vimos en Miró, esta descripción del paisaje natal no tendría ningún sentido si no hallásemos en él al personaje, al trasunto del propio autor. Esta es la gran novedad tanto de Azorín como de Miró frente a las presencias del paisaje en la

[680] Baquero Goyanes, Mariano, *Azorín y Miró*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/azorin-y-miro/html/69d5de06-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_1_ (16/10/2019).
[681] Azorín, *Memorias inmemoriales, op. cit.*, capítulo XXXIII, p. 89.
[682] Cfr. Bravo Castillo, Del Prado Biezma, y Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha, Murcia, 1994, pp. 189-329.
[683] *Ibid*. p. 257.

> literatura anterior, frente a las descripciones de parajes y entornos de los escritores de la literatura de viajes, de los viajeros y peregrinos. El paisaje, y muy en concreto estas tierras de Alicante, están directamente relacionadas con el propio autor-personaje de la novela lírica: paisaje y autor se relacionan y forman un todo.[684]

A su vez, la presencia del personaje *alter ego* del autor estimula a que se refleje en el texto un sentimiento afectuoso o nostálgico provocado por la cercanía o distancia ante los lugares con carga autobiográfica, pero, en este caso, encarnado en el protagonista. Esto ha llamado la atención de muchos estudiosos azorinianos. Por ejemplo, de Díez de Revenga. Sin embargo, esos análisis se han desarrollado en torno a temas como la emoción del paisaje o la percepción del espacio, o en torno a su denominación como espacios psicológicos[685]. Mientras que, apelando al más moderno aparato teórico del primer epígrafe del actual capítulo, describimos esos *lugares* (espacio de la historia) se transforman en *espacios* (espacio del discurso) constantemente en la obra de Azorín, ya que la presentación de dichos lugares está continuamente intermediada por las instancias narrativas, especialmente la focalización en el protagonista, genuina de la novela lírica y de la narrativa azoriniana.

Luego, esos *topoi* se espacializarán. Por ello, puntualizamos, ante lo dicho previamente, que no siempre es optimista toda la evocación del Levante en el autor monovero. Dependerá de la actitud del perceptor. Además, nuevamente nos toparemos con el determinismo geográfico, tan del gusto de Azorín.

En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, el protagonista detalla las características de su propio espíritu, gracias al recuerdo de su lugar de procedencia: "En este pueblo se ha forjado mi espíritu"[686]. Para él, Yecla tiene una "melancolía congénita"[687] que conlleva a la resignación, a la impasibilidad y al conformismo[688].

Una descripción colindante a esa es la que confiere el ficcionalizado José Martínez Ruiz en el epílogo III de *La voluntad*. Ahí, el personaje es más explícito al aludir a la inexorabilidad del destino, impuesto por el lugar de nacimiento. El poder de Yecla es lo que determina el desenlace y el final de las andanzas de Antonio Azorín. El lugar es, merecidamente, fundamental y premonitorio, en cuanto a la trama novelesca:

> No es extraño, pues, que nuestro amigo Azorín, que ha nacido aquí y aquí se ha educado, sea un lamentable caso de abulia; es un hombre *sin acabar*, cosa nada rara en este pueblo según queda consignado. En otro medio, en Oxford, en New York, en Barcelona siquiera, Azorín hubiese sido un hermoso ejemplar humano, en el que la inteligencia estaría en perfecto acuerdo con la voluntad; aquí, en cambio, la falta de voluntad ha acabado por arruinar la inteligencia.[689]

Así, podemos concluir con Díez de Revenga:

> La tristeza, la angustia vital, la abulia, producidas por un estado de ánimo, por un paisaje también las hallamos en Azorín. Nuevamente el paisaje natal, el paisaje

[684] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró", art. cit., p. 83.
[685] Cfr. por ejemplo, Livingstone, Leon, *Teoría y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 97.
[686] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 396.
[687] *Ibid*.
[688] "Y esta tristeza, a través de siglos y siglos, en un pueblo pobre, en que los inviernos crueles, en que apenas se come, en que las casas son desabrigadas, ha ido formando como un sedimento milenario, como un recio ambiente de dolor, de resignación, de mudo e impasible renunciamiento a las luchas vibrantes de la vida" (*ibid.*).
[689] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, capítulo III, p. 224.

> familiar vinculado a recuerdos infantiles y juveniles, desencadena sensaciones de recuerdos y de tristeza.[690]

El Levante ejerce en sus obras como punto de atracción de los personajes, como un imán que estimula el viaje hacia allí: Félix Vargas, cuya imaginación dentro del proceso creativo no para de evocar el Levante, embriagado por su aire, su luz, sus colores, y, por ello, quiere llevar a Santa Teresa a ese espacio recreado; Antonio Azorín, que retorna a ese lugar donde creció en las tres novelas en las que es protagonista; el autor/narrador de la novela *Superrealismo* tiene la necesidad de llevar al protagonista hasta Levante. De todo eso, como ya hemos hecho notar, se desprende una circularidad interna en las novelas.

En ese ejemplo de *Félix Vargas* destaca el inmenso contraste con otros lugares, que también marcan el destino indeleblemente. Es el determinismo lo que está detrás del *baile* de espacios que recorre, en su sensibilidad creativa, el protagonista. En su intento de asir y manipular la figura de Santa Teresa, trata de comprenderla de la manera más profunda posible, aunque sus recuerdos y evocaciones regresan constantemente a su Levante natal. En sus disquisiciones, aporta unos rasgos definitorios de la santa –emprendedora, austera– ligados ineluctablemente a su origen castellano. Esa confrontación de espacios es el conflicto que late en lo profundo de esta novela: "Dudas, titubeos, exaltaciones, depresiones; en el ambiente de la Santa; la contempla ante él; pero desea precisar, comprobar detalles. Propósito de un viaje a Ávila al retorno a Madrid"[691].

3.4.2.4. Las grandes ciudades: Madrid y París

Evidentemente, nos hemos centrado en el Levante como uno de los *topoi* fuertes de su literatura. Pero no es el único. Ya adelanto que cada uno de ellos mantiene una gran coherencia con lo estudiado hasta ahora. Los lugares más importantes en su obra pertenecen a la biografía personal de Azorín. Es decir, sus personajes se mueven por Madrid, París y los pueblos o ciudades castellanas.

Madrid, como en su vida personal, tiene gran trascendencia en su obra literaria: "En Madrid se desenvolvió la generación de 1898"[692]; y, con el determinismo azoriniano en esta cuestión, el autor manifiesta que el espíritu de oposición de su generación tiene como origen y confluencia el paso de todos sus integrantes por la capital.

Las diferencias entre Levante y Madrid pueden resultar evidentes. Lo importante es cómo esos contrastes afectan y condicionan a los personajes: "El ambiente [en Levante] es templado, cuando en Madrid es de frío riguroso. La luz es viva; pero el azul del cielo no es el azul intenso de Madrid, sino un azul pálido y lechoso. Todo esto son cosas que ya apenas prenden en mi espíritu"[693].

La presencia de la ciudad madrileña es variable en sus obras, según la percepción que de ella tiene el focalizador. Es dominante en sus primeras obras y muy ligada a la trama novelesca –también en *El escritor*– para luego asomar, en sus obras posteriores, como una simple referencia.

Aparece ya desde su primera novela. Salvo algunos viajes que emprende el protagonista, el resto de la acción se desarrolla en la capital. La descripción de la urbe y el sentimiento que produce en el narrador y protagonista evidencian las discordancias entre Levante o Toledo y Madrid, que serán aún más acuciantes en *La voluntad*. El diarístico *yo protagonista* marcha en dos ocasiones fuera de la ciudad: una de ellas a su

[690] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró", art. cit., p. 83.
[691] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 45.
[692] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, capítulo "El clima de Madrid", p. 96.
[693] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 269.

"tierra amada"[694] de Levante. Allí, el silencio lo llena todo; en Madrid, los ruidos, las fábricas, las orquestas callejeras son el telón de fondo de la gran ciudad.

Sin embargo, su presencia en *Antonio Azorín* es clave, pero fugaz. Las dos primeras partes de la novela –que son a su vez las más extensas– transcurren en Levante (Alicante, Monóvar, Elda…). Las referencias a Madrid se incluyen en la tercera parte. Como sabemos, esta sección de la novela, en gran medida, la compone una ruta por pueblos castellanos, a modo de crónica periodística; por ello, Madrid queda reducida a algunos comentarios por carta del protagonista a Pepita, después de un frustrado viaje a París: "Te escribo desde Madrid. Y quiero contarte muchas cosas. Aquí yo hago una vida terrible (...). Pero es preciso estar aquí, Pepita; es preciso vivir en este Madrid terrible; en provincias no se puede conquistar la fama"[695]. Por consiguiente, en esta novela, aunque escuetos, hay apuntes sustanciosos de la vida en la capital. Son próximos a los de sus anteriores novelas, aunque las reacciones de los protagonistas sean, en cambio, muy diferentes.

La novela donde Madrid alberga una terminante relevancia en el héroe es *La voluntad*. La primera parte transcurre en Yecla, en la etapa de formación del protagonista. Es un paraje profusamente descrito que contrastará enseguida con la descripción de Madrid, haciendo patente su diversidad; al ser descripciones focalizadas en el personaje, entendemos cómo está hiriendo su sensibilidad semejante disparidad. El último capítulo de la primera parte presenta un paisaje yeclano en calma; mientras que el comienzo de la segunda parte, tras una pequeña introducción, exhibe un ambiente caótico, frenético, exasperante, todo ello reflejado con una bellísima prosa y favorecido por el misceláneo empleo de los recursos del asíndeton y del polisíndeton:

> Desde lo alto de las Atalayas, el campo del Pulpillo se descubre infinito. A lo lejos, en lo hondo, la llanura –amarillenta en los barbechos, verde en los sembrados, negra en las piezas labradas recientemente– se extiende adusta, desolada, sombría (...). Fuera, el campo reposa.[696]

> Azorín avanza lentamente. Los barracones de las Ventas aparecen pintarrajeados, de verde, de amarillo, de rojo, con empalizadas de madera tosca, con sus grandes letreros amarillos (...). La gente va y viene, en abigarrado flujo y reflujo de chulapos con pantalones abombados y un palillo en la oreja, estudiantes, criadas, modistas, horteras, señoritos, con sombrero castaño y pañuelo blanco al cuello. Los organillos desgranan ruidosamente marchas toreras y valses lánguidos; el tío-vivo gira frenético; suben y bajan columpios.[697]

Lozano Marco refiere así las diferencias: "Hay, frente a la primera parte, una mayor movilidad, no por variación del tempo, sino por los cambios de espacio (Madrid, Toledo, Getafe, los barrios de la capital), la aparición de nuevos personajes y abandono de la monótona repetición de los monólogos de Yuste"[698]. Es decir, no sólo se aprecia un cambio en la prosa o en la descripción del bullicio capitalino con respecto al paisaje levantino, sino que también el espacio y su fragmentación, la acción y los personajes resultan más variables en esa parte de la novela. Por ello, Madrid "es donde la acción cobra más dinamismo, dado especialmente por la movilidad del personaje hacia distintos

[694] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit*., primera parte, p. 19.
[695] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo I, p. 329.
[696] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XXIX, pp. 146-149.
[697] *Ibid.* segunda parte, capítulo II, p. 153. La cita continúa, pero pienso que hasta aquí ya es suficiente para mostrar el contraste. Lo mismo sucede en el Rastro (capítulo VII de la segunda parte).
[698] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit., pp. 159-176, p. 165.

espacios de observación y reflexión"[699]. De hecho, el tiempo de la historia transcurre a más velocidad: han transcurrido más de diez años en esta breve parte que consta de once capítulos, como certifica el narrador y el autor implícito en la escena de la biblioteca, cuando se da cuenta que "una colección *vieja* es una colección del año 1890"[700].

Todos los lugares de la ciudad se denominan (Las Ventas, el Rastro, la Biblioteca Nacional, casa de Olaiz); pero las descripciones de estos parten, al igual que en las de Levante, de las emociones o los sentimientos que suscitan. Es llamativo, incluso, el comienzo del capítulo VII. El protagonista camina ensimismado en sus pensamientos, reproducidos por el narrador a través del *monólogo citado*, que de vez en cuando nos enuncia por donde pasa Antonio Azorín: por la iglesia de San Isidro, calle de los Estudios, el Rastro. El final del mismo, en el que sigue recorriendo otros lugares, el narrador nos los va describiendo, focalizando en el paseante, fijando la atención en todo aquello que impresiona su sensibilidad. Por el contrario, el estatismo de la primera parte es mucho mayor. Y, aunque hay capítulos peripatéticos, suelen tener itinerarios anónimos. A su vez, en la segunda parte, se evidencia la disimilitud de Madrid con Toledo o con espacios cerrados, como las casas de Olaiz y el Anciano Pi y Margall.

Esa fragmentación de los espacios dentro de la gran ciudad es evidente. Cada capítulo comienza con alguna referencia espacial que sitúe al lector sobre dónde se encuentra el protagonista. Y, como veremos en el resto de obras, la mayoría de los espacios no corresponden al Madrid que uno espera –sus calles principales, lugares emblemáticos–, sino más bien a espacios secundarios por donde el protagonista deambula, se abstrae en sus pensamientos, o se encuentra con algún conocido. O, también, a lugares del extrarradio, más bien identificados ya con la Castilla manchega[701], los pueblos o con lo que más adelante llamaremos ciudades muertas (Toledo, Getafe). De hecho, además del fragor de la prosa, destaca el colorido: "Madrid se pierde en lontananza, en una inmensa mancha gris"[702]; "resaltan las telas, rojas, azules, verdes, amarillas, de los tenderetes; brillan los vasos, tazas, jarrones, copas, floreros"[703]. En definitiva, como dice Lozano Marco: "Sin embargo Martínez Ruiz sí muestra la vida bulliciosa urbana, pero en lugares muy determinados. No es la visión de las avenidas y bulevares, el espectáculo cosmopolita y lo moderno lo que presenta, sino las afueras, lo «periférico», tal vez porque esta vida de las afueras es la que considera sustancial en el ambiente contenido en la novela"[704].

En esta ficción, Madrid simboliza la ruptura de la voluntad, la quiebra de las ilusiones. La ruptura interior del protagonista es total y lo lleva a la inacción. En cambio, en otras novelas, como habíamos notificado, ya no se produce tal fractura en los personajes. Es, por tanto, el lugar en el que se desarrolla la leve trama; o el lugar donde va el personaje o de donde viene. Es decir, que ese Madrid agresivo y hostil, evoluciona junto con Antonio Azorín: los personajes a partir de *La voluntad* parecen refugiarse en un estado de ataraxia y contemplación; por lo que sus correlativos espacios, serán espacios de intimidad, donde estos se amparen y desarrollen su pasiva actividad. Ni siquiera en *Antonio Azorín* se presenta Madrid con esa viveza y ese pesimismo. Ante ese Madrid en el que la vorágine le arrastra denodadamente, contrasta su espíritu paciente y recogido. La violencia interior que sufre el protagonista ante semejante disensión es

[699] Ricci, Cristián H., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 54-55.
[700] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo X, p. 189.
[701] Cfr. Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo IX, p. 186: "Lindando con la desolada llanura manchega".
[702] *Ibid.* capítulo III, p. 156.
[703] *Ibid.* capítulo VII, p. 177.
[704] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit., p. 169.

grande. Por eso, afirma: "Y yo no creo, Pepita, que haya un tormento mayor que este. Nos pueden robar nuestra hacienda, nos pueden robar la capa o el gabán, ¡pero robarnos nuestro espíritu! ¿Comprendes tú, Pepita, que haya cosa más terrible que esta?"[705].

Sin embargo, el tono de *La voluntad* es más duro y enérgico contra la ciudad, y la quiebra que se produce en el protagonista es mucho más honda. También lo es en *Diario de un enfermo*. Esta disolución de la *voluntad* se va anticipando en el mismo relato. Como señala Cristián Ricci, la identificación de Madrid con el cementerio está presente en esta parte de la novela[706]. En consecuencia, ejerce una fuerte carga semiológica. Este investigador consigna que el origen de esta imagen en nuestra literatura se descubre en Mariano José de Larra, en sus artículos "La nochebuena de 1836" y "Fígaro en el cementerio". Es precisamente a Larra a quien van a honrar en el cementerio de San Nicolás un 13 de febrero, aniversario de su trágica muerte. En *La voluntad,* cuando describe el cementerio, se percibe la continuidad entre Madrid y el camposanto que procura el narrador: "El cementerio de San Nicolás está cerrado desde hace muchos años. Pasada la estación de Atocha, al final de una mísera barriada, lindando con la desolada llanura manchega, aparecen sobre los tejados negruzcos las puntiagudas cimas de los cipreses, resaltantes en el cielo azul"[707]. Se anuncia la muerte de la *voluntad* en el protagonista, que finalmente se produce en la Biblioteca Nacional –otro espacio simbólico–: "Y ha pensado en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas [Voluptuosidad, Fuerza, Elegancia, Dinero, Poesía] no merece la pena vivirse"[708]. Se podría resumir todo el espacio madrileño, tal y como lo siente nuestro protagonista, de la siguiente manera: "La vida se agita en las Ventas, muestra su naufragio en el Rastro, se hunde en el olvido de los cementerios y se archiva en el depósito de las hemerotecas"[709].

Además, en esa novela de Azorín, la estancia del protagonista en la capital es el punto de inflexión de la novela y el punto central de su estructura. En esa obra, aparentemente deslavazada e inconexa, se manifiesta una planificación concienzuda. Y se presupone una esforzada e inteligente colaboración del lector para descubrirla. Por ello, podemos decir con Lozano Marco que "Madrid es el centro de este itinerario, así como del diseño de la estructura novelística; es momento fundamental. Pero, conociendo la obra de Martínez Ruiz, ese diseño total de la novela responde a una idea central: la historia de un fracaso, la anulación de una voluntad encuadrada entre la fe y la ciencia"[710].

En el fondo, Madrid ejerce en esa novela como símbolo de la decadencia, del pesimismo ante la acción; está representado en las distintas generaciones, en sus intelectuales, tal que en el fragor frenético de sus distritos. Madrid es, en esta novela, un espacio de abyección[711]. Se identifica, a su vez, con la muerte totalizadora. Todo eso lo encarna su protagonista, que se ve abocado y determinado hacia su fracaso vital.

Tiene estos mismos componentes en *Diario de un enfermo*. El febril personaje deambula por la ciudad que encuentra hostil y opresiva. Igualmente recorre el cementerio de San Nicolás. Ese pasaje está, a su vez, cargado de simbolismo. El camposanto, sin duda, es anticipatorio de los sucesos posteriores. Las reiteradas escapadas fuera de Madrid

[705] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo III, p. 333.
[706] Cfr. Ricci, Cristián H., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, *op. cit.*, pp. 60-63. También hace una exégesis similar Miguel Ángel Lozano Marco, en su artículo "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit.
[707] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo IX, p. 186.
[708] *Ibid.* capítulo X, p. 193.
[709] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit., p. 174.
[710] *Ibid.* p. 164.
[711] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 66-73.

se deben a la necesidad de respiro que siente el protagonista. Y la ruptura de la voluntad se produce finalmente: "Infinita tristeza llena mi alma"[712].

El Madrid que aparece en obras posteriores es más sosegado. No sólo en *Antonio Azorín*. Así sucede en este fragmento de *Doña Inés*. Si bien, los dos barrios periféricos de la gran urbe, que son descritos en el comienzo de la novela, pueden identificarse, más cumplidamente, con las ciudades muertas:

> El barrio de Segovia y el del Sacramento se hallan contiguos. Los dos son acaso los que tienen más carácter arcaico en la ciudad. En los dos se ven callejuelas y plazoletas como en las viejas ciudades de provincias (...). Son sus vanos de distintas anchuras, y los pisos, en los balcones, muchos son de tablas hundidas, pandeadas. Detrás de esas paredes inexpresivas está lo anodino. Lo anodino, es decir, lo idéntico a sí mismo a lo largo del tiempo; lo inalterable –dentro de lo uniforme– en la eternidad.[713]

Asimismo ocurre con el Madrid de *El escritor* o *María Fontán*. Los personajes parecen refugiados en un entorno agradable, pacífico, aislado. Lo manifiestan ocasionalmente los narradores, ciñendo su acción a lugares y episodios concretos: "Soy poco accesible a las visitas. No por hurañía, sí en obsequio por los propios visitantes"[714]; "María Fontán está ya en Madrid; se ha instalado en cuatro o seis habitaciones del hotel Ritz (...). Vestida sencillamente, sale, con lentos pasos a la calle. Ha tenido que hacer un esfuerzo para salir"[715].

En el fondo, pienso que esto no es una fractura en su pensamiento, sino que manifiesta coherentemente su cosmovisión, forjada en los últimos años del siglo XIX y culminada en los primeros del XX. En esos años el personaje de Azorín trata de afrontar el mundo de una manera activa, transgresora, transformadora; la gran ciudad se convierte en el lugar donde choca su espíritu con la realidad y donde él sufre una ruptura interior que le sumen en la inacción y la abulia. En cambio, los personajes de las siguientes novelas asumen la enseñanza azoriniana sobre cómo sobrellevar la vida, en las que Montaigne es su modelo y Schopenhauer su valedor. A partir de ahí, la capital no será un espacio de confrontación que lleva a la autodestrucción y la infelicidad, sino un espacio más, en el que permanecer contemplativo, ensimismado, sereno. Por ello, el protagonista prefiere los lugares recogidos; o las conversaciones plácidas con Madrid de fondo (como la conversación de Dávila con Pedro Chaide paseando por la plaza de Cibeles, en *El escritor*[716]). Y, en cierto sentido, conociendo la biografía del autor, refleja la misma vivencia que padeció en sus carnes el joven José Martínez Ruiz.

Esto tiene alguna consecuencia en la diferenciación entre espacio y lugar. De este modo, el espacio novelesco se reducirá a lo más íntimo del personaje: su estudio, su cuarto, su casa. Es el espacio en el que está tranquilo y sosegado. Y ese espacio es parte de la ciudad, que ejerce como lugar, como mero escenario donde suceden las cosas. Esto es matizable, ya que, sin duda, se mantiene el condicionamiento que ejerce el lugar (determinismo). Por ejemplo, en *María Fontán*, la vida de la protagonista sufre un cambio drástico en el Museo del Prado y en el Monumento del Dos de Mayo. Ambos se podrían considerar espacios concretos y reducidos dentro de Madrid, pero ya no son íntimos. Por lo tanto, es una tendencia, aunque no sea exclusiva. Como veremos, este es un rasgo

[712] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 46.
[713] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, pp. 545-546.
[714] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 258.
[715] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, pp. 639-640.
[716] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, pp. 263-266.

azoriniano, ya que los espacios reducidos y personales son los que más atraen al autor y son más frecuentes en sus obras.

Esto nos lleva irremediablemente a la otra gran ciudad de sus novelas. Evidentemente, es una nueva ciudad que tiene una relevancia biográfica para nuestro autor: París. Allí es donde Azorín vivió los años de la Guerra Civil. El siguiente texto (recogido de un artículo sobre crónicas de viajes, ajeno a la crítica literaria) pone la atención en lo comentado antes: el interés de Azorín por la contemplación de lo que le causa emoción, sea o no un ámbito que suscite el interés general o turístico:

> Pero tuvo una visión estática de París. Nos sorprende que se mantuviera ajeno a todo lo que se movía en aquella época por París (...). **Azorín flota en un París abstracto, donde solamente se mueven esos personajes sin perfiles** que aún hoy vemos en calles serias, uniformes, frías. ¿Se le escapó o lo evitó? ¿Fue alguna vez a Montparnasse? Quizás no. Su ambiente estaba en los lugares más aburridos.[717]

Eso mismo reseña Ricardo Gullón en su introducción a la obra *París*, en la edición de Biblioteca Nueva[718]. Al margen de sus impresiones sobre París[719], recogidas en ese ensayo, la gran ciudad Europea tiene cierta presencia en sus novelas. Es ciertamente testimonial, ya que aparece como referencia en algunas de ellas; y sólo es el lugar de desarrollo de la trama en *María Fontán*.

Las características de París, como gran urbe, son las mismas que Madrid: una ciudad agitada y frenética. En *Antonio Azorín*, el protagonista quiere marchar a esa ciudad. Así la describe el narrador de la novela: "París es una ciudad donde se vive febrilmente, donde las mujeres son pérfidas, donde las multitudes corren por las calles con formidable estruendo. Azorín querrá encontrar allí la paz, y no encontrará la paz que ha sentido en esta plaza solitaria y bajo estos árboles sombríos; y querrá encontrar allí hombres sabios y nos los encontrará tan sabios como este que se llama Sarrió"[720].

El personaje busca huir de las circunstancias que le rodean, que las siente como mortecinas y tristes. Es una huida hacia adelante, ya que, en el fondo, su intención es suspender el juicio, frenar el flujo de pensamientos que le hacen tener esa actitud melancólica y desengañada de la vida: "A mí también –piensa Azorín– me sucede lo que a este hombre de Burdeos [Montaigne]; pero esto es triste, monótono, y en la soledad de los pueblos esta tristeza y esta monotonía llegan a un estado doloroso (...). Me marcho a una ciudad febril y turbulenta donde el ruido de las muchedumbres y el hervor de las ideas apaguen mi soliloquio interno"[721].

---

[717] Ruiz Baudrihaye, Jaime-Axel, "Azorín en París, el paseante inmóvil", *La línea del Horizonte. El viaje y sus culturas*, http://lalineadelhorizonte.com/revista/azorin-en-paris-el-paseante-inmovil/ (23/10/19). La negrita es del autor.

[718] Cfr. Gullón, Ricardo, "Introducción", en Azorín, *París*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1945: "Meses ha publicó el maestro un nuevo volumen, titulado *París*, donde reúne sus impresiones de los tres años que pasó –durante nuestra guerra civil– en la capital francesa. Tiene este libro interés singular, por dos razones: en primer término, por ser, como digo, reflejo de las sensaciones que en el autor suscitó el espectáculo de la gran ciudad, personalísimamente vivida en sus rincones más característicos y menos convencionales; y en segundo lugar, por constituir acabadísimo estudio de la urbe, de sus calles y de sus plazas, de sus hombres y sus costumbres, que (peculiar modo azoriniano) van siendo analizados en breves capítulos, densos, objetivos y también etéreos", en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/azorn--pars-madrid-bolaos-y-aguilar-s-l-editorial-biblioteca-nueva-1945-306-pgs-con-1-retrato--resea-0/html/00ef9ca8-82b2-11d f-acc7-002185ce6064_2.html (23/10/2019).

[719] Cfr. Morote Magán, Pascuala y Labrador, María José, "Impresiones de un escritor en París: Azorín", en Milagros Palma (coord.), *Escritores de América Latina en París*, Mars, París, 2014, pp. 37-44: "Nuestros recuerdos se actualizan de la mano de este escritor que con sus técnicas impresionista y cinematográfica nos acompaña por los espacios de la ciudad: barrios, glorietas, estaciones, iglesias, librerías de viejo en una de las márgenes del Sena, mercados, tiendas de antigüedades, pretiles del río, metro, la universidad por excelencia, La Sorbona, los cementerios..." (p. 39).

[720] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo XX, p. 324.

[721] *Ibid.* capítulo XXI, p. 325.

Es conocido que el destino final de Antonio Azorín en la novela no es París, sino Madrid, en la que encuentra el mismo bullicio que esperaba en la ciudad francesa, y la falta de descanso y de paz que ya auguraba el narrador al final de la segunda parte de la novela.

A París va Antonio Quiroga durante el conflicto bélico en *El escritor*. Es un claro trasunto del autor, que pasó los años de Guerra Civil en la capital francesa. En esa novela, el paso por París supone una gran ruptura en la trama y también en el personaje. De tal forma que el cambio de lugar (con la velada guerra de por medio) tiene una influencia drástica en la novela: desde el cambio de narrador –que pasa a ser Luis Dávila–, al descenso de popularidad y relevancia del autor en la España que encuentra a su vuelta. Su estancia en la capital francesa se resume en la novela de esta manera: "El maestro, cuando se marchó a París, dejó una España, y al volver de París ha encontrado otra (...). «La acción es la verdadera fiesta del hombre»; es verdad, y yo lo he experimentado a lo largo de estos tres años de intensa y fecunda acción"[722]. En definitiva: personaje, acción, punto de vista y tiempo (los tres años que han transcurrido) están íntimamente ligados al espacio y son condicionados por él.

En *María Fontán*, París es el lugar donde se produce la transformación del personaje, propiciada por su tío Ismael. Edit Maqueda pasará a ser María Fontán[723]. En consecuencia, hay una profunda relación entre el espacio y el personaje. Pero de nuevo, como ya sucedía con Madrid, descubrimos un París reducido a espacios de intimidad, ya sean reducidos y angostos, ya sean suntuosos y palaciegos. Todos localizados con detalle dentro de la gran ciudad: jardines, estudio, hoteles… Pero es un París tranquilo y apaciguado, tal y como lo siente la protagonista, en quien está focalizada la novela: "El recinto en que se hallaba María era un reducido estudio de pintor: tenía un techo de cristales borrosos, y por un ancho ventanal se veía un panorama extenso. Cerca estaba San Severino; detrás, San Julián el Pobre; más allá del río, Nuestra Señora (...). En un ángulo, tras un biombo, debía de haber una cama. Nada turbaba la paz de este rincón: las nubes pasaban y el Sena se deslizaba como siglos atrás"[724]; "la comida se ha celebrado en el comedor grande del palacio"[725] o "el café lo han tomado en el salón próximo al comedor, donde cuelga el Manet de referencia"[726].

Por lo tanto, podríamos decir que ambas capitales tienen características comunes en las novelas de Azorín –excluyendo las dos primeras–. Son consideradas como lugares frenéticos y desasosegados, aunque el transcurrir de la trama en esos lugares sucede más bien en espacios reducidos e íntimos. Esos exiguos espacios donde se refugian serán el reflejo de la actitud de los personajes, que tienen una gran sensibilidad y buscan tranquilidad, quietud, descanso, para poder llevar su vida lograda: una vida contemplativa.

3.4.2.5. Las «ciudades muertas» y los pueblos

Las otras ciudades que aparecen en la obra narrativa del autor monovero tienen, a su vez, rasgos similares entre ellas, que permiten estudiarlas en conjunto:

> Hay además una oposición temporal de dos espacios: las grandes urbes (Madrid) y las pequeñas ciudades (Segovia). En las segundas es más angustioso el paso del

[722] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVIII, p. 292.
[723] Cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 600.
[724] *Ibid.* capítulo VII, p. 603.
[725] *Ibid*. capítulo XXIII, p. 635.
[726] *Ibid*. capítulo XXIV, p. 637.

> tiempo porque se percibe mejor debido a que los cambios no son tan rápidos como en las grandes ciudades.
>
> Otra oposición temporal es la que enfrenta a la vieja civilización y la nueva civilización. Al final de la novela, el Tío Pablo profetiza la llegada de esa nueva civilización y la destrucción de la anterior, basada en el derecho romano. El Acueducto romano de Segovia simboliza esa vieja civilización, que según el Tío Pablo ha sido destruida por la Revolución Francesa y los cambios que ésta ha provocado en todos los tronos de Europa. Don Pablo percibe el fin de su civilización en detalles como la subversión dominante en España, la rudeza villanesca que ha adquirido la aristocracia, las epidemias de cólera que azotan Europa, el surgimiento del movimiento obrero, la falta de cultura y el materialismo de la burguesía…[727]

Son las ciudades muertas de las que ya hemos dado noticia en el epígrafe anterior. Ese *ubi* será uno de los preferidos por Azorín para el desarrollo de sus novelas. Son ciudades provincianas, localizadas en Castilla. Ya en *El licenciado vidriera*, por ejemplo, el narrador nos deja entrever que cualquier sitio podría valer, porque indistintamente, las cualidades estéticas y simbólicas de dichas ciudades son idénticas. Por ello, el narrador parece sugerir que lo mismo da una que otra: "Una vez era un niño. Un niño que vivía en una hermosa ciudad de Castilla –Valladolid, Zamora, Medina del Campo–. En esa ciudad este niño moraba en un hermoso caserón de piedra"[728].

Son ciudades con un pasado excelso, pero que han decaído por la nueva sociedad, fruto de la industrialización. Esas razones les confieren una fuerza estética grande y son ubicaciones donde la paz y el sosiego que reclaman los personajes azorinianos son inherentes. Como le sucede a la innominada ciudad de *Don Juan*: "Roma, la Edad Media, el Renacimiento, han dejado su sedimento espiritual en la pequeña ciudad (...). Los siglos han ido formando un ambiente de señorío y de reposo. Sobre las cosas se percibe un matiz de eternidad. Los gestos en las gentes son de un cansancio lento y suave. El blanco y el azul, en el zaguán de un pequeño convento humilde, nos dicen, por encima del arte, eternidad"[729].

La ciudad muerta tiene, por ende, una profunda carga simbólica. Representa, para Azorín, una serie de rasgos que atraen estéticamente a nuestro autor. Además, concuerdan perfectamente con su pensamiento, del que deriva esa estética. En primer lugar, son espacios de tranquilidad y sosiego. Por ejemplo, en el Toledo descrito en *La voluntad*: "Toledo es una ciudad, desierta, trágica, que le atrae y le sugestiona"[730]. Antonio Azorín pasea por las calles de la ciudad; todos los espacios que recorre le permiten mantenerse en soledad: "Azorín sale a la plaza del Zocodover a dar una vuelta por los clásicos soportales (...). La plaza está desierta"[731]; "y Azorín, en el silencio de las calles desiertas, vaga al azar y entra por fin en un café desierto"[732]. La repetición del adjetivo desierto es llamativa e intencionada.

Esa quietud es el imán que atraen a los personajes azorinianos hacia esas ciudades. La posibilidad de encontrarse en un espacio en el que dar rienda suelta a sus pensamientos, ensimismamientos, contemplaciones. Es lo que procuran, por ejemplo, el protagonista de *Diario de un enfermo* o Antonio Azorín yendo a Toledo. Azorín simboliza esos espacios pacíficos con una imagen muy utilizada por él: el religioso en su apartamiento del mundo. Ante la queja de que "la meditación se ha perdido en el mundo

[727] Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", art. cit.
[728] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 437.
[729] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 492.
[730] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo IV, p. 158.
[731] *Ibid*. p. 161.
[732] *Ibid*. p. 163.

moderno", aclara que "solo la conservan el religioso y el artista". En esa cita, encontramos que, efectivamente, este mundo moderno se opone a la tranquilidad anhelada, por el fragor productivo y tecnológico propio de la sociedad de principios de siglo: "La meditación se ha perdido entre los expresos, los automóviles, los aviones, los trasatlánticos, la radio, el teléfono"[733]. En cambio, la labor del artista o del religioso es escapar precisamente de esa tensión, como se plasma en los esfuerzos creativos de *Félix Vargas*.

Sin embargo, a pesar de ser remansos de paz, el pesimismo y la melancolía laten en cada descripción urbana: "Hay, con el son monótono del agua que cae y con tanto llover, un ambiente de tristeza profunda. Nos sentimos en Olbena –y más con esta lluvia– en el cabo del mundo"[734]. Eso se hace sentir en los hábitos, en las personas. Hay una gran monotonía en las ciudades, porque todo es igual –aunque todo distinto–, lo que lleva irremediablemente al tedio: "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"[735].

Allí se mantienen las costumbres más rancias, arcanas y conservadoras. En muchos casos, el narrador nos las describe mediante una mezcla entre religiosidad, superstición, oscurantismo, tradición, curiosidad y gozo estético. Es muy revelador este fragmento de *La voluntad*:

> Noche de Jueves Santo. A las diez Azorín ha ido con Justina a visitar los monumentos. Hace 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…[736]

Ese hermetismo provinciano se advierte también en los ritos religiosos milenarios. Las campanas llamando al ángelus, las procesiones y el Rosario, la Santa Misa, las novenas. Los sentimientos ante estas realidades son encontrados: por un lado, admiración; por otro, rechazo ante lo supersticioso o macabro. El matiz claramente está en el impacto estético. Así sucede en la ya recogida descripción del convento de las Capuchinas de la Pasión en *Don Juan*, cuya pobreza y sobriedad admira el narrador, frente la sórdida cripta que escudriña el protagonista de *Diario de un enfermo* en su visita a la catedral de Toledo[737].

En estas ciudades muertas, la presencia de la catedral aparece omnipresente[738]. Ejerce como símbolo del paso del tiempo (las campanas de la torre de la catedral), por lo que es una figura de contrastes, símbolo de la misma ciudad. En primer lugar, revela el ocaso y la decadencia de la ciudad: "La campana de la catedral suena solemne, angustiosa, desparramando por la ciudad dormida su trágico lamento. Callamos. El silencio pesa sobre nosotros. Espantado de la siniestra calma, huyendo de mí mismo, recito unos versos

---

[733] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXVI, p. 306.
[734] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 669.
[735] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 575.
[736] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XV, p. 107.
[737] Cfr. Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 29: "Esta tarde he ido a la iglesia de San Román. El sacristán ha quitado el ara de un altar y por la abertura que ha quedado al descubierto he bajado a un angosto receptáculo repleto de momias, amontonadas y apisonadas. En la pared, de pie, en eterna actitud de macabra cortesía, dos cuatro, seis figuras. No he visto nunca tal espanto como las momias de estos hombres muertos violentamente en alguna insurrección o invasora guerra, arrojados acaso vivos en plena vida, o moribundos, a algún profundo subterráneo".
[738] En algunos pueblos o ciudades muertas –la frontera entre ambos es tenue–, esta función simbólica está manifestada en la iglesia. Es el caso, por ejemplo, de Olbena. Aquí voy a tratar indiscriminadamente unas y otras.

de Verlaine"[739]. En segundo, aparece con majestuosidad y esplendor, reflejo del pasado señorial de la urbe: "Desde varios puntos de la ciudad se la ve surgir de la verdura. La hora de su exaltación, es cuando, amarilleando en el azul, se esponja con el atardecer, en su base, la fresca arboleda, y relumbran arriba las nubes de nácar y de oro"[740]. Esas construcciones transmiten sensaciones, pero, sobre todo, nos revelan la historia que ha transcurrido en ellas: "La Asunción nos habla, desde el siglo XVI, en que fue edificada; las campanitas de las franciscas nos hablan también en su humildad"[741]. En cambio, como se deduce de lo que llevamos hasta aquí, no es en su monumentalidad donde está la auténtica atracción de la ciudad muerta, sino en su espíritu, en su intangible ambiente, al que contribuyen y en el que están imbuidos estos edificios: "No es en la catedral, ni en los palacios del Renacimiento, donde sentimos más hondamente el espíritu de la pequeña ciudad"[742].

El conservadurismo de las costumbres en la ciudad de Segovia provoca el escándalo ante el enamoramiento de la protagonista, en la novela *Doña Inés.* La delicadeza y la sutileza de la historia de amor entre la protagonista y don Diego el de Garcillán, desatada en un apasionado beso de amor, contrasta fuertemente con la enérgica intransigencia con la que responde la ciudad, siempre impregnada de tintes religiosos. Entre otros ejemplos que se podrían dar, destaca el título de los capítulos en los que la noticia se propaga y los efectos que eso produce: se llaman "Aquelarre en Segovia" y "El pecado"[743]. Son reacciones generales, colectivas; aunque también son particulares, como declara el narrador mediante el rubor de Plácida, al enterarse siquiera de la incipiente amistad entre los que luego serán amantes[744]. En este sentido, la urbe es la causa que provocará la circularidad, la semejanza entre las historias de doña Inés y doña Beatriz.

Las ciudades muertas son un símbolo del paso del tiempo. Se manifiesta expresamente a través de las constantes referencias a los campanarios, relojes; pero además sus antiquísimas historias remiten al inexorable devenir temporal. Una de las características de dicho paso, al igual que ocurre en los pueblos, es su lento transcurrir en esos espacios. Es muy notorio en las descripciones azorinianas: "Las horas pasan –lentas, inacabables. La campana de la catedral suena solemne, angustiosa, desparramando por la ciudad dormida su trágico lamento"[745]; o "las horas transcurren lentas"[746]. Parece que el tiempo se dilata en esos *topoi* vetustos. Esto, unido a la cargante monotonía, contribuye a la inacción, al tedio, a la pasividad de los personajes, que se sienten atenazados por ese contexto. Es una percepción del tiempo intermediada por el sujeto, fundada en las ideas de Guyau y anclada en la metafísica de Schopenhauer, que el artista monovero está convirtiendo en estética a partir de sus elementos novelescos.

En esa ancianidad y ancestralidad de las ciudades muertas resuena el *eterno retorno* schopenhaueriano. Se desprende de algunas descripciones azorinianas: "En todo el ámbito de la ciudad, y en sus contornos, desde siglos atrás y a través de todas las mudanzas, millares y millares de manos se mueven incesantes. Son manos varoniles, manos femeninas, manos de adolescentes, manos de niños; son manos de jóvenes y manos de viejos; son manos huesosas, manos puntiagudas, manos regordetas. El inmenso y afanoso enjambre de manos va a lo largo del tiempo renovándose, jabardeando"[747].

---

[739] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 31.
[740] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 559.
[741] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 670.
[742] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 493.
[743] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulos XXXIX y XL, pp. 613-618.
[744] Cfr. *ibid*. capítulo XXIX, p. 593. La razón del escándalo no es otra que la notable diferencia de edad entre ellos.
[745] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 31.
[746] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XVII, p. 575.
[747] *Ibid.* capítulo IX, p. 558.

Suspendido en el ambiente de estas ciudades está, como consecuencia de ese sucederse de las horas, el aroma de la muerte, cuya presencia es perturbadora y acuciante. La quietud y la calma remiten con frecuencia a la paz eterna; por ello, estas ciudades tienen un sabor que destila muerte. El ejemplo más claro lo podemos encontrar ya en su primera novela: el ataúd que recorre las calles de Toledo en *Diario de un enfermo* y que el protagonista persigue por su poderosa atracción: "Al pasar por una calle, he visto a un hombre que llevaba a cuestas un ataúd blanco listado de oro. He sentido la sugestión irresistible, avasalladora, de seguirle. Le he seguido, emocionado, ansioso, tembloroso, atraído por la fuerza poderosa del misterio y de la muerte"[748].

Bien es cierto que algunos de los personajes buscan, precisamente en ese paso del tiempo, un concepto muy azoriniano y schopenhaueriano: el de la eternidad. La lentitud y la aparente pausa en el tiempo –como sucede en su prosa– nos aproximan a la anhelada y ansiada eternidad por parte del artista. Es lo que encuentran en sus retiros Antonio Quiroga en *El escritor* o el protagonista de *Don Juan*. Muchos de ellos procuran el sosiego de la ciudad muerta, que se convierte, en cierto modo, en un magnífico espacio para desarrollar el ideal de vida de los personajes de Azorín.

Conviene, en este caso, reflexionar acerca del perfil y rasgos comunes de los personajes que buscan su acomodo en las ciudades muertas. Los jóvenes en formación de sus primeras novelas se deslumbran con la magnificencia y el declive de estas ciudades a las que acuden en busca de respiro y pausa en sus quehaceres. Sin embargo, el tipo de personaje que se impone en sus siguientes novelas es el de alguien ya maduro, en el comienzo del declive físico, pero con un profundo espíritu contemplativo y meditativo, con una historia pasada, hastiados de lo vivido hasta el momento y que han ejercido un profundo cambio vital trasladándose a la ciudad. Esos son Salvadora de Olbena, doña Inés, don Juan, Víctor Albert o Antonio Quiroga. Por tanto, son sitios de retiro para personas en incipiente decadencia, siendo la ciudad un símbolo de ellos mismos. Y todas las características de la ciudad muerta las convierten en el lugar privilegiado para estos ataráxicos personajes: "En sus viajes, durante las temporadas que pasa en sus ciudades predilectas, gusta Don Juan de abismarse, de cuando en cuando, en la bienhechora soledad. La meditación es para él la fuerza suprema del espíritu"[749]. Nuevo signo de modernidad, según la tipología de Gullón, estos espacios podrían considerarse como laberínticos. Los personajes se encuentran "sin salida" a través de "imágenes espaciales –por ejemplo: muralla, desierto, laberinto…– transmiten ideas de soledad y clausura (...), situando a las criaturas ficticias en un mundo cerrado donde el hombre vive el confinamiento en algo que si no es la nada se le parece mucho"[750].

Luego, este espacio es profundamente estructurador de la novela. Promueve la trama, que comienza con la llegada a la ciudad o con la situación del protagonista en ella. Además, como señala Antonio Risco, por «su culpa» surgen los conflictos (como en *Doña Inés* o *Don Juan*):

> En efecto, muchos de los personajes son víctimas de las cosas, hasta llegar a sentirse del todo derrotados por ellas, en ellas anegados (entiéndase en la percepción de las mismas, o sea, naufragados en el torbellino de sus apariencias; con otras palabras, en la propia sensibilidad). Pero es que la sensibilidad representa el único medio de comunicación con el mundo.[751]

[748] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 27.
[749] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 490.
[750] Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, p. 79.
[751] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 226.

Los pueblos en la obra azoriniana tienen una gran trascendencia. Aparecen de variadas maneras en sus novelas, bien a través de los protagonistas (hacen una ruta por ellos, como en *Antonio Azorín*; o viven en uno de ellos, como en *La voluntad*), bien a través del narrador –*Pueblo*–; o bien es el lugar en el que encuentran el reposo buscado (*Salvadora de Olbena*). Azorín vislumbra en esos pueblos castellanos algo primigenio, no contaminado, pero a la vez contradictorio:

> Azorín, hombre de su generación, da un nuevo sesgo a la actitud nostálgica, tradicional, de *Fernán Caballero*, al admitir la inevitabilidad del progreso, de la unificación mecánica de todo. Es triste, pero es preciso. Si la sensibilidad del artista liga a Azorín a ese viejo mundo repleto de bellezas y de tradiciones a punto de desaparecer, la nota europeísta y abierta de la generación del 98, heredada de Costa, lleva al escritor a no hacer excesivos aspavientos frente a lo que viene de fuera. Pues –y en esto Azorín, como hombre del 98, se aparta totalmente de *Fernán Caballero*– no todo es belleza, bondad y pintoresquismo en la vida tradicional del campo, de los pueblos españoles. Hay también atraso, miseria, dolor, ignorancia, merecedores de queja y de condena.[752]

Encontramos muchas características comunes entre los pueblos y las ciudades muertas, hasta el punto de que pueden identificarse. Juntos representan la fisonomía de Castilla para Azorín. De hecho, muchas veces el propio autor utiliza indistintamente ambas denominaciones. De hecho, es complejo delimitar en algunos casos si se trata de una ciudad o un pueblo (es el caso de Yecla, Olbena, Elda…).

La paz, el sosiego, la tranquilidad; sus connotaciones simbólicas de muerte, paso del tiempo, anquilosamiento, conservadurismo; el componente religioso reflejado tanto en costumbres como en edificios[753], son todos ellos aspectos que pertenecen a los pueblos y a las ciudades muertas. Es el lugar propicio para el artista, para la persona sensible. Se lo enseña Yuste a Antonio Azorín en el famoso capítulo XIV de *La voluntad*: "Observa esto: los gritos de las grandes ciudades, de Madrid, son rápidos, secos, sin relumbres de idealidad… 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…"[754].

Al igual que en las ciudades muertas, en la descripción azoriniana de los pueblos el rasgo fundamental es su simbolismo con respecto al paso del tiempo: "En los pueblos, sobran las horas, que son más largas que en ninguna otra parte, y, sin embargo, siempre es tarde (...). Y ved la extraña paradoja: aquí la vida será más gris, más uniforme, más difluida, *menos vida*, que en las grandes ciudades; pero se la ama más, se la ama fervorosamente, se la ama con pasión intensa. Y por eso el egoísmo es tan terrible en los pueblos, y por eso la idea de la muerte maltrata y atosiga tantos espíritus…"[755]. También afirma algo parecido el protagonista de *Las confesiones de un pequeño filósofo*: "En los pueblos sobran las horas (...), no se sabe qué hacer, y (...), siempre es tarde"[756]. Entonces, insisto de nuevo, nos encontramos con que el tiempo es una apreciación subjetiva,

[752] Baquero Goyanes, Mariano, *Azorín y Miró*, *op. cit.*
[753] Sirva de ejemplo, entre muchos otros, este fragmento de *Antonio Azorín*: "Cuando ha vuelto al pueblo, ya las campanas estaban tocando la novena; es decir, no es novena; son los pasos que se rezan todos los viernes y domingos de Cuaresma" (*La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XII, p. 269).
[754] *Ibid.* capítulo XIV, pp. 102-103.
[755] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XII, p. 269.
[756] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 386.

schopenhaueriana: "Yo no lo sé; la idea de tiempo, en mis andanzas por la Mancha, ha desaparecido de mi cerebro"[757].

Esta visión de la desaparición del tiempo contradice en buena medida el concepto de Guyau; pero, sobre todo, se identifica con el de Schopenhauer y esa disolución del tiempo a través de la contemplación. Porque la calma y la serenidad, la aparente ausencia del transcurrir temporal, es el lugar idílico, sublime, para la meditación, necesaria para la creación literaria:

> A este balcón es al que se asoma Azorín de cuando en cuando, porque es el de su cuarto, es donde él pasa sus graves meditaciones y sus tremebundas tormentas espirituales.[758]

> Ya la puerta de este aposento dio a Salvadora qué pensar; era una puertecita antigua de cuarterones, un tiempo pintados de almagre y ahora denegridos. Desde la misma puerta, gemebunda en su quicial, entraba Salvadora en el pasado.[759]

Así, los pueblos rebelan para Azorín la auténtica fisonomía española, que configura y determina a sus habitantes: "En todos los pueblos españoles, en todos estos pueblos españoles, tan opacos, tan sedentarios, tan melancólicos, ocurre lo mismo. Se habla de tristeza española, y se habla con razón. Es preciso vivir en provincias, observar el caso concreto de estas casas, para capacitarse de lo hondo que está en nuestra raza esta melancolía"[760].

Quisiera señalar algunos matices distintivos, que aunque podríamos hacer extensibles a las ciudades de provincias, parecen exclusivos de los pueblos. Los paseos por el campo, la contemplación de los paisajes y de sus contornos, son característicos de los pueblos. Encontramos con más facilidad a los personajes disfrutando de estos parajes encantadores: "Azorín gusta de observar las plantas. En sus paseos por el monte y por los campos, este estudio es uno de sus recreos predilectos. Porque en las plantas, lo mismo que en los insectos, se puede estudiar al hombre"[761]. En *La voluntad*, Yuste manifiesta una gran consideración hacia el campo, los animales y las plantas. Es otro espacio personal e idóneo para la contemplación:

> –Ahora –dice el maestro– vamos a leer el gran Libro.
>
> Se marchan todos saltando y gritando al campo. El campo –en primavera, en otoño– está lleno de animalitos. Los niños levantan las piedras, observan los horados, ven correr sobre las aguas los insectos con sus patas largas.[762]

Se desprende también de la actitud ante la naturaleza de don Juan o del mismo Antonio Azorín, pero en la novela de 1903. Los itinerarios por senderos naturales, son momentos apropiados para la soledad y el recogimiento. Aquí sí me gustaría señalar la dilección del monovero por las montañas, que aparecen con frecuencia en las descripciones[763]; y por algunos animales, en especial, de las arañas[764]. En el primer caso se debe, sin duda, al

[757] Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 140-141.
[758] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VI, p. 255.
[759] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 670.
[760] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VIII, p. 259.
[761] *Ibid*. capítulo IV, p. 244.
[762] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 505.
[763] Cfr. Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 448; *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, pp. 326-327.
[764] Cfr. Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo V, pp. 248-254; y en *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 449.

lugar de nacimiento del autor. Asimismo es notable la presencia de los caminos en sus espacios literarios.

Los pueblos albergan peculiares descripciones de sus habitantes y de sus caracteres. El campo es propio de los labriegos –a los que les tiene en gran estima–, de gente sencilla, llana, diferente a los habitantes de la ciudad. Como señala el José Martínez Ruiz ficcionalizado del epílogo de *La voluntad*, las conversaciones y el estilo de unos y otros son antagónicos y pueden ser motivo de incomprensión entre los integrantes de cada uno de esos diferentes estratos sociales. A la vez, descubrimos personas de tan elevado nivel cultural y de experiencia de vida que Antonio Azorín llega a afirmar que en ningún sitio encontrará a un Sarrió. Sin embargo, conviene detenerse, de todas maneras, en un aspecto aparentemente contradictorio en las relaciones entre paisanos. Por un lado, se alaba la cercanía y la posibilidad de interactuar con el vecino:

> Azorín se sienta, lee un momento, baja, sale también de cuando en cuando a la puerta. Salir a la puerta es una cosa que no se puede hacer en Madrid; es una de las pequeñas voluptuosidades de provincias. Salir a la puerta es asomarse, un poco indeciso, un poco hastiado, mirar al cielo, escupir, saludar a un transeúnte, auparse el pantalón… y volverse adentro, hasta otra media hora, en que volver a salir, también cansado, también indeciso, a escudriñar la monotonía del cielo y la soledad de la calle.[765]

En cambio, en más de una ocasión, se defiende el egoísmo como esencial e inherente a los convivientes de los pueblos[766]. Por ejemplo, es ciertamente cruda su definición en *La voluntad*, en la que Martínez Ruiz escribe a Pío Baroja diciéndole:

> He sentido una gran tristeza. La vida en estos pueblos es feroz: el egoísmo se toma aquí un aspecto bárbaro. En las grandes capitales, como se vive al día y como las angustias de uno son las angustias de todos, hay cierta humanitaria comunicación, cierto desprendimiento altruista, que en el fondo es un avance para obligar a una reciprocidad futura. Pero aquí, en un pueblo, cada uno se encierra en su casa, liado en su capa, junto a la lumbre, y deja morirse de inanición al vecino (...). El carácter duro, feroz, inflexible, sin ternura, sin superior comprensión de la vida, del pueblo castellano, se palpa viviendo un mes en un pueblo.[767]

3.4.2.6. La casa, la puerta, el balcón

Así, como ya habíamos señalado, destacan algunos elementos espaciales cuya recurrencia hace pensar en un gusto especial del autor por ellos –el mar, las nubes, las iglesias o catedrales–, y en una funcionalidad significativa y simbólica. A su vez, los pueblos contienen otros espacios por los que el autor demuestra atracción: la casa, el balcón y la puerta. Bien es cierto que ni los unos eran exclusivos del Levante o de las ciudades muertas ya que los divisamos también en los pueblos, ni estos tampoco lo son de los pueblos castellanos. Todos tienen vigencia en la completa narrativa de Azorín.

Es muy clarividente la presentación de la casa en las novelas del escritor alicantino[768]. Salvo en contadas excepciones, la casa es introducida en los capítulos iniciales. A veces despliega ese espacio a partir de una descripción estática. En otras, como referimos anteriormente, se vale de un cierto movimiento. En ese caso, el orden de la aparición de

[765] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VI, p. 255.
[766] No debemos olvidar, en este contexto, la consideración del egoísmo por parte de Schopenhauer.
[767] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, capítulo III, p. 226.
[768] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró, op. cit.*, pp. 43-45. Pienso que las autoras describen perfectamente los espacios azorinianos. La novedad vendrá por la interpretación de esos espacios a la luz de la ética schopenhaueriana.

los distintos elementos no es conclusivo, ya que varía en las posibilidades que suele manejar. Aunque son dos, fundamentalmente: o bien de un plano general a uno particular, o bien de uno particular a uno general: "El travelling o la cámara viajera es procedimiento cinematográfico ampliamente usado por Azorín y comentado por sus críticos"[769].

Sin embargo, el detenimiento por describir la casa es más tenue en dos de sus «Nuevas Obras»: *Félix Vargas* y *Superrealismo*. En ambas, el movimiento visual del narrador pasa de lo más concreto a lo más amplio; y, aunque el narrador acaba dando noticia de la casa, no abunda en su descripción. En *Félix Vargas* el comienzo de la novela presenta la estancia donde se sitúa el protagonista homónimo. Allí, el narrador ahonda en su interioridad, en el discurrir de sus pensamientos; hasta que finalmente nos da una breve descripción de su casa: "La casita de Errondo-Aundi, blanca, con las ventanas verdes"[770]. Análogamente, se refleja el mismo procedimiento en *Superrealismo.* La descripción comienza en la conciencia del escritor-autor de la prenovela, con las sensaciones espaciales que emergen en el proceso creativo. Al principio, una alfombra y la luz centran su atención. Después trata de dilucidar qué espacio es el apropiado: uno conventual y austero; otro más suntuoso y colorido. Aunque sigue barajando alternativas entre potenciales escenarios, la mente creadora del novelista opta por situarlo en una sala "siempre dentro de la tierra de Levante"[771]. Finalmente surge la casa, como un espacio posible de la novela. Vuelve a incidir en la descripción de las casas al llegar a Monóvar el protagonista de la prenovela.

Son excepción también *Diario de un enfermo*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *El escritor* y *La isla sin aurora*. En todas, la casa no se describe en el inicio de la novela. En *Las confesiones*, esta afirmación debe matizarse. La novela comienza con el narrador escribiendo en una estancia de la biblioteca de Collado de Salinas, que describe. Es un lugar tranquilo y apartado[772]. Poco más adelante, alude a que su *casa* en Yecla era el colegio de escolapios donde estaba interno, que presenta de la siguiente manera: "Cuando todos los chicos marchaban, yo me quedaba solo en la escuela… La escuela se levantaba a un lado del pueblo, a vista de la huerta, y de las redondas colinas que destacan suaves en el azul luminoso"[773]. La descripción continúa; por esta causa, no hay *casa* aunque sí un edificio que podemos identificar como tal. No es así en *Diario de un enfermo* y *El escritor* en las que el narrador no analiza previamente el lugar ni el espacio en el que va a transcurrir la novela. En éstas, como ya he reseñado, los narradores protagonistas destinan, capítulos después, alguna mención al lugar-espacio en el que ambos se desenvuelven: Madrid. En la *opera prima* del autor, es un Madrid agresivo, sofocante. Hasta bien entrada la segunda parte, después de la boda del protagonista, no se explicita un espacio reducido en el que se refugie. Antes de ese momento, el protagonista deambula por lugares de la capital o Toledo: "A las nueve, nos hemos quedado solos. Yo he cogido la lámpara y hemos subido a nuestro cuarto. Nuestras sombras se agrandaban en los largos pasillos; la pesada puerta de cuarterones ha gemido débilmente. Hemos entrado"[774]. En *El escritor* las leves referencias a su casa la definen como un espacio donde Antonio Quiroga se siente amparado y tranquilo. Es curioso, no obstante, que las tres novelas sean las que íntegramente están narradas por el *yo protagonista.* Desde luego, en *Diario de un enfermo* y *El escritor* parece que el narrador no aprecie la necesidad de dar detalle de su hogar. Por último, en *La isla sin aurora* la ensoñación y el viaje

[769] *Ibid.* p. 52.
[770] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II p. 8
[771] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III p. 81.
[772] Cfr. Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 381.
[773] *Ibid.* capítulo III, p. 383.
[774] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 37.

fantasioso no parecen necesitar de una casa: el espacio en esta novela, como veremos más adelante, es muy diferente al resto de obras azorinianas.

Establecidas las excepciones, en las demás novelas la casa siempre es introducida en el inicio. El orden en la descripción del espacio suele tener en Azorín los siguientes elementos –aunque esa disposición es variable, según la novela–: primero, la descripción general de la ciudad, seguido de un pormenorizado detalle de la casa y, finalmente, el detalle del espacio aún más reducido, el cuarto, que ocupa el protagonista. El narrador utiliza un recurso claramente cinematográfico. Así comienzan, por ejemplo, *La voluntad*, *Antonio Azorín*, *Doña Inés*[775], *Don Juan*, *Pueblo*, *María Fontán*[776] y *Salvadora de Olbena*. En cambio, en *El licenciado vidriera*, *El enfermo* y *Capricho*, la descripción inicial corresponde a la casa y, posteriormente, a la ciudad o pueblo en cuestión –en el caso de *Capricho*, ni siquiera–.

No pretendo desarrollar cómo se produce en cada una, para no extenderme demasiado. Pero sí dar algunos detalles significativos. Quizá una modélica y sucinta es la de *El enfermo*, de la que recojo aquí un fragmento como ejemplo esclarecedor:

> Víctor Albert y Mira está avecindado en Petrel, del partido judicial de Monóvar, provincia de Alicante. Encima de un tablero de nogal hay un candelabro de dos brazos con dos velas amarillentas a medio consumir. A su lado reposa un cuaderno (...). La cámara en que está la mesa es ancha; tiene dos ventanas que abren a un patio; la puerta del aposento da paso a una galería; otra puertecita franquea un cuarto de baño, desde donde se pasa a un ropero.[777]

En estas obras, la extensión de la descripción de la casa va desde un pequeño comentario[778], hasta un prolijo y minucioso detalle[779]. Incluso en *Capricho*, se valora como uno de los constituyentes fundamentales del germen novelesco. Y no sólo eso, sino que, en el contexto del autor ficcionalizado, otorga algunas notas nucleares sobre la importancia de ese espacio limitado y oportuno para la escritura: "Placidez y voluptuosidad, tras el trabajo intenso, trabajo diurno y nocturno; placidez y voluptuosidad, repitamos estos dilectos vocablos, en esta casa limpia, ancha y cómoda"[780]. No parece, por tanto, un recurso baladí o inintencionado. Desde luego, la casa en las novelas de Azorín, son espacios semiológicos, con carga simbólica. Comiencen las novelas por su descripción o no, en todas, la casa, como hemos visto, se convierte en un espacio esencial. Representa el espacio de retiro, de tranquilidad para el personaje. Es un espacio íntimo, reservado; idóneo para que el héroe azoriniano, de espíritu contemplativo, encuentre el sosiego oportuno. Es el espacio dilecto para escribir, leer, ensimismarse, contemplar: "Aquí es donde Azorín pasa sus hondas y trascendentales cavilaciones, y va leyendo a los clásicos y a los modernos, a los nacionales y a los extranjeros"[781]. Además, es el espacio en el que el protagonista se asemeja a otro modelo

[775] Es llamativo, en esta obra, cómo en el inicio de la novela, el narrador describe en primer lugar la ciudad de Madrid (más bien, los barrios donde vive la protagonista), para a continuación dar las señas fundamentales de la casa. Con el traslado de la protagonista a Segovia, vuelve a utilizar el mismo recurso.

[776] Incluyo aquí esta novela aunque requiere una explicación. La novela comienza con la localización de Escalona y Maqueda, pueblo de nacimiento e infancia de María Fontán (Edit Maqueda). No hay una descripción, propiamente dicha, de la casa (sí del herbolario de su tío, con el que se va a vivir ante su repentina orfandad). Pero en el resto de ciudades en que reside después, sí aparece una descripción de las casas y/o palacios. Por lo que decido incluirla aquí.

[777] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I p. 319.

[778] Cfr. Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo III, p. 490: "Don Juan no mora ya en una casa suntuosa, ni se aposenta en grandes hoteles".

[779] Quizá la más extensa sea la de *Antonio Azorín*. Es también en la que se aprecia con mayor claridad el *travelling* que ejecuta el narrador: cómo se va acercando hasta la casa, para luego recorrerla por entero hasta llegar al lugar donde reside el protagonista: cfr. Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo II, pp. 235-243.

[780] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XII, p. 427

[781] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VII, p. 77.

de vida que alaba su autor, el del religioso: "Vida cenobítica; autoprohibición de libros y papeles que no se relacionen con el tema que ocupa a Félix"[782].

De nuevo, nos hallamos ante ese estilo de vida propugnado por Schopenhauer o encarnado por Montaigne. El teutón aconseja esa distancia sobre las realidades exteriores, glorificando la reflexión y un cierto aislamiento para llevarla a cabo[783]. Esas recomendaciones ya estaban estipuladas por el francés en sus ensayos. En el siguiente texto resuena este espacio admirado que, por consiguiente, se materializa en las novelas de Azorín:

> Hemos de reservarnos una trastienda muy nuestra, libre, en la que establezcamos nuestra verdadera libertad y nuestro principal retiro y soledad. En ella se ha de tener ordinaria charla con uno mismo y tan privada que ninguna relación o comunicación extraña halle en ella lugar; discurrir y reír allí como si se careciera de mujer, hijos y bienes, escolta y criados, para que cuando acaezca el momento de la pérdida, no sea nuevo para nosotros prescindir de todo ello. Tenemos un alma capaz de volverse sobre sí misma; puede hacerse compañía; tiene con qué atacar y con qué defender, algo que recibir y algo que dar; no temamos languidecer en esa tediosa soledad.[784]

Si comparamos ese pasaje de Montaigne con éste de *El escritor*, escogido entre muchos posibles, sin duda, se aprecia el paralelismo; y se comprende el porqué del símbolo de la casa en las obras del monovero:

> Soy poco accesible a las visitas. No por hurañía, sí en obsequio a los propios visitantes. Cuando llegan hasta mí, se encuentran con un hombre vulgar que profiere palabras vulgares, y se retiran descontentos de mí y descontentos de sí mismos (...). Prefieren otros la vida solitaria, la famosa vida señera, y repiten el refrán que dice: «más vale señero, que con ruin compañero». Soy de estos últimos (...).
>
> –Trabajo cuando estoy en vena, y cuando no, sé abstenerme (...). Cuando me despierto después de haber dormido tres o cuatro horas profundamente (...). De madrugada, antes de que los gallos se desperecen.[785]

Dentro de las casas, al margen del cuarto, destaca sobremanera la reiteración azoriniana, por un lado, de las puertas y, por otro, de los balcones y ventanas. De hecho, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* el narrador-protagonista nos devela su amor a las puertas y ventanas[786]. Pero hay más: "Contemplamos balcones en que quisiéramos apoyarnos, como estamos aquí ahora, sin esperar nada, sin pensar en nada, durante un crepúsculo vespertino; y vemos puertas en que desearíamos permanecer un momento, pisando sus umbrales, en una época de nuestra vida"[787]. Pienso que tanto puertas como ventanas adquieren una función simbólica similar a la casa. Ya he citado antes un fragmento donde se expone la peculiaridad de las puertas en las ciudades muertas o en

[782] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 46.
[783] Citando a Séneca, toma como propio este consejo: "Nada será tan provechoso como comportarse de manera no llamativa y hablar muy poco con los demás, pero mucho consigo mismo" (Schopenhauer, Arthur, *El arte de ser feliz*, Herder, Barcelona, 2000, p. 47); "reflexionar a fondo sobre una cosa antes de emprenderla, una vez que se ha llevado a cabo y se pueden esperar resultados, no angustiarse con repetidas consideraciones de los posibles peligros" (*ibid.* p. 46); o "la lectura y el estudio continuos alteran positivamente el cerebro (...). Abandonar mis meditaciones para sustituirlas por las contenidas en un libro, me parece lo mismo que hacían los viajeros a quienes censuraba Shakespeare por vender sus propiedades por visitar otras ajenas" (*Estética del pesimismo*, *op. cit.*, p. 119).
[784] Montaigne, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 1985, capítulo XXXIX, "De la soledad", p. 304.
[785] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI pp. 258-259.
[786] Cfr. Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XLI, pp. 424-425.
[787] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXIV, p. 586.

los pueblos. Los paisanos salen ahí a esperar, a saludar; en resumidas cuentas, «a matar el tiempo», en expresión coloquial.

La ventana es el lugar apto para la contemplación. Sobre esto, Antonio Risco aporta una interesante nota sobre la relación de la descripción azoriniana con la pintura: "La luz penetra en los interiores por diferentes tipos de vanos, señalando cosas, formas, colores y líneas. Pero, además, los vanos enmarcan fragmentos de realidad, de paisaje, aplanándolos y prestándoles la apariencia de cuadros"[788].

Los balcones indican siempre el tipo de casa ante la que nos encontramos: "Grandes mansiones o chicas, todas constan de su entrada –donde se hace lo más de la vida–; sus cámaras laterales, su amasadero, su concina y su piso alto. No pasan, generalmente, de dos pisos las humildes: planta baja y otra. En estas pobres, en vez de balcones, se abren, abajo, a un lado de una puerta, una ventanita, y arriba otras dos ventanas, más chicas todavía"[789]. Esto desvela la procedencia social de los personajes azorinianos: en su mayoría son burgueses, de un nivel de vida medio-alto. Lo confirma el narrador de *La voluntad*, al describir a Yuste como un "burgués redomado"[790].

En *Castilla*, en el famoso capítulo de "Una ciudad y un balcón", Azorín anuncia la función del balcón en su obra: "¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una 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"[791]. Tiene, en suma, una simbología próxima a la del cuarto personal del protagonista: es un espacio adecuado para la contemplación. De hecho, casi en su totalidad, es una continuación de él; están unidos y pertenecen a la misma estancia: "Azorín está sentado junto al balcón abierto de par en par. El aire es tibio; viene la primavera. El sol baña la plaza y pone gratos resplandores en las torres chatas de la iglesia. Todo calla. A las diez, Pepita toca el piano (...). Vuelve luego otra vez el silencio (...). El sol es templado y entra una confortante oleada hasta la mesa en que Azorín lee y escribe"[792].

En todos estos espacios analizados estableceríamos algunas oposiciones claras, según la estructuralista visión de Joost van Baak. Las referencias espaciales preeminentes en Azorín serían las oposiciones dentro-fuera, abierto-cerrado, cercano-lejano. Con estas categorías se podrían clasificar estas parejas (no respectivamente) de espacios típicamente azorinianos: ciudad/pueblo-casa/cuarto, Castilla-Levante o Madrid-Levante.

3.4.2.7. El «Nuevo Mundo» y *La isla sin aurora*

Por último, frente a la melancolía y desesperanza que parecen inherentes al paisaje nacional, contrasta el «Nuevo Mundo», que simboliza otro orden diferente. Doña Inés escapa –como ya hiciera de Madrid– del ambiente conservador segoviano para ir a Argentina. Los matices que introduce el narrador convierten enseguida ese espacio en un descubrimiento ilusionante, motivador. Califica el lugar de origen como la "vieja y lejana España"[793]; en cambio, Buenos Aires, que es simbolizada por el ombú –exuberante, novedoso–, es para los ojos de la protagonista una "hechizadora urbe"[794].

---

[788] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, pp. 238-239.
[789] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 322.
[790] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo VIII, p. 80.
[791] Azorín, *Castilla*, *op. cit*., "Una ciudad y un balcón", p. 117.
[792] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo XVI, p. 318. O este otro ejemplo: "Y por la noche, ante el balcón abierto de par en par, Azorín aperdiga sobre la mesa las cuartillas" (*La voluntad*, primera parte, capítulo XIII, p. 102).
[793] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo LII, p. 640.
[794] *Ibid.* p. 639.

Advertimos idéntica fascinación en la novela de Azorín más dispar en cuanto al espacio: *La isla sin aurora*. Los lugares en los que acontece la trama novelesca son innominados –salvo el océano Pacífico, que surcan con su embarcación, y el Levante, desde donde emprenden la aventura–; ni tan siquiera son reconocibles, sin relación autobiográfica directa. Pertenecen más bien al juego literario y filosófico de la ambigüedad entre realidad/vigilia e irrealidad/sueño, al contrario que en el resto de su obra narrativa. Toda la novela se mueve en el marco del espacio mítico[795], con lo que conlleva también de modernidad.

El Pacífico, en este sentido, es lo desconocido, algo fuera del alcance. De ahí lo fascinante del viaje que emprenden los artistas. Antes, el poeta se encuentra en el Mediterráneo, como mar conocido[796]. De hecho: "Iban a recorrer las escalas de Levante (...). Subirían hacia el misterio –el misterio oriental– y bajarían, conociendo ya esa sabiduría"[797].

Asimismo, la isla desempeña una función similar, imagen de lo ignoto, aunque con un simbolismo temporal evidente, que se recoge ya en el mismo título de la novela. Su novedad reside en el tiempo: están buscando un espacio en el que el tiempo no transcurra, manifestado espacialmente en un evento diario con una incidencia temporal implícita en él, como es la aurora. En la narrativa azoriniana tienen especial presencia el nacimiento y el declinar del día; la aurora o el crepúsculo. Igualmente, la isla cobra una sustancial trascendencia, porque se le concede protagonismo: es el motor de la trama. A su vez, el paraje es singular, insólito, sorprendente para los tres escritores, si bien, por el constante juego metafictivo de la novela, parece artificial, diseñado: "La isla era preciosa; si lo hemos dicho otra vez, lo repetiremos. Parecía acabada de salir del taller de un escenógrafo. Allí estaban muy bien pintados cocoteros, naranjos, el árbol del pan. Les entusiasmaba el árbol del pan"[798].

No hay que olvidar que todo este espacio bordea el límite entre la ensoñación y la realidad; de esa manera, se hace posible lo imposible. Así lo explicita el narrador: "No olvidemos que todo es lógico cuando se sueña"[799]. Pero esa realidad es percibida por el sujeto, tal como la que nos circunda. Ahí está la reflexión azoriniana en esta novela tan original y diferente al resto de su obra narrativa.

Esta reflexión sobre la realidad se une a la habitual sobre el espacio y el tiempo. Nuevamente, el Oriente es símbolo de eternidad, del tiempo que no pasa: "El tiempo, en este Oriente profundo y milenario, había dejado de existir. Como si todo fuera presente, sin pasado y sin porvenir, sin tiempo ni espacio"[800]. Esta cualidad no la alberga sólo el Oriente, sino también todo el mundo onírico en el que se desarrolla esta novela. Azorín descubre en los sueños otra manifestación de eternidad: "Y es que no pasaba el tiempo, porque en los sueños no hay tiempo; lo que pasaban eran las cosas"[801]. Escapar del paso del tiempo es la pretensión que les lleva a emprender el viaje; si bien, finalmente, no pueden deshacer sus pasos, debido al barco *Sin retorno* que aparece al final de la obra: "Se va a entrar pronto en el inmenso Pacífico. Atrás queda el espacio, como en la vida queda atrás el tiempo"[802]. Además, en esta última cita, sin duda encontramos plasmada esa intrincada relación del espacio y el tiempo como base del conocimiento del sujeto; y cómo el mismo Azorín la refleja constantemente en su obra artística.

---

[795] Cfr. Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, *op. cit.*, pp. 75-78.
[796] Cfr. Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 504.
[797] *Ibid.* capítulo XIII, p. 527.
[798] *Ibid.* capítulo XXVII, p. 557.
[799] *Ibid.* capítulo XIII, p. 527.
[800] *Ibid.* capítulo XIII, p. 528.
[801] *Ibid.* capítulo XIV, pp. 530-531.
[802] *Ibid.* capítulo XVI, p. 533.

Todas estas diferencias espaciales con el resto de la obra azoriniana son, hasta cierto punto, aparentes. Y es que muchos de los elementos espaciales que utiliza son usuales en toda su obra. Ya hemos hablado de la aurora. También es el caso del mar, que por momentos parece omnipresente, y que, recuerda aquí, no el paso del tiempo con sus mareas y oleajes, sino la quietud y el estatismo: "El mar en calma era monótono"[803]. En las descripciones abundan los colores y la luz, que sin duda recuerdan al Levante –en el oriente– ya descrito antes.

En definitiva, podemos afirmar de nuevo que *La isla sin aurora* es otra novela azoriniana más donde el espacio ejerce de motor narrativo de la obra: el desencadenante de la sutil trama, el que condiciona la estructura o como clave para interpretar su significación, a través de su simbolismo.

3.4.2.8. Conclusiones

Hasta aquí, queda demostrada la capital relevancia del espacio narrativo en la novela de Azorín. Es un signo de modernidad y, por tanto, de renovación literaria.

Es otro aspecto por el que Azorín merece todo el reconocimiento. Los *topoi* del autor levantino son reconocibles, pertenecen a un mundo propio, personal, característico, autobiográfico; por ello, nos permiten descubrir a su autor tras ellos. La preocupación temática y formal por el tiempo y su manifestación estética ya había sido reconocida por la crítica literaria. Declaramos, asimismo, que el espacio del levantino alberga un profundo interés, ya que en su tarea narrativa procura renovarlo intencionadamente, tal como se va constatando en estudios recientes, como el de Esteban Tollinchi:

> De modo análogo, los paisajes y los pueblos de Azorín reflejan el escepticismo, la desilusión, como si a escala telúrica revivieran la amargura nacional. Y en los personajes, totalmente desdibujados, se advierte sólo la apatía, la voluntad descoyuntada, ocupados a lo sumo en la atomización del tiempo. El paso del tiempo es el gran tema, la tragedia de la obra azoriniana, el elemento que añade al paisaje castellano. De allí el infinito regodeo en la poetización de lo minúsculo, de las cosas aparentemente más insignificantes, de lo cotidiano.[804]

Pero no sólo cobra importancia el paisaje castellano o el de las ciudades muertas. Todo el espacio novelesco azoriniano es estructurador de la novela, conforma su trama, determina a los personajes y está íntimamente entrelazado con el paso del tiempo. Si bien, es más espacio que lugar, ya que está focalizado a través del personaje que lo percibe. Además, es portador de un gran simbolismo, que refleja la metafísica base del autor. Así se materializa lo que Yuste afirmaba en *La voluntad*, cuando preconizaba que la narrativa debía sentir la *emoción* del paisaje. Por ello, la trascendencia de Azorín en este aspecto es primordial en su generación, como delata este texto de Fernández Ladrón de Guevara:

> Más aún, podríamos aseverar, sin temor a equivocarnos, que tal preocupación, más que en sus compañeros de generación, se da en mayor medida en la obra y espíritu de nuestro autor, que vivió la naturaleza, los distintos paisajes creados bajo su égida, como una definición de su obra e igualmente de su ser; y así el espacio no sería en él una característica de su literatura sino una de las razones primigenias de su quehacer creativo.[805]

---

[803] *Ibid.* capítulo I, p. 502.
[804] Tolinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2004, p. 369.
[805] Fernández Ladrón de Guevara, Miguel Ángel, "El espacio como referencia en el teatro de Azorín", en https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/download/RFRM9797220117A/11667/ (15/10/2019), p. 117.

Cierro con estas esclarecedoras palabras del maestro levantino:

> Castilla ha sido amada por los escritores del 98 en sus viejas ciudades y en sus campos. De Castilla el deseo de describir, ha ido hasta Levante, hasta Andalucía y hasta Vasconia. España se ha visto a sí misma en su verdadera faz y por primera vez. Dejad que uno de los escritores de este grupo, después de haber cubierto de notas su cuadernito, con febril lápiz, se siente en el margen de un caminejo torcido, un camino de los llamados *viejos*, y coja una florecita amarilla, azul o carmesí, de las que graciosamente allí crecen.[806]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[806] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El paisaje", p. 62.

4. LA NOVELA LÍRICA EN AZORÍN

4.1. LA NOVELA LÍRICA

4.1.1. La novela lírica como subgénero literario y sus rasgos fundamentales

A estas alturas del estudio, quedan pocas dudas acerca de la profunda renovación que plantean las novelas de Azorín en referencia a su antecedente más inmediato: la novela decimonónica. A su vez, las pretensiones experimentales de los escritores «modernistas» suscitan algunos retos para la teoría literaria, sobre cómo caracterizar el género novelístico tan profundamente transformado. Las novelas realistas y naturalistas se habían erigido en modelo y paradigma del género de la anterior centuria, lo que no deja de ser una convención crítica y social, que, como hemos desarrollado, la posterior generación de novelistas rechazó y se opuso radicalmente a ella. Con esta actitud no están sino reivindicando los rasgos intrínsecos del género desde su origen, ya que la novela es más bien el género cuyos límites y fronteras son los más diluidos, difuminados: "Al extraer, además, el supuesto canon de lo novelístico del modelo decimonónico y aplicarlo como si de una normativa acrónica se tratase, traicionan doblemente el espíritu de una manifestación literaria que nació espúrea y proteica, y siempre ha vivido tan solo fiel a una ley: la de transgredirlas todas"[1].

En este sentido, la «novela lírica» es una etiqueta acuñada por Ralph Freedman, en su estudio del año 1963 sobre la novelística de los autores europeos Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Aunque, bien es cierto, tal ocasión no fue la primera vez que se utilizó el término:

> Muchos años antes del libro de Freedman, en 1908, un crítico perspicaz, aunque conocido sólo por quienes nos dedicamos a estudiar ese periodo, Bernardo G. de Candamo, al redactar una reseña crítica de *La novela de mi amigo*, escribió: «podemos calificar la novela de Miró de novela lírica», y es posible que sea esa la primera vez que tal unión de dos géneros, entendidos en la preceptiva como contrarios, reciba el nombre que hoy utilizamos.[2]

Desde luego, a Freedman le debemos la generalización del «feliz» término así como una primera sistematización del subgénero; pero no fue el primer hallazgo o intervención en esta materia. Cabe atisbar otros precedentes teóricos en Leon Edel –cuya investigación sobre Proust, Joyce, Richardson engloba la producción literaria de dichos autores bajo el título de «novela subjetiva»[3]– o en Henri Bonnet. Este último estudioso, en su obra *Roman et poésie,* trataba de caracterizar los géneros propuestos en el título de su trabajo –novela y poesía–, estableciendo algunas obras híbridas, tales como *Michel Onéguine*

---

[1] Villanueva, Darío, "Más sobre la novela lírica", *Ínsula*, 461, 1985, p. 11.
[2] Lozano Marco, Miguel Ángel, "La formación de la novela lírica (1901-1910)", en *Gabriel Miró, novelista: Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-nove la-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html (07/11/19)
[3] Edel, Leon, *The psychological novel: 1900-1950*, Lippincott, Philadelphia, 1955.

(*Eugenio Oneguin*) y *En busca del tiempo perdido* de Pushkin y Proust, respectivamente[4]. Esta última obra particularmente, pero también otras enumeradas por Bonnet, responden a una narración en la que el discurso se convierte en poético, por su subjetividad, simbolismo y sugestión[5]. Para este investigador, tal como la subjetividad, la individualidad y el estatismo son esenciales e intrínsecos al discurso poético lírico, al mismo tiempo la objetividad, lo social y la acción lo son en el novelesco.

Toda esta labor crítica en lengua inglesa y francesa es paralela a la reflexión literaria y artística que emprenden los propios escritores del siglo pasado. Tan es así que la autoconsciencia en la actividad creadora es un rasgo peculiar de esta época. Son Woolf, Gide, James; pero también los autores españoles, como Baroja, Azorín, Unamuno, Valle, Ayala, Alonso, Diego, Salinas… De este último es la famosa sentencia –que es ya un lugar común en la crítica– de que el signo de la literatura española del siglo XX es fundamentalmente lírico. Además, la literatura de esos años contó con la aportación intelectual de Ortega y Gasset, y sus especulaciones acerca del arte y, en especial, de la novela.

En la descripción del subgénero de la novela lírica, un hito fundamental en el ámbito hispánico es el monográfico *La novela lírica*, de Ricardo Gullón, que al igual que Freedman, combina unas lecciones generales sobre el subgénero lírico para luego aplicarlas a algunos escritores y novelas, por entonces ya clásicas, de la literatura española. Posteriormente, las aportaciones de Darío Villanueva a este respecto han servido tanto por su teorización, como por otorgar relevancia, notoriedad e interés académico a algunos autores españoles del siglo XX: un conocimiento más certero y profundo de estos novelistas, conlleva un mayor prestigio. Este investigador, aparte de coordinar algunos inspiradores artículos sobre el subgénero en la obra de Azorín, Miró, Jarnés y Pérez de Ayala, introduce ambos volúmenes con un artículo en el que marca, incide y precisa los rasgos definitorios de la misma novela lírica.

A partir de esas dos monografías en español, aunque escasos, los trabajos críticos sobre autores como Miró, Azorín o Pérez de Ayala se han centrado en los aspectos que los configuran como escritores de dicho subgénero, por lo que el término se ha impuesto por lo apropiado del mismo; eso sí, el interés académico por dichos autores es limitado[6].

Con estos precedentes teóricos sobre este subgénero narrativo, pretendo acercarme a una definición más o menos canónica de la novela lírica, inspirada en esos tratados, para ulteriormente aplicarla a Azorín. Previamente, procuraré dar noticia de la correspondencia que tiene esa caracterización en los escritos de los autores del novecientos, debido a esa autoconsciencia creativa, en los que exponen una incipiente doctrina y sus posibles raíces intelectuales.

Con la descripción antes mencionada de Henri Bonnet, este autor diferencia claramente dos géneros, la novela y la poesía. Cada uno posee unos tradicionales rasgos propios, pero que a principios de siglo XX se entremezclan en las novelas; como en otro tiempo sucedió, de manera opuesta, en la poesía épica. Bonnet no establece un subgénero diferente para esas novelas; su estudio es más bien descriptivo.

Partimos de la base siguiente: "Si de la novela realista se dice que es hija de su siglo, de la novela interiorizada cabe opinar que es hija del suyo –y nuestro–"[7]. De ahí la interesante labor de Freedman al rastrear las raíces filosóficas y literarias que provocan

[4] Cfr. Bonnet, Henri, *Roman et poésie. Essai sur l´Esthétique des Genres*, Nizet, Paris, 1951, p. 98.
[5] Cfr. *ibid*. p. 108.
[6] Los ejemplos en el caso de Azorín se circunscriben, sobre todo, a los autores ya citados reiteradamente en este trabajo: Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, Baquero Goyanes, Lozano Marco, Díez de Revenga, Prieto de Paula, etc.
[7] Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 16.

la conformación de la novela lírica. Éste emplaza como grandes influencias decisivas al romanticismo alemán y al simbolismo francés.

El punto de conflicto novelesco en el romanticismo alemán, el quicio en el que pivota la trama, es la problemática relación entre el mundo interior del héroe y el mundo exterior. Esto desencadena un enaltecimiento de la subjetividad, que proviene de la revolución gnoseológica que supuso, en la cultura occidental, la filosofía inmanentista kantiana, heredera del *cogito* cartesiano. La influencia del pensador alemán fue decisiva en la configuración de la novela romántica, como medio de compatibilizar el conocimiento subjetivo –basado en el individuo– y la comprensión objetiva de la realidad. Esto no es óbice para la potencial contribución de otros filósofos, influidos a su vez por Kant, como Schlegel. Este caldo de cultivo intelectual provocó en el romanticismo, según Freedman, una exaltación de lo lírico, del yo, en el que el protagonista novelesco trataba de aunar los mundos interior y exterior, especialmente a través del arte. Y ése es, precisamente, el proceso de aprendizaje que caracteriza a esta nueva *Bildungsroman*. Esta novela romántica es la que desarrollan autores como Novalis, ETA Hoffmann o Goethe. También tienen ascendiente en ella, por el tipo de héroe que la protagoniza, el subgénero picaresco o *El Quijote*, obras admiradas por los románticos alemanes. Por ello, una vez expuestas las raíces de la novela romántica germana, en cierto modo, hemos declarado las de la novela lírica, ya que, en palabras de Freedman, "las novelas líricas modernas son hijas del romanticismo"[8]. Aunque hay vestigios de estos rasgos en las novelas románticas francesas e inglesas, no tienen la preponderancia ni la trascendencia de los ejemplos antepuestos.

En la misma línea, una vez trascendido el realismo y su supuesta visión objetiva de la realidad desde un punto de vista externo y omnisciente, a finales del siglo XIX ambos géneros de novela y lírica vuelven a difuminar sus fronteras: ya sea de manera práctica –como sucede, entre otras obras, en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire– o teórica –con el *Manifiesto simbolista* de Jean Moréas, en el que reivindica el papel de la novela y la relación héroe-mundo–. Moréas encuentra precedentes simbolistas en la narrativa, en obras de los hermanos Goncourt, de Stendhal, pero, sobre todo, de Joris-Karl Huysmans, en especial de *À rebours.* En esta novela, se impone la consideración de que la relación entre el mundo y el sujeto/conciencia es ya la única realidad, reduciéndose el conocimiento exterior a las sensaciones pasivas y a su conformación subjetiva. Toda la trama se basa en las percepciones de su protagonista, el duque Jean Floressas des Esseintes. Por ende, en ese fin de siglo, el arte se convierte en el vehículo privilegiado para la expresión de esta gnoseología heredada: "Le roman symbolique-impressionniste édifiera son œuvre de déformation subjective, fort de cet axiome: que l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct"[9]. El influjo filosófico principal de Huysmans lo determina Freedman:

> En vista del profundo conflicto de Huysmans entre la ética cristiana y la alternativa negativa de Schopenhauer (...) la novela aparece como una elaboración y como una *reductio ad absurdum* de las implicaciones estéticas de la filosofía de Schopenhauer. Una liberación de la dominante y destructiva voluntad de Schopenhauer puede darse

[8] Freedman, Ralph, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barral, Barcelona, 1972, p. 35.

[9] Moréas, Jean, *Manifeste du Symbolisme*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2011, en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585 (11/11/2019). También cita Freedman en su obra este interesante fragmento: "La conception du roman symbolique est polymorphe: tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique: ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle. -Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnantes vers des actes qui demeurent inachevés".

> tan sólo a través de la negación de la vida y su conversión en arte separado, libre de cualquier concepto. De acuerdo con esto, Huysmans creó un héroe cuya salvación, cuya existencia misma, está en equilibrio conforme busca semejante negación artificial de la vida para alcanzar la liberación de la tiranía de la Voluntad.[10]

En consecuencia, y como concluye el propio Freedman: "La estética y filosofía de Schopenhauer, la práctica de Novalis y ETA Hoffmann, habían ayudado a modelar una nueva novela «romántica» que ahora aparecía bajo un aspecto diferente"[11]. En este sentido se manifiesta también Darío Villanueva al analizar las fuentes de la novela lírica: "Todo se reduce a un proceso intelectual en el que median padrinos como Montaigne, Nietzsche o Schopenhauer"[12].

Podríamos caracterizar la novela lírica, en términos generales, como "género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema"[13]. Aunque los estudios sobre este subgénero coinciden en sus rasgos fundamentales, encontramos divergencias significativas. Villanueva establece, esquemática y apropiadamente, cuatro grandes particularidades a las que me gustaría añadir algunos detalles, formando una quinta característica y quizá una sexta, que pienso que sobrevuelan todo el subgénero[14]. Aun así, debido a la heterogeneidad de los autores que desarrollan la novela lírica y a sus diferentes tradiciones, cada novela o novelista tendrán más acentuados o reducidos algunos de estos rasgos.

La novela lírica se identifica por aunar el yo lírico y la función narrativa de una manera singular. El yo se convierte en el verdadero constructor del mundo novelado. Entonces, el héroe novelesco tendrá unos determinados perfiles, entre los que podríamos destacar una extrema sensibilidad y capacidad de autorreflexión, grandes dosis de autobiografismo (que llegan a conformarlo como un *alter ego* del autor empírico –y, ciertamente, se identificará como un artista–), y una primorosa pasividad ante el mundo que le rodea. Este tipo de héroe supone, en muchos de los casos, la estructura de una *Bildungsroman*, ya no como una sucesión de hechos cronológicos y organizados, sino como un itinerario intelectual para la cimentación de esa sensibilidad[15]. Por lo tanto, el protagonista de la novela lírica encarna la relación entre el sujeto y el objeto, genuina de una gnoseología inmanentista e idealista.

Me gustaría hacer cuatro apuntes a esta idea. El primero sería incidir en que ésta es la razón de la inclusión de algunas técnicas narrativas (como el monólogo interior, el monólogo citado, el estilo indirecto libre; la preocupación por el diálogo y su mayor verosimilitud; o la memoria como fundamento de la narración) para representar, con recursos que reflejen esa subjetividad, la interioridad del personaje[16]. El segundo es constatar la falta de preocupación por la trama y su drástico adelgazamiento –hasta casi anularla–, en ese interés por representar la relación yo-mundo[17]. Porque "lo destacable,

[10] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 55.
[11] *Ibid.* p. 349.
[12] Villanueva, Darío, "Prólogo", en *La novela lírica I: Azorín y Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 9-23, p. 16.
[13] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 13.
[14] Cfr. *ibid.* p. 16. Son parecidas a las establecidas por Ricardo Gullón, pero me parecen más pertinentes por aglutinadoras: "Interiorización, uso de la corriente de conciencia, monólogo interior, coherencia del punto de vista, simultaneidad narrativa, ruptura de la linealidad temporal y exigencia de un lector activo" (Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 15).
[15] Darío Villanueva incluso llega a advertir de la frecuente presencia de las anécdotas colegiales en la producción de estas novelas (cfr. Villanueva, Darío, "Prólogo", art. cit., p. 15).
[16] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 22: "Por eso se integran técnicamente en un procedimiento como el monólogo interior que manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en el mundo".
[17] Cfr. Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 24. El hecho de que se adelgace o se reduzca la trama, no significa que se aniquile totalmente. Por eso, dice este autor: "El sello de calidad en la ficción lírica no está en la forma de la narrativa sino en la manera en que es utilizada".

lo en verdad memorable en ellas no es la acción sino la emoción"[18]. Vinculado a esto, estaría el punto de vista y la perspectiva que se adopta en la novela. Desde luego, se aneja principalmente al protagonista. Pero ni siquiera necesariamente a un único protagonista, ya que, aunque las novelas líricas parezcan exigir ese único punto de vista, pueden optar por una visión panorámica o una multiplicidad de sujetos (unanimismo)[19]. Por último, si bien hay algunos modelos de novela que facilitan esa relación sujeto-objeto (como las confesiones, las memorias, el diario…), no son exclusivos; ni siquiera predominantes.

En definitiva, "la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma «poética» desprendida de sí, diferencia la narrativa lírica de la narrativa no-lírica"[20]. Lo que nos lleva al segundo rasgo.

Esa ausencia del interés por la trama, junto al lirismo, deriva irremediablemente en el fragmentarismo[21]. Las unidades se convierten en fragmentos autónomos, más acordes a la poesía lírica: "El principio de la fragmentación conduce a formas basadas en la consagración del instante como unidad narrativa"[22]. Por ello, el carácter episódico de estas novelas manifiesta una casi equiparación a poemas: es un "fragmentarismo lírico"[23]. Esto, además de la ausencia de argumento, fomenta el gusto por las imágenes, ya que la "articulación épica se ve reemplazada por la lírica, la denotación por la connotación"[24]. Por tal causa, esta configuración en unidades autónomas, convertidas en fin en sí mismas, las muda y transforma en fragmentos abarcables, «asibles»; así posibilita un mayor cuidado y esmero del escritor en cada uno de ellos. Esto provoca que, como ejemplifica Darío Villanueva precisamente en Azorín, el autor se vuelque en "una concentración inusitada de recurrencias de todo tipo, de recursos de expresividad musical, de imágenes y metáforas que no podrían prodigarse en una secuencia textual más amplia"[25]. A fin de cuentas, los recursos estilísticos y retóricos recibirán mayor esmero y serán prodigados por el autor en cuestión.

El tiempo adquiere un papel fundamental en la novela lírica. Sobre todo porque su especial tratamiento conlleva una confrontación con respecto al paradigma de la novela tradicional. Es consecuencia de los dos puntos anteriores. Si la trama se configura en fragmentos sobre instantes o momentos; si lo que prima son las imágenes y percepciones, más que los hechos; si el héroe es el camino para expresar la relación mundo-sujeto: el tiempo narrativo no tendrá una fluencia cronológica o una proyección lineal. Como señala Darío Villanueva, esto tendrá dos vías para plasmarse en la novela lírica: mediante la ruptura del orden temporal (ya sea a través de la retrospectiva o de un presente estático) o con la *ucronía* o el *timelessness*, es decir, con la suspensión del tiempo narrativo que

[18] Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 33.
[19] Cfr. Freedman, Ralph, *La novela lírica*, op. cit., p. 29-30: "Como la presentación formal de un yo es el método autorreflexivo, la mayoría de las novelas líricas parecen requerir un único punto de vista. Pero de hecho, la tradición de la ficción lírica es mucho más generosa; es capaz de incluir muchas novelas que resaltan varios caracteres importantes o sugieren una forma panorámica"; "pero cualquiera que sea la forma utilizada, su punto de vista se cristaliza en sus protagonistas, quienes transforman sus percepciones en una red de imágenes".
[20] *Ibid.* p. 35.
[21] Cfr. *ibid*. p. 28: "La progresión requerida por el género narrativo se convierte en una progresión lírica producida por la elaboración de cuadros y escenas".
[22] Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 21.
[23] Villanueva, Darío, "Prólogo", art. cit., p. 17.
[24] *Ibid*. p. 18. No paso por alto que Darío Villanueva, en el artículo de referencia, incluye la ausencia de la trama configurada de manera tradicional como consecuencia del fragmentarismo. Me parece más vinculada, en cambio, a la construcción novelesca como *Bildungsroman* y en connivencia con la formación del héroe. Aunque en el fondo, son las dos caras de la misma moneda.
[25] *Ibid.* p. 19.

provoca la sensación de un poema[26]. Esta técnica narrativa se consagra a partir de composiciones circulares o simultáneas.

En este punto quería detenerme especialmente. Sin duda, esa percepción del tiempo viene enmarcada por el estatuto kantiano del tiempo y del espacio como *formas a priori del conocimiento sensible*, que los autores reflejan en la novela con esas renovaciones; quizá adquirieran esta doctrina mediata de otras influencias filosóficas idealistas posteriores –Schopenhauer, Nietzsche–. Consiguientemente, es razonable extender este apartado con el espacio, que en la novela lírica, justamente por ser novela y necesitar del espacio como ese escenario de acción, manifiesta una importancia relevante.

En ello confluyen, aunque de manera dispersa, tanto Ralph Freedman como Ricardo Gullón. El primero afirma que es un rasgo fundamental de la épica (como género narrativo) y del drama, opuestos en este caso a la lírica. Mas, en la novela lírica juega un papel fundamental, ya que el espacio donde se desarrolla este subgénero novelístico determina ciertamente su diferencia con la novela tradicional: "Sin embargo, una diferencia decisiva entre las dos formas es el *locus* de aquel mundo. En las narrativas convencionales, el mundo exterior es sustancia. Está situado más allá del escritor y del lector, interponiéndose entre ellos y el tema. En el modo lírico, tal mundo está concebido, no como un universo en el que los hombres exhiben sus acciones, sino como la visión del poeta presentada como diseño"[27]. Será, como ya hemos definido previamente, espacio y no simple lugar en el que se desarrollen los hechos novelados. Además, su relación con el personaje, conformará un espacio cuya función será autorreflexiva, obteniendo así una función simbólica.

Gullón coincide plenamente en estos puntos desvelados por Freedman. Por un lado, el lirismo de la prosa provoca la detención de la duración narrativa, *espacializando* el tiempo[28]. Por otro, incide en la función simbólica del espacio, en la medida en que se relaciona con el héroe pasivo: "Si el paisaje es un estado de ánimo, es porque no se piensa el árbol o la colina, sino la sensación de quien los contempla (...); es porque una reconstrucción imaginativa («poética») ha ocurrido al dar forma a sus intuiciones"[29].

Esta función simbólica nos conduce a considerar otra característica esencial: el simbolismo. Ya antes habíamos afirmado que la novela lírica hunde sus raíces en el simbolismo francés. Entonces, pudiera tener entidad para ser una de los rasgos principales en la definición de la novela lírica, aunque está muy ligado tanto al espacio como al personaje de la novela lírica. Este simbolismo no se debe exclusivamente a su origen o fuente, sino que se plasma en ella misma, como rasgo esencial del género. El héroe y su relación con el mundo: esa dicotomía interior-exterior, manifestada en las sutiles y tenues acciones del personaje tienen una función simbólica (según Freedman, «simbólicos encuentros»); y su fracaso o incapacidad es ostensible, representativo de toda conciencia, de la conciencia del autor mismo. En palabras de Freedman:

> Las novelas líricas de Hermann Broch y de Hermann Hesse, de André Gide y de Virginia Woolf representan fracasos de la sensibilidad individual, elucubraciones patéticas incapaces de crear mundos concretos. Como compensaciones del fracaso ellos pueden seguramente dar testimonio de la tragedia personal de los escritores.[30]

[26] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 33: "Por subordinar los hechos a las sensaciones esta clase de novela es intimista, confidencial en el sentido dicho y, por subjetiva, anacrónica. La vivencia es sensación y la sensación «parte de la percepción»".
[27] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 21.
[28] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 21.
[29] *Ibid.* p. 35.
[30] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 30.

> Las aventuras temporalmente limitadas del héroe se transforman en una serie de escenas-imagen que reflejan la naturaleza de la búsqueda del protagonista y la representan simbólicamente.[31]

Conviene en similares apreciaciones Gullón, destacando sobremanera la función simbólica de la percepción misma, ya que la ausencia de hechos y el poder de las imágenes contienen una carga semiológica importante. Incide –como a su vez hace Freedman al hablar a este respecto de las formas espaciales de Frank– en las sugerencias que imprime la prosa de la novela lírica. Los elementos espaciales se llenan de sentido, como el humo de Miró, las olas de Woolf o las nubes de Azorín (este ejemplo lo añado yo). Pero no sólo, ya que en muchos autores el tiempo narrativo o el tiempo como tema poseen una carga significativa profunda[32]. En definitiva, no es un tema menor, sino consustancial al mismo género.

Por último, como consecuencia de todo lo expuesto hasta ahora, está el requerimiento no sólo de un lector activo, sino de un lector que ejerza "como co-creador del universo narrativo"[33]. Sin duda, el lector de la novela lírica necesita de amplias competencias lectoras y de un severo esfuerzo en su actividad lectora; pero también de un conocimiento del material concreto que tiene delante, ya que este subgénero narrativo obliga a descifrar el mundo de sugerencias en que se desenvuelve, a interpretar las confidencias que implican la lírica, que son peculiares en cada autor[34]. Esto ya lo hemos descrito en cuanto al autobiografismo de las obras, mas, se hace extensivo a la interpretación del mundo simbólico propio del autor; a la reconstrucción temporal de la historia; a la fuerte experiencia metaliteraria y de creación del texto mismo; o a las exigencias que conllevan las elipsis y las ausencias que impone la fragmentación. Por ello, "quien como lector no se decida a asumir la actividad exigida por el texto y a servir su función según éste le reclama, perderá lo mejor de una experiencia que sólo es completa cuando tanto lo intelectual como lo emocional se den de alta en ella"[35].

Para finalizar, he procurado reseñar los rasgos distintivos de la novela lírica, aglutinados en seis características (aunque el espacio podría ir ligado al tiempo; o el simbolismo al espacio o al héroe), cuyo sello de identidad es "el desafío de reconciliar lo interior y lo exterior entre sí y esto con las exigencias del arte"[36]. Ese intento de armonizar ambos mundos se expresa en el punto de vista lírico que es el fundante de este subgénero. Por tanto, la novela lírica –cargada de elementos simbólicos y que requiere de un lector empírico competente que se erija casi en co-autor de la novela para interpretarla– afronta literariamente la relación yo-mundo o sujeto-objeto inherente a la crisis finisecular del XIX. Ésta se plasma en la obra a partir de la figura de un héroe sensitivo, autobiográfico, reflexivo, pasivo; en la novela interesa lo que éste percibe y no su actuación o sus acontecimientos vitales temporalmente lineales. Por ende, el tiempo narrativo no mantendrá una sucesión cronológica, ya sea por verse suspendido o desordenado, ya sea por revelarse cíclico; y el espacio adquiere una entidad emocional propia, mediata de la conciencia del protagonista y con una fuerte significación simbólica. A su vez, a través del fragmentarismo se secciona la realidad y ésta se convierte en cuadros, en pequeños poemas.

---

[31] *Ibid.* p. 28.
[32] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 22: "Sensación del tiempo, tema de Azorín, tema de Woolf, de un tiempo puro que no es historia, ni intrahistoria, ni eternidad: simple pasar".
[33] Villanueva, Darío, "Prólogo", art. cit., p. 20.
[34] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 29: "Lo confidenciado es tan exclusivo y a veces tan singular y ambiguo que sólo es de veras revelador (aun para el comunicante) cuando la forma de la comunicación informa cabalmente de su sentido".
[35] *Ibid.* p. 19.
[36] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 31.

Sin duda, al igual que se propone Freedman en su estudio[37], toca ahora sustentar estas ideas genéricas en la tradición española más próxima a Azorín, para después analizarla en sus novelas, inscritas con rigor dentro de la novela lírica, lo que le convierte en uno de los autores renovadores «modernistas» y en uno de los pioneros de este subgénero propio del siglo XX.

4.1.2. La novela lírica en el ambiente literario español del 1900 y en Azorín

> De un modo u otro, es siempre el hombre el tema esencial del arte. Y los géneros entendidos como temas estéticos irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género.[38]

> Es un error representarse la novela –y me refiero sobre todo a la moderna– como un orbe infinito, del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme, pero finito (...). Sobre el repertorio de posibilidades objetivas que es el género, trabaja el talento. Y cuando la cantera se agota, el talento, por grande que sea, no puede hacer nada (...). A mi juicio, esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas (...). En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.[39]

Estos dos fragmentos de Ortega ponen de manifiesto el interés cultural e intelectual que suscitaba la novela en derredor de los años en que están escritos: 1914 y 1925. Es normal: el género novelesco había dado un profundo giro en los años precedentes; la crítica, rechazó los novedosos postulados de los jóvenes escritores del 1900; y serán los mismos autores y algunos avezados congéneres los que reflexionen sobre estas obras renovadoras, facilitándonos su adecuada comprensión.

Es conocido que las *Ideas sobre la novela* son una reacción de Ortega a una colaboración periodística de Baroja, en la que reflexionaba acerca de la publicación de su propia novela *Las figuras de cera*. Esta pugna intelectual ha sido estudiada por E. Cordel McDonald y Donald Shaw en sendos artículos recogidos en el volumen de Darío Villanueva sobre *La novela lírica*. Me gustaría destacar algunos aspectos de ella.

Ortega, en otras ocasiones tan certero, cae en un comprensible error, a mi modo de ver. Las causas de la nueva novela no hay que buscarlas en la ausencia de temas o la falta de ingenio; ni siquiera en el cambio de gusto del lector; sino que corresponden a una nueva sensibilidad, fruto de la crisis finisecular y cuyas raíces en las influencias filosóficas y culturales hemos indagado. Esto se puede constatar, de hecho, en las reacciones de la crítica o de los lectores ante dichas novelas. Por consiguiente, no es una modificación del gusto general de los lectores. Por el contrario, son novelas de minorías, limitadas a reductos intelectuales o académicos, sin grandes posibilidades comerciales. En cambio, como bien afirmaba él mismo en la cita con la que hemos comenzado este apartado, esta narrativa responde a una nueva antropología.

---

[37] Cfr. *ibid.*: "Características distintivas existen arraigadas en las diferentes formas de pensamiento acerca de la novela, las que a su vez están profundamente enclavadas en la tradición literaria de cada país".
[38] Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre el Quijote*, en *Obras completas,* Tomo I, Taurus, Madrid, 2004, p. 796.
[39] Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, Tomo III, Taurus, Madrid, 2005, p. 880-881.

Siguiendo con las cavilaciones de Ortega, dice McDonald: "El problema no es nuevo, y existe una solución adecuada: el novelista ha de volver al siempre fecundo caudal del estudio psicológico de las almas individuales"[40]. Esto lo denomina Ortega con un término, que es la «psicología imaginaria» en el que se debe volcar la novela, fruto de los grandes avances científicos en esta disciplina científica. Además, otra vía de desarrollo que propone para la novela es la creación de un mundo ficticio que absorba al lector y le afecte en sus inquietudes; la problemática de los personajes será sugerida y el lector tendrá que hacer su composición, de lo que irremediablemente deriva una lentitud en la narración como técnica propia de lo novelesco.

Señala McDonald que características parecidas otorgaba a la novela el crítico francés, Ramón Fernández. Por tanto, las sugestiones y cuestionamientos surgen paralelamente en diversos territorios. Son variadas respuestas ante el modelo novelesco que apremia, que está en boga, que se impone culturalmente en todo occidente.

En la diatriba con Baroja, éste expone una lúcida opinión acerca de lo que es la novela y que, sin duda, suscribo:

> Género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente. Pensar que para tan inmensa variedad puede haber un molde único, me parece dar prueba de doctrinarismo, de dogmatismo. Si la novela fuera un género bien definido, como un soneto, tendría una técnica también bien definida.[41]

Baroja procura reflejar en sus obras la vida humana, plasmada en sus personajes: "Para mí en la novela y en todo el arte literario, lo difícil es inventar; más que nada, inventar personajes que tengan vida y que no sean necesarios, sentimentalmente por algo. La imaginación, la fantasía, en la mayoría de los hombres, constituye un filón tan pobre, que cuando se encuentra una veta abundante produce asombro y deja maravillado"[42]. Esto es para Shaw, el punto de mayor oposición entre Baroja y Ortega, quien piensa que la obra artística es ante todo contemplación. Eso sí, el novelista tiene claro el punto de vista que debe adoptar el artista narrativo: "Para Baroja el arte no es, como para Ortega, «cuestión de perspectiva opuesta a la que empleamos de manera espontánea en la vida», sino lo contrario: cuestión de volver a aplicar, de manera espontánea, la perspectiva personal que el artista ha adquirido en contactos anteriores con ella"[43].

Este es quizá el punto principal de la visión barojiana con respecto a la novela, con el que incidimos nuevamente en la importancia finisecular de la conciencia personal como sujeto gnoseológico, el individualismo como elemento creador. Para el vasco, la individualidad poderosa es "la única que puede producir materia artística"[44].

4.1.2.1. Precedentes: Pardo Bazán, Clarín, Galdós

Retrocedamos unos años. Emilia Pardo Bazán, en 1883 plantea los presupuestos y la tradición literaria del naturalismo, que ella asume artísticamente en sus novelas, en *La cuestión palpitante*. Con este ensayo, pretende justificar su posición literaria. Frente al determinismo y los estrechos marcos en los que Émile Zola aprisionaba a los escritores dentro del movimiento naturalista, la autora gallega propugna una "nueva importancia de

[40] McDonald, E. Cordel, "La novela moderna vista por Ortega", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica II: Pérez de Ayala, Jarnés*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 136-146, p. 137.
[41] Baroja, Pío, "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", en http://barricadaletrahispanic.blogspot.com /2011/10/prologo -casi-doctrinal-sobre-la-novela.html (07/11/19).
[42] *Ibid*.
[43] Shaw, Donald L., "Réplica a la «Deshumanización»: Baroja sobre el arte de la novela", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica II: Pérez de Ayala, Jarnés*, *op. cit.*, pp. 417-154, p. 150.
[44] Baroja, Pío, "Estilo modernista", en *Obras completas*, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1980, p. 847.

la dimensión humana interior". A la vez, en su análisis de la novelística del momento, da destellos de la nueva sensibilidad que se está gestando. Si bien es cierto que opone como antagónicos el idealismo/romanticismo frente al realismo[45] (del que el naturalismo, según ella, es "su nota más aguda"[46]), también lo es que destaca como "autores predilectos"[47] a los hermanos Goncourt, enfatizando de ellos lo siguiente: "Los Goncourt, alumnos del mismo maestro [de Zola, igual que Stendhal], sobresalen en copiar con vivos toques la realidad sensible. Son, ante todo (inventemos, a ejemplo suyo, una palabra nueva), *sensacionistas*. No poseen la lucidez de Flaubert, ni su estilo perfecto, ni su impersonalidad poderosa: al contrario, si toman por materia primera lo real, es para vaciarlo en el molde de su individualidad, o como diría Zola, para mostrarlo al través de su temperamento"[48]. Además, destaca el simbolismo de sus obras[49]; y el cuidado de su prosa, más próxima a la lírica:

> Los Goncourt se valen de todos los medios imaginables para lograr sus fines: repiten una misma palabra con objeto de que la excitación reiterada acreciente la intensidad de la sensación; emplean dos o tres sinónimos para nombrar un objeto; cometen tautologías y pleonasmos; inventan vocablos; sustantivan adjetivos; incurren a cada paso en defectos que horrorizarían a Flaubert.[50]

Para ella, estos hermanos franceses son auténticos revolucionarios. También en un aspecto capital de la nueva novela: "Nadie aplicó más radicalmente que los Goncourt el principio recientemente descubierto de que en la novela es lo de menos argumento y acción, y la suma de verdad artística es lo importante"[51]. Esta ausencia de trama va unida a otra intuición: "De todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico, y la influencia innegable del cuerpo en el alma y viceversa"[52]. En suma, de todos estos textos pertenecientes a *La cuestión palpitante* de la escritora decimonónica, habría que destacar tres puntos clave: la autoconsciencia de Pardo Bazán como novelista y su intento de autojustificación; cómo los rasgos de la nueva novela que surgirá seguidamente están germinando en el fin de siglo en los autores franceses; y el reconocimiento de estos factores renovadores que muestra la clarividente autora.

En el prólogo al ensayo de Pardo Bazán, escrito por Clarín, el autor asturiano se manifiesta en la misma línea. En su concepto de novela, antepone la descripción a la transmisión de sensaciones que en literatura, según su opinión, no es posible conseguir: "Pero es el caso que la literatura no puede consistir en tales sensaciones ni en su imitación siquiera. Las sensaciones no se pueden imitar sino por medio de sensaciones del mismo orden"[53]. El autor va enumerando cualidades literarias que el naturalismo posee, aunque no se pueden proclamar como únicas o preponderantes en él. Así va desgranando sus características, entre las que están esa búsqueda de la sensación, el pesimismo o el gusto por lo feo.

Si su visión sobre las sensaciones como irreproducibles literariamente se demostró inexacta años después, en cambio es muy certero en la descripción de los gérmenes de la

[45] Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Anthropos, Barcelona, 1989, capítulo III, p. 157.
[46] *Ibid.* capítulo V, p. 173.
[47] *Ibid.* capítulo IX, p. 230.
[48] *Ibid*. p. 234.
[49] Cfr. *ibid.* p. 237: "Y no se limitaron a pintar lo exterior de las cosas y la sensación que produce su aspecto, sino las sugestiones de tristeza, júbilo o meditación que en ellas encuentra el ánimo".
[50] *Ibid.*
[51] *Ibid.* p. 240.
[52] *Ibid*. capítulo XX, pp. 322-323.
[53] Clarín, *Los prólogos de Leopoldo Alas*, David Torres (ed.), Editorial Playor, Madrid, 1984, p. 134.

nueva ola en la novela. En un artículo de 1888 acerca de una reseña periodística de Marcel Prévost titulada "Le roman romanesque", percibe en algunos jóvenes literatos franceses una corriente renovadora, intrincada en la filosofía idealista y cuyas marcas son los "misticismos, simbolismos e idealismos"[54]. Y se pregunta: "¿Por qué no ha de reflejarse todo esto en la literatura, y por qué no ha de ser una legítima manera nueva del pensamiento artístico este idealismo, o lo que sea, sin necesidad de negar nada de lo contrario, ni dar por muerto ni exhausto lo que, curado de exclusivismos, es todavía oportuno, todavía tiene verdadera misión que cumplir?"[55]. Esa nueva novela tiene unas peculiaridades, que en el final del artículo se atreve a resumir y que son sugestivas y ocurrentes en el marco de la novela lírica:

> La novela psicológica también pretende con derecho una restauración, y no falta en Francia ni en otros países quien la procure, ni público que la acoja con cariño. Y es particularmente legítima la forma de la novela que atiende al alma, no por el análisis, sino por su hermosura, por la belleza de sus expansiones nobles, no menos bellas que la formidable lucha de sus pasiones; es legítima y es oportuna la novela de *sentimiento*.
> Y por mi parte añadiré que hay otra cosa que suele echar de menos en las novelas contemporáneas…: la *poesía*. Sí: suele faltar la *poesía* en un sentido restringido y algo vago de la palabra; sentido que se explica mal, pero que todos comprenden bien; sentido al pensar en el cual se piensa un poco en lo *lírico* y hasta en lo *musical*, en cuanto a cosa del espíritu.[56]

Se comprende aún mejor lo pertinente de estas palabras al hilo de este estudio si añado que las cursivas no son mías, sino del propio autor. Clarín, en el ocaso del siglo, aboga precisamente por una nueva novela en la que el sentimiento, lo psicológico y lo lírico adquieran protagonismo. De esta suerte, lo vuelve a declarar en los artículos "La novela del porvenir" y "La juventud literaria", ya en 1891. Ahora, al abrigo de Brunetière y su "Le roman de l´avenir", del mismo año, en la *Revue des Deux Mondes*, incide en el "misticismo *fin de siècle*"[57], en el idealismo –lo llama "nuevo idealismo" en ambos artículos[58]– de la novela incipiente e identifica a los simbolistas como augures de dicha novela. El autor asturiano abraza esas nuevas tendencias con simpatía, aunque se lamenta por la falta de ímpetu y renovación en la juventud literaria española, en la que no ve surgir esa semilla: "¿Y en España? ¿Qué hay de nuevas tendencias, y quién las representa, si existen?"[59]. Luego, en este texto cargado de pesimismo y descorazonamiento: "En otros países, porque en España, y a esto íbamos, yo no veo por ninguna parte síntomas de que nuestros literatos jóvenes se hayan enterado de lo que pasa por el mundo"[60].

En el fondo, es una constatación del desgaste de las fórmulas novelescas en auge durante muchos años de ese siglo. En 1897, un Galdós en búsqueda desde años atrás, siente la necesidad de justificar una novela tan inusual y renovadora como *El abuelo*, a pesar de haber experimentado de igual forma años atrás. En ella, el maestro de la narrativa realista reduce "a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa"[61]. No es, sino un ejemplo más de la corriente iniciada ya en *El amigo Manso*, su pirandelliana novela, que refleja los influjos europeístas que antes había rechazado el autor; pero "se daba

[54] Clarín, "La novela novelesca", en *Obras completas*, Tomo IV, Ediciones Nobel, Oviedo, 2003, p. 1608.
[55] *Ibid.*
[56] *Ibid.* p. 1613.
[57] Clarín, "La novela del porvenir", en *Obras completas*, Tomo IV, *op. cit.*, p. 1731.
[58] Cfr. *ibid.* p. 1733; y en "La juventud literaria", en *Obras completas*, Tomo IV, *op. cit.*, p. 1733.
[59] Clarín, "La novela del porvenir", art. cit., p. 1733.
[60] Clarín, "La juventud literaria", art. cit., p. 1735.
[61] Pérez Galdós, Benito, *El abuelo*, Editorial Hernando, Madrid, 1945, "Prólogo", p. 5.

perfectamente cuenta de que si en España había unos modelos culturales del pasado que eran aprovechables –en particular, Cervantes o la picaresca–, había que buscar otros, de mayor actualidad en el exterior. Sobre todo en Francia"[62].

Asimismo, el escritor canario había explorado otros caminos más íntimos y subjetivos en la estructura novelesca en sus novelas *La incógnita* y *La realidad*. Presentadas de modo epistolar y dialogado, respectivamente, son incursiones en los aspectos psicológicos dentro del realismo y el naturalismo[63]. Ante esto se pasma Clarín, en un artículo crítico sobre *Realidad*, novela que para el asturiano "pasa en el alma de dos o tres personajes"[64] y en la que aprecia una profunda personalidad del autor dentro de un claro influjo francés. Sin embargo, reconoce en esta novela un fallo con respecto a las obras precedentes de Galdós, al naturalismo zoliano, y es que pudiendo "emplear la forma narrativa, con introspecciones en la conciencia del personaje, hubiera podido ofrecernos con igual resultado y mejor efecto el *interior* de aquellas almas"[65]; en cambio, el canario se había decantado por una transcripción de los diálogos en modo dramático. Sea como fuere, Galdós irrumpe con nuevas formas narrativas, vinculadas claramente al psicologismo y a la mejor transmisión del pensamiento y sentir de los protagonistas.

4.1.2.2. Azorín, Baroja, Valle y Unamuno ante la novela lírica

En este caldo de cultivo emergen los escritores de 1902. Por tanto, algunos de los aspectos esenciales de este grupo literario están apuntados en la obra de la generación anterior, que en un principio rechazaron, pese a que con el paso de los años fueron considerando con mayor benevolencia, como señala Manuel Pérez López:

> Los escritores de principios de siglo carecieron de la perspectiva necesaria para captar la magnitud y trascendencia de la labor de sus antecesores. Favorecieron la incomprensión otros factores ya señalados: la hostilidad que caracterizó el relevo generacional, la visible divergencia de los respectivos sistemas estéticos, etc. Azorín, ya lo dijimos, evoluciona de la hostilidad a la condescendencia, y terminó por elogiar a casi todos los novelistas del período.[66]

Martínez Ruiz declara en sus escritos de juventud su posicionamiento ante Clarín. Si bien esta consideración es oscilante, con opiniones contrapuestas, acerca del venerado y respetado escritor, pero siempre llenas de un profundo respeto. "No nos entenderíamos"[67], escribe a finales de 1887; o, en un artículo días después, añade, "con todo el respecto que me merece Leopoldo Alas"[68].

No obstante, a principios de ese mismo año un suceso llena de vibrante ilusión al joven crítico literario: un «Palique» de Clarín ensalza su buen gusto y su estilo, lo que comienza un intercambio de correspondencia y un inicio de amistad. Clarín alaba en el incipiente escritor su amor por los clásicos y por el idioma; aunque también se muestra crítico por su vehemencia y sus ataques a escritores consagrados, como Pereda o Balart, hasta el punto de que Martínez Ruiz "niega que yo admire sinceramente a Balart". Proclama, a cambio, una esperanza: "Pasará el sarampión, que acaso «es salud», y

[62] Caudet, Francisco, "Introducción", en Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 103.
[63] Cfr. Caudet, Francisco, "Introducción", en Benito Pérez Galdós, *La incógnita. La realidad*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 22.
[64] Clarín, *Galdós, novelista,* PPU, Barcelona, 1991, p. 186.
[65] *Ibid*. p. 190.
[66] Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974, p. 186.
[67] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, Lumen, Madrid, 1992, "Clarín en el Ateneo" (17.XI.1897), p. 64.
[68] *Ibid.* "Avisos del Este" (5.XII.1897), p. 69.

quedará un escritor original, independiente y mucho más avisado que esos «Nominavitos» que andan por ahí parodiando a Menéndez y Pelayo"[69].

Además, en el epistolario posterior entre ambos escritores, Clarín le brinda el consejo de leer "la verdadera filosofía actual", y le anima a ser auténticamente original, augurándole un futuro prometedor como escritor: "Mucho celebraré que usted continúe por el camino de las buenas letras, a que creo que está usted llamado. Y Dios le preserve de buscar originalidad, que, para ser verdadera, ha de ser espontánea"[70].

Podemos rastrear en esos inicios de Martínez Ruiz el estilo y la nueva sensibilidad que se va gestando. En marzo de 1898, en el artículo "Un poeta", sobre la obra de Vicente Medina, ya da muestras de su interés por el paisaje, las cosas y la Naturaleza. En esa colaboración periodística, el escritor levantino transparenta muchos de los fundamentos sobre sus gustos e intereses literarios, así como consignar algunos autores que considera importantes:

> Esa es la característica de su obra: la ternura, la infinita ternura de los hombres y de las cosas. Yo no sé si las cosas tienen alma, como los *estetas* pretenden, como pretenden los grandes artistas, Verlaine, Maeterlinck, Rodembach; lo que sí sé es que hay instantes en la vida de todos los días, hay momentos en la prosa diaria en que es tal el estado de las cosas que nos rodean: un paisaje, una pintura, una lámpara, una estatua.
> Ese es el drama de Maeterlinck, ésa es la vigorosa obra del *teatro estático*.
> Allí no «pasa nada»; no hay gritos ni imprecaciones (...). Hablan las cosas (...). Sí, la Naturaleza tiene *alma*.[71]

En definitiva, se aprecia el deseo y la predilección por la ausencia de la trama, por extraer mediante la prosa el genuino ser de las cosas, su alma, que sólo puede hacerse a través del arte, como declara más adelante en el mismo artículo: "Tienen alma las cosas, y los grandes artistas saben verla y trasladarla a sus versos o prosa"[72]. Sus filiaciones estéticas coinciden con la de los autores simbolistas, y también con los románticos, ya que más adelante cita al poeta de tintes pesimistas Leopardi).

En un artículo del 22 de enero de 1897, es decir, siete días después de que Clarín en su misiva le advirtiera contra la originalidad impostada[73], manifiesta abiertamente su oposición al decadentismo (especialmente el de D´Annunzio: "A mí me fastidia el *decadentismo* y me ataca los nervios la manía simbólica"[74]). Se erige, particularmente, enemigo de la exageración y de la falta de pasión y claridad. De hecho, aparte de su incoherencia, es lo que recrimina a Unamuno al analizar la novela del escritor vasco *Paz en la guerra*, en una crónica fechada un día después de la carta de Clarín: "Como la mayoría de los libros *subjetivos* –y en este hay muchas páginas *líricas*– tiene el defecto de ser *incomprensible*, de no producir la emoción, toda la emoción que el autor esperaba"[75]. Por eso, se queja precisamente de la necedad de la juventud literaria española, más preocupada por la moda y la apariencia que por la auténtica innovación y

[69] Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín*, Losada, Buenos Aires, 1948, p. 43.
[70] *Ibid.* p. 42.
[71] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Un poeta" (5.III.1898), pp. 86-87. La errata en la transcripción del apellido del escritor Georges Rodenbach es del mismo Martínez Ruiz.
[72] *Ibid.* p. 87.
[73] Cfr. Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín*, *op. cit.*, p. 42. En esa misma carta, le dice más claramente: "Como observa bien Tarde, en un reciente estudio filosófico, es un modo moderno de ser vulgar el empeño de ser de la minoría, de ser excepción, de ser oposición".
[74] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Crónica" (22.I.1897), pp. 44.
[75] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Crónica" (16.I.1897), pp. 41.

trascendencia literaria[76]. Por lo tanto, Martínez Ruiz configura poco a poco sus agrados y rechazos, sus filias y fobias, buscando un camino propio.

Quizá pueda considerarse un momento icónico, dentro de este panorama formativo, el controvertido estreno de *Electra*, de Galdós, el 30 de enero de 1901. Poco antes, según nos cuenta Baroja, Galdós había aplaudido su novela dialogada *La casa de Aizgorri*. El día del estreno, "me habló de *La casa de Aizgorri* con elogio, y le sorprendió algo que yo dijera que, después de publicado éste, era un libro que no me gustara"[77]. La obra teatral de Galdós causó un gran revuelo, debido, sobre todo a su fuerte carácter anticlerical. En algunos suscitó entusiasmo; también un gran rechazo en las personas de los sectores más reaccionarios. Y en Azorín y Baroja. En este caso, no por su contenido: "Pocos días después, Azorín, más impresionable que yo, me dijo que sospechaba que la obra no fuera tan buena como había creído. Yo, la verdad, nunca había creído que fuese una obra maestra. Azorín, que ha sido hombre de gran probidad intelectual, dentro de sus cambios, escribió un artículo en el *Madrid Cómico*, hablando de *Electra* fríamente y rectificando lo que había escrito en *El País*. Maeztu, que estaba obsesionado con la obra, insultó a Azorín, y se encontraron los dos en un café y estuvieron muy cerca de agredirse"[78].

Siguiendo con Baroja, a quien habíamos dejado unas páginas atrás, el escritor vasco parece sostener el posicionamiento sobre la narrativa más alejado del resto del grupo. Las ideas barojianas fundamentales las resume Donald Shaw, incluidas en el prólogo de la segunda parte de *Las figuras de cera*. Ahí señala que el punto de principal divergencia frente a las ideas de Ortega es que "todo en Baroja gira en torno a lo humano (...). El arte, para Ortega, es contemplación; para Baroja, es la creación de esa misma identificación del lector con el personaje ficticio, a la que Ortega niega todo valor estético"[79]. Por ende, en cierto modo, por un lado sí parece alejado de los postulados azorinianos, pero no tanto, por otro. Es el caso, por ejemplo, de su rechazo ante la impostura artística: "El auténtico enemigo de la creación artística es la técnica *consciente* que mata la espontaneidad"[80]. Sucede igualmente con la necesidad de la experiencia y de la realidad vivida como material narrativo.

De hecho, Azorín escribe años después sobre la narrativa barojiana que es ciertamente la sensación de vida, impresa por Baroja en sus descripciones, lo más destacable y esencial de la obra del escritor vasco. Con unos pocos trazos es capaz de explorar lo más íntimo de los personajes, paisajes, incluso de los contrastes sociales; en definitiva, consigue extraer su espíritu más profundo con un estilo sutil, sencillo, escueto[81]. Esta opinión de Azorín sobre su íntimo amigo podría resumirse en estos términos de Pérez López, que delimitan rasgos próximos al propio quehacer literario del levantino:

> Baroja, en fin, representa a la perfección la nueva sensibilidad, caracterizada por una visión de la realidad más profunda, más intensa, menos circunscrita. Sensación de vida total, palpitante, y estilo sencillo. La ventaja del procedimiento de Baroja –observa Azorín–, es que no envejece. «Dentro de cien años, de doscientos, se podrá leer una novela de Baroja del mismo modo, con el mismo gusto, que ahora».[82]

[76] Cfr. *ibid.* "Avisos del este" (21.II.1898), p. 81.
[77] Baroja, Pío, *Memorias*, en *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, p. 742.
[78] *Ibid.* p. 743. Ese artículo está recogido en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Ciencia y fe" (09.II.1901), pp. 111-114. Además, está dedicado a Clarín.
[79] Shaw, Donald L., "Réplica a la «Deshumanización»: Baroja sobre el arte de la novela", art. cit., p. 151.
[80] *Ibid.* p. 149.
[81] Cfr. Azorín, *Lecturas españolas*, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, Madrid, 1974, pp. 141-145.
[82] Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española*, *op. cit.*, p. 227.

Así, parece patente que Baroja escoge una senda estética diversa a la de su compañero, que es en parte diferente, en parte pareja. En cierto momento, es capaz de alabar la narrativa azoriniana que prescinde de la trama en la novelesca ("No se le ocurre inventar argumentos, y hace bien"[83]); en otro, le minusvalora justamente por ello ("Azorín está muy bien, pero es muy poco novelista. No le gusta el misterio ni lo dramático, huye de todo ello, y parece que su ideal es lo estático y la desilusión de la vida ante una luz clara"[84]). De igual forma opina en sus *Memorias* de otros escritores de novela lírica en la literatura española, como Pérez de Ayala o Miró[85]. Asimismo, enjuicia a sus compañeros de generación en cuanto a su producción novelesca, siendo especialmente duro con Unamuno: "El gusto por la literatura de Valle-Inclán lo comprendo en cierta clase de público; el de Unamuno lo comprendo menos (...). Ahora, el público de Unamuno ya no lo comprendo. Sus novelas son pesadas deliberadamente, no tienen interés psicológico, al menos general, ni dramático, ni folletinesco. Muchas veces parece que están escritas para molestar al lector, y, no sólo al lector amanerado y rutinario, sino a todos"[86].

Como se puede observar, el punto de conflicto barojiano con todos estos autores es la tensión novelesca entre la trama y el lirismo de la prosa. No obstante, no se queda atrás en muchos casos el mismo Baroja en su propia obra. Estas inflexibles deliberaciones quizá estén secundadas por el carácter de oposición del escritor, idiosincrásico en él, según lo describiría Maeztu[87]. Dejando de lado la polémica, interesa aquí resaltar el ambiente literario y sus influencias. Por eso, lo que es innegable son algunas de sus fuentes comunes (y sus fobias), desde las filosóficas, a las literarias:

> Yo no tuve ningún entusiasmo por los escritores naturalistas. Todos ellos me han parecido de una pesadez y de un aburrimiento insoportable (...). No tienen nada de común con el tipo de escritor francés, como Pascal, Montaigne, Voltaire, Molière o Chamfort. Estos me gustan mucho más.
> El mismo aburrimiento que he sentido con los naturalistas franceses lo he experimentado cuando he intentado leer a D´Annunzio y a otros como él (...). En poesía, yo no pude tener una idea de los poetas más que de los españoles y de los franceses; y en este terreno, para mí, Verlaine es el único (...).[88]

Si bien, estas apreciaciones barojianas fueron redactadas en su senectud. No en vano, el estilo es para Baroja una expresión de la individualidad, fruto íntimo de la expresión genuina de cada artista: "El estilo debe ser expresión, espontánea o rebuscada, eso es lo de menos, pero expresión fiel de la forma individual de sentir y pensar"[89]. En cambio, esas palabras son de 1903, inmersas en el flujo cultural del momento. En ese mismo artículo ataca la descripción clásica, frente al «sentimiento del paisaje», expresión insólita y moderna, contigua a la de Azorín. Unos años antes, en 1899, sus palabras podrían confundirse con las de sus otros amigos y coetáneos:

> El arte moderno busca el producir impresiones, sencillas y vagas, y huyendo de los grandes ideales de la ciencia, perfecciona la técnica del arte, que es precisamente la

[83] Baroja, Pío, "Martínez Ruiz", Prólogo a *La fuerza del amor*, en *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, pp. 938-939.
[84] Baroja, Pío, *Memorias*, en *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, p. 734.
[85] Cfr. *ibid.*: "Pérez de Ayala y Gabriel Miró son escritores atildados; pero hay en ellos, para el público corriente, mucho enjuagarse con el estilo, mucho recrearse en la palabra, cosa que a la mayoría no nos interesa profundamente. Esto es algo para especialistas, para técnicos, no para el lector normal, que lee un libro para entretenerse, no para aumentar su vocabulario".
[86] *Ibid.*
[87] Cfr. *ibid.* p. 742: "Este es Pío Baroja –dijo Maeztu–, hombre atravesado, que habla mal de todo el mundo y también de usted, don Benito".
[88] *Ibid.* pp. 745-746.
[89] Baroja, Pío, "Estilo modernista", en *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 846.

> parte científica de éste (...). El artista moderno no es, respecto a la Naturaleza, un espejo que trate de reflejarla: es más bien un instrumento delicado que vibra con sus latidos y amplifica sus vibraciones.[90]

El propio Azorín intervino en la disputa antes referida entre Ortega y el novelista vasco con un artículo "Debate sobre la novela". En él, intenta armonizar ambas visiones estableciendo para la novela tres postulados: "a) que la novela tiene que estar aislada, definida por un marco cerrado, b) que debe ser un género lento, moroso, de acción escasa y pocas figuras bien perfiladas, y c) que el novelista tiene que desistir de encontrar nuevos argumentos y concentrarse en la perfección técnica"[91].

Gómez de la Serna vincula las técnicas de ambos novelistas, junto a las de Valle, a la realidad española del momento. Cada uno aporta sus personales soluciones a ese momento histórico y cultural: "Valle se envuelve en nuevas teorías en el arte; Baroja dedica a trasmutar la realidad en una realidad más ruda y revuelta a trompazos. Azorín no pierde la serenidad, espera la alta marea de la realidad española en peñón que no se sumerge y nos devuelve la inspección de los mares extáticos de Castilla, como un descubridor de pampas y pueblos señeros"[92]. En esta misma línea renovadora tropezamos, por consiguiente, con Valle. Aunque con sus peculiaridades, también muestra una prosa cercana al lirismo: "Siempre Valle-Inclán propendiendo a los artistas, en la raya de la prosa con el verso y con el arte orfeberista, coloreante y suntuario"[93].

Bien es verdad que Valle demuestra una mayor predilección por el diálogo, ya sea novelesco o dramático. Así lo proclama en expresión parecida a la de Yuste en *La voluntad*: "El idioma lo hace el pueblo, y yo escribo para el pueblo. ¿Y por qué no se me va a permitir a mí lo que se tolera al que vende periódicos, por ejemplo?"[94]. Esta reflexión demuestra el porqué del gusto de Valle por el teatro, que le lleva a decir que "la gran obra de la literatura española es el teatro". Aunque su atención por el diálogo dramático proviene de la sensación de sonoridad: "Una lengua que cuando es bella y noble de veras es cuando suena…"[95]. Por todo esto, Darío Villanueva afirma que para Valle, el diálogo es "instrumento idóneo para garantizar la objetividad del relato de acción"[96]. De hecho, Valle concluye de sí mismo: "Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre"[97]. En resumidas cuentas, Valle prefiere mostrar a los personajes a través de la acción y de sus propias palabras, de manera impasible y serena. Para él, esto es la vía más literaria e interesante de conducirlos[98].

La clave está en el diálogo; pero no sólo, como demuestra su fascinación por *La casa de Aizgorri*. En un artículo sobre dicha novela –que muy apropiadamente al tema que estamos tratando subtitula «Sensación»– se recrea en el deleite que le ha producido la lectura de esa novela de Baroja: "Hace ya muchos días que leí *La casa de Aizgorri*, y ese libro humano y triste ha dejado en mi espíritu una sensación de niebla y lejanía, cual si de niño hubiese oído hablar mucho de los Aizgorri, sin haberlos visto jamás. En las

[90] Baroja, Pío, "Hacia lo inconsciente", en *Obras completas*, VIII, *op. cit.*, p. 850.
[91] Ródenas, Domingo, "Introducción", en Azorín, *Félix Vargas. Superrealismo*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 21.
[92] Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín*, *op. cit.*, p. 24.
[93] *Ibid.* p. 67.
[94] Valle-Inclán, Ramón del, "Los escritores ante sus obras" (18.XI.1927), en *Entrevistas*, Alianza, Madrid, 2000, p. 232.
[95] Valle-Inclán, Ramón del, "La pintura, el teatro, el futuro Madrid", en *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 341.
[96] Villanueva, Darío, "Valle-Inclán, renovador de la novela", en *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005, pp. 161-189.
[97] Valle-Inclán, Ramón del, "Lo que preparan los escritores" (16.IV.1926), en *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 192.
[98] Cfr. *ibid.* p. 192.

páginas más bellas es donde mayor intensidad gusté esa impresión"[99]. Es el sentimiento, las sensaciones que produce la prosa las que atraen al Valle crítico literario.

De ese espíritu sensitivo es precisamente del que adolece Galdós, según el autor gallego, y lo que marca la diferencia de la obra de Baroja, monumento de modernidad, con la del escritor decimonónico. En el autor canario, las descripciones, ya sea del espacio o de la psicología de los personajes, cuando se recrean en exceso, se vuelven prolijas y excesivas: "Necesítanse páginas y páginas para ponerse al cabo de estos *tiquis miquis* psicológicos, de estos negocios espirituales, que en *Ángel Guerra* rayan tan alto, y son, por decirlo así, la entraña"[100]. En cambio, alaba de *Tristana*, su reducida trama, el interés que suscita todo lo narrado y, especialmente, el diálogo: "El diálogo aventaja al de todas las demás novelas del autor"[101]. De hecho, al transcurrir el tiempo, Valle reivindica la figura de Galdós en una entrevista de 1933, en la que dice que "en sus comienzos hay más estructura de autor dramático que de novelista"[102], siendo esto, para el gallego, un elogio sin parangón.

Valle-Inclán también se ajusta a la renovación del héroe y de la perspectiva, tan propia de la novela lírica. Después de centrarse en una personalidad como la del marqués de Bradomín en las *Sonatas*, busca una diferente objetividad, en visiones parciales, pero universalizadoras. Es lo que sucede en *La media noche* con la «visión cenital» o «astral»; o lo que más tarde procura extremar en *El ruedo ibérico*, cuyo protagonista es colectivo, unanimista: "Quiero llevar a la novela la sensibilidad española, tal como se muestra en su reacción ante los hechos que tienen una importancia (...). Ahora, el protagonista de la vida es el grupo, la colectividad, el gremio, la multitud. Es la supremacía de lo individual, que ha perdido su valor"[103].

Por último, y no por ello menos interesante, valora en los poetas hispanoamericanos su espíritu arcaico y libre, al contrario del de la poesía europea, con raíces bizantinas ("llámese simbolista, pre-rafaelista o neo-católica"). Ésta última la describe Valle con cierto desprecio, con una visión semejante a la adoptada por Martínez Ruiz frente a los *decadentistas*: "No está en el alma, sino en los nervios, y en el cerebro, vibrante por la lectura de algún autor moderno, sugestivo y maníaco"[104].

La sensibilidad del autor gallego reivindica la poesía como medio de comunicación de los sentimientos ante su tierra. Pero estos sentimientos le llevan a criticar la manera en que han sido tratados: "Si yo fuese poeta –y aunque no lo fuese– entonaría un himno a la belleza de este suelo, pero me detiene lo resobado del tema"[105]. Por tanto, su consideración sobre en qué debería consistir el nuevo arte, la provoca el modernismo hispánico en la literatura. Para él, no se distingue particularmente por "las extravagancias gramaticales y retóricas", sino:

> La condición característica de todo el arte moderno, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad (...). Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados (...). Su origen [del «modernismo»] debe buscarse en el

[99] Valle-Inclán, Ramón del, "*La casa de Aizgorri* (Sensación)" (30.III.1901), en *Varia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 154.
[100] Valle-Inclán, Ramón del, "*Ángel Guerra*" (13.VIII.1891), en *Varia*, *op. cit.*, p. 42.
[101] Valle-Inclán, Ramón del, "*Tristana*" (27.IV.1892), en *Varia*, *op. cit.*, p. 66.
[102] Valle-Inclán, Ramón del, "Don Ramón del Valle-Inclán habla de su cargo en Roma, de Pérez Galdós y de su salud" (25.I.1933), en *Entrevistas*, *op. cit.*, p. 382.
[103] Valle-Inclán, Ramón del, "Lo que preparan los escritores", art. cit., pp. 191-194.
[104] Valle-Inclán, Ramón del, "La poesía en Europa y en América" (24.VII.1892), en *Publicaciones periodísticas*, Colegio de Méjico, Méjico, 1952, p. 210. Es Valle quien escribe pre-rafaelista.
[105] Valle-Inclán, Ramón del, "Cartas galicianas. Pontevedra. Una visita a Echegaray" (13.X.1891), en *Varia*, *op. cit.*, p. 52.

> desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y correspondencias entre sí formando un solo sentido.[106]

Al hilo de estos pensamientos, Valle, en una carta escrita a Pérez de Ayala, como respuesta a la recepción y lectura de su novela *La pata de la raposa*, descubre la proximidad entre dicha obra y la poesía lírica, debida al fuerte subjetivismo de esa ficción y la considera como una vía nueva, distinta de hacer novela[107]. Realmente, no dista mucho esa obra de buena parte de las novelas valleinclanianas (*Flor de santidad*, la trilogía *La guerra carlista* o las *Sonatas*). De hecho, ese lirismo está presente en su producción narrativa desde *Femeninas*, publicada en 1894. En el prólogo, Manuel Murguía relata el tono confesional e íntimo que adopta en estas seis breves historias; compara la prosa, "un tanto lírica" a la pintura; admira la transmisión de sensaciones, con todos los sentidos; y encumbra su estilo: "Prosa encadenada, blanda, cadenciosa, llena de luz; prosa por esencia descriptiva y a la cual sólo le falta la rima"[108].

Asimismo, en 1916, en *La lámpara maravillosa*, compendio de sus postulados artísticos, declarará la importancia del *quietismo estético*. Anclado necesariamente en el espacio –cuyo símbolo son las ciudades muertas: Toledo, Santiago de Compostela– y el tiempo. Ahí sentencia con solemnidad: "La quietud es la norma suprema". Sin duda, remite al estatismo propio de la novela lírica, necesario, según Valle, para la creación de belleza:

> Si purificásemos nuestras creaciones bellas y mortales de la vana solicitación de la hora que pasa, se revelarían como eternidades. Todas las imágenes del mundo son imperecederas y sólo es mudable nuestra ordenación de las unas con las otras (...). El encanto del tiempo pasado está en la quietud con que se representa en el recuerdo.[109]

Con términos y conceptos parecidos describe Unamuno la novela de Miró, *Las cerezas del cementerio*, destacando la fuerte presencia de lo sensitivo (la mirada, pero en especial el olor: "No sé si alguna vez Miró, que olía tantas cosas –a padre, a noche, a tarde, a mujer…–, no olió a luna"[110]). Sin duda, Unamuno, sin utilizar el término, exhibe el lirismo de la obra mironiana. Citando a Miró, Unamuno es consciente del poder de la palabra, captadora de matices y gradaciones, con ritmo propio[111]. Y al más puro estilo romántico, comparándolo con Byron, arguye que el paisaje es como un estado de conciencia en la novela; y los personajes, figuras; figuras que desfilan en ese gran protagonista que es el paisaje y que revela el mundo interior de cada uno[112]. Igualmente, destaca que esa novela forma parte de lo más íntimo y personal del propio autor, es parte esencial de sí mismo:

---

[106] Valle-Inclán, Ramón del, *Varia*, "Modernismo" (22.II.1902), en *Varia*, *op. cit.*, pp. 167-168.
[107] Cfr. Villanueva, Darío, "Novela lírica, novela poemática", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 7-8, p. 7.
[108] Murguía, Manuel, "Prólogo", en Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 39-44, p. 40.
[109] Valle-Inclán, Ramón del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Círculo de lectores, Madrid, 1990, pp. 133-134.
[110] Unamuno, Miguel de, "Prólogo a *Las cerezas del cementerio*, de Gabriel Miró" (1932), en *Obras completas,* Tomo X, Biblioteca Castro, Madrid, 2009, p. 877.
[111] Cfr. *ibid*. p. 876: "Él escribió que «la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza *precisamente inefable*, lo que por no sentirse ni decirse en su matiz, en su exactitud, dormía dentro de las exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de todos»".
[112] Cfr. *ibid.* p. 877: "Hase podido decir de Miró que en su obra todo es paisaje, y que si, según Byron, el paisaje es un estado de conciencia, aquí los estado de conciencia, los personajes mismos, son paisajes. ¿Personajes? Mejor los llamó Miró mismo: figuras".

> Pero Miró, y en esto, por lo demás, lo mismo que Obermann, su inspirador de un día, vivió, vivió sus obras, vivió sus figuras de pasión y sus paisajes, los vivió, o sea que los soñó para siempre. Y aquí están, lector, entre tus manos. Solo te queda ahora vivirlos, soñarlos tú; solo te queda hacerlos estados de tu conciencia esponjada en la Conciencia Universal.[113]

Precisamente esas características son las que destaca Azorín en un artículo sobre la póstuma novela de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*. Para él, la sensibilidad es indefectible de la poesía lírica. Y, en Unamuno, esa sensibilidad está presente en su prosa: "Predomina la imaginación en Unamuno; no falta, empero, la sensibilidad. Y esa sensibilidad le lleva a Unamuno a escribir las páginas de paisaje acaso más finas que hayan salido de su pluma y que hayan sido escritas en castellano, y a imaginar problemas psicológicos, en la novela. Queremos aludir a *San Manuel Bueno,* donde la delicadeza y la hondura llegan adonde más hayan llegado en cualquier autor extranjero"[114].

También destaca Martínez Ruiz la conciencia individual, como motor de lo literario, en el año 1904 en su artículo "Somos iconoclastas". En él, admite que toda obra literaria no tiene un valor eterno, inmutable, infalible. Depende en esencia de la sensibilidad que la juzga. Y esto es intrínseco al arte literario, ya que "la arquitectura es el arte más impersonal, la literatura es el más personal"[115]. Por lo tanto, la valoración de una obra se realiza en cuánto afecta a la sensibilidad actual[116].

Años después mantiene intacta esta idea. En el prólogo a su recopilación de textos críticos *Lecturas españolas*, define lo que para él es un clásico. Muy acorde con la subjetividad y la apreciación literaria que estamos manteniendo:

> ¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas los autores; las va escribiendo la posteridad.[117]

De hecho, con una deferencia notable por los años transcurridos, habla de Galdós con sentimiento de deuda, de profunda gratitud. Para Azorín, su generación le debe el haber exportado las técnicas literarias del extranjero y el haber recogido y aunado todo el maremágnum de experiencias e ideas en sus novelas ("la muchedumbre de *sensaciones* que andaban dispersas"). En definitiva, "la nueva generación de escritores debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser: ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista", pero ellos añaden un matiz clave, que "se han acercado más a la realidad los nuevos escritores y han impregnado, a la vez, su realismo en un anhelo de idealidad"[118].

En resumen, hemos podido comprobar cómo los rasgos esenciales de la novela lírica están presentes en las consideraciones y reflexiones sobre la narrativa de los autores

---

[113] *Ibid.* p. 879.
[114] Azorín-Unamuno, *Cartas y escritos complementarios*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990, p. 215.
[115] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit.*, "Somos iconoclastas" (16.I.1897), 165.
[116] Cfr. *ibid.*: "Es decir, una admiración hacia lo personal es un reflejo de nuestros sentimientos y de nuestras ideas; en la obra admirada objetivamos toda nuestra personalidad: nuestras preferencias, nuestros gustos nuestros odios, nuestros amores. Y tal vez si esta obra es contemporánea nuestra –y esto es esencialísimo–, la vemos y la admiramos como una producción paralela del desenvolvimiento de nuestro yo en los breves días de nuestra vida".
[117] Azorín, *Lecturas españolas*, *op. cit.*, "Nuevo prefacio", p. 10.
[118] *Ibid*. "Galdós", pp. 131-132.

principales del momento. De hecho, entre ellos se consideran así: "Por lo que atañe a la estrecha interrelación entre discurso novelístico y lírico que aquí nos interesa, en primer lugar hay que decir que Azorín, Baroja, Valle y Unamuno con frecuencia son considerados, y recíprocamente se consideran, poetas"[119].

Casi todos esos escritores de la generación del 98 son incluidos en la nómina de autores de novela lírica que estudia y analiza Ricardo Gullón. Ellos consideran la individualidad como vía de conocimiento, forjada en la novela a través de un sujeto o de una conciencia colectiva; la sensibilidad es guía y fundamento, tanto constructivo como receptivo e interpretativo; el simbolismo surge como fuente e influencia. En esencia, se manifiestan todos los puntos vitales del subgénero. Es un nuevo camino para la literatura, que será objeto de discusión por parte de los escritores. Esa doctrina se plasmará en los autores de manera diferente, pero podemos decir con Azorín:

> El poeta sin nombre es el poeta que todos llevamos en el corazón. Sentimos simpatía hacia aquella época del 98 porque era hondamente lírica.[120]

4.1.2.3. Los fundamentos filosóficos de la novela lírica en Azorín

Pasamos ahora a considerar la novela lírica en los ensayos o artículos de Azorín como autor empírico, para posteriormente analizar los aspectos esenciales en su obra narrativa. Esta ola lírica, fruto de la nueva sensibilidad que propugnan la generación del 98 y el autor levantino, es inherente a la crisis de fin de siglo, crisis antropológica y existencial. Asimismo, este lirismo "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"[121]. Aunque hay voces discordantes y no hay unanimidad crítica[122], trataré de demostrar cómo la consideración literaria personal de Azorín se corresponde con los rasgos que conforman la novela lírica.

Comencemos por el principio. Azorín ha sido estimado como poeta por sus inmediatos predecesores literarios; pero es bien sabido que nunca escribió poesía. Lo que no es óbice para que como tal lo consideren otros autores, como refleja el siguiente texto de Pedro Salinas, que cita Díez de Revenga:

> «¿Qué importa –escribía Salinas– que Azorín no haya escrito versos? En sus mejores ensayos, en *Los pueblos*, *Castilla*, en sus novelas últimas, *Félix Vargas* sobre todo, la actitud de este escritor frente al tema propuesto –y eso es lo que en último término define a un escritor– es una actitud enteramente lírica».[123]

No es despreciable, en este contexto, estas dos citas de Schopenhauer, para enmarcar de nuevo la filiación filosófica de nuestro autor:

> En realidad, sólo la vida del individuo tiene unidad, encadenamiento y verdadera importancia, siendo lo que puede servir de enseñanza, y su significación es enteramente moral. Las circunstancias interiores, en cuanto conciernen a la voluntad,

[119] Londero, Renata, "Poesía y novela", en Francisco José Martín (coord.), *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 195-213, p. 197.
[120] Azorín, *Madrid*, Biblioteca matritense, Madrid, 1988, "El poeta sin nombre", p. 140.
[121] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, pp. 177-189, p. 181.
[122] Cfr. Ferrari, María José, "*Las confesiones de un pequeño filósofo*, una obra «sui generis»", *Epos*, XVIII, 2002, pp. 163-175, p. 173.
[123] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Azorín, Miró y la novela lírica", en *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 82, Universidad de Murcia, Murcia, 1983, pp. 49-52, p. 51.

> son las que tienen realidad, las que son acontecimientos efectivos, pues únicamente la voluntad es la cosa en sí.[124]
>
> Aunque el poeta, como todo artista, no nos presenta sino sólo lo particular, lo individual, lo que *él* conoce y lo que quiere que conozcamos es la idea (platónica), la especie en su conjunto. Por eso, en sus imágenes está en cierto modo impreso el tipo de caracteres y las situaciones humanas. El poeta narrativo, y también el dramático, extraen de la vida lo particular y lo describen exactamente en su individualidad, pero con ello hacen visible toda la existencia humana, pues, no tratando en apariencia más que de lo particular, de lo que en verdad tratan es de lo que se encuentra en todo lugar y en todo tiempo.[125]

La poesía es eminentemente considerada en la filosofía schopenhaueriana. El segundo fragmento corresponde a los Complementos al Libro tercero de su magna obra, *El mundo como voluntad y representación*. En él, analiza la poesía como transmisora de las ideas platónicas, siempre vinculada al individuo como sujeto gnoseológico. De la poesía lírica expone que en ella predomina el elemento subjetivo, frente a lo que sucede en el drama. A su vez, en el Libro tercero presenta sus ideas acerca de la poesía, que son muy sugerentes y apropiadas al tema en cuestión. Es obligado detenerse en ellas, porque pueden ser de gran trascendencia para profundizar en el autor objeto de nuestro estudio.

De entrada, en el §50 desarrolla el concepto de la alegoría y del símbolo. Para el filósofo germano, su aplicación a las artes plásticas es intolerable. Pero no así para la poesía, de la que es parte fundamental[126].

En el siguiente epígrafe, Schopenhauer trata la poesía como el arte propio de "revelar las idea, los grados de objetivación de la voluntad, y comunicarlos al oyente con la claridad y la vivacidad con que el espíritu poético las percibió"[127]. Esas ideas, que son intuitivas, se transmiten a través de palabras, por lo que requiere de un lector que consiga descifrar esos conceptos abstractos. Dentro de su filosofía, la poesía constituirá un grado de conocimiento superior que el de la historia, ya que la idea está fuera de todo tiempo[128]. Además, concede un mayor interés de la biografía y, sobre todo, de la autobiografía, al ser transmisora de lo que cuentan los individuos, con mayor valor que los hechos[129].

Faltan varios elementos interesantes. Por un lado, su concepción sobre la poesía lírica, y cómo el mismo poeta ejerce de símbolo: "Pero el verdadero poeta retrata en la poesía lírica la naturaleza íntima de la humanidad entera, y todo lo que millones de hombres del pasado, del presente y del futuro han sentido y sentirán en las mismas situaciones, siempre recurrentes, encuentra en la poesía lírica su expresión adecuada"[130]. Pero sin duda, lo que más nos atañe en esta exposición es lo siguiente: "En los géneros poéticos más objetivos, particularmente la novela, la epopeya y el drama, el propósito, es decir, la revelación de la idea de la humanidad, se logra sobre todo por dos medios: presentando con precisión y profundidad caracteres significativos e inventando situaciones significativas en las que esos caracteres se despliegan (...). Es así como la

[124] Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, Editorial labor, Barcelona, 1976, p. 253.
[125] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005, Complementos al Libro tercero, capítulo 37, p. 867.
[126] Cfr. *ibid.* Libro tercero, §50, p. 266: "Pero en la poesía la relación es inversa: aquí, lo dado directamente en palabras es el concepto, y el propósito más inmediato consiste siempre en llevarnos del concepto a lo intuitivo, de cuya representación ha de encargarse la fantasía del oyente"; "en el curso de un poema pueden ser indispensables muchos conceptos o pensamientos abstractos, sin que por ello sean en sí e inmediatamente susceptibles de representación intuitiva alguna".
[127] *Ibid.* p. 268.
[128] Cfr. *ibid.* §51, p. 271: "El propio desarrollo de la idea, se encontrará más exacta y claramente en la poesía que en la historia, por lo que a aquélla, aunque suene paradójico, ha de atribuírsele más verdad real, genuina e interna que ésta".
[129] Cfr. *ibid*. p. 273.
[130] *Ibid*. p. 275.

poesía objetiva la idea del hombre, que tiene la particularidad de presentarse en caracteres muy individualizados"[131].

Por último, es para Schopenhauer la tragedia la cima del arte poético, porque es la expresión del lado más terrible de la vida, como símbolo de ella misma. Sobre todo por la lucha del protagonista contra su propio destino, que desemboca irremediablemente en "el conocimiento perfecto de la esencia del mundo, actuando como *aquietador* de la voluntad, produce la resignación, la renuncia no sólo a la vida, sino también a la entera voluntad de vivir"[132].

De esta forma, detectamos todos los elementos fundamentales de la novela lírica en la exposición schopenhaueriana. La centralidad del héroe y su conflicto con el mundo exterior; la preferencia de la ausencia de la trama y el de los sucesos aislados; la intervención del yo lírico, mediador del espacio y del tiempo; el símbolo como expresión válida de dichos conceptos; y la función del lector para interpretar el mensaje codificado, propio de la poesía. Por tanto, estos conceptos del subgénero lírico, como ya adelantaba Freedman, están enraizados en esta filosofía idealista. Así lo iremos desentrañando en Azorín, estableciendo los puentes adecuados.

Además, otro de los puntos característicos de la novela lírica azoriniana también mantiene su correspondencia con la filosofía schopenhaueriana. La búsqueda de la sensación, la detención del tiempo en los instantes, están fundados en dicha filosofía. Como ya hemos referido, Schopenhauer basa su filosofía en un camino de lo subjetivo hacia lo objetivo, en la conciencia como única posibilidad de conocer. Igualmente, es el camino para la verdadera intelección empírica. El cuerpo es el motor de la manifestación de las dos razones fundamentales de la existencia: de la voluntad, ya que en él aparecen los impulsos de vida, los sentimientos y las acciones, en definitiva, los actos de voluntad; de la inteligencia, ya que es un objeto y es la vía para percibir a través de las sensaciones, punto de partida de todo conocimiento (intuitivo). De hecho, divide el conocimiento en reflexivo e intuitivo, dando mayor importancia a éste último.

Para el filósofo alemán, el cuerpo es "una condición para el conocer, un objeto de caracteres peculiares, pues ha de mantener un contacto íntimo con el sujeto para poder transmitirle los datos sensoriales"[133]. Las sensaciones son el primer paso del conocimiento, son "dato y no objeto"[134]; y, gracias a la causalidad, se convierten en percepciones. La sensación es lo subjetivo; la percepción es lo objetivo. Las sensaciones exigen una causa externa; y remiten enseguida a otra noción *a priori* (además de la causalidad), como es el espacio, que consiguientemente requiere del tiempo. En consecuencia, "dichas formas sólo pueden encontrar aplicación sobre una materialidad dada, es decir, precisamente *con ocasión* de las propias sensaciones"[135]. En suma:

> Desde el conocimiento, el cuerpo se presentará ciertamente como un objeto más del sujeto, pero, según se vio ya con anterioridad, a la vez y en tanto que campo de sensaciones, como una de las condiciones del conocer, cuando menos desde el punto de vista fáctico: es con las sensaciones de los órganos de los sentidos como comienza efectivamente todo conocimiento.[136]

Esa fundamentación de lo sensorial está contenida en dos obras schopenhauerianas que sabemos con certeza que Azorín leyó en su juventud, por encontrarse en su casa familiar

[131] *Ibid.* pp. 277-279.
[132] *Ibid*. p. 279.
[133] Rábade Obradó, Ana Isabel, *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la modernidad*, Trotta, Madrid, 1995, p. 35.
[134] *Ibid.* p. 131.
[135] *Ibid*. p. 132.
[136] *Ibid*. p. 40.

de Monóvar. Éstas son *Parerga y Paralipómena*[137] y *Sobre la voluntad en la naturaleza*, en ediciones de 1889 y 1900 (traducida por Unamuno), respectivamente. Remito a estas dos obras, para dar validez a estos cimientos filosóficos, frente a la negación o puesta en duda de estos por algunos autores[138]. Sabemos que en esa última obra Azorín subrayó las siguientes palabras, añadiendo al margen una nota que reza «*fundamental*»:

> El rasgo fundamental de mi doctrina, lo que la coloca en contraposición con todas las que han existido, es la total separación que establece entre la voluntad y la inteligencia, entidades que han considerado los filósofos, todos mis predecesores, como inseparables y hasta como condicionada la voluntad por el conocimiento, que es para ellos el fondo de nuestro ser espiritual, y cual una mera función, por lo tanto, la voluntad del conocimiento.[139]

En la página siguiente, como desarrollo de esta idea, añade Schopenhauer: "La percepción y el pensamiento se explicarán siempre, y cada vez mejor, por el organismo; pero jamás será explicada así la voluntad, sino que, a la inversa, es por ésta por lo que el pensamiento se explica, como lo demuestro enseguida"[140]. En definitiva, ni el conocimiento intelectual a través de la percepción y las sensaciones, ni la pugna entre voluntad e inteligencia se le escapaban a Azorín, y estas materias habían sido, sin lugar a dudas, objeto de sus reflexiones. Tal que, nuevamente, encontramos una raíz sólida en la filosofía schopenhaueriana a un elemento estético fundamental de la prosa azoriniana (de su *novela lírica*): las sensaciones como materia novelable y el sujeto como cognoscente de la realidad. Como veremos más adelante, esa obra, de traducción unamuniana, será capital para nuestro artista.

4.1.2.4. Azorín: ideas sobre la novela y su estética. La novela lírica

En primer lugar debemos considerar la concepción de «género» que baraja Azorín. En este sentido pienso que puede ser útil el último artículo firmado por Martínez Ruiz, antes de su total *conversión* en Azorín, donde expone una diferencia que es exportable a su concepción literaria:

> Y yo amo a este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida, frente a la concepción abstracta y absoluta de los viejos protestantes y de los modernos hórridos kantianos (...). A un lado están los ideales abstractos, inflexibles, independientes de toda contingencia de tiempo, de espacio y de mil circunstancias variadas, rígidos, implacables, que se llaman Verdad, Bien, Moral, Justicia, Progreso, Conciencia; a 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

[137] Cfr. Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena,* Valdemar, Madrid, 2009, capítulo "Fragmentos sobre la historia de la filosofía", p. 120.
[138] Cfr. Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", ALEUA, 12, pp. 161-174. En este artículo, la autora sostiene que Azorín utiliza el dialogismo y la ironía para poner en tela de juicio algunos de los postulados schopenhauerianos. Uno de los asuntos a los que remite es que en su casa de Monóvar, no se encuentra la obra fundamental del alemán, *El mundo como voluntad y representación*. Aun así, es inestimable su trabajo en la mencionada casa, especificando incluso los subrayados de Azorín en las obras del filósofo.
[139] Este fragmento se puede encontrar en Schopenhauer, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1979, p. 62. La traducción de esa edición es la misma que leyó Azorín, la de Miguel de Unamuno. La información sobre el subrayado y la glosa azoriniana, es del artículo de Johnson, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit., p. 164.
[140] Schopenhauer, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, *op. cit.*, pp. 63-64.

> indulgente, que aplica a cada caso su procedimiento momentáneo y no formula una regla bárbara, universal e inconmovible, como un ídolo o como un dios.[141]

Precisamente, por esa consideración de la falta de absolutización de la ideas surge la novela multiforme en nuestro autor. Esto se manifiesta, por ejemplo, en que el interés y atención por los clásicos sea mudable, variable, inconstante. Esos gustos responden a una sensibilidad determinada y al paso del tiempo. Igualmente, es extensible a los propios géneros y en especial a la novela. Lo expone reiteradamente Azorín. Para él, sin duda "el género ha sido para el autor y no el autor para el género"[142], siendo, consiguientemente, el escritor individual el que marca e impone las reglas. Así lo reconoce, en particular, de la novela: "Creer que la novela es uniforme y regular en todos los tiempos y en todos los países, adaptada a todos los escritores, es no ser artista"[143]. En esas palabras resuenan las ideas de Baroja, del fragmento antes citado.

Este dictamen sobre la alterabilidad del género narrativo, no es impedimento para que Azorín establezca un punto inalienable: "Hay una norma novelística que yo no quiero romper"[144]. Esa regla es la de no adelantar acontecimientos de la trama, hasta que ésta se vaya sucediendo. Esto se vincula al concepto de tiempo azoriniano; y a la estructura del folletín.

Para Azorín, cuyo género de ficción más prolijo fue la novela –también recurrió al cuento–, ésta prorrumpe en constante cambio, en renovación incesante y necesaria. Lo manifiesta en *El artista y el estilo*, interesante obra para el conocimiento de las ideas sobre la literatura del autor: "La novela es uno de los géneros más abundantemente cultivados; no muere la novela; se transforma, sí, radicalmente. Y acaso esta transformación es parecida a una muerte: muerte de modalidades y técnicas pasadas"[145]. Poco más adelante, descubre el autor la influencia de la nueva época, de los nuevos escritores que imponen una nueva manera de expresarse, en el fondo, una nueva sensibilidad[146].

Esa nueva sensibilidad es la que se forma a consecuencia de la crisis finisecular. De fondo subyace la tensión ínsita entre realismo e idealismo. Es fruto de la época. Si Emilia Pardo Bazán se inclinaba por el realismo, en cambio, nuestro autor se decantará por el idealismo. Azorín reflexiona sobre ambas tendencias en la literatura en su entrevista con Jorge Campos: "La ficción en la literatura tiene sus límites. No sabemos dónde poner esos límites. Si nos quedamos en un campo, seremos idealistas; si nos quedamos en otro, realistas. Corremos el peligro, siendo idealistas, de dar en la sensiblería; corremos el peligro, siendo realistas, de dar con la truculencia"[147] . Este discurso, sin duda, encaja ciertamente con la búsqueda de las ideas a través de la poesía que propugnaba Schopenhauer.

Según la visión azoriniana, la tensión entre esas dos corrientes es el signo de la evolución literaria. El realismo y el idealismo van alternando su posición preponderante, como sucedió en el siglo XVII, rechazando el realismo del XVI; es una ley del péndulo que se cumple rigurosamente[148]. Ese péndulo marca las diferencias entre las generaciones literarias que se suceden, literariamente reproducidas en *El escritor*, fruto de los

---

[141] Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, *op. cit*., "Los buenos maestros: Montaigne" (octubre 1904), p. 176. Nótese aquí que el desprecio de la doctrina de Kant no lo realiza Martínez Ruiz en cuanto a su metafísica, que hereda Schopenhauer, sino en la formulación de los imperativos categóricos, como leyes universales e inamovibles de comportamiento.

[142] Azorín, *Memorias inmemoriales*, Editorial Magisterio Español, Madrid, 1967, capítulo XXVI, p. 76.

[143] *Ibid.* p. 75.

[144] *Ibid.* capítulo LXIII, p. 173.

[145] Azorín, *El artista y el estilo*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 170-171.

[146] Cfr. *ibid.* p. 171: "La vieja retórica se transforma. Una nueva manera de decir ha entrado en la literatura".

[147] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964, p. 174.

[148] Cfr. Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, Visor Libros, Madrid, 2005, p. 109.

pensamientos del autor acerca de este tema. Y la repetición constante del ciclo generacional es fruto, a su vez, de la *vuelta eterna*. Lo declara en este fragmento del ensayo *Madrid*:

> Ley fatal es que los jóvenes combatan a los viejos. Y que los viejos opongan resistencia a los jóvenes. Debe ser así. En la resistencia de los viejos encuentran los jóvenes, exasperados, corroboración, para sus ideas y redoblamiento –aunque no sea más que por despecho y venganza– para sus esfuerzos. Los jóvenes llegan, a su vez, a ser viejos y se ven tratados como ellos trataron antes. No importa nada tampoco. Los viejos, ya de vuelta de muchas cosas, saben separar lo substancial –que siempre es tradición– de los perifollos innovadores, que suelen durar un día.[149]

Azorín, por tanto, procura renovar el género narrativo. Sus presupuestos iniciales parten de que la novela deberá ser una "observación exacta y minuciosa de la realidad"[150]. Esta renovación versará sobre aspectos fundacionales del género, algunos de los cuales ya hemos tratado y otros que trataremos a continuación. El fundamento de su estética, como dice en sus *Memorias inmemoriales* en un capítulo titulado "Su estética", es la conjunción de dos elementos esenciales: la paciente observación y el misterio inexcusable de las cosas, transmitido con concisión y condensación. De esta suerte es como descubrimos la subjetividad de su arte, el intento de extraer las ideas platónicas que antes tratábamos, que él asimila con el misterio. De hecho, afirma: "Si la literatura ha de tener un valor, lo tendrá gracias a la preocupación que el artista sienta por el eterno misterio"[151].

En la profunda relación entre el yo-mundo, Azorín trata de captar en la novela tres elementos primordiales para la tarea del artista. La sensación como conocimiento; el instante detenido y contemplado; el alma de las cosas, su más profundo significado: "¿Dónde está 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"[152]. Por eso, Gerardo Diego, ensalzando la obra de Azorín, escribe que la novela no tiene que ser "una interpretación naturalista de la vida. Parte, sí, siempre de ella, pero luego queda transformada por obra de la sensibilidad y de la capacidad imaginativa del autor"[153]. Por ello, el poeta de la generación del 27 considera al monovero como un gran novelista, aunque para él "poesía e imaginación" y "objetividad y observación" son parte esencial de la creación artística del autor levantino.

Sin duda, esos rasgos determinados por Gerardo Diego son capitales en la novelística de Azorín y contribuyen a considerarlo como novelista lírico. Son la base de su estética, que Azorín tardó largos años en configurarla mediante lecturas, en un itinerario vital de difícil reconstrucción. No obstante, pienso que esta ardua tarea ya se ha elaborado. El artículo de Lozano Marco, dedicado a la evolución del joven Martínez Ruiz hasta la consagración de su estética es preciso e incuestionable: por su conocimiento de los textos, por su fundamentación en ellos, por su interpretación y conclusiones[154]. Ese largo derrotero intelectual, cuyos momentos clave son el "silencio" de Martínez Ruiz durante la primavera de 1898 hasta el otoño de 1899; las influencias decisivas de Clarín y Unamuno, de Maeterlinck y Rodenbach; el viaje a Toledo junto a Baroja; y la lectura de algunos autores como Guyau, Nietzsche y Schopenhauer. Ese *retiro* pudo haber dado

[149] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "Los maestros", p. 131.
[150] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 26.
[151] *Ibid*. capítulo XXXVII, p. 99.
[152] Azorín, *España*, Austral, Madrid, 1972, p. 89.
[153] Diego, Gerardo, "El novelar de Azorín", *La estafeta literaria*, 517, pp. 4-7, p. 5.
[154] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín", en José Carlos Mainer y Jordi García (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Visor, Madrid, 1997, pp. 109-135.

como fruto la novela *Diario de un enfermo.* Pero sobre todo es la culminación de un proceso que desemboca en la sentencia que vierte en un artículo del 20 de mayo de 1904, titulado "La nueva crítica", cuyas consecuencias se encarnan en la adopción del pseudónimo de Azorín. En dicho artículo, el monovero reflexiona sobre qué son las cosas, a raíz de la descripción de un paisaje al atardecer y del detalle de un almendro. En el fondo, procura entender las razones intrínsecas del mundo y "la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética"[155]. Ésta, continúa, la encuentra en los postulados del filósofo alemán: "Schopenhauer, en un libro maravilloso, *La voluntad en la Naturaleza*, ha sentado las bases de esta estética"[156]. Dicha estética analiza la realidad en su más profundo ser: "Una energía oculta e inextinguible mueve los átomos en rotación eterna; hay algo, como decía Platón, que «es sin acabar de ser nunca». Y las manifestaciones de ese algo, perdurable en su devenir, constituyen las modalidades definitivas, eternas, de la Naturaleza y del arte"[157]. Hemos defendido durante toda esta investigación que esa estética sigue vigente en toda su obra posterior, e incipiente o incoada en la de los primeros años del siglo. La metafísica de Schopenhauer es, en conclusión, el fundamento filosófico de toda su estética; así hemos de considerarla, aunque la designemos con cualquiera de las denominaciones con que la han llamado sus comentaristas: primores de lo vulgar, estética del reposo, estética de la resignación.

Volviendo a ese recurso característico de la captación sensible, por él Rubén Darío llama a Azorín "cazador de sensaciones y perseguidor de almas"[158]. El poeta califica su prosa con el rasgo característico de la intensidad. Esa intensidad azoriniana es la que destaca Lozano Marco en su introducción a un volumen dedicado a algunos prosistas de ese cambio de siglo[159]:

> Intensidad verbal como expresión de una compleja e intensa visión del mundo, producto de la propia experiencia vital; indagación sobre lo precario de la existencia humana y el sentido de la conducta, y sobre la literatura como forma capaz de apresar y manifestar adecuadamente esa experiencia esencial, y hasta de darle un sentido.[160]

Es precisamente Lozano Marco, en un artículo titulado "«No hay más realidad que la imagen». Azorín, el creador como espectador", el que acomete el tema de la imagen como principal recurso para la transmisión del mundo artístico en el levantino: "El predominio de lo visual está expresado por el escritor en un momento de singular importancia, cuando quiere definir su estética atendiendo a lo que considera sus elementos esenciales; la experiencia visual adquiere un profundo sentido epistemológico de insólita precisión"[161]. Esto, para el profesor Lozano, "rezuma Schopenhauer".

Por ello, para Azorín, hay dos maneras de novelar, dependientes de la posición del autor frente a la fábula. Por un lado, hallamos al novelista narrador, el que da más relieve a la acción; por otro, encontramos al novelista psicólogo. Ambos, según su apreciación, nos aportan una visión original de las cosas, la suya propia. En la primera versión de

---

[155] Azorín, "La nueva crítica", en *Tiempos y cosas*, Librería General de Zaragoza, Madrid, 1929, pp. 179-183, p. 181.
[156] *Ibid*. p. 182.
[157] *Ibid*. p. 181.
[158] Darío, Rubén, "Azorín", en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit.*, p. 257.
[159] En este sentido, nos llevaría muy lejos, pero también sería pertinente, la comparación entre Azorín y el poeta más reconocido de su generación, Antonio Machado. Ambos coinciden en muchas características: partir de la realidad y del estudio pormenorizado de las cosas, su visión de Castilla, el simbolismo de sus espacios… Cfr. Vila-Belda, Reyes, *Antonio Machado, poeta de lo nimio*, Visor, Madrid, 2004, especialmente el capítulo III, dedicado a "La estética de las cosas en Azorín y Machado", pp. 93-122.
[160] Lozano Marco, Miguel Ángel, *La literatura como intensidad*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1988, p. 11.
[161] Lozano Marco, Miguel Ángel, "«No hay más realidad que la imagen». Azorín, el creador como espectador", *Anales Azorinianos*, 6, 1997, pp. 57-68, p. 60.

novelista, identifica a Baroja; en la segunda, a Benjamin Constant. Ésta última, parece más bien la suya:

> No curaremos de los accidentes externos; si nos decidimos a tener en cuenta el color, la forma, las particularidades del personaje y del medio, entonces tendremos que proceder por pinceladas menudas: haremos con los detalles, previamente observados, una urdimbre tan amplia que con ella nos bastara para llenar las doscientas cincuenta páginas (...). La acción nos llevará al estudio de la sensación directa, franca, enérgica.[162]

Esa novela psicológica es la novela en la que *no pasa nada*, en la que "la intensidad suple el enredo: es un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo"[163]. A través de esta interpretación de la literatura, Azorín considera a Pardo Bazán, con el paso del tiempo, como *la inactual*. Lo que unos años antes la novelista gallega alababa en los Goncourt en *La cuestión palpitante* es lo mismo que ensalza nuestro escritor en ella: "En doña Emilia, caso único en su tiempo, la sensación viva predomina en la materia histórica (...). Curiosidad por el libro, la muchedumbre de los libros, y curiosidad por la sensación viva. Esa sensación –experiencia humana– transportada a los libros es lo que da valor a su obra y la singulariza"[164].

Así, en suma, el interés novelesco se centra en la sensibilidad del personaje o del perceptor principal de la narración. La trama deja de ser el vehículo principal de la novela, para ceder el testigo a la relación del protagonista ante el mundo. Eso no significa que «no pase nada», sino que el centro de la trama se ha trasladado: ya no importa la acción, sino el sentimiento y la percepción del héroe. Por este motivo, el narrador se centrará en categorías más poéticas, líricas. Ha adquirido un *punto de vista lírico*. Para Azorín, esta novela ya estaba preconizada en la literatura castellana, en Berceo, incluido un aspecto fundamental de la novela azoriniana como es el diálogo:

> En Berceo encontramos ya todo lo que necesitábamos: descripciones, pintura de caracteres, color, sentido concreto de las cosas, es decir, contacto íntimo con la realidad. Y algo en lo que no hemos reparado lo bastante: algo que es el germen de la evolución que va a seguir el idioma castellano. Ese algo es el diálogo.[165]

A consecuencia de esta falta de acción, la fragmentación se convierte en seña de identidad de la prosa de Azorín. Para él, la fragmentación viene impuesta, exigida, por la falta de sucesión temporal en la realidad, sin duda, heredada de la metafísica de Schopenhauer. El *todo es presente* se manifiesta en la superposición de imágenes, de momentos detenidos, de sensaciones. Si bien son base de su arte, por ello "no es menos real, menos bello, menos humano"[166]. De ahí que sus novelas asuman la fragmentación propia de la novela lírica, que para el levantino ostenta una belleza intrínseca: "No creo que en arte sea más bella la ordenación tradicional que la indiscriminación"[167]. Además, se manifiesta, a su vez, en el horror que declara el autor al ensamblaje de episodios. Por eso, sus obras responden a una evidente falta de ilación[168].

Asimismo, considerando esas unidades más breves, más cuidadas, el estilo es para Azorín una de sus preocupaciones fundamentales. Es la manifestación personal del

[162] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 264.
[163] Azorín, *Escritores*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956, p. 268.
[164] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "La inactual", p. 194.
[165] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 159.
[166] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo I, p. 20.
[167] *Ibid.*
[168] Cfr. *ibid.* capítulo III, p. 25.

artista, su vehículo de expresión, lo que le convierte en único e irrepetible. Ciertamente, Pérez de Ayala y Azorín lo presentan de manera similar. Dice Ayala: "Todo arte, aunque su espíritu y su finalidad sean (deben serlo) colectivos, sociales, es sin embargo, necesariamente un producto individual"[169]. En esa línea, Azorín: "Decía un novelista, Salas Barbadillo, hablando de la poesía, con palabras aplicables a la novela, que la Naturaleza es varia. «Y es tan admirable esa grande madre, la Naturaleza, en la variedad –escribía– que aun dentro de cada estilo, se diferencia en él cada uno conforme a su natural». No podría ser expuesto con menos palabras un programa de libertad estética"[170].

Ya hemos recogido la afirmación azoriniana de que "el tiempo es la esencia del estilo"[171], y, por tanto, debemos concluir que cada escritor tiene su tiempo propio. En ese sentido, promulga varias lecciones que parecen contradictorias, pero que en realidad son totalmente complementarias. Si en *El artista y el estilo* declara que "el mayor enemigo del estilo es la lentitud", concluyendo de forma tajante que "no hay estilo lento que pueda perdurar"[172]; en las *Memorias inmemoriales* aconseja que la prisa no es buena compañera de la obra, porque impide el sosiego[173].

También se asemeja a la opinión de Baroja sobre la originalidad buscada, precisamente, en la espontaneidad, al afirmar que "tener estilo es no tener estilo"[174]. Por eso, Azorín, en esa visión retrospectiva intrínseca a las memorias, constata lo siguiente: "En los escritos de X advertía yo ahora un mayor dominio de la técnica y una mayor eliminación de lo accesorio"[175]. La descripción de su estilo y de la poeticidad inherente a la prosa azoriniana la dejaré para más adelante. Simplemente me gustaría apuntar aquí tres aspectos. El primero es la importancia del ritmo ("Desde la cadencia de Fray Luis de Granada llegué yo, gradualmente, paso a paso, a la musicalidad de Castelar"[176]). El segundo es cómo Azorín rechaza el pragmatismo en el arte, declarando su inutilidad, ya que el arte vale por sí mismo; es decir, que la belleza radica en él, no por su capacidad transformadora, sino por su propio ser ("El arte no ha de servir para nada. Sólo cuando no sirve para nada es cuando verdaderamente es arte"[177]). Por último, cómo el estilo, en el fondo, debe infundir vida en la prosa, darle relieve, color, intensidad. En definitiva, sensaciones. Ésta es la clave del lenguaje lírico, y conlleva la necesidad de una prosa repleta de matices[178]. Surge, en consecuencia, una preocupación nueva, la de otorgar profundidad a la prosa; dotarla del brillo y ritmo que necesita. Semejante pretensión pervive en Azorín, desde sus comienzos hasta los últimos días como escritor:

> El idioma parece renovado. Por otra parte, la sensibilidad del hombre moderno es mayor, y créanse por consiguiente giros, expresiones, modos de decir no usados por los antiguos. Acrécese la sensación, y acrece paralelamente la forma en que la sensación ha de ser traducida. Hay en el lenguaje actual matices, delicadezas, cambiantes desconocidos de las generaciones pasadas. Nada acusa tan notablemente el progreso de la humanidad como los medios de exteriorización.[179]

Qué interesante resulta, en este contexto, la fascinación por Miró de nuestro autor. Porque se sirve de todos estos presupuestos para valorar la literatura ajena. Si para Azorín, el

[169] Pérez de Ayala, Ramón, *Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, p. 69.
[170] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 265.
[171] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El secreto de Baroja", p. 120.
[172] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 156.
[173] Cfr. Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XIV, pp. 48-50.
[174] *Ibid*. capítulo XXXII, p. 88.
[175] *Ibid.* capítulo III, p. 25.
[176] Azorín, *Madrid*, *op. cit*., "Castelar", p. 94.
[177] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 62.
[178] Cfr. Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 150.
[179] Azorín, *El alma castellana*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995, pp. 185-186.

juicio del artista sobre su propia obra puede ser defectuoso y a veces incoherente, la crítica que elabora acerca de su compatriota levantino se torna muy sugerente para desentrañar la aplicación de sus postulados novelescos. Azorín enjuicia la obra de Gabriel Miró, sobre todo, en una serie de artículos periodísticos publicados en *ABC* con motivo del reciente fallecimiento de éste, en mayo de 1930. Azorín llena la sensación de vacío por la muerte de su admirado amigo con unos hermosos cuadros sobre el escritor. En rigor, destaca en él prácticamente todos los temas esenciales de la novela lírica, aunque sin utilizar dicho término.

La intención de Miró en sus obras es la de detener el tiempo en el instante, en la sensación; es el presente lo que realmente existe, lo único plasmable en la literatura: "En Miró, todo eterno en el segundo actual; en el segundo en que sus manos van acariciando y reteniendo las cosas"[180]. Pero para Azorín, lo nuclear es su delectación por las cosas, mediadas siempre por los sentidos: "El autor es un sensual"[181]. A su vez, con diferencia, el sentido que mayor jerarquía concede Azorín a las descripciones mironianas es el tacto –al contrario que Unamuno, como antes referí, que apostaba por el olfato–: "Todo lo quiere tocar Gabriel Miró"[182] o "Gabriel Miró va pasando y tornando a repasar la mano por las cosas"[183]. Su prosa es, por tanto, poética, muy sensitiva, llena de color, relieve, luz. Un auténtico deleite.

El espacio adquiere una gran relevancia en Miró. El Levante, amado por ambos autores, es su lugar escogido y predilecto. Pero ese *topos*, como en Azorín, no equivale a una simple descripción, no es únicamente el escenario de la trama. El paisaje desprende emoción, como reclamaba Yuste en *La voluntad*, por ello, cumple en Miró la novedosa función literaria introducida por los autores del 98 en la literatura española. Así lo expresa Azorín con sublimes palabras: "Cerré el libro y me marché a una breve excursión. Iba lleno de las sensaciones que había puesto Miró en mi espíritu"[184].

Y, por supuesto, el tiempo. Además de detenerlo a través de las sensaciones, lo paraliza con su ritmo narrativo, con la técnica del *timelessness*, detectada con agudeza por Azorín: "El tiempo, es decir, el ritmo de la prosa de Miró, siendo esa prosa admirable"[185]. Para el monovero, el tiempo de Miró es "ritmo lento, por lo tanto. Ritmo de sibarita; ritmo de sensual"[186]. Igualmente, de la descripción emotiva mironiana se desprende un profundo pesimismo; subyace en ella la nostalgia: "Todo escritor que no lleve un fondo de melancolía está perdido"[187], dice Azorín. Asimismo, su prosa está cargada de simbolismo: "En tanto que va viviendo Miró en esta su Edad Media, los colores, las amarguras, van operando en él su represamiento, un terrible apisonamiento de estados psicológicos en el fondo de la conciencia"[188]. Es una prosa que sugiere, que connota, como la buena poesía.

También, Azorín trasluce la fragmentación mironiana al acentuar su prosa, llenarla de sensaciones, de instantes detenidos. La trama queda reducida y centrada en el personaje, de cargados tintes autobiográficos: "Sigüenza, o sea Gabriel Miró, escribe estas palabras de confidencia al describir la emoción intensa con que Sigüenza contempla el nacer de la aurora"[189].

---

[180] Azorín, *De Varela a Miró*, José García Mercadal (ed.), Afrodisio Aguado, Madrid, 1959, "Tacto" (20.VIII.1930), p. 206.
[181] *Ibid.* "Su ritmo" (22.VIII.1930), p. 209.
[182] *Ibid.* "Eternidad y fugacidad" (26.V.1933), p. 243.
[183] *Ibid.* "Su ritmo" (22.VIII.1930), p. 209.
[184] *Ibid.* p. 210.
[185] *Ibid.* p. 209.
[186] *Ibid.* p. 210.
[187] *Ibid.* "Epítetos" (02.IX.1930), p. 214.
[188] *Ibid.* "Primitivismo" (5. IX.1930), p. 220.
[189] *Ibid.* "Epítetos" (02.IX.1930), p. 216.

Por lo tanto, la novela lírica supone una difícil tarea de asimilación por parte de un lector alejado e inexperto en estas lides. Requiere, en cambio, de un lector que participe como co-autor de la propia novela. Este rasgo es manifiesto en estos artículos. La anécdota con la que Azorín comienza uno de ellos narra el encuentro de dos amigos suyos –un arquitecto, un pintor– que discuten sobre la obra de Miró. Si bien, ambos no comprenden en profundidad dicha obra, sí lo hace, por el contrario, el monovero. De hecho, me parece significativa la actitud con la que Azorín, lector, afronta la lectura de *Años y leguas*: "Lo leía por tercera o cuarta vez; sentía una honda emoción al principiar ahora esta lectura. Iba a comparar la realidad que yo había archivado en mi sensibilidad. Estaba reciente un viaje mío por la Marina"[190]. Ejerce, de esta manera, de lector activo, capaz de comprender la fuerte transmisión de sensaciones y predispuesto a sentir la emoción de las descripciones o la sensualidad y sensorialidad de la prosa.

Esta actitud del Azorín-lector nos sirve de introducción para un último tema acerca de la consideración de la novela lírica por parte del autor levantino, antes de abordar los personajes novelescos y la prosa azoriniana. Procedamos, al menos, a asegurar la presencia en sus escritos ensayísticos de esta característica fundamental de la novela lírica que es la actividad del lector en ella. Evidentemente, no hemos destacado en este apartado el espacio y el tiempo, que se han tratado ya con profusión y profundidad en los capítulos precedentes, así como sobre el simbolismo de muchos elementos de su prosa, la configuración novelesca misma, el autobiografismo o la perspectiva centrada en el personaje. Por lo tanto, falta aportar algún rasgo sobre la figura del lector empírico como co-autor del texto. Habla Azorín:

> Quedará al crítico otra tarea: la de explicar la obra; pero la empresa más noble –y grata– de la crítica, la de imponer lo nuevo que repugna al público grande, habrá quedado sin realizar.[191]

Azorín es muy consciente del alto nivel de competencia lectora que exige su novelística. Ya había sufrido una fuerte incomprensión y rechazo hacia sus novelas, que en algunos casos se extiende hasta nuestros días. *La voluntad* necesitó años para ser entendida y valorada. En sus *Memorias inmemoriales* relata, supongo que con cierto orgullo, cómo el grupo de «lectores independientes» fue el que revirtió esa situación, alcanzando el verdadero y profundo sentido de la novela[192]. Por eso, páginas atrás de esas atípicas memorias, no está dispuesto a abdicar de su estética: "Y ahora, con la supuesta vida de X, voy de nuevo a lanzarme a los espacios siderales. Lectores, no los tendré. Si publicara el libro, no los querría tampoco. ¿Quién me iba a entender?"[193], declama un escéptico Azorín.

En ese sentido, y casi a modo de esperanza, el escritor levantino pronostica el triunfo del verdadero arte. Lo señala con dolor, quizá con el mismo que había padecido en sus carnes ante el desprecio crítico. El paso del tiempo acaba ensalzando los textos valiosos, lo en ellos destacable, estimable y trascendente:

> La injuria es infecunda en arte. La injusticia en el juicio de la obra ajena no prevalece. No insistamos en nuestro pesar, si es que, al recibir la injusticia, lo sentimos. Pensemos en los empecimientos que han tenido que vencer altos ingenios (...). La historia literaria está llena de tales absurdos. Lo original es, en definitiva, lo natural. Y nada es más difícil que discernir lo que es natural. Sólo cuando pasa el tiempo, se

[190] *Ibid.* "Su ritmo" (22.VIII.1930), p. 208.
[191] Azorín, *El artista y el estilo*, *op. cit.*, p. 173.
[192] Cfr. Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 76.
[193] *Ibid.* capítulo II, p. 21.

> ve el enlace de lo que reputábamos como extravagante con lo más íntimo, el núcleo, del pensamiento de un pueblo.[194]

Por ello, Azorín es consciente de la dificultad de recepción que comporta su arte, pero también de la pervivencia en el tiempo de la verdadera obra literaria. Sin duda, la novela azoriniana requiere de un lector competente. Además, desde el ámbito académico, se debe poner en valor y estudiar adecuadamente. Eso conlleva asumir sus presupuestos y comprender su profundidad y complejidad. Es, por ende, su atención como auténtica novela lírica. Entonces, como describe Díez de Revenga, se declarará su vigor, su estimación, su vigencia:

> El concepto de novela lírica, con su autobiografismo, fragmentarismo y tiempo narrativo peculiares, con su capacidad de captar al lector y de hacerlo partícipe de la creación novelesca subjetiva, ha unido nuevamente a los dos narradores levantinos, y la oportunidad editorial de presentar una antología de excelentes críticas sobre ambos ha supuesto la ocasión del nuevo encuentro con dos escritores y de dos escritores, tan cercanos siempre. Con ellos, Pérez de Ayala y Jarnés, y al frente de la selección de artículos y ensayos un prólogo bien planteado en el que los cuatro escritores españoles quedan conectados, por la vía de un género literario nacido en nuestro siglo, con los más prestigiosos prosistas de esta centuria: Marcel Proust, Henry James, André Gide, James Joyce, Hermann Hesse, Virginia Woolf...[195]

Establecido, por tanto, el lugar oportuno de Azorín y de los autores del 98 en la literatura, seremos capaces de compararlo con sus iguales. Probablemente así descubramos la calidad ínsita en las novelas azorinianas y su posición en el contexto europeo y occidental. En ese sentido, una profunda comprensión de su obra, en su totalidad, lleva a decir a Azorín, gran conocedor de la literatura, de Gabriel Miró –y que podríamos afirmar sobre el monovero–:

> Por primera vez en la historia de una literatura, la española; por primera vez, oídlo bien, las cosas alcanzan en el arte su máxima vitalidad, su máxima plenitud. Ahí está el libro *Años y leguas* que lo atestigua; fragmentos como el titulado en ese libro "Doña Elisa y la eternidad", no tienen superiores en ninguna literatura europea. En este sentido *Años y leguas* no sólo es una obra capital en nuestras letras, sino que marca una época en nuestro pensamiento literario.[196]

4.2. EL PERSONAJE EN LA NOVELA DE AZORÍN

4.2.1. El personaje narrativo

4.2.1.1. Teoría literaria sobre el personaje de la novela

El personaje novelesco ha tenido un amplio recorrido en los estudios teóricos, aunque algunos investigadores denuncian que ha sido la categoría "que menos ha sido estudiada por la narratología"[197]. Son los rasgos principales de ese capital constituyente narratológico los que pretendo sintetizar aquí, para el posterior análisis en la narrativa de Azorín. Mas, como en el resto de elementos estructuradores de la novela, no hay unanimidad en las tipificaciones teóricas, en cambio en éste sí hay un cierto consenso en la actualidad.

[194] *Ibid*. capítulo XXXV, p. 95.
[195] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Azorín, Miró y la novela lírica", art. cit., p. 52.
[196] Azorín, *De Varela a Miró*, *op. cit.*, "Primitivismo" (5. IX.1930), p. 221.
[197] Domínguez Caparrós, José, *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002, p. 171.

En primer lugar, aunque pueda resultar evidente, conviene distinguir entre el personaje, como ente ficcional, sin vida más allá del texto, y la persona real. Las novelas, en su mayoría, tienden a reproducir la realidad –*mímesis*–, presentando situaciones de verosimilitud; igualmente sucede con los personajes. Sin embargo, debemos diferenciar correctamente los disímiles planos ontológicos:

> El principal problema teórico que plantea el personaje novelesco es el de su estatuto, o sea, concretamente, la necesaria y difícil distinción entre persona y personaje. El personaje novelesco es una construcción verbal destinada, generalmente, a representar a una persona. El personaje se compone de todo lo que el texto dice de él, y solo de eso. Así como una persona tiene una dimensión infinita y nunca se puede llegar a conocer del todo, al contrario un personaje novelesco, desde un enfoque teórico, es la suma de lo que de él dice la novela: descripciones, acciones, discurso, relaciones con los otros elementos textuales.[198]

La confusión es comprensible, pero lleva a equívocos críticos evitables. El personaje literario refleja atributos pretendidamente humanos, que lo hacen próximo a nosotros mismos, como trasuntos de personas reales; pero son entes de ficción, circunscritos, encerrados en las paredes de la novela. A su vez, François Mauriac diserta sobre la relación entre los personajes y el novelista, y sobre dónde se inspira un autor para la configuración de sus personajes: "Los personajes inventados por los novelistas no son, en modo alguno, creados, si por creación ha de entenderse el hacer algo de la nada (...). Los héroes de la novela nacen de las nupcias del novelista con la realidad"[199].

Esa interpretación de la realidad para la construcción del personaje se relaciona, en buena medida, con el estudio de la novela desde presupuestos sociológicos que elaboró Goldmann. El autor francés, de origen rumano, incide, especialmente, en que la cosmovisión individual del artista para erigir el mundo narrativo viene dada por la conciencia social[200]. Pero, además, en un proceso circular, como «pescadilla que se muerde la cola», el artista –su grupo social– es uno de los conformadores principales de dicha conciencia social[201].

Asimismo, discurrimos, en palabras de Milagros Ezquerro, sobre *la paradoja del personaje*: la novela, de principio a fin, va conformando aparentemente al personaje al otorgarle todos sus rasgos semánticos; pero, realmente, es siempre el mismo, desde la primera frase en la que aparece, ya que su existencia es exclusivamente textual[202]. Esta pervivencia del personaje circunscrita al texto, como veremos, tiene sus matices. Si bien, desde luego, se puede afirmar que es un ente ficcional ligado indisolublemente al texto narrativo, pero no en exclusiva, no de manera inmanente. Más adelante trataremos de este tema al hilo del papel del lector en la configuración del personaje.

La psicología de los personajes consigue una profundidad antes no alcanzada gracias a dos figuras literarias fundamentales en el siglo XIX, que ejercen de maestros para los escritores posteriores: Stendhal y, sobre todo, Dostoievski. A partir de ellos, y unido a los avances científicos del psicoanálisis freudiano y del behaviorismo, la conformación de

---

[198] Ezquerro, Milagros, "La paradoja del personaje", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 13-18, p. 14.
[199] Mauriac, François, *El novelista y sus personajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955, p. 9.
[200] Cfr. Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1975, p. 27.
[201] Cfr. *ibid.* p. 227. Eso es para él, propio de una sociología estructuralista: "La segunda [la sociología estructuralista] ve en ella [la obra artística], por el contrario, uno de los *elementos constitutivos* de ésta [la conciencia social], el que permite a los miembros del grupo tomar conciencia de lo que pensaban, sentían o hacían, sin saber, objetivamente su significación".
[202] Cfr. Ezquerro, Milagros, "La paradoja del personaje", art. cit., pp. 15-16: "Pues bien, si es verdad que el personaje novelesco se va construyendo poco a poco desde su primera aparición hasta la última, también es verdad que la primera vez que se menciona, el personaje es el mismo que al final de la novela" (p. 15).

los personajes novelescos cambia radicalmente[203]. Ambas corrientes experimentales influyen de manera contrapuesta. Por un lado, "las teorías de Freud abren para los novelistas el mundo maravilloso y desconocido del inconsciente; desvelan la censura de la razón, la acción dilucidante del análisis; desatan las válvulas del inconsciente"[204]. Por otro, las teorías de Watson provocan que "la realidad psicológica queda reducida a una serie de comportamientos, sometidos a un ajustamiento mecánico, que percibe un observador exterior"[205]. Sendas teorías tendrán sus aplicaciones prácticas en la novela. Los literatos reciben el psicoanálisis, en especial, como un profundo campo de exploración en la narrativa; sobremanera en cuanto al personaje, convirtiendo las tentativas sobre él en una de las claves de la renovación literaria: "El psicoanálisis ha proporcionado al narrador un nuevo instrumento de trabajo de considerable importancia, a la hora de construir sus personajes"[206].

Por eso, la teoría literaria, en buena medida influenciada por estos avances, ahondó en el estudio del personaje novelesco: "En el presente siglo, el concepto de personaje ha variado mucho, tanto en el ámbito de la creación literaria (novela y drama principalmente) como en la teoría literaria. El cambio del concepto de «persona» que han propiciado la ciencia psicoanalítica y la sociológica, de una parte, y la investigación filosófica, de otra, explica que la creación literaria haya alterado sustancialmente su forma de concebir el personaje"[207].

Las investigaciones teóricas han albergado fundamentalmente dos modelos. El primero es el psicológico, ligando ineludiblemente al personaje sus atributos de persona. El segundo es el formalista o estructural-actancial, anejo al texto y subordinado a la acción, considerada como principio novelesco fundamental[208]. El más extendido críticamente es el segundo, que ha desplegado tipologías y catalogaciones muy útiles para el estudio literario.

Tomachevski fue el autor que antes y más explícitamente teoriza sobre la supeditación de los personajes a la trama, auténtico garante de lo novelesco. Para él, simplemente, "el héroe es necesario para dar cohesión a la anécdota"[209]. En la teoría reciente se impone, más bien, la igualdad y perfecta imbricación de todos los elementos constituyentes de la narración. A este respecto se manifiesta Milagros Ezquerro: "Se construye en armonía con todos los elementos que componen la novela"[210]. También lo afirma así uno de los grandes teóricos sobre el personaje, Seymour Chatman: "Las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez"[211]. Para Bobes Naves, es uno de los cuatro pilares sobre los que se asienta toda narración: "Ha cambiado el concepto de personaje y ha cambiado la forma de presentarlo en el discurso, pero no ha desaparecido el personaje, porque el relato no puede prescindir de él, ya que es uno de los elementos sobre los que se estructura"[212].

Uno de los hitos fundacionales de los estudios formalistas sobre la narración es la obra de Vladimir Propp *Morfología del cuento*, de 1928. Ya el título mismo sugiere e

[203] Cfr. Varela, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1967, pp. 28-32.
[204] *Ibid*. p. 30.
[205] *Ibid.* p. 31.
[206] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 55.
[207] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993, p. 146.
[208] Cfr. Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", en Darío Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994, pp. 219-240, p. 226.
[209] Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, p. 207.
[210] Ezquerro, Milagros, "La paradoja del personaje", art. cit., p. 16.
[211] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, Taurus, Madrid, 1990, p. 121.
[212] Bobes Naves, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en *El personaje novelesco*, *op. cit.*, pp. 43-68, p. 44.

impone el modelo aplicado: "La palabra *morfología* significa estudio de las formas"[213]. En su investigación sobre los cuentos maravillosos rusos establecía treinta y una funciones propias de los personajes[214] y siete esferas de acción o personajes, descritos en base a su función en la trama (agresor, donante, auxiliar, princesa o personaje buscado, mandatario, héroe y falso héroe)[215]. Son *númerus clausus*, debido a que su objeto de estudio se ciñe en exclusiva a dichos cuentos, aunque tuvo una aspiración globalizadora. La caracterización externa de cada uno de ellos (edad, sexo, situación, etc.) son los atributos que se otorgan a dichos personajes en la narración.

En esa misma línea, Greimas alumbra dos sugerentes aportaciones. En primer lugar, el concepto de *actante*. Para él, "la noción de actante recoge su funcionalidad: se define por su papel en la acción y no por sus atributos psicológicos o personales". Ya en el propio término actante o *actuante* se resume su función y su relación con la trama. En segundo lugar, modifica la tipología de Propp, haciéndola más global, extensible a todo tipo de relatos[216]. Gran parte de los teóricos posteriores asumen esa contribución de Greimas como irrefutable y definitiva. Los actantes, por tanto, se distribuyen en estas funciones: sujeto-objeto; destinador-destinatario; adyuvante-oponente. Estas oposiciones no son únicas en cada personaje, sino que uno puede ejercer varias a lo largo de la narración.

Años más tarde, en su estudio *La novela*, Bourneuf y Ouellet, siguiendo a Soriau (que lo desarrolló para la acción dramática), identifican los siguientes roles funcionales: protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatario y ayudante[217]. Para ellos, "estas seis fuerzas esenciales no se encarnan siempre todas en los personajes", aunque sí "una multitud de combinaciones posibles dará origen a una infinidad de situaciones diferentes"[218].

En definitiva, el formalismo reduce el personaje a sus funciones dentro de la trama y a sus relaciones entre sí. Apunta en esa dirección la reformulación de Todorov, si bien bajo el amparo de que "esta red de relaciones tiene un papel fundamental para la estructura de la trama"[219]. Sin embargo, en el fondo, toda esta exposición teórica se limita a un aspecto, perdiendo la perspectiva, el amplio panorama del personaje:

> Estas teorías no lo son, en puridad, del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de cómo haya sido contada. Nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso, y eso no siempre.[220]

Por ejemplo, dejan de lado un aspecto que para la novela del siglo XX será esencial[221]. Para Darío Villanueva, en rigor, es lo más valioso del personaje: "De otra perspectiva estructuralista, el personaje adquiere su auténtico valor cuando se convierte en *visión* o en *voz* configuradora del discurso, al margen de los valores que aporte desde el punto de vista psicológico, filosófico o desnudamente humano"[222]. Según esta orientación, el personaje se interrelacionará decisivamente con otro de los elementos estructurantes del relato: el narrador. Esto sitúa, de hecho, al personaje en el lado del discurso.

---

[213] Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974, p. 13.
[214] Cfr. *ibid.* p. 73.
[215] Cfr. *ibid.* pp. 91-92.
[216] Cfr. Valles Calatrava, José, *Diccionario de la teoría narrativa*, Alhulia, Granada, 2002, p. 99: que derive de la tipología de Propp es una hipótesis de Marchese y Forradellas.
[217] Cfr. Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 183-185.
[218] *Ibid.* pp. 185-186.
[219] Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974, p. 78.
[220] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", en *El personaje novelesco*, *op. cit.*, pp. 19-34, p. 22.
[221] Esta afirmación me parece suficientemente justificada en el capítulo segundo de esta investigación.
[222] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 23.

Alterando ligeramente la trayectoria histórica que manteníamos, es importante la contribución de Seymour Chatman (1978) en su famoso libro *Historia y discurso*. En él, analiza la *Poética* de Aristóteles bajo el prisma de los personajes dramáticos. Gracias al filósofo, atribuye una división entre el agente (relacionado con la trama) y los rasgos que conforman el carácter del agente. Por ello, afirma que "parece ser que no hay una razón manifiesta que sostenga la primacía de la acción como fuente de rasgos, ni al revés si vamos al caso"[223]. Asimismo, este estudioso declara la liberación del personaje con respecto a la trama: "Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Debería mantener que el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea"[224]. Por ello, concluye, con un tono casi profético:

> Abogo –sin gran originalidad pero firmemente– por una concepción del personaje como un paradigma de rasgos; rasgo en el sentido de cualidad personal relativamente estable o duradera reconociendo que tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro.[225]

Aunque todavía sitúa a los personajes tan sólo en la historia, como existentes de ella, trata de equiparar su caracterización psicológica y su funcionalidad en la trama. En esa interesante vía concurren los siguientes desarrollos teóricos, con la voluntad de conseguir armonizar todos estos elementos narrativos.

Me parece oportunísima la aportación de Mieke Bal, que data de 1977. Como en el resto de los constituyentes novelescos, aplica la distinción entre historia (*fabula*) y discurso (*story*) a los personajes. Esto le lleva a distinguir entre *actor* (en el plano de la fábula, la historia) y *character* (del discurso). Para ella, "a character is the effect that occurs when an actor is endowed with distinctive human characteristics. In this view, an actor is a structural position, while a character is a complex semantic unit. But as readers, we «see» characters, only reducible to actors in a process of abstraction"[226]. Es decir, toda la aportación de atributos –incluidos los psicológicos– proviene del discurso y configura al personaje.

En cambio, el actor se funda simplemente en su relación sintáctica con la trama, ligado, única y exclusivamente, a los eventos: "In the selection of events and the formation of sequences, actors always were important elements"[227]. Según Bal, hay actores que no tienen parte funcional en la fábula, porque no realizan o toman parte en eventos. Gozan de significancia, pero no participan en sucesos de la trama. Los que sí lo hacen, los llamará *functional actors*.

Esta distinción entre actor y personaje se ha generalizado en el ámbito de la teoría literaria –a veces con distintas nomenclaturas–. Por lo tanto, comienza una oportuna intrincación de ambas realidades –la psicológica y la funcional–, para el análisis literario. La tipología más antigua y persistente sobre el carácter de los personajes es la de Forster (1927), que distingue entre personajes *planos* (*flat*) y *redondos* (*round*). Los primeros son los que "en su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad"[228]; mientras que los segundos "ya los hemos definido implícitamente y no es preciso añadir

[223] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 118.
[224] *Ibid*. p. 128.
[225] *Ibid.* p. 135.
[226] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto, 2004, p. 115. La primera edición de estas ideas corresponde a su obra *Teoría de la narrativa*, publicada en 1977.
[227] *Ibid.* p. 195.
[228] Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 1999, p. 74.

más"[229]. Los personajes rectilíneos y agónicos unamunianos se aplican a unos y a otros respectivamente[230].

Igualmente Tomachevski hablaba de la *caracterización* del héroe: "Por este término entendemos un sistema de motivos ligados indisolublemente a aquel personaje. En sentido más limitado, por caracterización se entiende el conjunto de los motivos que determinan la psicología del personaje, su «carácter»"[231].

El autor soviético precisa que la primera caracterización del personaje es su nombre, como muchos años más tarde apuntó Bobes Naves; aunque para ella, en cambio, "no excede un valor denotativo"[232]. Sin embargo, para Chatman, la unidad del personaje se manifiesta en el nombre propio que "es precisamente la identidad o quintaesencia de la propiedad de la individualidad"[233], ya sea un nombre propio o una señal deíctica cualquiera.

Esto, unido en ocasiones a la aportación de Leo H. Hoek en *La marque du titre* –que resume Villanueva en cómo "el título de la novela es su primera fase. Y que precisamente por ello *la marca* de forma singular"[234]–, ayuda a conformar el singular papel del personaje en la novela, ya que, como señala Ricardo Gullón, muchas de ellas son designadas por el nombre de su protagonista:

> Los ejemplos de Kafka sirven para mostrar la persistencia de la centralidad del personaje en la novela. Si el título es un signo, la intención autorial de destacar la importancia del personaje está clara en la línea general de la novela –y no sólo la española, desde luego–: *Lazarillo*, *Calixto y Melibea*, *Amadís*, *Don Quijote*…[235]

Retomando la exposición de Mieke Bal, establecidas ya las bases de los actores y personajes, procede a detallar la conformación de cada uno de ellos en la narración. Comienza dividiendo la línea entre persona y personaje. En el personaje es donde encajan la descripción de caracteres (psicológicos, sus rasgos), su categorización (*round and flat*, según la tipología de Forster), y el papel del lector. También su predictibilidad, su relación con los otros personajes o sus categorías semánticas (su *role* y su *character qualification*). Esta cualificación del personaje la divide a su vez en explícita –cuando la información nos la da directamente el personaje, a través de sus pensamientos– e implícita –cuando es a través de los hechos, que evidentemente conllevan una tarea y una mayor participación del lector, como veremos más adelante, y, por ende, no serán idénticas en todos los lectores)–.

Para esta investigadora los actores se rigen según la tipología de Greimas. Sólo a algunos de ellos los llama actantes: a los que tienen relevancia funcional con respecto a la consecución del fin de la fábula, es decir, con función distinguida dentro de la trama principal[236].

Si me he extendido en las apreciaciones de Mieke Bal, por estimables, también me detendré por la misma razón en las de Bobes Naves. Es quizá uno de los modelos que mejor integra todos los aspectos fundamentales. Para esta teórica "la función que desempeña el personaje está, sin duda, en relación con otros aspectos y es decisiva para

[229] *Ibid*. p. 83.
[230] Cfr. Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 31.
[231] Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, *op. cit.*, p. 204.
[232] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 159.
[233] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, p. 140.
[234] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 19.
[235] Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Taurus, Madrid, 1979, p. 25. Los puntos suspensivos sustituyen a una enumeración de treinta dos obras de literatura española cuyo título es el nombre de su protagonista.
[236] Cfr. Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 197.

su configuración total"[237]. Considera a los personajes en tres dimensiones: la sintáctica (su relación formal con el resto de unidades), la semántica y pragmática:

> La función de un personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos determinados valores semánticos (significado o sentido) y unas determinadas posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática), que se situarán directa o indirectamente entre el autor, el texto y el lector, en el proceso de comunicación literaria que suscita la novela, como género con un determinado desarrollo histórico.[238]

El personaje se construye en el discurso a partir de él mismo, de lo que otros dicen de él y de los informes del narrador[239]. Su dimensión semántica se colige en el discurso a través de los signos de ser (sus características pasivas, su nombre, sustantivos y adjetivos, etc.), los signos de acción (son dinámicos) y los signos de relación (de unos personajes con otros)[240]. Aristóteles señala cuatro parámetros para definir los caracteres: constancia, bondad, conveniencia y semejanza. Los dos primeros no se mantienen en las novelas actuales. Los dos últimos, algo más, pero tampoco de manera general[241].

Este modelo tiene un carácter integrador, aunque algunos puntos no son fáciles de sostener. Por ejemplo, que la dimensión semántica del personaje se construya a través de acciones, cuando justamente esa dimensión pertenece claramente al discurso. Indudablemente, esta leve incongruencia es un asunto aún por esclarecer, también en la descripción de Mieke Bal.

Con esa perspectiva integradora, Valles Calatrava distingue entre la dimensión del *hacer* –vinculada al actor–, basadas en sus actuaciones internas, verbales, gestuales y dinámicas; frente a la del *ser* –al personaje–, según los rasgos de Chatman, y donde confluyen las categorizaciones de plano y redondo, personajes colectivos, figurantes…[242]. De hecho, establece una tipología diferenciando las dimensiones de Bobes Naves: por su dimensión sintáctica en la historia (funciones de Greimas: sujeto-objeto; destinador-destinatario; adyuvante-oponente); por su grado de conexión con los acontecimientos (se dividen en máxima relevancia –héroe, protagonista/antagonista–; en media –secundarios, confidentes–; o en mínima –tritagonistas, terciarios, figurantes–); por la labor narrativa (con capacidad verbal en la novela); por su grado de individualidad (individuales o colectivos; archipersonajes/estereotipos); o por su grado de complejidad (planos o redondos).

Finalmente, completamos la información sobre la construcción del personaje por parte del autor empírico que antes habíamos avanzado. Uno de los temas recurrentes es la presencia del «yo» del escritor, en el personaje literario. De hecho, el mismo Mauriac avisa de ello: "Todos los novelistas, aun cuando no siempre lo hayan publicado, han empezado por esa pintura directa de su alma y de sus aventuras metafísicas y sentimentales"[243]. Aunque otros novelistas, en esta faceta, descubran una doble vertiente: el autor pone de su parte; pero el lector también de la suya. Es el caso de Torrente Ballester que aclara esta actitud en unas notas sobre la construcción del personaje: "Lo que más me interesa ahora del mismo es la actitud que el autor manifiesta en el sentido de que al

[237] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, pp. 156-157.
[238] *Ibid.* p. 157.
[239] Cfr. Bobes Naves, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", art. cit., pp. 57-58.
[240] Cfr. *ibid.* pp. 60-61.
[241] Cfr. *ibid.* p. 62-63.
[242] Cfr. Valles Calatrava, José, *Diccionario de la teoría narrativa*, *op. cit.*, pp. 500-501.
[243] Mauriac, François, *El novelista y sus personajes*, *op. cit.*, p. 10.

personaje lo construye, a la par que el autor, cada uno de los lectores"[244]. O Castilla del Pino, quien sentencia que "él [el autor] construye su personaje; nosotros hacemos con él nuestro personaje"[245]. El psiquiatra y escritor explicita en su estudio cómo la construcción corresponde asimismo al lector: "El personaje es del autor y predica del autor; pero la interpretación del personaje es del lector y predica del lector, no del autor"[246].

Esta misma postura sostiene Darío Villanueva, cimentada en las aportaciones a la teoría literaria acerca del lector de Roman Ingarden. Las novelas dejan muchos «lugares de indeterminación», en los que el lector tiene que tomar parte activa para completarlos; por tanto, un segmento de la interpretación dependerá en exclusiva de cada lector empírico que se acerque al texto. La necesidad de ese lector diligente es una propiedad de la novela: "Para calibrar en su justo punto lo que este esquematismo del que hablamos significa piénsese simplemente el despilfarro de signos con que el teatro nos presenta a sus personajes –que no quedan, con todo, agotados por ellos– y la austeridad relativa de la novela más decididamente descriptiva en el mismo empeño"[247]. Por ejemplo, se puede apreciar ese esquematismo, como ya habíamos referido, para la cualificación implícita de Bal (es decir, la caracterización del personaje a través de los hechos, que debe elaborar el lector). A su vez, para la teórica neerlandesa la figura del héroe debe ser configurada por el lector, según su sistema de valores y su criterio moral.

De hecho, el novelista François Mauriac se da cuenta de la falacia en que incurre la novela realista como intento de reproducción totalizante de los personajes y sus modos de ser: "El drama de los novelistas de la nueva generación consiste en haber comprendido que la pintura de caracteres según el modelo de la novela clásica nada tiene que ver con la vida"[248]. Él descubre que, de igual forma, en las grandes novelas realistas hay fragmentación, huecos, vacíos en la presentación y sentir de los personajes:

> La novela tiene la pretensión de pintarnos la vida social y sólo alcanza a presentarnos individuos (...). En una palabra, en el individuo el novelista aísla e inmoviliza una pasión; y en el grupo, aísla e inmoviliza a un individuo. Al hacerlo, puede decirse que ese pintor de la vida expresa lo contrario de lo que es la vida: el arte del novelista es una quiebra. Aun en los más grandes: Balzac, por ejemplo (...). Cada uno de sus tipos es tan autónomo como una estrella lo es respecto de otra. Sólo están unidos entre sí por el hilo de la intriga o por el vínculo de una pasión miserablemente simplificada.[249]

Ese arte de la sugerencia, del silencio, de la ausencia es aún mayor en la poesía lírica. En consecuencia, la delineación de los personajes novelescos en la novela lírica estará esbozada, y aumentará, en rigor, la fragmentación del personaje con respecto al de la novela realista.

Para Darío Villanueva, esta faceta, francamente descuidada en el análisis formalista del personaje, declara su estrechez y carencias teóricas. Propugna, como solución, lo que él llama *realismo intencional* un modelo más abierto y aglutinador de todas las facetas de la comunicación literaria:

> Que la decodificación intencionalmente realista de los textos narrativos –para la que la credibilidad en los personajes es inexcusable– no sólo es la más espontánea y

[244] Torrente Ballester, Gonzalo, "Esbozo de una teoría del personaje literario", *Cuadernos del idioma*, I, 3, Buenos Aires, 1965, pp. 67-86, p. 74.
[245] Castilla del Pino, Carlos, "La construcción del personaje", en *El personaje novelesco*, *op. cit.*, pp. 35-42, p. 39.
[246] *Ibid*. p. 41.
[247] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 32.
[248] Mauriac, François, *El novelista y sus personajes*, *op. cit.*, p. 26.
[249] *Ibid.* p. 28-29.

> natural, y por ello más frecuente, sino que también indica una mayor competencia estética –en el sentido de la fenomenología de Ingarden– que el escepticismo formalista que los considera puros constructos, funciones, actantes.[250]

En su estudio teórico *Teorías del realismo literario*, Villanueva expone cómo el *realismo intencional* es la teoría más oportuna y competente para el estudio literario. Desde una perspectiva fenomenológica –la intención es la acción del sujeto cognoscente hacia el objeto, para comprenderlo y conocerlo, sea éste ficcional, tenga o carezca de existencia real–, propugna la superación del *realismo genético* –más ligado a la ideología, aunque su afán sea totalizante– y el *formal o inmanente* –que desconoce y obvia las relaciones entre el mundo literario creado y la realidad[251]–.

Bobes Naves supera el inmanentismo formalista a través de la diferenciación entre las facetas semánticas (que rellena los *blancos*, las elusiones en el personaje) y pragmáticas (esta faceta del personaje, "con referencias sociales en tipos, incluso en individuos", "resulta clara al lector que generalmente se acoge a las referencias de personas vigentes en su tiempo para comprender las descripciones y las funciones que la novela le da de sus entes de ficción"[252]). De esta manera, habla de relatos causales, "en los que el lector reconstruye según sus cánones empíricos"[253]. Por ende, establece una misión y tarea para el lector, bien en la interpretación de la obra, bien en la comprensión del realismo literario, de la mímesis y de las relaciones entre el mundo ficcional y el empírico. Pero todo partiendo del texto mismo:

> Sea cual sea el principio generador del arte, sea cual sea la estética que persiga o la retórica que se siga para la presentación de los personajes, el hecho es que sus perfiles, o su falta de perfil, están en el texto. Como criatura de ficción, el personaje es lo que el texto le permite, y desde ese ámbito el lector lo comprenderá, lo interpretará, lo leerá.[254]

En definitiva, y por resumir, en este recorrido histórico-teórico llevado a cabo, se puede apreciar la trascendencia del personaje y su función-significación-relación dentro de la obra narrativa. Cualquier análisis crítico debería tender a una omnicomprensión del mismo en todas estas facetas, y no solamente ceñirse a alguna de sus dimensiones, lo que supondría una parcialización del estudio.

4.2.1.2. El personaje en la novela del siglo XX. El héroe lírico

Si hasta ahora hemos descrito el personaje narrativo con sus dimensiones propias, es el turno de extraer las características sustanciales del personaje en el los albores del siglo XX, por la singularidad que adquiere, debida, en parte, a la reacción de los escritores de ese período ante la imposición estética realista.

Comenzamos con una sentencia de Mauriac, de su opúsculo acerca del personaje literario y su construcción: "Debemos así conceder razón a quienes pretenden que la novela es la primera de las artes. Lo es, en efecto, por su objeto: el hombre"[255]. Ese antropocentrismo novelesco se constata gracias al personaje central, su protagonista, que suele constituirlo un ser humano ficcionalizado.

---

[250] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 32.
[251] Cfr. Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.
[252] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 147.
[253] Bobes Naves, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", art. cit., p. 49.
[254] *Ibid.* p. 53.
[255] Mauriac, François, *El novelista y sus personajes*, *op. cit.*, p. 29.

Esto hay que enmarcarlo dentro del realismo intencional que ya hemos descrito, y de los límites que impone el pacto ficcional de la narración. Pero el protagonista no es la única vía de transmisión de ideas que comporta la novela. Así lo expone Villanueva, que, en la trayectoria vital-académico-teórica que describe en el artículo "La recuperación del personaje", remarca la obra de Michael Zéraffa como un aporte imprescindible: "Si la concepción de la persona cambia, la forma en que ésta se representa en la novela –esto es, el personaje– experimentará parejas modificaciones"[256].

Para Zéraffa el personaje adquiere la función de poder reflejar las opiniones y pensamientos del autor. En cierto modo, también revela su sensibilidad: "S´il faut constater le caractère symbolique du personnage romanesque, on doit également admettre que la mission de subversion, de contestation ou plus simplement de critique dont l´auteur le charge tien, elle aussi, de l´illusion, ou, si l´on préfère, du mythe"[257].

La representación de ideas mediante el héroe novelesco es el resultado de las transformaciones sociales, y cómo éstas permean en las obras literarias. La evolución de la sociedad, los cambios sociológicos, se traslucen en el héroe novelesco. Según Zéraffa, el héroe tradicional es propio de un orden mágico-religioso. El género narrativo ofrece "la possibilité (...) au lecteur de se projeter dans l´image actualisée d´un héros"[258]. En el fondo, la hipótesis inicial del investigador se ve confirmada en sus conclusiones: "Temps et société sont essentiels et indispensables au romanesque"[259].

Esta aportación del sociólogo francés (nacido en Túnez) alumbró a los teóricos de todo el mundo, y con especial relevancia a los españoles. Bobes Naves estudia bajo el prisma de esta doctrina los nuevos personajes surgidos en la novela del siglo pasado: los personajes colectivos, el psicoanálisis y su profundidad psicológica, o el existencialismo y el actuar de los personajes que "*van haciéndose*"[260]. Y concluye:

> En resumen, los personajes son ahora así porque han tenido un determinado entorno, una vida determinada, una historia. Cualquier discurso novelesco manifiesta en la forma de presentación de sus personajes un concepto histórico social del hombre.[261]

Las tendencias intelectuales y científicas de finales de siglo XIX provocaron un fuerte giro antropológico, y, por consiguiente, un cambio en el paradigma del personaje literario tradicional, más en concreto del paradigma decimonónico. Esto responde a las fuertes transformaciones sociales, pero, en esencia, a la crisis finisecular, crisis subjetiva, crisis del yo. Como dice con perspicacia el novelista Vázquez Montalbán, y que se puede hacer extensible a toda la centuria: "La literatura más actual parecía haber puesto la proa no ya a una novela de personaje, sino a los personajes mismos"[262]. Por lo tanto, uno de los principales aspectos en los que se centra la renovación literaria del Modernismo es el personaje, lo que comporta una serie de efectos en la configuración novelesca que iremos desgranando, como desvela este texto de Ricardo Gullón:

> La crisis es un conflicto que constituye en sí mismo una periodicidad y es necesaria en cuanto constituyente del «carácter» y determinante del ritmo. Si en estas obras las crisis son mortales, lo son de necesidad, urgidas por la presión del ente mismo que

[256] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 27.
[257] Zéraffa, Michael, *Roman et société*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 38.
[258] *Ibid.* p. 97.
[259] *Ibid.*
[260] Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, *op. cit.*, p. 153.
[261] Bobes Naves, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", art. cit., p. 52.
[262] Vázquez Montalbán, Manuel, "La deshumanización del personaje", en *El personaje novelesco*, *op. cit.*, pp. 69-76, p. 69.

> debe realizarse («redondearse», en el vocabulario de Forster), mostrándose tan complejo y contradictorio como el texto lo exige.[263]

Pero, como ha quedado demostrado a lo largo de estas páginas, esa crisis no es una destrucción de la novela o, en este caso, del personaje, sino un viraje, una evolución, un referente distinto que va de la mano de la conciencia social imperante: "No se advierten signos de decadencia, aunque sí de cambio"[264]. En el fondo, los nuevos novelistas, aupados a sus respectivos sistemas de pensamiento, rechazan y modifican la novela realista, de profundidad psicológica, bien sea a través de un diferente interés por lo comunicado, bien sea mediante la ausencia total de conocimiento del interior de los personajes.

Dos de las directrices emprendidas por los escritores vienen precedidas de nuevas rutas filosóficas o científicas. Antes ya hemos referido cómo el behaviorismo –corriente psicológica conductista, con frecuente aplicación en la sociología– simplifica los procesos psicológicos, basándolos exclusivamente en el estímulo-respuesta. Esta corriente de pensamiento tiene su correspondencia literaria en la construcción del personaje, del que sólo conocemos lo que "nos manifiesta en sus palabras, en sus gestos, en sus actos"[265].

La influencia de la sociología –y cómo "nuestro mundo está dominado por estructuras colectivas, no por grandes individualidades como en el pasado"[266]– asume un paralelismo novelesco en los personajes colectivos o en las llamadas «novelas de ciudad». A partir de la aportación de Jules Romains, este tipo de narración se conoce como el *unanimismo*. Además, "este impulso colectivo, o *unánime*, como diría Romains, no sólo ha de identificarse con la megalópolis. Valle-Inclán, narrador de personajes inconfundibles en sus primeras obras, lo experimenta cuando en 1916 visita el frente de la Gran Guerra de Francia"[267], o en *Tirano Banderas* y *El Ruedo ibérico*.

Gullón advierte que "fue Kafka quien más agresivamente puso en cuestión la llamada psicología del personaje, pero la cosa venía de lejos"[268]. Al mismo tiempo que el fuerte subjetivismo y relativismo se imponía a través de las filosofías idealistas como método epistemológico, el psicoanálisis introdujo un elemento diferencial, que desemboca en el desprecio de la literatura psicológica heredada: "El desprecio de lo racional abre también vías para que la novela del siglo XX explore mundos interiores"[269]. Tanto es así, que no sólo se modificará el conocimiento del mundo por parte del héroe, sino que se transformará al héroe mismo.

Esta nueva consideración del héroe y de sus profundidades psicológicas, en el fondo, es complementaria con la división que mantiene Chatman. Citando como fuente a Todorov, distingue, específicamente, dos tipos de novelas: "Narraciones centradas en la trama o apsicológicas y las centradas en el personaje o psicológicas". Si bien, especifica para las segundas: "En términos gramaticales narrativos, lo fundamental (...) es el sujeto"[270]. Esa división no parece muy relevante, pero sí son interesantes sus consecuencias, ya que las narraciones psicológicas se centran en menor medida en las anécdotas y en la trama, para constituir un héroe más reflexivo, que requiere más discurso. De hecho, con gran perspicacia, Chatman resalta la cualidad esencial del personaje de la

[263] Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, *op. cit.*, p. 69.
[264] *Ibid.* p. 22.
[265] Azuar Carmen, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1987, p. 34.
[266] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 25.
[267] *Ibid.* p. 26.
[268] Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, *op. cit.*, p. 24.
[269] Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, *op. cit.*, p. 57.
[270] Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, *op. cit.*, pp. 121-122.

novela moderna: "Lo que da al personaje de ficción moderno el tipo particular de ilusión de la realidad que resulta aceptable al gusto moderno es precisamente la heterogeneidad o incluso la dispersión de su personalidad"[271].

En definitiva, la novela contemporánea es una narración en derredor del personaje, lo que adelgaza la trama y el número de actores que intervienen en ella: "Perhaps we may take it as a rule that the greater the fabula´s orientation towards the actual outside world, the greater the number of actors; to the degree in which the fabula is subjective, oriented towards the subject, the number of actor decreases"[272]. Tal como sucede, sin duda, en la novela lírica, como puntualiza Lozano Marco:

> Según esto, el personaje parece ser la pieza fundamental en la que descansa todo el edificio de la novela; y así, quienes han seguido a Freedman aplicando el concepto a la literatura española –Ricardo Gullón y Darío Villanueva, principalmente–, señalan como elemento esencial la presencia de un protagonista cuya sensibilidad tiñe todos los estratos de la novela, y en función del cual el universo narrado cobra un sentido. El novelista parece someterse en su narración a la visión del protagonista.[273]

Volviendo al psicoanálisis y a su influencia, uno de los retazos más claros de esta ciencia en la novela, convertido en técnica narrativa, es el monólogo interior, cuyo nacimiento y desarrollo se produce en el tránsito de siglo: "El flujo de conciencia, alimentado en parte por los remanentes del simbolismo de 1890 y en parte por la aparición del psicoanálisis como una nueva excitante disciplina, ofreció posibilidades para la ficción poética"[274].

No es la única técnica de transmisión del pensamiento de los personajes que se impuso en los albores del siglo XX. En el fondo, estas innovaciones responden a la necesidad, que se va forjando, de mostrar el mundo interior del personaje con mayor fidelidad: "De ahí la conveniencia de utilizar técnicas de revelación que en última instancia son técnicas de introspección, desde el «dialogar a solas», hasta un onirismo de finalidades nada ambiguas"[275]. La alternancia de voces en el discurso –la polifonía bajtiniana–, el tipo de narración más personal o impersonal, el monólogo citado o el estilo indirecto libre son pruebas palpables de esto. Luego, esta renovación sigue manifestando lo mismo: un cambio cultural, un cambio profundo de cosmovisión. Según Beltrán Almería, este proceso sociológico ha tenido unas consecuencias de experimentación técnica concretas:

> El *individualismo crítico* del siglo XIX tendió a liberar el *diálogo –El abuelo–*, o las cartas *–Pepita Jiménez*, *La incógnita*, *Werther–* del marco narrativo, dentro del espíritu proteico de la novela; el *individualismo relativista* ha liberado el *monólogo*, esto es el personaje interior, solo, callado. Con ello pretende mostrar el relato a través del filtro de los estados psicológicos de los personajes, restando valor veritativo a la materia narrada, mostrando el profundo relativismo de la verdad, expresando la radical reificación de la palabra.[276]

---

[271] *Ibid.* pp. 120-121.
[272] Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, *op. cit.*, p. 203.
[273] Lozano Marco, Miguel Ángel, "La formación de la novela lírica (1901-1910)", en *Gabriel Miró, novelista: actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html (07/11/19).
[274] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 352. Como ya había indicado anteriormente, Bobes Naves prefiere el uso del término monólogo interior para la técnica narrativa y flujo de conciencia para el proceso psicológico que se intenta reflejar.
[275] Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, *op. cit.*, pp. 69-70.
[276] Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 192.

Aunque, también hemos consignado que ese subjetivismo relativista no comporta una pérdida de verdad o una falta de objetividad, sino que es una búsqueda de la objetividad basada en las perspectivas individuales, acorde al idealismo gnoseológico kantiano. Y ahí radica, en rigor, la novela lírica y la adecuación de la función de su personaje.

Pérez de Ayala, uno de los escritores españoles incluido en la nómina de novelistas líricos, tanto por Gullón como por Villanueva, detalla magistralmente el proceso renovador de la novela, que es paralelo a la reproducción de la psicología del personaje en la propia obra. Para él hay una tendencia novelística que es la psicológica, desde Richardson hasta nuestros días (con *Pamela o la virtud recompensada*), expresada de forma epistolar o dialogada. Pero este autor diferencia la psicología de la *psicología viva*, término que circunscribe esa psicología a un alma individual. Por ello, "la psicología viva es un fenómeno esencialmente subjetivo"[277]. Esta seña de identidad supone la inmersión de lo lírico en la narrativa, unido, en buena medida, a la introspección en el yo del personaje, que en la nueva novela se convierte en un ser aislado, en el que el narrador penetra y revela su intimidad al lector:

> De aquí que literalmente la sola forma descriptiva de la psicología viva –por más vueltas que se le dé– es la descripción, hasta donde sea posible, del propio flujo vital; o sea, la poesía lírica. Por eso, todo gran novelista ha sido –aunque no haya escrito versos– un gran poeta lírico, pues la única manera de otorgar vida psíquica a los personajes novelescos no puede ser otra sino exaltarlos, cuando llega el caso, hasta la más alta tensión poética y lírica; esto es, subjetiva.
> Esta actitud, repito, es la introversión psíquica, en clausura e insulación del resto del mundo; el monaquismo del yo; el subjetivismo absoluto; el ensimismamiento, alternado con la enajenación epiléptica, y el furor sagrado, frente al Santísimo Sacramento del yo. En suma, la actitud romántica.
> Es evidente que el vicio radical del romanticismo consiste, genéticamente, en la penetración del lirismo –subjetivismo– en todos los otros géneros literarios.[278]

Como bien aclara Freedman, el uso de estas técnicas psicologicistas no implica necesariamente que una narración se constituya en una auténtica novela lírica. Las técnicas o formas facilitan la transmisión de la conciencia interior del héroe, pero lo principal es si realmente son "un modo efectivo de presentar directamente la sensibilidad del héroe y permitirle actuar según un punto de vista lírico"[279]. Es decir, es el punto de vista lírico, el fundamento y la esencia de la novela lírica, y el resto son medios válidos para materializarlo:

> El mundo se reduce a un *punto de vista lírico*, el equivalente del «Yo» del poeta: el ser lírico. En la mascarada de la novela, este punto de vista es la *máscara* del poeta así como la fuente de su conciencia, ya aparezca disfrazada como una o más *personae* o en la función más directa diarista, del confesor, o del narrador en primera persona.[280]

La novela lírica, por tanto, no está ligada a la trama, sino al punto de vista narrativo, siendo éste el quicio de "la tan cacareada renovación técnica de la novela de nuestro siglo, frente a la decimonónica"[281]. Por ende, además de las técnicas narrativas para reproducir

[277] Pérez de Ayala, Ramón, *Principios y finales de la novela*, Taurus, Madrid, 1958, p. 24.
[278] *Ibid*. Son diferentes citas de las pp. 24, 34 y 36.
[279] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 24.
[280] *Ibid.* p. 21.
[281] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 23.

la interioridad, otro conducto privilegiado para el desarrollo de la novela lírica será la memoria o incluso los olvidos y descuidos de ella[282].

Esa máscara en que se esconde el yo lírico, en el protagonista y/o varios de los personajes, adquiere fuertes cargas autobiográficas. El papel activo del lector vuelve a erigirse como primordial en la tarea de desentrañar y reconocer esos eventos autobiográficos del autor en el texto. Es otra de las características renovadoras de la narrativa contemporánea[283]. También en la configuración del héroe. Si para la interpretación del héroe tradicional, como hemos visto, intervienen los sistemas de valores del lector, en la novela lírica, por su fragmentación, hasta para reconstruir su propia imagen, su carácter o sus eventos vitales, el papel del lector es imprescindible. La descripción del personaje no se realiza directamente o de forma explícita, sino a través de la discontinuidad, marca consubstancial al género: "Lo importante es la insinuación, no lo insinuado; del instante importa sobre todo lo expresado oblicuamente"[284].

En la novela lírica el protagonista no se limita a «ser conocido» o a «reproducirse» en la novela, sino que "el protagonista es creador del universo narrado", a partir de sus sensaciones, que constituyen la esencia de la novela. En definitiva, "sujeto y objeto se identifican y el yo narrativo desempeña la misma función que el yo lírico de la poesía en verso"[285]. Los personajes se convierten en entes de ficción a través de cuya inteligencia y sensibilidad se proyecta el mundo. En este sentido reflexiona Darío Villanueva:

> Me interesa proponer ahora, al atestiguar la configuración de una personalidad artística más que reproducir una trama rica en incidentes, necesariamente tienen que sustituir los materiales episódicos por elucubraciones trascendentales de marcado carácter intelectual. Tal es el origen de la profunda identidad que puede establecerse en el seno de estas novelas entre pensamiento y poesía.[286]

En suma, a pesar de las múltiples variantes, la novela lírica se constituye nuclearmente así: "Pero cualquiera que sea la forma utilizada, su punto de vista se cristaliza en sus protagonistas, quienes transforman sus percepciones en una red de imágenes"[287]. O sea, el personaje novelesco es, asimismo, esencial en la configuración de la novela lírica.

Bien es cierto, el protagonista o héroe de dicho subgénero lírico tiene una etopeya particular: "En la nueva fisonomía de la novela posnaturalista se produce una clarísima desintegración del personaje clásico, «la despedida del héroe» en palabras de Paul Conrad Kurz"[288].

Nos encontramos con un héroe alejado de la acción o cuya acción es sentir, padecer pasivamente, percibir la realidad que lo circunda. Se valora la intensidad del instante, su emoción; el sentimiento del personaje se erige en la principal materia novelable. Por eso, son personajes con una sensibilidad muy sutil y delicada, que podríamos denominar como hipersensibilidad o hiperestesia. Son fundamentalmente pasivos.

---

[282] Cfr. Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 38.
[283] Cfr. Varela, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, *op. cit.*, pp. 36-37.
[284] Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 20.
[285] Villanueva, Darío, "Prólogo", art. cit., p. 14.
[286] *Ibid.* p. 15. Esto nos lleva a un cierto debate sobre la consideración de estas novelas como filosóficas. Francisco José Martín señala, en este sentido, el fuerte carácter filosófico que tienen las novelas de 1902, que a veces se ha desdeñado por su categorización como líricas. Pero, como vemos, en la teoría sobre la propia novela lírica se incluye como rasgo esa intelectualidad (cfr. Martín, Francisco José, "Filosofía y novela", en *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 183-193).
[287] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 30.
[288] Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", art. cit., p. 24.

La relación yo-mundo es el conflicto narrativo, el motor novelesco. Por ello, "incluso en aquellas novelas renovadoras de nuestro siglo que parecen conservar un protagonista individual advertimos una equivalente disgregación del héroe"[289].

Si nos atenemos a la definición de héroe, diremos que "implica una visión centrípeta del relato, que prácticamente gira en torno a esa figura central, y una actitud narrativa –salvo que se active la ironía o la parodia– de encumbramiento de los valores y acciones de éste, de posicionamiento «de rodillas» del narrador"[290]. Consiguientemente, enseguida percibimos la trasgresión que subyace intrínseca a la novela lírica. El mismo Valles Calatrava presenta las opciones más típicas del héroe contemporáneo, descritas por Lukács: "Sería siempre un sujeto problemático o en conflicto con el mundo y podría clasificarse en el que se evade de la realidad (novelas de idealismo abstracto), el que rechaza la realidad y actúa al margen de o contra ella (novelas del romanticismo de la ilusión) y el que decide aprender a integrarse (novelas de aprendizaje)"[291].

La forja del héroe o su camino estrictamente tipificado han sido ampliamente estudiados, por la recurrencia y la similitud de esas narraciones. Esa descripción ha sido la tarea de algunos investigadores españoles como Juan Villegas o Antonio Sánchez-Escalonilla[292], para novela y cine, respectivamente. En general, el texto de referencia es el de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*[293], en el que el autor americano establece y enumera los *mitemas* (los pasos habituales en el itinerario del héroe, que se dan en todos los mitos). Si bien, cuando pensamos en el héroe, sin duda los referentes que se agolpan en nuestra mente son los de los héroes clásicos, homéricos, y, por lo tanto, están cargados de tintes pretéritos, idealizados e irreales. En cambio, como ya habíamos manifestado previamente, Juan Villegas nos advierte de que no se caracterizan siempre así, sino que cada héroe se corresponde con su época:

> Pensamos que es conveniente asumir una actitud que tienda a precisar los rasgos del nuevo héroe, porque éste ha de corresponder con la visión del mundo, a la concepción del hombre y, por supuesto, a la manera como se concibe la relación del individuo con el medio en que vive.[294]

Villegas recuerda las tres etapas capitales en la vida del héroe[295]: comienza con los «ritos de iniciación» y la vida que se abandona, pasando por la «iniciación en sí» o la «adquisición de experiencias», para terminar con el «triunfo o fracaso del héroe» (en definitiva, si logra "descubrir una nueva forma de vida y permanecer en ella"[296]).

---

[289] *Ibid.* p. 26.

[290] Valles Calatrava, José, *Diccionario de la teoría narrativa*, *op. cit.*, p. 398.

[291] *Ibid.* pp. 398-399. Está basado en la *Teoría de la novela* de Lukács (Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966). Para el autor húngaro, en la relación entre el "mundo contingente e individuo problemático" está el conflicto; y también en el "divorcio entre el ser de la realidad y el deber-ser del ideal" (pp. 74-75). Los tres tipos de novelas están encarnados en *El Quijote*, *La educación sentimental* y el *Wilhelm Meister*.

[292] Cfr. Sánchez-Escalonilla, Antonio, *La forja del héroe*, Ariel, Barcelona, 2002.

[293] Cfr. Campbell, Joseph, *El hombre de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

[294] Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, Planeta, Barcelona, 1978, p. 62.

[295] No me quiero extender aquí, porque me parece un tema accesorio para este estudio. Sin duda hay diferencias críticas y teóricas en la manera de afrontar o delimitar esas fases. Si bien, esencialmente son parecidas. Por ejemplo: "La primera consiste en el anuncio «heráldico» de un destino excepcional. La segunda se compone de todos los trabajos, sufrimientos y prodigios, hazañas, aventuras, dolores y penalidades por las que el héroe tiene que pasar (...). Finalmente, la tercera señala la plenitud del destino heroico en la revelación del secreto o del tesoro que debía encontrar y para los cuales representaba una necesidad narrativa. Estas son las tres estructuras que vamos a examinar y, llegado el caso discutir para tratar de discernir hasta qué punto resultan operativas en nuestra lectura, interpretación y comprensión de los textos" (Verjat, Alain, "Mitemas del héroe", *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 2000, pp. 153-164, p. 154).

[296] Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, *op. cit.,* p. 128.

Dentro de cada una de esas fases los mitemas son hitos necesarios en el camino. A la etapa de «ritos de iniciación» pertenecen la llamada ("valioso indicio de la visión del mundo"[297]), el maestro o despertador, o el cruce del umbral. A la de «adquisición de experiencias», el viaje, el encuentro, la «experiencia en la noche» ("el aislamiento del iniciante en algún lugar solitario y oscuro"[298]), la caída o el descenso a los infiernos, los laberintos (superación de dificultades u obstáculos), el morir-renacer, o la huida y persecución. Por último, al «triunfo o fracaso del héroe», el regreso (entendido como "asumir la responsabilidad de divulgar la sabiduría adquirida"[299]), la huida mágica, la posible negativa al retorno, el cruce del umbral y la posesión de los dos mundos. Nos hemos detenido y hemos detallado el proceso porque veremos lo interesante que supondrá en nuestro estudio.

Aparentemente, el tipo de héroe pasivo de la novela lírica ("la concentración en la vida interior de un héroe pasivo"[300]), en el que, en palabras de Freedman, "el «yo» lírico se convierte en el protagonista, que remodela el mundo por medio de sus percepciones y lo interpreta como una forma de imaginación"[301], no se corresponde con estos mitemas en los que la trama, los eventos y las acciones son auténticos jalones en el sendero heroico del personaje.

Sin embargo, existe un paralelismo claro entre esta estructura y la del mito moderno, que configura de igual manera al héroe: "En el moderno, este personaje es sustituido por un portador o una situación acordes con el contenido ideológico"[302]. Lo que encontramos en el mito moderno son los mitemas, esas idénticas situaciones; si bien lo sagrado ha desaparecido y la rigidez del rito también: "En principio, el joven en la novela moderna no experimenta el proceso con contenido religioso y se enfrenta a la soledad aislado, sin apoyo y muchas veces sin la esperanza de la salvación implícita"[303] . Es, por consiguiente, la expresión plástica de las ideas de Zéraffa.

De hecho, Villegas dedica la última parte de su trabajo al estudio de esta estructura mítica en tres novelas españolas del siglo XX: *Camino de* perfección, *Nada* y *Tiempo de silencio*. El autor no duda en situar las novelas *Niebla*, *La voluntad* y *Camino de perfección* como las novelas fundamentales de la generación del 98. Hablando de la novela de Baroja, cuya estructura es semejante a la de Azorín, sentencia: "A nuestro juicio, sin negar la indudable intención social crítica de Baroja en la descripción del mundo, el sentido más valioso de la novela radica en la historia del protagonista, como modelo de conducta, de aspiraciones y respuestas a los problemas del joven español de comienzos de siglo"[304]. Asimismo, este investigador describe a grandes rasgos, los héroes típicos de las novelas de la generación:

> La generación del 98, ha insistido en ello la crítica, se ha caracterizado como una busca de una fórmula de «regeneración» ¿Qué clase de salvación ofrece el desenlace? Sin duda, no es nada encomiable, aunque prescindamos del párrafo final. Verdad es que el primer paso para la regeneración es el descubrimiento de los males y de sus causas. Esto indudablemente es puesto en evidencia a través de la aventura del héroe noventayochista. La solución –segundo paso necesario– no es tal, ni en esta novela ni en las otras más características del 98. Su respuesta al problema es presentar personajes fracasados, marginados sociales. No se enfrentan al medio, al

[297] *Ibid.* p. 75.
[298] *Ibid.* p. 113.
[299] *Ibid.*
[300] Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 35.
[301] *Ibid.* p. 345.
[302] Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, *op. cit.*, p. 75.
[303] *Ibid*. p. 80.
[304] *Ibid.* p. 140.

> grupo social, y dejan que la sociedad triture a los individuos (...). La función del protagonista es acallar, silenciar, mantener a los hombres en una vida resignada, aunque sea pura apariencia de felicidad.[305]

Con estas palabras tendemos el puente hacia el estudio del personaje en la obra narrativa azoriniana. Sus novelas están inmersas en esta tradición lírica y constituyen un paso culminante de ésta en nuestra literatura, pero también en la literatura europea y occidental. Apreciar esta pertenencia a la modernidad renovadora, es comprender verdaderamente a la generación del 98 y sus pretensiones artísticas. No hacerlo, es no comprenderla en absoluto.

4.2.2. El personaje en la novela lírica de Azorín

4.2.2.1. La «estética del reposo» y la «estética de la resignación»

El personaje literario en la novela de Azorín se podría inscribir en los términos del protagonista propio de la novela lírica. La crítica ha detallado los personajes azorinianos con esas peculiaridades desde el inicio de los estudios monográficos sobre el autor, aunque quizá no con la terminología o la consideración adecuada.

Es el caso, por ejemplo, de Martínez Cachero, en *Las novelas de Azorín*, obra de referencia para cualquier estudio azoriniano. Además del autobiografismo, señala tres características de sus personajes: la ausencia de acción, que, por esta razón, centra la novela en el personaje[306]; el fragmentarismo y el perspectivismo en su composición, valorando más lo implícito o connotativo, que lo transmitido indirectamente[307]; y la repetición de los mismos rasgos definitorios en todos los personajes del autor[308]. Bien es cierto que esas particularidades son juzgadas por el crítico con cierto tono negativo, desdeñoso, como si Azorín fuera incapaz de construir los personajes de otra manera, y su deficiente expresión e inventiva lo llevase a repetir dicho prototipo. De todas formas, proclama que la novela azoriniana está centrada en el personaje: "El buceo minucioso del ánimo de los personajes a la búsqueda de sus más decisivos rasgos ocupa todo, o casi todo"[309].

Antes, Manuel Granell había denominado la construcción de los personajes del monovero como *autorretratos*. Sobre todo, llamó la atención –como ya hiciera Ortega– sobre el amor de Azorín por las cosas y los objetos; pero, en particular, tildó la descripción de sus novelas de precisa, apropiada, oportuna, ya que para él son "memoria de sensaciones"[310].

Un punto de inflexión crítico, tal como lo fue el orteguiano «Primores de lo vulgar», es el concepto de la «estética del reposo». Introducido por Leon Livingstone en su obra

---

[305] *Ibid.* p. 173-174.

[306] Cfr. Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Ínsula, Madrid, 1960, p. 291: "…el elemento acción, ya sabemos (...) que la novela de nuestro escritor no es un relato trepidante de peripecia externa, que mantenga pendiente al lector, preso de un interés cortical; peripecia abundante en personajes y en historias y escenarios".

[307] Cfr. *ibid*. p. 292: "No he visto que ofrezca procesos completos (...). Consecuencia –o causa– de tal repudio es la fervorosa aceptación del fragmentarismo y discontinuidad impresionistas". Y, en la página 292: "Existe perspectivismo, ofreciendo esa presentación indirecta y crítica bastantes y no desdeñables pormenores; otras veces, determinadas circunstancias ambientales ayudan a definir el talante del protagonista y la ubicación de las mismas en capítulos inmediatos a los exclusivamente presentativos de la persona de que se trata, indica que el autor asigna a aquéllas la misión de completar y esclarecer".

[308] Cfr. *ibid*. p. 293-294: "…sino que tal recurso [la repetición] pueda suponer en trance de caracterizar el autor a los personajes: a base de insistir una y otra vez en el ofrecimiento de ciertas características internas y externas de los mismos, parece como si se compensara el deficiente, por incompleto, examen de sus respectivos talantes y la dicha presentación en frío, grabándose así de modo indeleble en la mente del lector, dueño desde ese momento de unas cuantas noticias fundamentales".

[309] *Ibid*. p. 291.

[310] Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949, p. 49.

Tema y forma de las novelas de Azorín, estudio referente e hito investigador sobre el escritor levantino. Define la estética del reposo como aquella que "dictamina que la función del arte sea la expresión de la sensibilidad antes que la narración de acciones-situaciones"[311]. El principal recurso para llevarla a cabo, según el estudioso americano, es el silencio, "que viene a ser la supresión de la expresión, aumenta nuestra receptividad, haciéndola capaz de percibir la más leve de las sensaciones"[312]. Esto conlleva el fragmentarismo y el descubrimiento de la realidad a través de los sentidos –en especial de la vista y del sonido–. En definitiva, la estética del reposo es en Azorín:

> Una reducción de la realidad externa a impresiones desconectadas y detalladas para que estas rindan su valioso elemento de sensibilidad. Este método constituye un procedimiento doble de realismo y antirrealismo, fundamento del arte azoriniano. Por una parte, el artista concentra su atención en el mundo externo con toda su minucia de detalles; por otra, la búsqueda de la sensibilidad que ha de producir esta atención al mundo externo constituye esencialmente un desdén de la realidad, porque ésta deja de tener un valor en sí misma y pasa a ser sólo un pretexto; la única justificación de su existencia son sus potencialidades estéticas.[313]

Esta estética, para Livingstone, está vigente desde *Diario de un enfermo* hasta el final de su producción literaria, siendo una característica definitoria de todo el arte novelesco de Azorín. Y, como señala él mismo, "es un estilo cuyo sentido metafísico es evidente"[314].

Por lo tanto, y en líneas generales, la trama novelesca se supedita a la presentación de los personajes y a la transmisión de sensaciones, de forma estática, fragmentaria, con el tiempo detenido. En cierto modo, eso propugna programáticamente Antonio Azorín en la tercera parte de *La voluntad*, ligándolo implícitamente a la filosofía que lo sustenta: "La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad; no hay héroes; no hay actos legendarios; no hay extraordinarios desarrollos de una personalidad. Todo es igual, uniforme, monótono, gris"[315]. Es decir, la trama adelgaza y cobra más relevancia el personaje frente al actor.

Ciertamente, en este nivel sintáctico, los personajes tienen una función más bien pasiva, cuya *acción* principal es la *percepción*. En consecuencia, los personajes azorinianos serán generalmente sujeto-objeto dentro de las funciones de Greimas: sujeto de las percepciones y objeto de ellas (los otros personajes respecto del protagonista, por ejemplo; o, con los cambios de focalizador, el mismo protagonista puede ser objeto). Principalmente son sujetos inactivos, que perciben: es el yo lírico, fundamental para la perspectiva lírica de la novela. De hecho, "los personajes de la novela lírica, y también los de Azorín, son una «conciencia pasiva», una sensibilidad receptora de estímulos y experiencias y una actitud abúlica y volcada hacia el yo, «pura conciencia»"[316].

Otro aspecto de especial importancia, que me gustaría constatar previamente al análisis de las novelas, es el de la resignación como estética. Si la estética del reposo es una constante en la obra azoriniana, ésta también lo es; si hemos fundado la estética del reposo en presupuestos schopenhauerianos, ésta de igual manera. Así lo señala Roberta Johnson:

---

[311] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 76.
[312] *Ibid*. p. 77.
[313] *Ibid*. pp. 78-79.
[314] *Ibid*. p. 79.
[315] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011, tercera parte, capítulo IV, pp. 201-202.
[316] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1986, p. 97. Más adelante escribiré acerca de la abulia, que en este caso concreto no está bien precisada.

> Cuando Martínez Ruiz, convertido ya en Azorín, escribió *Las confesiones de un pequeño filósofo* en 1904, ya había dejado su postura desafiante frente a las filosofías de Schopenhauer, Nietzsche y otros que había retado en *La voluntad*. Asume lo que será su actitud estética madura que denomina León Livingstone «la estética del reposo», y Miguel Ángel Lozano «una estética de la resignación». En esta nueva postura, como han señalado estos dos investigadores, podemos observar la herencia más permanente que dejó Schopenhauer en la obra de Azorín: una visión del arte como una consolación del sufrimiento que proporciona la vida.[317]

En un brillante artículo, Lozano Marco expone cómo la resignación, actitud bajo la cual se pueden enmarcar todos los protagonistas azorinianos, de clara influencia schopenhaueriana, se va fraguando en Azorín como estética, en un proceso que culmina con la publicación de su ensayo *España* (1909). Ante la voluntad de vivir, el dolor y la angustia, Azorín reproduce la actitud propugnada por el filósofo alemán, inspirada en el estoicismo clásico:

> La respuesta está en su misma obra de creación, en aquello que sostiene toda su labor poética. El presente ha de ser conocido, aceptado y amado; es nuestra circunstancia –es decir, parte de nosotros– y sólo es posible construir un futuro mejor amando este mundo en el que vemos una larga tradición de sufrimientos. El sentimiento estético en la obra de Azorín más representativo –el que aquí estudiamos– es solidario y resultado de la ética de la compasión, de la identificación cordial con el mundo que le rodea del que él mismo forma parte.[318]

Algunos sujetos privilegiados tendrán la suerte de entender la verdadera estructura de la realidad (voluntad-inteligencia; cosa en sí-representación) y la manera de vivir conforme a ella. Por ende, "el arte objetiva la voluntad, y por tanto permite a quienes dispongan de la adecuada sensibilidad el privilegio de contemplar sin desear"[319]. Y ésta es la tarea del artista. A su vez, es la pretensión de Azorín.

Me parece que esa estética de la resignación la encontramos reflejada en los personajes azorinianos y es otra de las evidencias que corroboran la fuerte y decisiva influencia de Schopenhauer en nuestro autor. No es sólo una cuestión de temas o de reflexión, sino que se plasma en una estética fundamentada en la metafísica del filósofo, como pretendo demostrar a continuación.

4.2.2.2. La ética schopenhaueriana en los personajes de Azorín

Desde el libro de Anna Krause *Azorín, el pequeño filósofo* se ha sostenido la influencia schopenhaueriana en *La voluntad*, al menos en las enseñanzas del maestro Yuste. Para esta autora, las primeras novelas del escritor levantino son como escalones de un proceso filosófico, artístico y vital que culminan en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, y provocan, como consecuencia, la adopción del pseudónimo que le acompañaría hasta el final de sus días[320]. Asimismo, señala como hipótesis la influencia decisiva que tuvo la lectura de Nietzsche para adoptar las figuras de Schopenhauer y, sobre todo, de Montaigne como educadores.

Sin duda, el propio título de *La voluntad* remite a la metafísica schopenhaueriana. Sin embargo, a partir del estudio de Roberta Johnson, antes citado, se está imponiendo en la crítica que el influjo de Schopenhauer en esa novela se cuestiona, y que el autor

[317] Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit., p. 173.
[318] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Azorín. Una estética de la resignación", en *Imágenes del pesimismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2000, pp. 79-88, pp. 82-83.
[319] *Ibid*. p. 87.
[320] Cfr. Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1955, p. 91.

empírico Martínez Ruiz no toma partido por ella. Es el caso, por ejemplo, del artículo del filósofo José Luis Villacañas, incluido en un volumen monográfico sobre las novelas de 1902, el único dedicado en exclusiva a *La voluntad*.

La autora norteamericana sostiene lo siguiente: "*La voluntad* es una obra desafiante que reta cualquier postura filosófica fija. No me parece que haya suficiente evidencia en *La voluntad* para asegurar que Azorín pensaba de una u otra manera sobre las ideas de Schopenhauer o de Nietzsche en cuanto a la cuestión de la voluntad"[321]. Se basa esencialmente en un argumento, basado en el dialogismo de la novela. Los distintos personajes de la novela van emergiendo con discursos filosóficos, inspirados en diversos autores contrapuestos, sin que ninguno de ellos se imponga necesariamente. Además, se sirve de la distinción de Searle y Martínez Bonati entre *actos miméticos* y *actos ilocucionarios pretendidos*. Únicamente los primeros, en ausencia de cualquier tipo de juicio o valoración, son los que construyen el mundo ficticio y son verdades indiscutibles dentro de la novela. A partir de esta diferenciación, en muchas ocasiones, la investigadora ejemplifica cómo el narrador va restando credibilidad al discurso de Yuste, con comentarios irónicos que desprestigian su figura.

Al margen de la posible controversia acerca de la teoría de Searle y Martínez Bonati que es ajena a este trabajo, en la argumentación de Roberta Johnson está su propia refutación. Si bien, lo que ella entiende como «comentarios del narrador», son en realidad intervenciones del autor implícito, en claros desembragues. Luego, identificamos en ellos una instancia narrativa superior, cuyo mensaje introduce, desde luego, mayor complejidad a la hora de establecer una jerarquía entre los pensamientos filosóficos que la obra propone. No obstante, como he sostenido durante todo el trabajo, en virtud de las aportaciones de Lozano Marco, no es en la polifonía de los diversos personajes donde reside la influencia schopenhaueriana, sino en la estética que adopta el autor empírico, y como ésta se plasma en cada novela.

Pienso que se puede sustentar que el trasfondo argumentativo principal de *La voluntad*, es la relación entre la inteligencia y la voluntad. Según la exposición sobre la filosofía de Schopenhauer de María Isabel Rábade, el mundo empírico –lo fenoménico– se hace presente en el conocimiento como representación; la cosa en sí –lo nouménico– es "la conciencia *íntima* diferente de la cognoscitiva, la conciencia *de sí* (...), lo «en sí»"[322]. De esta forma, la voluntad no está supeditada ya a la inteligencia, sino más bien al contrario: la voluntad, la voluntad de vivir, va dirigiendo la propia inteligencia. El sujeto y su conciencia serán identificados con la afirmación "*nihil cognitum quin praevolitum*"[323]. En definitiva, el verdadero conocimiento, paso previo al conocimiento reflexivo, se dará a través de los sentidos, siendo el cuerpo la condición para el conocimiento intuitivo: "La razón es, para nuestro filósofo, la facultad de los conceptos *abstractos*, del pensamiento, de la *reflexión*, y, en este sentido, es siempre una potencia cognoscitiva discursiva y, por lo mismo, de «segundo grado»"[324].

El mismo protagonista de *La voluntad* declara cómo ambas realidades metafísicas se encarnan en él: "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 (...). Hay, aparte de este, el segundo hombre, el *hombre-reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos auto-análisis. El que domina en mí, por

[321] Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit., p. 172.
[322] Rábade Obradó, María Isabel, *Conciencia y dolor*, *op. cit.*, p. 33.
[323] *Ibid.* p. 34.
[324] *Ibid.*

desgracia, es el *hombre-reflexión*"[325]. Y, el Martínez Ruiz ficcionalizado del epílogo, escribe a Baroja aclarándole este punto trascendental en la aventura de Antonio Azorín:

> En otro medio, en Oxford, en New York, en Barcelona siquiera, Azorín hubiese sido un hermoso ejemplar humano, en el que la inteligencia estaría en perfecto acuerdo con la voluntad; aquí, en cambio, la falta de voluntad ha acabado por arruinar la inteligencia. Además, a estos poderosos factores de la educación de Azorín, hay que añadir otro esencialísimo: la constante influencia de Antonio Yuste, el maestro a quien tanto hemos querido y que pasó aquí los últimos años de su vida. Yuste era también un hombre frustrado: tenía una gran inteligencia, una pintoresca originalidad, pero le faltaba la continuidad en el esfuerzo, y por eso no pudo nunca hacer ningún trabajo largo, ninguna obra duradera…[326]

En suma, las consecuencias de la metafísica de Schopenhauer se encarnan en los personajes y en su trágico destino. Porque, de hecho, la pugna entre la inteligencia y la voluntad en Antonio Azorín desemboca en una de las conductas éticas aparentemente desdeñadas por el autor de *El mundo como voluntad y representación*, como es el amparo en la religión como refugio de vida.

Para la explicación de esos fragmentos y de la estética de la resignación, he de ahondar brevemente en la ética schopenhaueriana. Es eminentemente pesimista. La voluntad de vivir se expresa fundamentalmente en el sujeto a partir de dos experiencias sentimentales, el placer y el dolor, especialmente de esta última: "La radicalidad del dolor conferirá a la vida y a la existencia unos caracteres *esencialmente* negativos por lo que la liberación de ellas se presentará como un imperativo moral"[327]. El camino para esta liberación es el siguiente –y con él comienzan las paradojas de la relación inteligencia-voluntad en la obra de Schopenhauer que a veces la hacen confusa–: "La voluntad de vivir en sí misma no puede ser suprimida sino por el *conocimiento*"[328]. Consiguientemente, se invierten los términos establecidos antes, ya que el conocimiento trata de imponerse a la voluntad para anularla.

Este conflicto encuentra su explicación en que, si bien la voluntad de vivir es, en última instancia, la raíz del mal y del dolor, por el contrario, el conocimiento es el que nos proporciona conciencia de ella y, de este modo, se erige en responsable del sufrimiento y del dolor en el sujeto. A su vez, es el ineludible punto de partida para la solución, tal y como lo explica Rábade Obradó:

> Únicamente el conocimiento puede plantar cara a ésta [la Voluntad] y conducirla a su negación (...). La negación del dolor y del mal entraña la negación del mundo como Voluntad, en el que aquéllos tienen su último germen. Sin embargo, tal negación del mundo como Voluntad tan sólo puede llevarse a cabo, para nuestro filósofo a partir del propio sujeto (...). No se trata, por tanto, de violentar a la Voluntad por medio de una «agresión física» volcada hacia el exterior, sino de ejercer una violencia sobre ella en la intimidad del sujeto mediante una praxis ascética progresiva.[329]

De hecho, encontramos en el «Libro tercero» de *El mundo como voluntad y representación* que la contemplación estética es una vía de liberación temporal del sufrimiento; pero en el «cuarto», aborda la ascesis como otro de los medios oportunos:

---

[325] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo IV, p. 201.
[326] *Ibid.* epílogo, capítulo III, p. 224.
[327] Rábade Obradó, María Isabel, *Conciencia y dolor*, *op. cit.*, p. 38.
[328] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, §69, p. 426.
[329] Rábade Obradó, María Isabel, *Conciencia y dolor*, *op. cit.*, p. 86.

"Aquí se pretende alcanzar esta negación de la voluntad como abnegación ascética (*asketische Selbstverleugnung*), esto es, como una aniquilación en el cuerpo vivo que conduzca necesariamente a una plena contradicción del fenómeno individual consigo mismo. En este desprendimiento del cuerpo, la libertad de la cosa en sí irrumpe inmediatamente en el fenómeno, pues sólo aquí, según el mismo Schopenhauer, esta libertad se afirma en su plena realidad"[330].

Tal proceso ascético se corresponde más con la ascesis oriental que con la europea. Y es que la primera plantea "la liberación y redención de la vida en general", mientras que la segunda (con la excepción de Platón) "tiene como meta la capacitación para llevar una vida feliz, *vitam beatam*"[331]. De hecho, Schopenhauer resume su actitud ética en la resignación:

> Los lectores de mi ética saben que en mí el fundamento de la moral se basa en última instancia en aquella verdad que encuentra su expresión en el *Veda* y en el *Vedanta*, en concreto en la fórmula mística *tat twan asi* (Esto eres tú), la cual se expresa en relación con todo ser vivo, ya sea humano o animal, y que significa la MAHAVAKYA, la gran palabra.[332]

Aunque parezca contradictorio, el filósofo alemán piensa que su ética se podría considerar como "la genuina filosofía cristiana", en el sentido de que todas las anteriores éticas están basadas en la ley sin redención, como la del *Antiguo Testamento*; en cambio, su filosofía es equiparable al *Nuevo Testamento*, ya que "el espíritu ascético es el alma genuina del *Nuevo Testamento*", a cuyo objetivo, el Reino de los Cielos, "se accede a través de la fe, el amor al prójimo y la negación plena de sí mismo"[333].

Hay dos elementos más de la ética schopenhaueriana que me gustaría destacar, para proceder al análisis de las novelas. El primero es el tema del suicidio. Schopenhauer lo considera como "una acción cobarde"[334], comprensible desde "un motivo ascético"[335], pero reprobable. El sustento de esta afirmación es que, precisamente, la única manera de afrontar la negación de la voluntad de vivir reside en el conocimiento, siendo el suicidio una huida aparente: "Por eso, la única vía de salvación consiste en que la voluntad se manifieste sin impedimentos para poder *conocer* en esta manifestación su propia esencia. Sólo como consecuencia de este conocimiento puede la voluntad suprimirse a sí misma y así acabar también con el sufrimiento, que es inseparable del fenómeno"[336].

La otra cuestión es la del destino, ya comentado en el capítulo sobre el tiempo y el espacio, asunto capital en la filosofía schopenhaueriana y relevante para comprender el argumento de *La voluntad*: "El *fatum* (...) no es otra cosa que la certeza hecha consciente de que todo lo que ocurre está estrechamente ligado por una cadena casual y que por lo tanto se produce necesariamente, por consiguiente, lo futuro ya está perfectamente determinado, fijado con exactitud y seguridad, y de él se puede alterar tan poco como del pasado"[337]. De esto se deriva un consejo del filósofo germano, que, antes de negar la existencia del destino, anima a considerar que "se debería intentar comprenderlo y

[330] Cardona Suárez, Luis Fernando, "La ascesis liberadora como libertad en el fenómeno en Schopenhauer", *Universitas Philosophica*, 59, 2012, pp. 211-237, p. 215.
[331] Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena*, Valdemar, Madrid, 2009, p. 817.
[332] *Ibid.* p. 736.
[333] *Ibid.* Es una reconstrucción con citas recogidas de las páginas 818-819.
[334] *Ibid.* p. 595.
[335] *Ibid.* p. 814.
[336] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, §69, p. 426.
[337] Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena*, *op. cit.*, p. 751.

conocerlo, puesto que se trata de una verdad demostrable que suministra un dato importante para la comprensión de nuestra enigmática existencia"[338].

Finalmente, él denomina todo su tratado ético, con el tenue rastro de un profundo pesimismo, como *eudemonología*, como "el arte de hacer la vida lo más cómoda y dichosa que se pueda"[339]. El pensador teutón destaca que el ser humano ha de sacar provecho a la personalidad que le ha sido dada a cada uno, para no pretender más de lo que pueda lograr, para disfrutar de la soledad como el lugar idóneo para el desarrollo de los propios pensamientos y reflexiones ("del libre disfrute de su conciencia y su individualidad"[340]). Para él, el culmen de esa vida feliz es el siguiente: "Sólo para aquel que disfruta permanentemente del don de una individualidad extraordinaria, eminentemente espiritual, son superfluos la mayoría de los goces a los que aspiran los demás, incluso le parecerán molestos y pesados"[341]. Asimismo, la ataraxia y la conformidad entre las expectativas y lo que obtenemos de la vida, serán el modo más propio para alcanzar la tranquilidad de espíritu, la vida más feliz que se puede conseguir. Esta ataraxia se ha de mantener ante las alteraciones que provocan el dolor, la angustia, el miedo a la muerte. Es, según sus postulados, la perfecta comprensión de la esencia del mundo, de esa lucha entre la inteligencia y la voluntad de vivir, que se manifiesta constantemente, provocando, en el sujeto, una *serena melancolía*:

> El desarrollo más perfecto de la *razón práctica*, la más alta cima, en el más verdadero y auténtico sentido de la palabra, que el hombre puede alcanzar por medio del mero uso de su razón, y la que se muestra más claramente su diferencia con el animal, es el ideal del *sabio estoico*. Pues la ética estoica es, en su origen y en su esencia, no una doctrina de la virtud, sino una mera indicación para la vida racional, cuya meta y propósito es la felicidad por medio de la tranquilidad de espíritu.[342]
>
> Tal vez sea ésta la primera vez que, de un modo abstracto y despojado de todo aspecto mítico, la esencia íntima de la santidad, de la autorrenuncia, de la aniquilación de la propia voluntad, del ascetismo, se define como una *negación de la voluntad de vivir*, que se manifiesta cuando el conocimiento de su verdadera esencia llega a ser para el hombre un aquietador de toda volición.[343]
>
> A un carácter noble nos lo imaginamos siempre con un cierto matiz de serena melancolía, que no es ciertamente el humor agriado por las contrariedades cotidianas (éste sería un rasgo innoble y haría temer una intención malvada), sino la consciencia, derivada del conocimiento, de la nulidad de todos los bienes y del sufrimiento de toda la vida, no únicamente de la propia.[344]

Me he detenido en esta explicación porque se torna crucial para la comprensión de los textos y también porque pienso que las referencias a Schopenhauer en las novelas de Azorín y, en especial, en *La voluntad* no son simples citas o marchamos intelectualistas: son incorporadas como auténtica y consciente estética.

Retomando la idea de Anna Krause, se aprecia con bastante claridad que las primeras novelas de Azorín presentan en la figura de su protagonista el conflicto epistemológico y cosmológico que expone Schopenhauer. Los protagonistas –en especial Antonio Azorín, héroe prototípico de su generación– afrontan esa oposición inteligencia-voluntad, rectora

[338] *Ibid.*
[339] *Ibid.* p. 335.
[340] *Ibid.* p. 354.
[341] *Ibid.* p. 340.
[342] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, Libro primero, §16, p. 114.
[343] *Ibid*. §68, p. 409.
[344] *Ibid.* p. 421.

del mundo, y emprenden un itinerario que culminará cuando alcancen el ideal ético schopenhaueriano en sus novelas posteriores. De esta manera, *La voluntad* adquiere un carácter mítico y, a la vez, fuertemente simbólico.

En cierto modo, es la propuesta de Leon Livingstone, que desarrolla en un sugerente artículo, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", y que se yergue como irrebatible[345]. En esa relación entre inteligencia y voluntad, Livingstone asienta precisamente su «estética del reposo» –como relegación de la acción– y lo hace extensible a toda su obra novelística. Pero no sólo eso: hace un recorrido por la obra novelística de Azorín y ejemplifica en los personajes de sus novelas los comportamientos basados en esa metafísica. Es decir, que la «estética de la resignación» está encarnada y simbolizada en los personajes novelescos del monovero.

Como recoge en su estudio el investigador americano, es el propio Azorín quien lo constata, en un texto ya citado anteriormente de sus *Memorias inmemoriales*. Lo vuelvo a reproducir, por la idoneidad de sus palabras al hilo de estas reflexiones: "He leído y releído este pasaje y siempre ha abierto en mi espíritu perspectivas ilimitadas. Nótese que un año después de publicado este libro, en 1839, publicaba Arturo Schopenhauer su primer trabajo. Y sobre la doctrina de la voluntad, base de la filosofía de Schopenhauer, he meditado yo mucho también. Y ahora el espíritu de X, estimulado por esos dos recuerdos iba de la voluntad y de la inteligencia. Y veía, al cabo, la inteligencia como motor del mundo"[346].

Hasta cierto punto, eso supone para Azorín la auténtica comprensión del misterio, objetivo y fundamento de la labor del artista: "Si la literatura ha de tener un valor, lo tendrá gracias a la preocupación que el artista sienta por el eterno misterio"[347]. De hecho, más extensamente, incide en el tema en el capítulo XIX del mismo ensayo, titulado «Caricas». Caricas encarna una persona del pueblo, pero que representa, concretamente, ese espíritu de contemplación. "Caricas, para X, es lo misterioso y lejano"[348]. Sin embargo, para el autor ese hombre fue su inspiración en su juventud, como modelo de vida: "Si quisiera sutilizar, románticamente, te diría que Caricas ha puesto en mí, en no pequeña parte, la propensión a meditar que yo estimo tanto"[349]. Por consiguiente, concluye que "el arte no vale si no lleva ínsito un átomo de misterio"[350]. Caricas, es para X un símbolo, una persona que entiende lo sustancial, "y lo sustancial es nuestro destino y nuestro dominio de las cosas fallecederas"[351].

4.2.2.3. El héroe azoriniano: *Diario de un enfermo* y *La voluntad*

En la primera novela de Azorín, el *yo protagonista* contiene algunos rasgos prototípicos del héroe romántico, en consonancia con la tradición lírica. Pese a todo, como plantea él mismo en la primera entrada de su diario, el conflicto novelesco promoverá otros más modernos vericuetos. La reflexión sobre el sentido de la vida, el paso del tiempo, el porqué del dolor, sume al protagonista a una "*angustia metafísica*"; otra vez, con sus palabras, "mi tristeza se pronuncia de una manera dolorosa"[352]. Por tanto, adopta una reflexión más contemporánea. Los promotores de las arrebatadoras pasiones del

[345] Cfr. Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", *Romanic Review*, 58, pp. 83-94.
[346] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 70.
[347] *Ibid*. capítulo XXXVII, p. 99.
[348] *Ibid.* capítulo XIX, p. 60.
[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*
[351] *Ibid.*
[352] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, p. 8. La cursiva es del propio Martínez Ruiz.

protagonista serán el dolor y el amor, pero albergarán tintes disparejos a los de los románticos.

Por un lado, el amor le subyuga y avasalla, se presenta como una tormenta interior. En cambio, como los románticos, posee un destino escrito, inexorable: "¿Qué fuerza misteriosa las impulsa una hacia otra [las vidas de él y ella]? ¿Qué implacable fatalidad una de otra las aleja?"[353]. El destino es el rector de esos *casuales* encuentros; pero la actitud del amante es distante, reflexiva, interior.

El dolor y la angustia hunden sus raíces en el desamparo y la falta de rumbo del protagonista; por la presión del medio, de la ciudad asfixiante y sojuzgadora; por la falta de inspiración en la labor artística; por la muerte. Así lo expresa el protagonista de la novela: "¡Días crueles! ¿Hay dolor como este? ¿Hay dolor como pensar a todas horas, a pesar de todo, contra todo, en el asunto indefinido del libro comenzado?"[354].

El protagonista plantea las dicotomías schopenhauerianas constantemente, fruto de su propia reflexión y de la continuada búsqueda de sentido para la existencia. Esto se refleja muy claramente en el siguiente fragmento, en el que resuenan la ética y la metafísica schopenhauerianas, expresadas en preguntas retóricas, solucionadas al comienzo del texto:

> Vivamos impasibles; contemplemos impávidos la fatal corriente de las cosas. El dolor es tan irreal como el placer; tristes o alegres, infortunados o desdichados, nada somos en este espejismo universal de la realidad que nos rodea. ¿Existimos acaso? ¿No es lo objetivo una alucinación de los sentidos? ¿Cómo certificamos de que el tacto, y el oído, y el gusto, y el olfato, y los ojos no nos engañan? ¿Cómo salir, sin destruirla, de esta bárbara cárcel de la propia subjetividad? ¿Cómo conocer la Esencia, que es espíritu y no puede ser percibida por los sentidos, que son materia?[355]

Precisamente encuentra esa tranquilidad en el Levante, su "tierra amada"[356]. Ante el repentino desasosiego, el personaje se levanta y observa por el balcón. El protagonista, en quieta contemplación, describe el paisaje, en el que predomina la paz y la tranquilidad, a partir de la percepción del silencio o de sonidos calmados y tenues. El narrador protagonista repite "todo calla"; menciona el "susurro de una fuente" o cómo "un gallo, casi imperceptible, continuado, cacarea en lo hondo; se oye una lejana canción trémula, recortada"; "la laguna se extiende silenciosa y blanca"[357].

Esa paz, explícitamente identificada con el silencio y la armonía de los sentidos, es la que retorna en Toledo, en contraste con los ruidos de la estación de tren y el bullicio de la ciudad: "Angustiado, anhelante, divago a través de la vetusta ciudad silenciosa, inhabitada, muerta…"[358].

Al describir a su amada destaca de ella, en concreto, su actitud más bien pausada: "Es impasible. Habla poco; no insiste; insinúa"[359]. Sorprende, por el contrario, el desate de los sentimientos en el protagonista, cuya autorreflexión había primado hasta entonces. No toma la dirección adecuada en la pugna inteligencia-voluntad, poseído por la pasión y la voluntad de vivir: "Siento una íntima repulsión; siento un íntimo placer. Horas y horas paso analizándome, devorando a solas esta sensación multiforme, voluptuosamente perdido en la penumbra del crepúsculo"[360].

---

[353] *Ibid.* p. 13.
[354] *Ibid.* p. 14.
[355] *Ibid*. p. 18.
[356] *Ibid*. p. 19.
[357] *Ibid*. pp. 20-21.
[358] *Ibid*. segunda parte, p. 28.
[359] *Ibid*. p. 34.
[360] *Ibid*. p. 35.

Por eso, parece que desde la boda, nuestro angustiado y sufriente protagonista encuentra la calma. El antes "implacable Tiempo"[361], que pasaba sin remisión, se transforma en un feliz compañero, gracias a la subjetiva paz alcanzada: "Son las diez. Un vetusto reloj suena la hora dando discretos golpecitos en una tabla; parece que llama blandamente un amigo cariñoso –el Tiempo–"[362]. Lo mismo sucede con el espacio, muy ligado al sentimiento y a la conciencia subjetiva. Si la vieja ciudad desprendía sosiego, que también se mantenía en presencia de su amada tras la boda, incluso enferma ("los copos revolotean silenciosos"[363]); mientras que, con la muerte de su esposa, la ciudad se torna en un paraje totalmente diferente: "…El viento azota la campiña: el huracán ruge bravío en largo y doloroso gemido. Los árboles se doblan; los cristales tiemblan"[364]. O, como en la última entrada del diario, "un gallo canta, estridente, a lo lejos"[365].

Probablemente, el desenlace –el posible suicidio del protagonista– muestra la búsqueda del aún joven Martínez Ruiz. Si bien, ya era conocedor, por lo hasta aquí expuesto, de la tensión entre inteligencia y voluntad, la resolución de la novela responde, en cambio, al impulso romántico. Por esta razón, es un cierre no conforme al modelo ético planteado por Schopenhauer, pese a que sea acorde al pesimismo propugnado. Constituye una posible solución compatible con el pensamiento del filósofo alemán, aunque ese comportamiento sea éticamente cuestionable. En el fondo, cierra la novela de manera circular, ya que el suicidio estaba anunciado desde la primera página, al mentar el protagonista de la novela a Larra y su funesto final.

En definitiva, encontramos incipientes los peculiares rasgos azorinianos que pretendo desarrollar. Por un lado, en la novela se cuestiona, todavía vaga pero claramente perceptible, el asunto de la inteligencia-voluntad. Además, esta alternancia se identifica con sus personajes principales, que funcionan como símbolos; o, más bien, los personajes encarnan los factibles modelos dentro de esa metafísica. Asimismo, la tenue trascendencia de la acción contrasta con la preponderancia de las sensaciones del protagonista y el lirismo de la expresión: "Si Litvak señala la importancia de *Diario* como índice de la nueva estética, caracterizada por la fusión de prosa y poesía, Laureano Bonet profundiza en esa estética en tanto que lenguaje para mostrar los procedimientos de verbalización de las sensaciones –y de la sensibilidad– y el lirismo"[366].

Su siguiente novela, *La voluntad*, supone un nuevo escalón en el camino que estamos trazando. Evidentemente, el título evoca, sin lugar a dudas, una cuestión esencial de la metafísica schopenhaueriana. Por si no quedara clara la referencia y su motivación, el narrador, al comienzo de la ficción, nos presenta a Antonio Azorín y a su maestro Yuste en una sala, en la que destaca lo siguiente:

> Llenan los estantes de oloroso alerce, libros, muchos libros, infinitos libros –libros en amarillo pergamino, libros pardos de jaspeada piel y encerados cantos rojos, enormes infolios de sonadoras hojas, diminutas ediciones de elzevirianos tipos–. En un ángulo, casi perdidos en la sombra, tres gruesos volúmenes que resaltan en azulada mancha, llevan en el lomo: *Schopenhauer*.[367]

En este fragmento identificamos la voz del autor implícito que emite un cierto juicio, en ese "casi perdidos en la sombra". Gracias a ese «perdidos», encuentran argumentos los

[361] *Ibid.* primera parte, p. 8.
[362] *Ibid*. segunda parte, p. 38.
[363] *Ibid*. p. 43.
[364] *Ibid*. p. 44.
[365] *Ibid*. p. 46.
[366] Sánchez Martín, Antonio, "Martínez Ruiz y la novela de 1901: *Diario de un enfermo*", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Aguaclara, Alicante, 1998, pp. 146-158, p. 147.
[367] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo III, p. 60.

que sostienen la distancia del Azorín empírico con respecto al filósofo alemán en esta novela. Sin embargo, en nada diferiría de las conclusiones a las que llegaremos. A pesar de todo, conviene señalar que, de hecho, los únicos tomos que resalta el narrador de una gran biblioteca son los del pensador germano.

La hipótesis es ésta: la idea de fondo de la novela, plasmada en sus personajes, es la pugna entre la voluntad y la inteligencia. Antonio Azorín encarnará esa lucha en una actitud pasiva y contemplativa, negando o afirmando la voluntad de vivir; esa actitud alberga una correspondencia a una ética, un premeditado comportamiento, con unas consecuencias determinadas. Vamos a analizarlo así. En este texto de la novela, el protagonista embebe las palabras de su maestro Yuste, que le presenta la realidad del mundo que les rodea:

> Azorín, sentado, escucha al maestro. Azorín, mozo ensimismado y taciturno, habla poco y en voz queda. Absorto en especulaciones misteriosas, sus claros ojos verdes miran extáticos lo indefinido. El maestro va y viene ante Azorín en sus peripatéticos discursos. Habla resueltamente. A través de la palabra enérgica, pesimista, desoladora, colérica, iracunda –en extraño contrate con su beata calva y plácida sonrisa–, el maestro extiende ante los ojos del discípulo hórrido cuadro de todas las miserias, de todas las insanias, de todas las cobardías de la humanidad claudicante.[368]

Encontramos, entonces, un rasgo extraño en Yuste, al menos en el Yuste que nos ha presentado parte de la crítica, cuyo pensamiento le erige en un schopenhaueriano «de libro»[369]. Pero, en rigor, su pensamiento no siempre concuerda con el del filósofo alemán[370]; y, desde luego, su actitud y su vehemencia al defender sus posturas, distan de la sosegada y tranquila contemplación, de la reflexión pasiva y consoladora. Es habitual que Yuste se altere en la exposición de su doctrina al aprendiz ("Yuste prosigue exaltado"[371]); el narrador refleja su tono enérgico en el estilo directo a través de los signos de exclamación. También son manifiestos los comentarios irónicos y jocosos, tanto ante sus postulados intelectuales como hacia su persona, que añaden bien el autor implícito, bien el propio Antonio Azorín (visibles a partir del estilo indirecto libre)[372].

Además, incluso en el contenido del discurso de Yuste, el maestro incide en claras disconformidades, en ostensibles oposiciones al pensamiento de Schopenhauer: "Para esta obra no hay más instrumento que la fuerza"[373], proclama. O en esta cita, en la que llama a la acción al decir "esto es irremediable, Azorín, si no se cambia *todo*"[374]. A su vez, el autor implícito y él mismo desprecian y vilipendian la metafísica: "El buen Yuste ha tenido la magnanimidad de guardarse sus furibundos anatemas, y ha hablado dulcemente de la más amena y nueva –¡siendo tan vieja!– de las fantasías humanas, quiero decir, que ha hablado de metafísica"[375].

Contrasta totalmente con la actitud del joven Azorín. A éste le define un carácter introvertido, circunspecto. Calla, escucha. Se sumerge en sus reflexiones; vive apartado, en su ensimismamiento y en su lectura: "Aquí es donde Azorín pasa sus hondas y

---

[368] *Ibid*. p. 61.
[369] Así lo manifiesta Roberta Johnson; sin embargo pienso que no ha reparado en lo que realmente exponen autores como Livingstone: "Yuste, el supuesto schopenhaueriano, en muchos pasajes suena mucho más a Kant, a quien Schopenhauer modificaba muy estudiosamente" ("*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit., p. 170).
[370] Cfr. Urrutia, Jorge, *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 137-139.
[371] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo V, p. 70.
[372] Cfr. Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", art. cit. También, de la misma autora, cfr. "Filosofía y novelística en *La voluntad*", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 131-140.
[373] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo V, p. 69.
[374] *Ibid*. capítulo VI, p. 76.
[375] *Ibid*. capítulo VIII, p. 81.

trascendentales cavilaciones, y va leyendo a los clásicos y a los modernos, a los nacionales y a los extranjeros". En ese espacio íntimo y personal, conoce y admira su modelo: "Azorín lee ahora a Montaigne. Este hombre que era un solitario y un raro, como él, le encanta"[376].

En esas reflexiones personales, Azorín se plantea una cuestión: la vida en los pueblos es en la que se siente vivir, en la que se siente el paso del tiempo y la muerte. Aprecia, por tanto, como necesaria cierta actividad, identificada con la gran ciudad ("La energía humana necesita un escape, un empleo; no puede estar reprimida, y aquí hace presa en las cosas pequeñas, insignificantes"[377]). El capítulo VII termina con esta idea: "En la inutilidad de todo esfuerzo, en que el dolor es lo único cierto en la vida, y en que no valen afanes ni ansiedades, puesto que todo –¡todo: hombres y mundos!– ha de acabarse, disolviéndose en la nada, como el humo, la gloria, la belleza, el valor, la inteligencia"[378].

El amor entra en escena. Rompe la imperturbable contemplación de Azorín, y constituye una irrupción de la voluntad de vivir: "Esta mañana Azorín está furioso. Es indudable que con toda su impasibilidad, con toda su indiferencia, Azorín siente por Justina una pasión que podríamos llamar frenética"[379]. Desata en el joven una reacción opuesta a su carácter, contraria a la inteligencia, que le lleva a aceptar las premisas de su maestro Yuste, alejadas de su forma de ser: "Y lo primero que se le ha ocurrido es que el maestro tenía razón cuando decía la otra tarde que hay que apelar a la fuerza para cambiar este estado social, y que no hay más medio que la fuerza"[380]. Asimismo, la entrada en el convento de Justina se describe como una renuncia a la voluntad, asimilada al ascetismo franciscano: "Justina es ya novicia: *su Voluntad ha muerto*"[381]. Así lo describe el narrador en el capítulo XXIII, en el que ella está en su celda monástica y contempla al Cristo, en el que Justina aún no haya consuelo a pesar de su mortificada y sacrificada vida.

La inteligencia se considera como fuente de sufrimiento: "El maestro y Azorín han vuelto a la ciudad silenciosos, acaso un poco mohínos, tal vez un poco humillados por la soberbia felicidad de tantos insignificantes seres"[382].

La muerte y el dolor hacen ya acto de presencia en esa muerte simbólica de Justina, que anticipa la muerte del maestro. En los últimos momentos de Yuste, éste se lamenta porque "yo he buscado un consuelo en el arte", pero después exclama que "¡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…"[383]. Esa abrupta presencia del dolor, de la voluntad de vivir manifestada en el dolor, se resume en la soledad del protagonista al volver del entierro de su ferviente amigo: "Azorín regresa solo por el camino tortuoso. La tarde muere"; o, al comienzo del siguiente capítulo, que comienza: "Yuste ha muerto; el padre Lasalde se ha marchado al colegio de Getafe; Justina ha entrado en un convento. Y Azorín medita tristemente, a solas en su cuarto"[384].

Estos acontecimientos desembocan en una enérgica reacción de Antonio Azorín, contraria al espíritu schopenhaueriano, como anuncia el comienzo de la segunda parte. Es curioso que, precisamente en ese inicio, se cite a Nietzsche[385]. Al llegar a Madrid ha

[376] *Ibid*. capítulo VII, p. 78.
[377] *Ibid*. p. 79.
[378] *Ibid*. p. 80.
[379] *Ibid*. capítulo XI, p. 91.
[380] *Ibid*. p. 92.
[381] *Ibid*. capítulo XXI, p. 128. La cursiva es del autor.
[382] *Ibid*. capítulo XX, p. 126.
[383] *Ibid*. capítulo XXVI, p. 139.
[384] *Ibid*. capítulo XXVII, p. 141.
[385] "Es el tipo que detestaba Nietzsche: el tipo que *no* es nada, pero que lo *representa* casi todo" (*ibid.* segunda parte, capítulo I, pp. 151-152).

seguido los postulados más activos de su maestro, ya que "ha sido periodista revolucionario". Pero al considerar que su labor no transforma la realidad, "en Madrid, su pesimismo instintivo se ha consolidado; su voluntad ha acabado de disgregarse en este espectáculo de vanidades y miserias"[386]. De hecho, achaca en buena medida esta situación a los políticos, a la corrupción de los revolucionarios y a la falta de lectura y reflexión de los periodistas. Esta última conclusión conlleva, según el autor implícito, una consecuencia positiva:

> Y véase cómo lo que parece una calamidad, ha de resultar un bien andando el tiempo: porque evitando la reflexión y el auto-análisis –matadores de la Voluntad–, se conseguirá que la Voluntad resurja poderosa y torne a vivir… siquiera a expensas de la Inteligencia.[387]

Este texto, unido a su continua actitud de búsqueda, anuncia los encuentros episódicos del protagonista con algunos personajes. Cada uno representa, como bien constata Lozano Marco, una postura ante la vida[388]. Esta estructura responde a los simbólicos encuentros de los que hablaba Freedman[389]. Si bien el padre Lasalde rechaza el mundo, pero no encuentra la paz que ansía, Pi y Margall la encuentra, por el contrario, en un cierto misticismo, ligado al positivismo. Olaiz, trasunto de Baroja, tiene una visión más decidida y activa ante los problemas, más individualista y cientificista. Finalmente, Lozano incluye también a Larra como personaje, cuyo final es fruto de una vida apasionada, romántica.

En la historia del padre Lasalde merece la pena detenerse, por la fuerza anticipatoria que va a tener en el joven Azorín. En los largos parlamentos con Yuste, el sacerdote recurría siempre a un espíritu ascético, a una interpretación del mundo como valle de lágrimas que hemos de soportar. Ese espíritu es adecuado a su capacidad e inteligencia. El narrador lo describe como "un hombre bueno y un hombre sabio"[390]. De hecho, sostiene: "El dolor será siempre inseparable del hombre… Pero el creyente sabrá soportarlo en todos los instantes… 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"[391]. Este comportamiento coincide con el modelo schopenhaueriano. En cambio, ese modo de pensar no se corresponde con su *modus vivendi* real. O, mejor dicho, esa resignación ante el dolor no es idéntica al interés por cambiar las cosas, por buscar una actitud activa ante la vida. Si ya en Yecla, era rector del colegio de Escolapios, colaborador en revistas y escritor de grandes investigaciones, además de un gran educador, en Getafe parece que ha continuado con su labor hasta acabar extenuado. Azorín, al verle pasados los años, repara en su degeneración física: "Está más delgado que antaño; su cara es más pálida y más buida; tiene más pronunciadas las arrugas que entrecoman su boca. Y la nerviosidad de sus manos se ha acentuado"[392]. Por esta razón, él tiene para consigo mismo un reproche: "He trabajado, he trabajado…"; en el que insiste al repetir, "no sabes el trabajo que tengo… y sigo, no sé cómo…"[393]. A su vez, brinda un consejo, que es el que años antes había dado al propio Yuste, y que entona de nuevo para Azorín, y que, de alguna manera, se alza como una reconvención para sí: "Todo es

[386] *Ibid*. p. 151.
[387] *Ibid*. p. 152.
[388] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)" en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, *op. cit.*, pp. 174-176.
[389] Cfr. Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 28.
[390] Azorín, *La voluntad*, en *Novela I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XVI, p. 111.
[391] *Ibid*. capítulo XXII, p. 131.
[392] *Ibid*. segunda parte, capítulo IV, p. 157.
[393] *Ibid*.

vanidad, Azorín… Esto es un tránsito, un momento… Vive bien; sé bueno, humilde… desprecia las vanidades…". Esa lección, basada en el *Eclesiastés*, tiene ecos schopenhauerianos, que resuenan con más fuerza poco más adelante: "Todo es vanidad; la imagen es la realidad única, la única fuente de vida y sabiduría"[394].

En el capítulo V, que recoge sus ensimismadas reflexiones en Madrid, en las que Nietzsche se erige como el gran protagonista, Antonio está ávido de acción. El detonante es la ausencia de su nombre en la crónica sobre la fiesta de presentación de la novela de Olaiz, que relata en *El Liberal* un periodista amigo suyo. Por consiguiente, absolutamente afectado por ello, por ese sufrido desplante, le consume un íntimo dolor. Ante el desarrollo de sus pensamientos, termina así el autor implícito, con la misma ironía con que desacreditaba antes a Yuste: "Luego Azorín se levanta decidido. Decidido ¿a qué? El maestro Yuste hubiera sonreído irónicamente de Azorín, de este Azorín ingenuo que cree que los literatos madrileños son débiles porque tienen una cinestesia delicada, y que él es fuerte porque sufre impasible el diminuto arañazo de un amigo insidioso"[395].

Como sabemos, las visitas de Azorín al cementerio y a la Biblioteca Nacional desencadenan el predestinado fracaso del protagonista. Representan la victoria de la inteligencia y cómo se agrandan el dolor, la muerte; en definitiva, la voluntad de vivir. Pero de la conclusión del narrador, se desprende un tono negativo, ante el desmoronamiento interior. Azorín es un símbolo, ejemplo y paradigma de una generación, como proclama el final de la segunda parte de *La voluntad*:

> Al fin, Azorín se decide a marcharse a Madrid. ¿Dónde va? *Geográficamente*, Azorín sabe dónde encamina sus pasos; pero en cuanto a la orientación *intelectual y ética*, su desconcierto es mayor cada día. Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos 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–.[396]

Nótese que la cursiva es de la propia obra. Ya en la tercera parte, en la que Antonio Azorín toma la palabra como narrador homodiegético, dice, en una clara aproximación a los conceptos schopenhauerianos:

> Y después de todo, ¿para qué la Voluntad? ¿Para qué este afán incesante que nos hace febril la vida? ¿Por qué ha de estar la felicidad precisamente en la Acción y no en el Reposo? (...). La belleza es la moral suprema. Uno de estos religiosos para mí es más moral que el dueño de una fábrica de jabón o de peines; es decir, que su vida, esta vida tan ignorada y silenciosa, deja más honda huella en la humanidad que el fabricante de tal o cual artículo. ¿Qué no hace nada? Es el insoportable tópico del vulgo. ¡Hace belleza! (...). Yo simpatizo con esos frailes porque en cada uno de ellos me contemplo retratado; en ellos veo hombres que desprecian la voluntad, esa voluntad que yo no puedo despreciar… porque no la tengo. No deseo tenerla tampoco. ¿Qué haré? No lo sé; me dejaré vivir al azar.[397]

[394] *Ibid*. p. 158.
[395] *Ibid*. capítulo V, p. 172.
[396] *Ibid*. capítulo XI, p. 193.
[397] *Ibid*. tercera parte, capítulo IV, p. 202.

En esa parte consideramos cómo se impone el pensamiento del filósofo alemán, cada vez más predominante jerárquicamente. Bien es cierto que la actitud con que más se identifica al protagonista es la abulia, "que paraliza mi voluntad". Pero los conceptos que maneja son de este tipo: "Yo creo que la vida es el mal, y que todo lo que hagamos por acrecentar la vida, es fomentar esta perdurable agonía sobre un átomo perdido en lo infinito"; o, "sólo entonces, esto que llamaba Schopenhauer la *Voluntad* cesará de ser, cesará por lo menos en su estado más consciente, que es el hombre"[398].

Finalmente, Martínez Ruiz escribe a Baroja con las impresiones de su visita a Antonio Azorín, que "deja hacer, y vive, vive como una cosa…"[399], pasmado, inerte, inactivo. Además señala la influencia determinante del lugar de nacimiento y de su educación ("un pueblo místico, un pueblo de visionarios, donde la intuición de las cosas, la visión rápida no falta; pero falta, en cambio, la coordinación reflexiva, el laboreo paciente, la Voluntad"[400]). Porque, a pesar de esa abulia, surgen en él arrobamientos de enérgica respuesta: "Esta noche, durante la escena, le he visto un momento, le he vuelto a ver en sus raptos de energía"[401]. Porque en el fondo, su vida no se corresponde con esa abulia paralizante que le somete, ése no es el Antonio Azorín que conoce Martínez Ruiz, como se desprende del final de la novela:

> ¿Vivirá *siempre* Azorín aquí? Yo me resisto a creerlo; él es un ser complejo; todos conocemos sus rachas de energía, sus audacias imprevistas; es una paradoja viviente. Por eso este reposo, esta sumisión me sorprenden. Le creo incapaz, desde luego, de un largo esfuerzo; pero esta pasividad no es en él natural. Azorín es lo que podríamos llamar un rebelde de sí mismo. Instintivamente tiene horror a todo lo normal, a todo lo geométrico, a la línea recta.[402]

Al hilo de estas palabras y de lo mostrado hasta aquí, podemos apreciar perfectamente cómo los personajes de la novela van representando un papel en esa pugna inteligencia-voluntad. La novela transcurre en la tensión entre ambas, en su cuestionamiento. Si bien, como dice Roberta Johnson, no podemos juzgar la opinión del Azorín empírico sobre lo que uno y otro personaje dicen o piensan, sí que parece que la trama procura transmitir un mensaje: ante las distintas opiniones y posicionamientos filosóficos, la voluntad de vivir del protagonista se ve anulada por el manifiesto fracaso de sus intentos de acción, de transformación social, al procurar el cambio de las cosas tomando una posición activa y combativa. Y no sólo eso. Según los parámetros artísticos del filósofo alemán, el desenlace de *La voluntad* se corresponde de manera precisa, quirúrgica, a los postulados de la tragedia, que como sabemos es considerada por él como "la cima del arte poético". Asimila el mensaje propio de la tragedia: presenta el conflicto entre el protagonista y la voluntad de vivir y como ésta aplasta con el destino al protagonista que fracasa estrepitosamente; aunque, su escapatoria, es acabar en la resignación ante esa fatalidad. De forma que, en palabras de Schopenhauer "la tragedia nos proporciona un símbolo significativo de la naturaleza del mundo y de la existencia" [403].

Livingstone adopta esta interpretación, tomando ejemplo de esta novela y de algunas otras. Por ejemplo, califica la actitud de Yuste como anti-intelectual[404]. En cierto modo, se podría apreciar esta relación inteligencia-voluntad en tres relaciones de oposición entre

[398] *Ibid*. capítulo V, pp. 206-207.
[399] *Ibid*. epílogo, capítulo I, p. 218.
[400] *Ibid*. capítulo III, p. 224.
[401] *Ibid*. p. 227.
[402] *Ibid*.
[403] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, §51, p. 279.
[404] Cfr. Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", art. cit., p. 92.

personajes de la novela: Azorín-Yuste, Azorín-Justina y Azorín-Iluminada[405]. En este último caso, el personaje es descrito por el narrador como alguien en quien domina la voluntad: "Iluminada es un genial ejemplar de una voluntad espontánea y libre; sus observaciones serán decisivas, y sus gustos, órdenes"[406], y es que "impone a todos jovialmente su voluntad incontrastable"[407]. En ello, encuentra Antonio Azorín un cierto atractivo, una proximidad, y "cree que no podría oponerse a sus deseos, que no tendría energía para contener o neutralizar esta energía". De hecho, admira ese rasgo de su carácter, precisamente, porque es de lo que él mismo adolece: "Después de todo, si yo no tengo voluntad, esta voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme a vivir"[408]. Esa circunstancia que adelanta Antonio es, de facto, la que se produce en el final de la novela, cuando Martínez Ruiz cuenta a Baroja un triste episodio en el que Iluminada cobra una deuda a un señor sin dinero, reflejando no tener ningún escrúpulo, sin aparentes remordimientos. Aunque, justamente, ante esa conducta de su mujer parece rebelarse Azorín.

Para Livingstone, en *La voluntad* se da el triunfo de la inteligencia a expensas de la voluntad. Azorín mismo, en su artículo sobre Pío Baroja en *Lecturas españolas* (1912), analiza con estos elementos la novela *El árbol de la ciencia*. El autor piensa que es la novela que mejor refleja el pensamiento barojiano, siendo el tema principal "el problema de la lucha entre el pensamiento y la acción"[409]. En dicha novela, el protagonista, Andrés Hurtado, en su itinerario vital que concluye con su trágica muerte, procura transformar el mundo con el ejercicio de la profesión médica; aunque sólo encuentra consuelo en la tranquilidad de una ciudad de provincias. Por ello, "en el libro de nuestro novelista acaba por triunfar la inteligencia. Toda la obra de Baroja, aparte de esto, es francamente intelectualista"[410]. Sobre todo, en ese artículo aporta su verdadera opinión acerca de este tema, que se corresponde con la exposición de este estudio:

> El lector sabe que recientemente ha sido creada una escuela filosófica –ya casi en desprestigio– que representa la apología de la acción en contra de la inteligencia. Se ha creído que el examen intelectual –es decir, la verdad– era un paralizador de la voluntad. En su consecuencia, para mantener viva la acción, tanto en el individuo como en las sociedades, se imponía la intangibilidad de ciertos errores y creencias, de determinadas maneras de sentir. Nada más absurdo (...). No, no y no; la inteligencia no es enemigo de la vida. Lo que importa no es el obrar, sino que la acción que se vaya a realizar sea buena…[411]

Será la inteligencia la que marque ese modo correcto de obrar, la que acierte con la comprensión adecuada del mundo y la que haga que los actos del hombre sean útiles, válidos, correctos. Pero en *La voluntad*, el conflicto se resuelve con una anulación de la voluntad, con la caída del protagonista en la *abulia*, en la inacción, en la inoperancia. No es éste el grado de resignación propuesto por el filósofo. Efectivamente, en un fantástico artículo, "More about abulia", Donald Shaw diferencia los conceptos *abulia* y *ataraxia*. La *abulia* tiene un contenido tanto de psicopatología como de enfermedad metafísica. Shaw enraíza esa característica de los personajes noventayochistas en el decadentismo francés, pero con tintes propios, como son la degeneración española y la esterilidad

[405] Cfr. Dobón Antón, María Dolores, "Abulia, jaula, convento y represión eclesiástica en *La voluntad* de Azorín", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 349-368, p. 362. También hemos visto otra posible con el padre Lasalde.
[406] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XI, p. 91.
[407] *Ibid*. capítulo XXVII, p. 142.
[408] *Ibid.*
[409] Azorín, *Lecturas españolas*, *op. cit.*, p. 144.
[410] *Ibid.* p. 145.
[411] *Ibid.* pp. 144-145.

espiritual de la religión[412]. Constata que la abulia es una consecuencia del pensamiento schopenhaueriano: "Wealth of intelligence tends to ruin will-power"[413]. En suma, evidentemente, el desenlace de *La voluntad* sume al protagonista en la abulia, que no hay que confundirla con la *ataraxia*, que será la actitud principal del héroe azoriniano a partir de esa novela.

Siento haberme extendido con este aspecto del análisis de *La voluntad*, que además en apariencia no guarda relación con el tema tratado, los personajes, al hilo de la novela lírica. Pero pienso que tienen una inherente relación. Si en las dos novelas analizadas la lucha entre la voluntad y la inteligencia son el tema central, decantándose en ambas del lado de la inteligencia, pero de manera penosa, abrupta, inarmónica; en el resto de novelas la pugna ya parece resuelta. El personaje azoriniano se transforma en un personaje que ejercita la ataraxia, que ha comprendido el verdadero misterio del mundo y cuya labor, inteligente, ascética, artística, le lleva a una vida tranquila, sosegada y feliz. Así, las novelas pierden aún más acción y se centran en un personaje inactivo y contemplativo. El motor de las novelas constituirá la percepción de dicho personaje. En resumen, la estética de la resignación de la que hablaba Lozano Marco se hace estética novelesca, técnica, en la que los personajes encarnan ese modelo schopenhaueriano de vida, otorgando una solución filosófica y vital a la crisis finisecular. Por tanto, encaja perfectamente con la visión con la que inicia su obra sobre estética el pensador alemán, que sabemos leyó y trabajó con atención el monovero. Lozano Marco identifica el intrincamiento de ambos autores:

> Los asuntos referentes a la estética los reconsidera en otro libro, leído y anotado por Azorín, como hemos podido comprobar: *Metafísica de lo bello y estética*. Aquí, en sus páginas iniciales, establece su punto de partida: el mundo como voluntad «es el mundo del deseo y, por tanto, del dolor y de las mil clases de penas». El mundo como representación, que permite contemplar y conocer aboliendo el deseo, «es en sí mismo fundamentalmente libre de dolor; además encierra un espectáculo digno de verse. En el goce del mismo consiste el placer estético».[414]

Por último, y para cerrar el estudio de estas dos primeras novelas, localizamos los rasgos definitorios de la novela lírica en ellas. Son novelas de formación del personaje, pero centradas en sus percepciones, pensamientos, sentimientos. La perspectiva del yo lírico abarca toda la novela, ya que toda la trama no es más que un fiel reflejo del discurrir intelectual y afectivo del protagonista. Lo constata este texto de Sánchez Martín, sobre *Diario de un enfermo*:

> El hecho de que las dudas suscitadas en torno a *Diario de un enfermo* en cuanto a su adecuación al género novelístico provienen de la irrupción, a veces crispada y neurasténica, a veces con pulso firme de artista, del lirismo. Lirismo que aglutina también otro principio: en el protagonista de *Diario*, en el Antonio Azorín de las otras novelas, está el propio yo de Martínez Ruiz, su sensibilidad y percepciones, esto es, lo que se conoce como subjetividad.[415]

A su vez, encontramos en *La voluntad* –y como hemos estudiado anteriormente, se mantendrá en casi todas las novelas de Azorín– una singularidad que puede

[412] Cfr. Shaw, Donald L., "More about abulia", *ALEC*, 23, 1998, pp. 451-464, p. 457.
[413] *Ibid.* p. 453.
[414] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre y El licenciado vidriera*", en José María Ferri Coll, Enrique Rubio y Dolores Thion (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2019, pp. 231-251, p. 237.
[415] Sánchez Martín, Antonio, "Martínez Ruiz y la novela en 1901: *Diario de un enfermo*", art. cit., p. 148.

circunscribirse dentro las peculiaridades autoriales o nacionales de las que hablaba Freedman. Las novelas del escritor levantino, a pesar de su focalización, se articulan con un modo narrativo autorial, con un activo autor implícito: "En el ámbito hispánico es *La voluntad* la primera gran novela paradigmática de lo que esta investigadora llama «novela lírica de autoformación». Si es cierto que las novelas españolas incurren en desviaciones técnicas con respecto a la modalización (en esta novela azoriniana, sin ir más lejos, se observa cierto intrusismo autorial)"[416]. También lo manifiesta Rodríguez Fontela en su estudio sobre la «novela de autoformación», advirtiendo "como anteriormente hiciera Inman Fox en obras de Azorín –*Azorín* y *La voluntad*– este intrusismo autorial que rompe, además de la continuidad del punto de vista y de la voz narrativa, la perspectiva actorial de la obra"[417].

4.2.2.4. El viaje iniciático del héroe en *La voluntad* y la ataraxia alcanzada

En la configuración del habitual personaje azoriniano, las dos primeras novelas de Azorín, pero sobre todo *La voluntad*, adquieren un carácter iniciático y programático. Antonio Azorín, como proclama el narrador de la novela de 1902 en el final de la segunda parte, es un símbolo generacional. Es, para Juan Villegas, un héroe moderno:

> Gran parte de la novela moderna presenta otra concreción del héroe: aquella en que el personaje no es visto en relación con su capacidad de ofrecer algo al mundo que lo circunda (...). Un ejemplo es la novela de Azorín *La voluntad*, en la que el protagonista después de su aventura se retira a vivir en un pueblo de provincia, mezclándose con los pueblerinos, con absoluta falta de entusiasmo, de ideales y una docilidad a toda prueba. Ejemplo impresionante de la definición de la novela de Goldmann: un héroe degradado dentro de un mundo degradado. El medio destruye al individuo.[418]

Campbell, en su monográfico sobre los mitos, explica cómo las leyendas de la antigüedad eran narraciones que procuraban explicar verdades al vulgo. Si bien, Freud con su psicoanálisis destacó que, a veces, la intensidad de esas historias era tan fuerte que finalmente escondían la verdad. Esa razón condujo a la creencia en los mitos como fines en sí mismos. Justamente, la labor que trata de desarrollar Campbell es precisamente ésa: la de mostrar el trasfondo de los mitos y sus hondas verdades. En el final de su monografía, al hablar de los héroes modernos, propugna que, desenmascaradas ya todas las pamplinas religiosas y míticas, el individualismo se convierte en el único significado real, la única transmisión válida. Aunque lo vislumbra con un cierto optimismo nietzscheano ("muertos están los dioses"), sin embargo, el gran triunfo proviene de esa individualidad, de haberse despojado de las ataduras de la religión y de la sociedad: "Y así cada uno de nosotros comparte la prueba suprema –lleva la cruz del redentor–; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal"[419].

Esta estructura mítica y sus respectivos mitemas, se cumplen puntualmente en *La voluntad*: "Quizá en ninguna de las novelas analizadas se muestran estos caracteres con tal recurrencia y con tan alto grado de autoconciencia como en *La voluntad* de Azorín"[420].

---

[416] Ezpeleta Aguilar, Fermín, "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín", *Anales de Literatura Española,* 22, 2010, pp. 65-83, p. 69. No comparto del todo esa afirmación, aunque su precisión nos llevaría lejos del tema de este estudio. Pero, sin duda, la primera novela lírica de autoformación sería *Camino de perfección*, de Baroja.

[417] Rodríguez Fontela, María de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la perspectiva hispánica*, Reichenberger, Kassel, 1996, p. 406.

[418] Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, *op. cit.*, p. 129.

[419] Campbell, Joseph, *El hombre de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, *op. cit.*, p. 345.

[420] Rodríguez Fontela, María de los Ángeles, *La novela de autoformación*, *op. cit.*, p. 423.

Desde la figura del «maestro-maestros» (Yuste y, secundariamente, Lasalde), bien estudiada por Ezpeleta Aguilar[421], hasta la detallada vida que abandona el protagonista para partir hacia Madrid. El «llamado», el punto de inflexión, son las muertes física y espiritual de Yuste y Justina, respectivamente. Ya hemos detallado las «experiencias-encuentros» que se producen en el viaje iniciático del héroe durante la segunda parte de la novela (en Madrid) y la «noche oscura» o «caída a los infiernos simbólicos», representadas en las visitas al cementerio y a la Biblioteca Nacional. Asimismo, el regreso origina un choque entre los dos mundos, manifestado de esta manera: "La novela moderna presenta con frecuencia personajes que poseen los dos mundos, no en el plano real, sino psicológico. Es decir, la experiencia de la aventura les ha dado un conocimiento del mundo que les permite, precisamente, una comprensión del mundo real por el conocimiento que tuvieron del otro mundo"[422].

Por lo tanto, podemos decir que "ninguna otra obra como *La voluntad* (1902) testimonia simbólicamente el fracaso y la frustración de unos jóvenes que aspiran a la superación de los viejos modos de la España profunda y que, sin embargo, acaban subsumidos en ese espacio mezquino y provinciano del que es cifra toda la novela"[423]. Y, por esta razón, según la visión de Zéraffa, resumida con anterioridad, la trayectoria vital del héroe de esta novela, como la de las posteriores, nos están transmitiendo un modelo de vida, unas conclusiones, unos postulados del propio autor.

Como señalan Prieto de Paula[424] y Lozano Marco[425], se colige de estas novelas (y, según el primero, de las dos siguientes) una suerte de evolución en la configuración del personaje azoriniano. Si bien, Prieto de Paula, siguiendo a Krause, concibe como meta final de los personajes de Azorín no a Schopenhauer, sino a Montaigne, como si las propuestas de ambos no fueran, como de hecho son, compatibles y equiparables. Para él, la evolución de Azorín son pasos sucesivos y excluyentes: primero Nietzsche, pasando por Schopenhauer, hasta llegar a Montaigne, alcanzando así la ataraxia, "pero con una declinación y una tristeza que mantienen, en el hueco de la pérdida, un eco de lo perdido"[426].

Sí comparto con este investigador que la pugna entre la cosa en sí –la voluntad– y la representación –inteligencia– presenta sus fases en la obra del monovero. Ya hemos comprobado su importancia en *La voluntad* y, particularmente, en su desenlace. Su siguiente novela, *Antonio Azorín*, describe ya un protagonista ataráxico, homónimo, sin tanto conflicto interior, esencialmente diferente a su predecesor. En él reina la inteligencia, aunque finalmente se deja vencer por un impulso y se marcha dirección a París. "Lo espontáneo es la más bella de las razones", piensa mientras hace su maleta. A pesar de esto, prima la inteligencia, como dice más adelante el narrador: "He aquí cómo este desdichado Azorín, que no quería razonar su viaje, ha acabado al fin por razonarlo. ¡Tan anejado está en él este morbo feroz que llamamos inteligencia!"[427]. Por eso, dice Livingstone: "The reversal of this negativism had been in the making, as we have seen in

[421] Cfr. Ezpeleta Aguilar, Fermín, "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín", art. cit. Es interesante la siguiente apreciación: "Por determinante que sea la influencia de Yuste en el itinerario personal de Antonio Azorín, éste siempre tiene el margen de libertad necesaria en su proceso formativo para dejarse influir por otras instancias educadoras. Y sobre este maestro recae en todo caso una mirada entre compasiva e irónica de un narrador omnisciente que lo presenta como un personaje sesentón, calvo y algo obeso" (p. 73).
[422] Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, *op. cit.*, p. 135.
[423] Ezpeleta Aguilar, Fermín, "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín", art. cit., p. 65.
[424] Cfr. Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín y las fuentes del dolor: Unas notas sobre la «angustia inherente»", en *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Aguaclara, Alicante, 1998, pp. 132-143.
[425] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín", art. cit., pp. 109-135.
[426] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín y las fuentes del dolor: Unas notas sobre la «angustia inherente»", art. cit., p. 143.
[427] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo XXI, pp. 325-326.

the respect conceded grudgingly to the intelligence in *Antonio Azorín*, well before the publication of *Doña Inés*"[428]. O, como concluye Inman Fox, otorgando al tema de la inteligencia-voluntad una gran importancia crítica:

> Lo irónico, sin embargo –e importante para la interpretación de la obra–, es que Antonio Azorín no puede lograr este estado de ataraxia, de indiferencia escéptica. Si está añejada en él la inteligencia, que por medio de la observación y el autoanálisis le mostraba lo insignificante de su papel en el universo, también tiene ansia de vivir, de salir de su modorra contemplativa. Por eso se marcha a Madrid a ser periodista, a conquistar la fama. Como en la filosofía de Schopenhauer, la existencia del protagonista vacila entre el mundo de la representación y el mundo de la voluntad.[429]

Realmente, en el detenido y profundo conocimiento de Schopenhauer, en el que nos habíamos demorado a propósito, es en el que anclamos esa resignación que advertimos vacilante pero dominante en *Antonio Azorín*, mas estable y reinante a partir de su siguiente novela, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Es la última obra firmada con su nombre civil, para adoptar el pseudónimo con el que será conocido en adelante. En esa novela rige la resignación ante el paso del tiempo, el eterno fluir de las realidades y sus consecuencias, ante las tentaciones de la voluntad de vivir por imponerse, en forma de dolor y placer; ante la inexorabilidad del destino escrito de antemano. Ésa es la actitud que gobierna en los personajes azorinianos a partir de *La voluntad* y, más intensamente, a partir de *Las confesiones*. En palabras de Livingstone:

> In the submission to the superior wisdom of this cosmic fate, whose operations are admittedly not ultimately comprehensible to us, lies the secret of man´s inner harmony. From the frenetic struggles of the young Azorín *La voluntad*, the plaything of a hostile completely arbitrary destiny based on chance, the characters finally progress to an attitude of calm adjustment to the vicissitudes of fate.[430]

Igualmente, como señala el investigador americano, en las «Nuevas Obras» o en algunas de las novelas posteriores, esa estética de la resignación o la relación entre inteligencia y voluntad, además de consignada en pasajes concretos (como el «Epílogo en un sueño» de *Pueblo*, como veremos más adelante), está presente en las obras como producciones estéticas, en la conciencia como creadora de la narración: son novelas sobre la propia actividad noveladora, es decir, sobre la primera propuesta ética schopenhaueriana –la creación artística–. Así: "In so far as the attempt to resolve the incompatibility between action and thought continues to attribute active value to the mental process it will continue to sponsor the type of fictional work, which becomes the novel of the novel"[431]. También establece esta misma relación, sin señalar su referente filosófico, Renata Londero al tratar sobre *La isla sin aurora*. Los protagonistas de esta novela, antes de emprender el viaje, toman conciencia "de cuán necesarios son para el hombre el autoconocimiento y el control de las pasiones"[432]. En suma, encontramos que es un tema recurrente y trasversal. Influye decisivamente en el carácter de los personajes, en su función y en su semántica propia. En palabras de Lozano Marco:

---

[428] Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", art. cit., p. 88.
[429] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Labor, Barcelona, 1970, p. 11.
[430] Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", art. cit., p. 93.
[431] *Ibid.* p. 90.
[432] Londero, Renata, "Introducción", en Azorín, *La isla sin aurora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 17. También habla de la ataraxia como comportamiento óptimo que se instruye en los personajes de la novela: "para alcanzar el ideal de la ataraxia, siguiendo los dictámenes epicúreos, estoicos y escépticos, hay que conocerse a sí mismo, reconocer sus propios límites, y aceptar el dominio de lo efímero en las cosas humanas" (pp. 15-16).

> Azorín elimina de su obra el mundo como voluntad para instalarse –e instalar al lector– en el mundo como representación: allí viven Félix Vargas, Joaquín Albert o Tomás Verdú, Antonio Quiroga, Víctor Albert, Salvadora López de Ledona..., y tantos otros. Toda su obra es un gran esfuerzo para eliminar lo pasional, lo conturbador, lo violento, y habitar en lo apacible, lo sereno. José Martínez Ruiz sabe que como hombre –como todo hombre– es esclavo de la voluntad; pero que como escritor puede distanciarse, objetivarla, contemplarla, entenderla y vencerla.[433]

Ésta misma resignación schopenhaueriana identifica Ralph Freedman, en su estudio sobre la novela lírica, en la novela de Huysmans, *À rebours.* Para él, esa obra, que se fundamenta en los presupuestos del filósofo alemán, es un ejemplo de cómo el protagonista se libera de la tiranía de la voluntad y termina salvándose, negando su propia vida y retirándose para vivir de la plena contemplación artística[434].

La actuación de los personajes azorinianos llama la atención de Vargas Llosa: "Mundo sin tiempo y también sin sexo –porque el de Azorín es uno de los más castos que haya creado la literatura en nuestra lengua– sin grandes ideas ni arrebatos emocionales, pero sensible y sutil como pocos"[435]. Y es que para Schopenhauer, "la fuerza del instinto [sexual], nos enseña que en este acto [la satisfacción del mismo y su acto generador de vida] se expresa la más decisiva *afirmación de la voluntad de vivir* puramente y sin mezcla"[436], ya que es efecto del instinto de perpetuación del hombre, de la raza. Por ello, "la renuncia *voluntaria*, no basada en *motivo* alguno, a satisfacer ese instinto es ya negación de la voluntad de vivir, es una voluntaria autosupresión de ésta, consecuente a un conocimiento que actúa como *aquietador*"[437]. En definitiva, "la castidad completa y voluntaria es el primer paso del ascetismo o negación de la voluntad de vivir. Con ella el ascetismo niega la afirmación de la voluntad que va más allá de la vida individual, e indica de este modo que con la vida de este cuerpo también queda suprimida la voluntad de la que ese cuerpo es manifestación"[438]. En estas reflexiones schopenhauerianas fundamento, por ejemplo, los motivos de la renuncia de don Juan a su anterior vida, siendo él, precisamente, el símbolo de un comportamiento disoluto y de desenfreno respecto a la satisfacción sexual[439].

4.2.2.5. Actores y personajes: autobiografismo, tipología y caracterización

Pasamos ahora a la descripción de los personajes de las novelas de Azorín, en su cariz de actores y personajes. El autobiografismo en estos personajes es manifiesto y, como ya habíamos tratado, requiere una complicidad con el lector que debe conocer esos aspectos de la vida del autor empírico: "La fuerte personalidad del autor domina los textos y sus personajes"[440]; o, "una gran cantidad de personajes azorinianos son en mayor

[433] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre y El licenciado vidriera*", art. cit., pp. 242-243.
[434] Cfr. Freedman, Ralph, *La novela lírica*, *op. cit.*, p. 55.
[435] Vargas Llosa, Mario, "Las discretas ficciones de Azorín", RAE, Madrid, 1996, p. 18.
[436] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, *op. cit.*, Libro cuarto, §60, p. 354.
[437] *Ibid*. §62, p. 360.
[438] *Ibid*. §68, p. 406.
[439] Resume así la actitud resignada Schopenhauer: "Nuestra explicación de lo sublime puede también trasladarse a lo ético, en concreto, a lo que designamos como carácter sublime. También este se debe a que la voluntad no es excitada por los objetos adecuados para hacerlo, sino que el conocer mantiene aquí la supremacía. Por consiguiente, tal carácter considerará siempre a los hombres de manera puramente objetiva y no conforme a las relaciones que pudieran tener con la propia voluntad: por ejemplo, observará sus defectos, incluso su odio y su injusticia hacia él mismo, sin que por su parte se suscite en él el odio hacia ellos; verá su felicidad sin sentir envidia; conocerá sus buenas cualidades sin desear una relación más cercana con ellos; percibirá la belleza de las mujeres sin desearlas" (*ibid.* Libro tercero, §39, p. 234).
[440] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 98.

medida *alter ego* de su creador o de alguna de sus facetas"[441]. Asimismo, no podemos confundir esos rasgos autobiográficos inherentes a los personajes con la exacta biografía del autor, ni en sus hechos más externos, ni en sus ideas: no tienen por qué corresponderse punto por punto, ya que media una ficcionalización, como aplaude Lozano Marco, hablando del desenlace de *La voluntad*: "Pero celebremos que todo esto sea literatura; porque quien deserta de la lucha es el personaje. El escritor permaneció en Madrid, y por muchos años, creando páginas que se cuentan entre las más bellas de nuestra literatura"[442]. En los personajes azorinianos descubrimos ese autobiografismo en dos ámbitos: los hechos externos reseñables y el carácter o la forma de ser. En el primer ámbito se podrían detallar infinidad de aspectos en los que acontecimientos en la vida de sus personajes coinciden con los de la biografía de Azorín: su lugar de nacimiento, su traslado a Madrid, su oficio de escritor, sus trabajos periodísticos[443]. En el segundo, lo que lleva a la crítica a tildar a los personajes de *alter ego* del autor, argüimos su introversión, hiperestesia, sensibilidad, aficiones (botánica, entomología[444]), lecturas o sus filiaciones artísticas y filosóficas. Destacarían sobremanera su labor creativa y su trabajo de escritor. En su mayoría son escritores, artistas. Se identifican con Azorín, como observa Granell describiendo dichos personajes, porque son, como el autor empírico, "de carácter reconcentrado, soñador"[445]. De hecho, Azorín otorga estos rasgos a los personajes incluso cuando son niños[446]. A pesar de esto, sabemos por él mismo: "También Montaigne hablaba mucho de sí mismo, de sus cosas, de sus aficiones, de sus achaques y defectos; pero Montaigne tampoco confesó jamás lo verdaderamente íntimo"[447]. Este carácter y pensamientos van evolucionando con el tiempo, ya que con el paso de los años se revelan algunas preocupaciones inéditas. En efecto, se erige como tema capital, a partir de 1928 –con la publicación de *Félix Vargas*–, la creación artística y la génesis literaria, como la vejez y la enfermedad, desde *El escritor*.

Sin embargo, algunos personajes pueden resultar *a priori* ajenos a estas similitudes con su autor. Pero es un efecto aparente. En todos ellos encontramos, aunque sean tenues o anecdóticos, estos rasgos de carácter o gustos personales. Por ejemplo, la actitud contemplativa de Tomás Rueda en *El licenciado vidriera*. Ya desde niño, le atribuye algo perdurable: "Sí, decididamente, en este mohín hay algo de meditación y de melancolía. Este niño lleva en la cara escrito su destino"[448].

Sucede a su vez con los personajes femeninos que pueblan la narrativa azoriniana[449]. Es el caso de doña Inés, cuyos "ojos negros y anchos titilean de inteligencia" y, en una descripción próxima a la del joven Tomás, "en la boca angosta, los labios gruesos y como cortados a bisel –y esta es una de las particularidades de su fisonomía–, cuando están juntos, apretados, diseñando un mohín infantil, dan a la cara una suave expresión de

[441] *Ibid.* p. 105.
[442] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", art. cit., p. 176.
[443] Por ejemplo, el reflejo que tiene en muchos de sus personajes la costumbre del escritor empírico de trabajar de noche: "Entonces [en París] fue cuando comencé a escribir de madrugada. No porque hubiera menos ruidos vecinales, sino por compenetración con la noche profunda" (Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXII, p. 68).
[444] Nótese en esto también la influencia de la lectura *Sobre la voluntad en la naturaleza* de Schopenhauer (cfr. *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, primera parte, capítulos IV y V, pp. 244-254).
[445] Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, *op. cit.*, p. 41.
[446] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, pp. 114-115.
[447] Azorín, "Entrevista" en *Santo y Seña*, 8, 31 de agosto de 1941, recogido en Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, *op. cit.*, p. 22.
[448] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Obras completas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 441.
[449] "La alta concepción que ofrece Azorín de la mujer es poco común en su tiempo y particularmente entre los literatos españoles. He aquí algo que también merece tenerse en cuenta cuando se considere su ideología, tan unilateralmente juzgada reaccionaria" (Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 261). Sobre este tema, se ha realizado un profundo e interesante estudio: cfr. Bermejo Bermejo, Jordi, *Los personajes femeninos en las novelas de Azorín*, Universidad de Alicante, Alicante, 2013.

melancolía"[450]. En las «Nuevas Obras», superficialmente alejadas de estas consideraciones, también percibimos semejanzas en la actitud de Félix Vargas. La carta en la que le solicitan para impartir una conferencia sobre Santa Teresa perturba su espíritu. A partir de entonces, su constante actitud durante la escritura, alterna momentos de clara tranquilidad, con febriles arrebatos creativos; algunas veces, como refiere el narrador, emprende ejercicios meditativos, de autocontrol: "En la oscuridad –profunda–, un estado vago, difuso, de inconsciencia dulce. Siente y no siente el poeta. Se da cuenta de todo y no se da cuenta de nada. Sopor inefable"[451]; "desesperanza; desesperación; batallar continuado. Se levanta el poeta por la mañana, después de un momento de meditación, de preparación espiritual para el trabajo. Almacenamiento de optimismo; esperanzas"[452].

Igualmente, parece identificarse con los enfermos: "Otro grupo menos importante de *alter ego* está representado por los enfermos, o mejor «candidatos a enfermos» como los denomina uno de los muchos médicos que desfila por los libros de Azorín"[453]. Quizá el caso paradigmático sea Víctor Albert, el protagonista de *El enfermo*. En esta novela, a través del personaje que tiene setenta años –los mismos que Azorín en el año de la publicación de la novela– reflexiona sobre los temas habituales: "Su propia identidad, la influencia del paso del tiempo en la evolución de las personas y de él mismo, la defensa de su mundo interior frente a las exigencias sociales, y, ahora, agudizado su pensamiento por el paso del tiempo, los problemas de la edad"[454]. Su mujer, Enriqueta Payá, simboliza la voluntad, en claro contrapeso con la inteligencia que representa el escritor. Y sorprende el número de personajes médicos que se van sucediendo como médicos titulares de Petrel, localidad en la que vive el aquejado escritor, o los que provienen de Madrid, pero pasan algunos días en la localidad levantina. En el fondo, sirven de antagonistas, con su función de intentar curar al enfermo, de devolver la voluntad de vivir a esa alma resignada. Pero las pretensiones del escritor son otras, como detalla Díez de Revenga:

> En realidad, el capítulo [en el que se narra la muerte del Doctor Miralles] sirve a Azorín para meditar sobre lo inesperado. En una novela en la que todo el tiempo se ha hablado de salud, se ha dialogado sobre enfermedades, se ha dilucidado sobre el futuro del enfermo, una persona que no está enferma, que además es médico para más señas, muere repentinamente. Sólo cabe la resignación, tan de muchos personajes de Azorín de siempre, propia de tantas de sus criaturas resignadas no sin escepticismo, que puede resumirse en la frase, tomada del acervo popular, que pronuncia Satorres, tras ingerir el contenido de una copa: «¡Qué le vamos a hacer! ¡La vida es así!».[455]

El protagonista muestra conformidad con la enfermedad, ante las declaraciones de su mujer que lo tacha de pesimista: "Vivía al presente Albert como no había vivido nunca; percibía ahora matices de las cosas que nunca había percibido. Como no podía entregarse a las grandes sensaciones, gustaba de las tenues, que antes pasaban para él inadvertidas"[456]. Sobre todo, Víctor ansía una actitud de vida: "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"[457]. La identificación con Víctor Albert y la simbología ínsita en él provocan en esa obra la reflexión sobre la

[450] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, pp. 547-548.
[451] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, Biblioteca Castro, Madrid, 2012, capítulo XIV, p. 28.
[452] *Ibid*. capítulo XVI, p. 31.
[453] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 117.
[454] Díez de Revenga, Francisco Javier, "Introducción", en Azorín, *El enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 11.
[455] *Ibid*. p. 34.
[456] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVIII, p. 378.
[457] *Ibid.* capítulo XIII, p. 346.

enfermedad, la vejez y la muerte, que coartan la actividad del protagonista, pero que él afronta con gran serenidad y con una ataráxica actitud, que se manifiesta en esa suspensión de los deseos por lo efímero del mundo y por conocer su verdadero significado. Vinculamos por ello la intervención de un moribundo Víctor Albert, que cierra la novela, con el schopenhaueriano eterno suceder de la vida: "¡No llores, Enriqueta! –repite Víctor–. La vida es así. ¡Vamos, Enriqueta! ¡Ya vendrán tiempos mejores!"[458]. Se alzan evidentes las diferencias entre los enfermos de *Diario de un enfermo* y *El enfermo*, que confirman la tesis antes expuesta del alcance y conformación de la estética de la ascesis schopenhaueriana. Si en la *opera prima* del levantino, la enfermedad era expresión y símbolo de la crisis finisecular, cuarenta años después esa misma realidad desprende resignación, por someterse al dominio de la inteligencia[459].

En algunos personajes, la obsesión por el paso del tiempo llega a hacerse patológica. Explícitamente, en la novela de *El enfermo*; pero se manifiesta, por ejemplo, en *Doña Inés*, en el tío Pablo: "El mismo caballero sonreía de sus preocupaciones. A la manera que algunas enfermedades llevan el nombre de los investigadores que las han descubierto –como el mal de Bright[460] o el mal de Pott–, él llamaba a su achaque *el mal de Hoffmann*"[461]. Precisamente, esta enfermedad versa sobre la sensación del tiempo, sobre la memoria de sensaciones que hacen revivir el pasado y el futuro en el presente. En definitiva, la enfermedad no es un tema baladí en nuestro autor, tal como refleja este texto de Livingstone:

> The preoccupation with the problem of health is reflected in the recurrence of this theme in Azorín´s novels, as some of the very titles of these works –like *Diario de un enfermo* (1901), and *El enfermo* (1943)– visibly attest, and in the numerous cases of psychic imbalance, like that of Tío Pablo´s «mal de Hoffmann» and Doña Inés´s slit personality, in *Doña Inés* (195), and finally, in *El caballero inactual*[462] (1928) and *El libro de Levante*[463] (1930), in the artist´s struggle to maintain.[464]

En el fondo, todos esos rasgos de carácter responden a la resignación alcanzada y que también es propia de pocos personajes secundarios, cuyo ejemplo paradigmático es el tío Pablo de *Doña Inés*, quizá por ser uno de los pocos con cierta entidad dentro de sus novelas. En su descripción, con gran sutileza, inscribe el narrador esa nota ataráxica en su carácter: "El rostro del caballero denota bondad; pero en la comisura de los labios, en el ángulo de la boca, se marcan dos ligeras arrugas que indican desdén. Desdén tal vez por muchas cosas preciadas por otros hombres y que él no estima; desdén quizá a causa de la ingratitud del amigo y de la inconsciencia de la muchedumbre"[465]. Resulta clarividente, en cuanto a la relación voluntad-inteligencia, el pasaje en el que el sosegado tío sueña con el Señor. El Eterno se le aparece y le propone una permuta: otorgarle un poco de salud, a cambio de restarle un poco de inteligencia. A pesar de que esa mañana,

[458] *Ibid.* capítulo XXXIV, p. 391.
[459] Cfr. Martín, Francisco J., "Introducción", Azorín (Martínez Ruiz, José), *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, pp. 50-72, p. 69: "A partir de *La voluntad*, la enfermedad empieza a diseñarse como un estado positivo, en el sentido de que su consistencia ontológica no puede definirse sólo por la vía negativa. De Schopenhauer hubo de aprender J. Martínez Ruiz la positividad del dolor, la positividad del mal; y desde esta enseñanza que no fuera mera ausencia y nada más".
[460] Volverá a tratar sobre esta enfermedad en el capítulo XIV de *El enfermo*.
[461] Azorín, *Doña Inés*, en *Obras completas I*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 573.
[462] *Félix Vargas*. El autor le cambió el nombre, años después de su publicación.
[463] *Superrealismo*. Si bien, esta obra fue publicada en los últimos días de 1929 (cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, *op. cit.*, p. XXVI).
[464] Livingstone, Leon, "Self-creation and alienation in the novels of Azorín", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1, 1973, pp. 5-43, p. 8.
[465] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 568.

se levanta con muchos dolores, ante la pregunta de su sobrina sobre qué responderá ante semejante propuesta, el trasunto de Azorín responde, "pues que me encuentro mucho mejor"[466], en confusa alusión a la preferencia por la inteligencia.

De manera parecida a tío Pablo, describe el narrador a don Juan, en la etopeya inicial de la novela homónima, por lo que lo destacamos como un recurso recurrente, intencionado y profundo: "¿Hay, a veces, un arrebol de melancolía en su cara? ¿Matiza sus ojos, de cuando en cuando, la tristeza? Sobre sus pesares íntimos coloca, en bien del prójimo, la máscara del contento. No se queja del hombre, ni –lo que fuera locura– del Destino. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad"[467]. Azorín, en sus entrevistas con Jorge Campos, nos cuenta que "yo mismo he presentado, en la novela, un don Juan de cierta edad, un don Juan maduro: madurez sabia que le reporta el estar de vuelta de muchas cosas, el sonreír benévolamente de las vanaglorias mundanas"[468].

Algunos personajes secundarios encarnan, por el contrario, la voluntad de vivir y representan una oposición con respecto al protagonista, ya sea por su redomada tendencia a la acción, por su voluptuosidad, por sobrevenir el dolor a través de ellos o por su falta de intelectualidad. Ya lo habíamos constatado en *La voluntad*. Otro ejemplo de envergadura es tía Pompilia en *Doña Inés*[469], referido por Livingstone: "The equivalence of the opposing forces of action and contemplation at this stage is confirmed by the even counterbalancing of the contemplative Tío Pablo and his hyperenergetic wife, Tía Pompilia"[470]. También localizamos esas personificadas injerencias de la voluntad de vivir en la novela *Don Juan*, tentando al protagonista hacia su antigua y renunciada vida. Son dos instigaciones carnales: la de Jeannette y la de la voluptuosa monja sor Natividad[471]. Además aparece igualmente en la figura del niño explotado, doliente y desamparado, que enerva a don Juan, pero que finalmente le mueve a una profunda y tierna compasión[472]. Y, en *El escritor*, los sucesivos protagonistas –Antonio Quiroga, Luis Dávila– leen las obras de los escritores que les sobrevendrán generacionalmente. Son así descritas por ambos: "He dicho que sonreí al ser preguntado. Faltó muy poco para precipitarme yo propio en el abismo"[473]. El capítulo en el que Luis Dávila relata el hecho, comienza con un "no creo que deba dar mucha importancia al incidente; lo relataré con todos sus pormenores"[474]. Evidentemente, no es casual que el siguiente capítulo esté dedicado a *la voluntad*, sobre la que reflexiona el protagonista que está "preocupado desde hace días"[475], siendo el objeto de la meditación cómo afectan los hechos externos en el ánimo del individuo.

Al mismo tiempo, es motivo de complacencia e inspiración en los protagonistas aquellos personajes cuya gran virtud ha sido, precisamente, la de descubrir la verdad del mundo y desasirse de él. Le sucede a Luis Dávila en su atenta lectura del *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara: "Mañara entró en el nuevo camino después de un hondo dolor y de convulsiones mundanas; he entrado yo a pie llano, serenamente, sin dejar tras mí escorias de mi vida; en mi vida pasada, contrariamente a Mañara, no había nada que

[466] *Ibid*. capítulo XXXIV, p. 606. Nótese en este pasaje cómo elude Azorín el término Dios para esa onírica "imagen antropocéntrica que el hombre forma del Creador" (*ibid*. p. 603).
[467] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 489.
[468] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit.*, p. 111.
[469] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulos XI-XIII, pp. 562-568.
[470] Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", art. cit., p. 87.
[471] Cfr. Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulos XXIX y XXX, pp. 524-527.
[472] Cfr. *ibid*. capítulo XXXII, pp. 529-530.
[473] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 251.
[474] *Ibid*. capítulo XXXVII, p. 308.
[475] *Ibid*. capítulo XXXVIII, p. 309.

yo tuviera que repudiar"[476]. Así ve también el espíritu de Santa Teresa el poeta Félix Vargas, que para imaginarla se desplaza con la imaginación hasta Ávila donde encuentra a "nobles, serenas mujeres, que aún quedan en los pueblos de España; serenas –con bellos ojos de melancolía– en el dolor"[477]. En consecuencia, se entiende su actitud, provista de "la necesaria mortificación": "Percibe la Santa lo frágil que es el hombre –lo percibe dolorosamente, a su costa–, y en vez de retraerse hacia el pesimismo, en lugar de sentir hostilidad para quienes la combaten y la desconocen, abre su espíritu, su sensibilidad toda, a la indulgencia, a la tolerancia, a una bella lenidad para esa eterna flaqueza humana"[478].

En estos caracteres resignados, reconocemos al mismo Azorín. Son imagen labrada de su soledad, de su encierro, de su pasar los días al margen de lo mundano y perecedero, tal y como lo define Jorge Campos: "La leyenda había ido trazando la figura de un Azorín seco, hermético, callado, que responde a su interlocutor con monosílabos o con un silencio que le coarta, le desasosiega, le impele a retirarse al segundo o tercer corte de la conversación"[479]. El autor de esas líneas matiza, en cambio, que Azorín sí tenía fluida conversación y que esa imagen no era tal. Sin embargo, esa descripción otorgada coincide con el deseo de modelo de vida del propio Azorín: "Gozo de un modesto pasar; menos mal que a los setenta años me permito el lujo de no necesitar de nadie: cosa rara en el escritor; digo el escritor en España. Con este modesto pasar me permito también el lujo de cumplir mi deseo: el de vivir ignorado de todos. Y vivir ignorado, después de haber sido un escritor notorio"[480]. No en vano, este fragmento pertenece al último capítulo de sus *Memorias inmemoriales*, titulado «Epílogo en la soledad».

Podríamos resumir en cuanto a la resignación frente a las preocupaciones, que los personajes ataráxicos son desestabilizados por la voluntad y sus influencias, simbolizados, con frecuencia, en personajes secundarios, cuyos rasgos consustanciales son claramente activos, apasionados. Esa voluntad se materializa asimismo en hechos externos, que acontecen de manera inesperada, generalmente a través del dolor (muerte, enfermedad, recuerdos traumáticos) o del amor (enamoramientos, pasión). Livingstone, en un artículo dedicado a la auto-creación y la alienación en Azorín, desgrana, en este sentido, cómo a pesar de la convención y el cliché de que la literatura de Azorín es contemplativa y la de Unamuno agónica, ambas poseen las fisonomías que no se les presuponen. Y, en este sentido, destaca dos temas –el paso del tiempo y la identidad ficcional, que ya hemos tratado en otros capítulos– en los que se encarnan perfectamente las obsesiones de estos personajes autobiográficos, convirtiéndose en un rasgo definitorio de ellos:

> The anxiety of Azorín centres around a persistent obsession with the problem of time –its constant flux, which destroys all stability, and even its questionable reality– which, in turn is intimately related to the fundamental problem of identity (...). The parallel with Unamuno is operative in a very specific sense, not only in Azorín´s subscribing to the theory of the fundamental role of fictional creativity in the realization of self but in his relating to this self-creativity to the question of time.[481]

Si bien Azorín, ante esa angustia y obsesión por el fluir temporal, reacciona con «un encogimiento de hombros», con una resignada aceptación, a su vez deja en él un profundo poso de pesimismo y desasosiego, plasmado cabalmente en su prosa, y reflejado,

[476] *Ibid*. capítulo XXXIV, p. 304.
[477] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 45.
[478] *Ibid*. capítulo XXVII, p. 49.
[479] Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, *op. cit.*, p. 11.
[480] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LXXXI, p. 238.
[481] Livingstone, Leon, "Self-creation and alienation in the novels of Azorín", art. cit., p. 7.

espléndidamente, en sus personajes: "Azorín es uno de los escritores españoles que mejor han sabido suscitar en prosa el sentimiento de melancolía"[482].

Por lo expuesto hasta aquí, podríamos concluir que hay una clara distinción dentro de los actores entre principales y secundarios. De hecho, la gran parte de las novelas de Azorín están construidas en torno a un personaje principal; y muchas de ellas reciben el nombre por el protagonista (sucede así en siete de dieciséis). En otras, aunque no sean homónimas, están centradas también en su protagonista: *Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *El enfermo*, *Las confesiones de un pequeño filósofo* o, incluso, *Superrealismo*. En el caso de *El escritor* son dos personajes principales, con la misma trascendencia dentro de la historia, pero sucesivos. De todas maneras, el protagonista, ya sea individual o colectivo, es, en las novelas del autor monovero, el que da unidad a la novela: al no estar basadas en la trama, sino en las fragmentarias sensaciones y percepciones de ellos; el personaje literario se convierte en el elemento nuclear[483].

A partir de *Superrealismo* desvelamos la categoría ficcional del autor en algunas novelas azorinianas. Durante muchos capítulos (exactamente diez), el protagonista de la novela aún no se ha conformado. En cierto modo, se da una duplicidad de protagonistas: el autor ficcionalizado, que está creando la novela y el protagonista de esa novela, en un nivel hipodiegético. Uno y otro son los titulares de las sensaciones que se suceden. Sobre todo, a partir del viaje de Joaquín Albert a Levante, es cuando éste cobra mayor protagonismo: "Tal vez, Joaquín Albert; nombre que puede ser núcleo central para las sensaciones y sentimientos que se expongan en la novela"[484].

En esta obra, por tanto, se atisba con notoriedad la categoría ficcional del autor –a través de la metalepsis, diferente del autor implícito– que caracteriza algunas de las novelas del autor levantino. En muchas ocasiones, simplemente es una voz ficcional que se introduce dialogando con el personaje principal que se revela ante su creador (*Tomás Rueda* y *Superrealismo*) o haciendo comentarios expresos a capítulos o hechos concretos de la novela (*La isla sin aurora*, *Capricho*). En *Superrealismo* y en el comienzo de *El escritor*, es la voz del autor la que va creando el mundo novelesco, siendo en ambos casos una ficcionalización del mismo. De hecho, la omnipresencia del narrador autorial azoriniano ha llevado a algunos estudiosos a considerarlo como un auténtico personaje en alguna de sus novelas[485].

Los protagonistas de las novelas azorinianas son personajes redondos, según la catalogación de Forster; algunos pocos secundarios, también. Los demás suelen ser personajes planos, de los que el personaje principal percibe alguna característica típica, que se reducen a parciales sensaciones, como ya hemos descrito en el caso de Iluminada y de otras mujeres –que llegan a conformar un paradigma en la obra del monovero[486]–.

Los redondos se conforman en la novela a partir de sus pocas acciones, sus percepciones, sus intervenciones (ya sea en diálogos, a través del estilo indirecto libre,

---

[482] Lozano Marco, Miguel Ángel, "La creación artística en *Lecturas españolas*", en *Imágenes del pesimismo*, *op. cit.*, pp. 89-101, p. 90.

[483] Cfr. Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, *op. cit.*, p. 8: "En *Antonio Azorín* es el personaje principal que da motivación y unidad al libro, pero es un personaje a quien no le pasa nada, a quien le falta una vida exterior, una «historia»".

[484] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 102.

[485] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda,* Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1994, p. 24: "La presencia de la voz del narrador: voz omnipresente y que siempre se manifiesta en primer plano, por delante de aquello que se cuenta, llamando en todo momento la atención sobre su presencia y mostrando un carácter, un talante, unas ideas, unas emociones… de manera que adquiere un verdadero *protagonismo* en la obra; y así, en realidad el protagonista no es sólo Tomás Rueda, sino la relación que se establece entre la voz narradora y el personaje; y esta relación es lo que va desarrollando el tejido del texto y le va dotando de una curiosa profundidad".

[486] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 127: "No se trata, pues, en los personajes femeninos secundarios de individualidades bien delimitadas sino de un mismo tipo de mujer repetido que constituye casi una categoría".

monólogos citados…), y a través de lo que otros nos dicen de ellos o de las descripciones del narrador. Como un rasgo inconfundiblemente azoriniano, dentro de la etopeya del protagonista, el narrador incluye algunos elementos espaciales, que aportan valiosa información sobre dicho personaje: de sus lecturas, de su carácter y, esencialmente, de su actitud resignada y sosegada, simbolizada en su cuarto. Tal lo manifiesta Fox, en su introducción a *La voluntad*[487], pero no es exclusivo de esa novela, tal como relata Montserrat Escartín:

> En cualquier caso, se busca *impresionar* al lector sedimentando en su memoria los mismos datos: caso de la descripción de determinadas habitaciones en la vivienda del protagonista y ciertos elementos de su interior –los libros de su biblioteca o los lienzos y fotografías de las paredes– como forma de completar su etopeya, que es la del autor.[488]

Hay muchos personajes secundarios cuya función es casi de decorado: "La monovera, limpia y diligente; su amor profundo a la limpieza; su apaño para alhajar una casa"[489]. El narrador nos brinda alguna breve pincelada que los define (su ropa, su labor, su quietud): "Las viejecitas de la capacha están en todas partes; no se sabe de dónde salen; no se sabe dónde viven; no se sabe cómo viven (...). Con su capacha siempre (...). El traje negro, de un negro desteñido (...). Encorvadas; andando despacio"[490]. De esta suerte lo expresan Hernández Valcárcel y Escudero Martínez: "La función de todos estos seres humanos es ambientadora, decorativa, como la cruz o el cuadro también indeterminados"[491]. Estas autoras le otorgan una función simbólica, de corte noventayochista. Por ejemplo, como señala Renata Londero en su estudio sobre *La isla sin aurora*, hay una relación simbólica en las novelas de nuestro autor entre el trabajo manual y el literario, siendo *Pueblo* paradigmática en este sentido[492]. En el fondo, la simbología de estos personajes-decorado se corresponde a la sensación recibida por el personaje/narrador, a su percepción de ellos. A veces, esas percepciones, van ligadas a colores. Como dice Montserrat Escartín, aplicado a *Diario de un enfermo*, pero que puede extenderse a toda su producción: "En definitiva, hay diseminados por las páginas de las novelas azorinianas un sinfín de personajes irrelevantes para la acción, vistos de una manera superficial, cuyo fondo y forma se da a través de una impresión de color, a la vez que su función positiva o negativa"[493].

En suma, salvo las excepciones mencionadas –tío Pablo, Yuste– y alguna otra –como los maestros Sarrió y Verdú–, los personajes secundarios están constituidos como planos, fruto de la fragmentación y de la reducción del mundo novelesco a las sensaciones del yo lírico:

> El fragmentarismo estético desintegrador de la realidad afecta inevitablemente a los *personajes*, que experimentan una profunda metamorfosis en su forma de representación textual respecto de la novela decimonónica. Aporta el sustrato humano o vital básico de *Antonio Azorín* una galería de personajes secundarios, cuyo

[487] Cfr. Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1968: "Otra técnica –de la misma índole– que emplea Martínez Ruiz muy a menudo para elaborar su obra es poner de relieve a sus personajes por una descripción de los libros y pinturas que tienen" (p. 41).
[488] Escartín, Montserrat, "Introducción", en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Diario de un enfermo*, Cátedra, Madrid, 2015, pp. 100-101.
[489] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIII, p. 97.
[490] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 199.
[491] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 123.
[492] Cfr. Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 22.
[493] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 99.

> paso oscuro y fugaz por la novela deja contradictoriamente una estela de persistente luminosidad estética.[494]

Sin duda, al igual que el espacio –lugar, espacio–, los personajes azorinianos son enteramente *personajes*, en cuanto se construyen a través del discurso o la focalización, y menos *actores*, por su leve incidencia en la casi inexistente trama. Interpretamos de tal modo este artículo actual, en el que se considera los personajes azorinianos como si no fueran personajes: "Lo que se ve desde esa mirada solar no hace acepción de personas (...). Por eso [allí se divisan seres humanos, sí, pero no sujetos] –y no porque los sujetos sean fragmentos– no hay verdaderos personajes en Azorín. Por eso se quiebra el naturalismo en *La voluntad*"[495].

Tal y como consignábamos al hablar del espacio, el personaje es junto a éste el elemento más importante en la génesis de la obra literaria, según la describe Azorín en sus novelas «autocreadas». Sucede así en los primeros capítulos de *El escritor*: "Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje. Acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida"[496]. Análogamente lo anuncia en *Pueblo*, dándonos la clave dentro del proceso de creación del personaje azoriniano, la sensación: "La sensación en una conciencia –en la conciencia del personaje de esta novela– de un cambio de luz"[497]. Asimismo, con el personaje da comienzo la novela, tras los pasos preliminares, en *Superrealismo*: "Ya es hora ¡Que se va a empezar! Ya es hora de que aparezca el protagonista de la novela"[498].

Sin embargo, con la decidida intención de buscar una mayor objetividad, hallamos algunos personajes colectivos en la producción azoriniana[499]. Si bien, en *El escritor* parece que el cambio del narrador busca este efecto objetivador, reproduciendo distintas conciencias individuales para conseguirlo; por tanto, no podríamos designar en ella un personaje colectivo, sino dos personajes principales sucesivos. Mientras que en *Pueblo*, *Capricho* y *La isla sin aurora* tenemos otra realidad.

En *La isla sin aurora* la pretensión azoriniana es evidente: plasmar la variada perspectiva de todas las artes literarias, simbolizada en cada uno de los protagonistas, con sus diversos puntos de vista. Tal nos lo cuenta el narrador: "Pueden hacerlo el poeta, el novelista y el dramaturgo. Nadie más indicados. Muchas cosas bonitas podrá contarnos luego el poeta; el novelista traerá un grueso cuaderno henchido de notas. Y el dramaturgo podrá urdir una comedia exótica y maravillosa"[500]. Ya en el comienzo de la obra, relata la diferente percepción de cada uno. En el poeta domina la intuición y la soledad; en el novelista, la reproducción de los matices de la realidad; en el dramaturgo priman en cambio los hechos concretos[501]. Con cierta frecuencia, el narrador va desgranando sus diversas posturas ante los hechos, que se corresponden con sus presupuestos ante la realidad y ante el hecho artístico: "Sonreía el poeta dulcemente; el dramaturgo, que asistía a la escena, no decía nada; se encogió de hombros; lo mismo le daba una cosa que otra. Después de todo, lo que suelen hacer los dramaturgos –y si no, no existiría el teatro– es

---

[494] Pérez López, Manuel, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 71. De manera parecida se expresa Risco, hablando de *Don Juan*, *Capricho* o *Salvadora de Olbena*: "Pero tales individualidades tienen un valor puramente ambiental; son meros componentes del clima o marco, decorado panorámico de la ciudad" (p. 266).

[495] Villacañas, José Luis, "El muro y la puerta: Azorín y el mundo de *La voluntad*", en Francisco José Martín (coord.), *Las novelas de 1902, op. cit.*, pp. 157-179, p. 161.

[496] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 246.

[497] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 170.

[498] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 94.

[499] Ya hemos tratado sobre este aspecto en diversos capítulos (en el 1 y, especialmente, en el 2). También esto tiene su reflejo en la filosofía de Schopenhauer.

[500] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 515.

[501] Cfr. *ibid*. capítulos II-IV, pp. 504-510.

generalizar un caso. Y esa generalización era a lo que se oponía el poeta"[502]. Por ello, cada uno de los protagonistas "emblemáticamente desprovistos de sus nombres, equivale a un camino de formación en los ámbitos preferidos por Azorín, «pequeño filósofo»: el literario y el moral"[503]. En esta novela, peculiar por el tono de ensoñación, surgen algunos personajes irreales, que, como destacan Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, "adoptan características reales y cotidianas"[504]. Así, elaboran grandes parlamentos o dialogan con los personajes, tal es el caso de la "ondina parlera", el fauno, o del perro y el papagayo que se presentan ante el tribunal constituido para juzgar el robo de la aurora[505].

En *Pueblo*, la visión cenital, estelar, provoca que la narración no se centre en ningún personaje en particular. En consecuencia, estaríamos ante un personaje colectivo, en el que el pueblo, sus espacios, sus habitantes y todo lo que la visión recorre y percibe, son los verdaderos protagonistas. Es un yo lírico-narrador el que desempeña esa labor sensitiva, transitando por distintos lugares, *percibiéndolos*. Parte casi siempre un elemento material, que suele dar nombre al capítulo, que le sirve para retroceder a una visión panorámica, en la que con frecuencia aparece el portador de dicho elemento: la relación capacha-viejecitas, cayado-pastores, azul oscuro-trabajadores ferroviarios, techo-hablantes, umbral-pies de los que lo cruzan (niños, adultos), y un sinfín de ejemplos más. Además, como ya adelantábamos antes, el «Epílogo en un sueño» establece una relación simbólica explícita entre el pueblo –el protagonista de la novela– y la voluntad. En este capítulo, se cuenta un sueño en el que un depósito lleno de gas se va consumiendo por una llama: "El depósito era el pueblo; era la masa popular; la llama era la inteligencia"[506]. Esa llama conseguiría acabar con el pueblo, lo que le produce una profunda angustia, por el posible fin del planeta. En definitiva, el narrador nos revela una interpretación en el ámbito semántico de los personajes. En esta novela, son muy comunes tanto esos personajes colectivos definidos en pocos rasgos, como también algún animal con características humanas, como son los perros o el gallo parlantes del final de la novela.

Igualmente, en *Capricho*, el juego de perspectivas en el que se basa la novela, vuelve a configurar un personaje colectivo. Aquí, de nuevo, la pretensión es meridiana: alcanzar un conocimiento más verdadero y objetivo gracias a la participación de muchas conciencias individuales. El desencadenante es una pequeña anécdota: la poca trama que tiene la novela. Y la intención, como deja claro el autor de la anécdota, es, precisamente, que sea completada por el resto de los componentes de la redacción del periódico, aplicando en esa reconstrucción sus particulares intereses, su carácter y su visión del mundo: "Cabalmente: ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social. Y ello con razón evidente; para hacer más visible el anhelo hacia lo infinito he procurado escamotear de lo real todo lo adherente, hasta dejar escueta la idea"[507]. En esta novela, "Azorín se refleja en casi todos los personajes, bien por «simpatía» bien por «antipatía»"[508]. Entre ellos, destacan, por su interés metaliterario, los personajes de la tradición literaria española que monologan en la tercera parte: Alonso Quijano, Tomás Rueda, el Buscón o don Juan Tenorio.

[502] *Ibid.* capítulo XX, p. 541.
[503] Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 15.
[504] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 132.
[505] Cfr. Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulos XXIX, XXXIV-XXXV.
[506] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, "Epílogo en un sueño", p. 234.
[507] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 404.
[508] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 116.

4.2.2.6. El protagonista lírico: la fragmentación, la trama y el lector

Afrontamos ahora una cuestión diferente, apuntada brevemente con anterioridad. Es la importancia de la subjetividad de los personajes y la construcción de ésta en la novela. Un primer detalle, unido intrínsecamente al autobiografismo de los personajes, sería que "en todos esos personajes es de recalcar su hipersensibilidad y su papel de vehículos de la subjetividad del autor"[509]. Otro, el papel destacado que juega la conciencia y la sensibilidad de éstos, en detrimento de la adelgazada trama novelesca. Es decir, cómo se construye el enfoque lírico, fundido inseparablemente con la fragmentación, clave en la constitución de los personajes azorinianos.

La estructura de los capítulos está concebida en toda la novelística de Azorín por cuadros fragmentarios, en los que el tema fundamental difiere. Varían desde alguna impresión del protagonista, pasando por un mínimo suceso y su repercusión en la sensibilidad del personaje que percibe, hasta un diálogo entre personajes, con una total tendencia hacia temas filosóficos, políticos, artísticos o costumbristas. Así como a través de los personajes colectivos o de la focalización en ellos, Azorín busca con la fragmentación y con la disminución de la historia una mayor objetividad, una reproducción del mundo más acorde con la metafísica idealista que sostiene: "Y en este punto, al despedirnos de la historia, entramos en el terreno de la novela; para decirlo con más amplitud, en el terreno de la verdadera verdad"[510].

Luego, el objeto principal de la narración no es la sucesión de la fábula, como bien adelantaba Yuste en el conocido capítulo XIV de *La voluntad*, sino la subjetividad de los personajes. Alababa el maestro al Arcipreste de Hita, que en unos retazos es capaz de sugerir: "su autorretrato es un fragmento maravilloso"[511]. De la misma forma, incitaba a la fragmentación para reconstruir la vida del protagonista literario, ya que es "cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones"[512].

La trama en las novelas azorinianas es, entonces, tenue; no son los hechos de la historia los que consumen el discurso, ni siquiera la psicología del personaje; son, más bien, los pensamientos, sentimientos y percepciones del personaje, que se nos dan a conocer de manera fragmentaria, asistemática; y que el lector debe recomponer para conformar una idea cabal del personaje en cuestión. Los personajes piensan, sienten o hablan, más que actúan. La construcción de los personajes, en rigor, se fragmenta tanto en el plano del discurso –cuadros sueltos, que el lector debe situar espacio-temporalmente y ensamblar para construir *su imagen* del personaje– como en el de la historia –por la ausencia de fábula–. El lector contribuye a la obra literaria restaurando esos fragmentos para adquirir su propia composición de los personajes de la novela. Evidentemente, por lo que llevamos descrito hasta aquí, cobran más importancia los personajes que los actores, ya que la delgadez de la trama afecta esencialmente a su acción.

Las técnicas narrativas para exponer esos fragmentos de vida son muy diversas. Ya hemos tratado de la focalización y del diálogo. En algunas novelas, el narrador es homodiegético, por lo que esa transmisión está asegurada. Cuando es heterodiegético, destacan especialmente el estilo directo y el indirecto libre, para consignar los pensamientos y sentimientos del personaje. El uso del diálogo directo es cambiante en las novelas: pasa de algunas en las que se utiliza con elevada frecuencia, como *La voluntad*,

[509] Manso, Christian, "La narrativa lírica de Azorín y Miró", *Anales Azorinianos*, 3, 1986, pp. 327-331, p. 329. Es una reseña de la obra de Hernández Valcárcel y Escudero Martínez.
[510] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 665.
[511] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 105.
[512] *Ibid*. p. 106.

a otras en las que apenas es relevante[513]. Por tanto, ya no es una descripción *ad extra* del narrador sobre los recovecos interiores del protagonista; sino una cierta cesión de la palabra al mismo personaje. En este sentido, Azorín utiliza a lo largo de su producción literaria otras técnicas para que el lector conozca en profundidad a los personajes y sus enfoques: las cartas, la narración de alguna historia en primera persona o los capítulos encuestas.

A través de la focalización conocemos la percepción de los personajes[514]. Una anécdota, una leve situación, es el comienzo que da rienda suelta a un sinfín de sensaciones e imágenes que percibe y siente el personaje: "Verdú está cada vez más débil y achacoso. Esta tarde, en el despacho, ante el huerto florido, Verdú iba y venía como siempre con su paso indeciso. En un rincón, inconmovible, eterno, don Víctor calla y se acaricia las barbas. Y Azorín contempla extático al maestro"[515]. En las novelas llamadas «Nuevas Obras», este fenómeno se radicaliza, ya que no necesita siquiera de una anécdota. El núcleo narrativo pasan a ser las mismas sensaciones: "Un peñón ingente; la cima de una montaña. Una cima que no es aguda, puntiaguda. Cuadrara, como un poderoso cubo de roca. En el azul, avanzando sobre el valle verde"[516]; "plétora de vitalidad; mediados de agosto. Horas de mediodía; en la terraza de un café"[517].

En esta percepción, como ya sabemos, la vista prima sobre el resto de sentidos. Asimismo, revela un especial cuidado por el oído. Es muy característico del escritor monovero. Asume cierta importancia para la consideración del paso del tiempo: el sonido de las campanas ("Han dado ya en la Asunción las dos y media"[518]) o del cantar de los gallos anunciando la aurora ("Un gallo canta cerca: contesta otro gallo"[519]). También se erige como una percepción que implica la relación de distancia cercanía-lejanía o de atención-distracción: "Salvadora ensimismada, no se daba cuenta de la lluvia; ha oído, al fin, el monótono sonar, y ha levantado el visillo del balcón"[520]; "y Azorín, ya recogido tras los cristales, oye a lo lejos la melodía lenta y triste del piano"[521]. En general, los sonidos rompen el monótono silencio de los pueblos, el sosiego buscado. A veces es simplemente un sonido armónico; otras veces, uno estridente, perturbador de la paz. Sin duda, dependerá del estado del alma del personaje que percibe: "El cielo está radiante, limpio, diáfano; brilla el sol en vívidas y confortadoras ondas; un gallo canta lejano, con un cacareo fino y metálico; se desgranan, en el silencio, una a una, las campanadas de una hora…"[522]; "exasperación en el trabajo (...). Sensibilidad mórbida, extraordinariamente irritable"[523].

En la novela de la que está tomado este último ejemplo, *Félix Vargas*, éste recurso de la focalización llega a su máxima expresión, como modelo más extremo. Toda la

[513] Cfr. Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, *op. cit.*, p. 8: "Antonio Azorín rara vez dialoga con alguien. Sólo hay diálogo en dieciocho de los cincuenta y nueve capítulos, y casi siempre uno de los contrincantes tiene la palabra convirtiéndolo todo en monólogo".

[514] De este y del anterior tema ya hemos tratado en el capítulo 2, por lo que no me extiendo ahora. Hablando de las novelas de 1902, Renata Londero señala la focalización como fundamental en todas ellas, ya sea con narradores homo o heterodiegéticos: "En este sentido, cabe señalar el uso del narrador en primera persona, constante en *Sonata de otoño*, marginal pero en estratégica posición paratextual en *Amor y pedagogía*, y coincidente en la derrota artística del protagonista en *La voluntad* (tercera parte) y en *Camino de perfección* (caps. XLVI-LVI). En segundo lugar, todas las descripciones están focalizadas conforme a cómo interpreta la realidad exterior el personaje central, aun en caso de narración en tercera persona" (Londero, Renata, "Poesía y novela", art. cit., p. 207).

[515] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 300.

[516] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 108.

[517] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 10.

[518] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 668.

[519] *Ibid.*

[520] *Ibid*.

[521] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo XVI, p. 319.

[522] *Ibid*. tercera parte, capítulo VII, p. 341.

[523] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXX, p. 55.

novela está construida a partir de los pensamientos y sensaciones del poeta Félix Vargas. Por ello, la narración se circunscribe, hermética y exclusivamente, a su conciencia. La anécdota es mínima: una carta procedente de Madrid en la que le invitan a impartir una conferencia sobre Santa Teresa. En cambio, la cascada de sensaciones, imágenes y pensamientos es desbordante, continua: "The formula of thought as action produces a type of novel in which the action is entirely on the psychic level, in the inner of consciousness of the artist"[524]. En definitiva, tal como expone Domingo Ródenas, todo forma parte de la subjetividad del personaje, produciendo una profunda renovación en la configuración novelesca:

> La innovación principal de *Félix Vargas* –y por la que Azorín suponía que le iban a tachar de loco– consistía en proponer una novela fragmentaria, hecha de piezas sueltas, que oponía al concepto tradicional de argumento un acontecer meramente psicológico, que socavaba la noción de personaje por la vía de la inmersión en el mundo interior, en la nebulosa de las ideas y sensaciones, del protagonista, que destruía la representación convencional del espacio y el tiempo, instituyendo una anacronía y una anatopía fluctuantes, era, *en el fondo*, una novela orgánica.[525]

Las tramas en el resto de novelas de Azorín suelen componerse de pequeñas anécdotas, o de ligeros propósitos de los personajes, que apenas se consignan o se dan a conocer veladamente. Son excepción, sin duda, *El licenciado vidriera*, *María Fontán* o *La isla sin aurora*. Esta última, en su concepción de novela dentro de la novela o de sueño dentro de sueño, las acciones "sólo tienen lugar en la mente de sus protagonistas"[526], por lo que se aproxima más a Félix Vargas, en ese sentido. En las otras dos, a pesar de que la acción es manifiesta en ellas, realmente los capítulos se componen de pequeños retazos de esos viajes o vidas, dando poca importancia a los hechos. El narrador suele resumir estas acciones en una frase, para poder centrarse en el propio personaje: "Muchas vueltas ha dado ha dado nuestro amigo Tomás por Italia y Flandes. Lo ha visto todo y ha estado por todas partes. Ahora vuelve otra vez a Salamanca. Desea continuar sus estudios interrumpidos; pero ahora ya no estará en aquella casita de antes. Y, aunque estuviera, ya no sería lo mismo"[527].

En las demás, la anécdota suele ser un viaje, el retiro de un personaje, una carta que llega, un suceso acaecido en el pueblo o ciudad... Esos hechos suelen identificarse con elementos que hacen perder al protagonista el sosiego –por ello, son equiparables a la voluntad de vivir– y provocan el consiguiente intento de recuperar la calma. Sucede, por ejemplo, a través de las cartas que reciben tanto Salvadora como doña Inés, en sus novelas; o también Félix Vargas. En *Salvadora de Olbena* es un telegrama, que la protagonista "con ademán decisivo", "arroja al fuego el paquete de tarjetas donde se inscribe el nombre nato"[528]. En *Doña Inés*, la protagonista recibe una carta de su amante: "Una carta no es nada y lo es todo"[529]. En esta historia se necesita la competencia del lector, que conozca la vida pasada de la protagonista, contenida en la tradición literaria. Al recibir la carta, pierde la paz, y dice el narrador: "Todo está en silencio. Nos hemos resignado ya al dolor"[530].

---

[524] Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", art. cit., p. 90. También incluye en este grupo a *Pueblo* y a *Superrealismo*. En cambio, *Pueblo* es una visión cenital. En *Superrealismo* sí sucede en el nivel de gestación novelesca, pero, en cuanto aparece el protagonista, cambia esencialmente.
[525] Ródenas, Domingo, "Introducción", en Azorín, *Félix Vargas*. *Superrealismo*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 69.c
[526] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 250.
[527] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 463.
[528] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 682.
[529] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo V, p. 551.
[530] *Ibid.* p. 552.

En otras ocasiones se producen eventos más reseñables, como el traslado de Antonio Azorín a Madrid en la segunda parte de la trilogía; o el viaje de los tres protagonistas a *La isla sin aurora*. Son actitudes más bien activas, que desatan una vorágine de sentimientos o sensaciones, en las que se centra la narración. Así, en *Antonio Azorín*, el protagonista dice: "Yo me siento conmovido y estoy a punto de sollozar cuando pienso en todas estas cosas… Yo me veo solo, yo me veo triste; yo veo que mi juventud va pasando estérilmente, sin una ternura, sin una caricia, sin un consuelo"[531].

En *Las confesiones de un pequeño filósofo*, novela construida a partir de rememoraciones y evocaciones, hay dos leves sucesos en la trama. El primero es el comienzo de la escritura de una obra sobre su infancia en un escritorio de Collado de Salinas: "Yo quiero evocar mi vida"[532]. El recuerdo provoca las sensaciones y reminiscencias de que está compuesta la novela. Es la vuelta a Yecla, en el epílogo, la que hace conmoverse al protagonista: "Y he sentido, en este ambiente de inercia y de resignación, una tristeza íntima, indefinible"[533]. El protagonista siente, en suma, el paso del tiempo.

La sugerida idea de emprender el viaje en *La isla sin aurora* genera un efecto: "Lamentan que hubiera lanzado el poeta la idea; pero una vez lanzada, tiene la idea su vida propia y nadie podrá detener su desenvolvimiento"[534]. De hecho, esa idea, que tras los iniciales «dimes y diretes», comienza a ser un clamor en la ciudad, hasta que finalmente perturba al poeta, cuya rutina y meditación son su estilo de vida: "Llegó un punto, sin embargo, en que el poeta no pudo sustraerse a la corriente general (...). El ímpetu fue tan arrollador, sin embargo, que tuvo que ceder"[535].

Precisamente, por no importar en exceso la fábula, y por el fragmentarismo, encontramos que en líneas generales sabemos bien poco de la historia y de la vida de los protagonistas. Como dice Lozano Marco, hablando de Miró, pero que puede hacerse ostensible a nuestro autor:

> Conviene no dejar de lado la cuestión del nombre. Si el personaje de Martínez Ruiz es designado casi siempre por su apellido, Azorín (su nombre, Antonio, casi no aparece), el protagonista mironiano nunca ha de ser llamado de otro modo que Sigüenza, llevando a su plenitud el estatuto de exclusividad en la creación de un personaje literario puro: la mínima denominación –mediante una especie de topónimo– para construir la presencia de quién no sabemos prácticamente nada: ni su nombre, ni su aspecto, ni su ocupación…[536]

Conocemos poco sobre el pasado o la biografía de los protagonistas. De hecho, en un ejercicio intertextual que debe realizar el propio lector, Antonio Azorín es protagonista de tres novelas que se complementan, para desvelar su infancia, juventud y la vida posterior a su fracaso existencial. En consecuencia, su reconstrucción es una labor del lector empírico. Si eso acontece con los protagonistas, en los personajes secundarios, el abismo es mayor: no sabemos quién es Yuste o de dónde procede; ni Sarrió. Sólo conocemos algunos trazos de su carácter y pensamiento, nada sistemáticos, fragmentarios. Igual que de Antonio Azorín en sendas obras, salvo en contadas excepciones, a estos secundarios se les nombra exclusivamente por el apellido, pasando por alto el nombre. Como ejemplo de este esquematismo en la historia, en *Diario de un*

---

[531] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo III, p. 333.
[532] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 381.
[533] *Ibid.* epílogo, capítulo I, p. 430.
[534] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 516.
[535] *Ibid.* capítulo IX, pp. 519-520.
[536] Lozano Marco, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2010, p. 83.

enfermo, tanto el personaje, como su amada y su enfermedad, permanecen innominados durante toda la trama, en ese afán de restar importancia a los *hechos*, en clara contraposición al canon omniabarcante de la novela realista[537].

Un protagonista típico del escritor levantino es el de un adulto con una vida pasada, que no se relata en la propia novela, pero que se intuye o se debe conocer[538]. Es el caso de *Don Juan*, *Doña Inés*, *Salvadora de Olbena*, *Félix Vargas* o *El escritor*. En todas ellas, notamos algunos detalles biográficos anteriores, bien por menciones a lo largo de la obra, pero que son ligeras, de pasada, bien fruto de alguna impresión. Es el caso del matrimonio y viudez de Salvadora, cuyas leves referencias surgen al contemplar la alianza: "De cuando en cuando, la mirada de Salvadora se posa en este cerquito áureo. A los veintidós años se casó Salvadora López de Ledona, y a los treinta enviudó; fue dichoso su matrimonio"[539]. En el caso de Luis Dávila, conocemos su éxito como escritor por sus relaciones sociales; y poseemos pocos pormenores de su antecedente historia: "Tenía yo, Antonio Quiroga, a mis sesenta y cuatro años, con mis cincuenta volúmenes, ante mí un escritor que nacía"[540]. De Félix Vargas apenas sabemos que es un poeta.

En *Doña Inés* y *Don Juan* el caso es distinto. Como bien sabemos, en la novela apenas se enumeran rasgos o acontecimientos de su vida. Solamente su fisonomía, su carácter y pocos retazos más. A pesar de esto, sí sabemos por la tradición literaria, detalles de su vida pretérita. Ambos desisten de ella y emprenden una nueva trayectoria, aunque los fantasmas del pasado tientan al regreso, como evidencia este texto de Lozano Marco:

> El impulso sexual es una manifestación de la voluntad en estado puro. En sus novelas, en su obra, no hay sexo, ni pasiones; como mucho, en *Don Juan* advertimos insinuada una pasión contenida; pero, ante todo, lo que encontramos son sentimientos sutiles y delicados (...). El adalid del amor sexual se convierte en un hombre piadoso; al igual que doña Inés (en la versión de Azorín), tras una vida de experiencias amorosas, a cuyo epílogo asistimos, renuncia a su último amor para dedicarse al ejercicio piadoso creando una especie de hogar-escuela para niños pobres. En ambos casos parece resonar esa frase que resume la más alta cualidad ética en *El mundo como voluntad y representación*: «todo verdadero amor puro es piedad y todo amor que no sea piedad es egoísmo. El amor personal es el eros; la piedad es ágape» (Schopenhauer).[541]

Ya hemos hablado de esas circunstancias para don Juan; pero Inés, debido al enamoramiento con Diego el de Garcillán, recupera la pasión. También es pura voluntad de vivir. En este sentido, es muy llamativo el relato que está escribiendo tío Pablo, en el que cuenta el antiguo amor entre Beatriz y el trovador Guillén de Treceño. El argumento de tío Pablo incide constantemente en la oposición sensibilidad/pensamiento frente a la

---

[537] Cfr. Martín, Francisco J., "Introducción", art. cit., pp. 102-108. Destaca, sobre todo, el nombre de la enfermedad y de la amada, ya que en una novela diarística la supresión del nombre del escritor es una práctica común que ayuda a la verosimilitud.

[538] Ezpeleta Aguilar afirma, por el contrario, que la mayoría de los personajes azorinianos responden al modelo de *Bildungsroman*. Con todo, solamente *La voluntad, Antonio Azorín, El licenciado vidriera* y *María Fontán* serían novelas de autoformación, según los criterios adoptados, por ejemplo, por Rodríguez Fontela (cfr. *La novela de autoformación*, *op. cit*., pp. 55-97). En consecuencia, me parece que las siguientes palabras son matizables: "Todo el sistema novelístico azoriniano se acoge al esquema de la novela de formación. Sus protagonistas (muchos de ellos escritores que forjan su personalidad literaria al hilo de sus experiencias y reflexiones en contacto con maestros) van tallando su personalidad a la vez que dan cuenta literaria de cómo el cúmulo de influencias intelectuales, filosóficas y literarias va ordenándose hasta conformar definitivamente al ser adulto (tras su etapa formativa juvenil); eso sí, convertido al final del proceso en un héroe resignado abocado a un fracaso que retroalimenta, paradójicamente, la búsqueda intelectual exigente" (Ezpeleta Aguilar, "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín", art. cit., p. 70).

[539] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 682.

[540] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 249.

[541] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado vidriera*", art. cit., p. 242.

acción. Ante la insistente pregunta de su sobrina sobre el desenlace del distante encuentro entre ambos amantes, le responde: "En el fondo de la cámara en que estaban el trovador y la dama, había una puertecita. Daba esa puertecita a una escalera de caracol. La puerta estaba perfectamente cerrada; doña Beatriz la había cerrado bien. Y, sin embargo, de pronto, la puertecita chirrió. Las manos de doña Beatriz se detuvieron; el rostro de la dama se había tornado pálido"[542]. Es decir, en vez de narrar el acontecimiento, se explaya en las múltiples y variadas sensaciones de la especular protagonista del relato.

Estas dos obras, junto a *El licenciado vidriera*, principalmente, responden al gusto del autor de *re-crear* personajes literarios españoles. Ya lo hemos tratado al estudiar la metaficción, por el proceso intertextual que comporta. Esta actividad es fruto de su concepción sobre la lectura y sobre el propio quehacer literario: él mismo completa como lector-escritor los blancos que emergen en el mito literario, en la configuración del personaje. Qué sucede después en la vida de don Juan o doña Inés; o cómo había llegado hasta los sucesos contados por Cervantes el pobre Tomás Rueda. En rigor, es ejercicio metafictivo, pero también trabajo lectorial, reflexión literaria. En parte, rellenar esos huecos supone manifestar que los hay. Como relataba Yuste, en la narrativa tradicional surgen asimismo los vacíos, los blancos, el esquematismo. Con esa actividad literaria, Azorín no hace sino mostrarlos.

Hasta cierto punto, esta idea azoriniana de la literatura va muy unida a su creación novelesca: "Como sucede en la de todos los innovadores literarios, una de las finalidades principales de su novela consiste en la creación de un lector nuevo, adulto, responsable, activo y denso, que sepa extraer más y más de lo más leve. Un lector crítico-autor"[543]. Azorín pretende un lector afanoso, inteligente, sagaz. En este sentido, Lozano Marco, basándose en las *Lecturas españolas* y en la actitud de Azorín como lector y crítico, establece cuatro pasos para el lector avezado. El primero supone cómo la lectura implica la figura de un lector-creador, que va componiendo su propio mundo interior a partir de las obras que lee; el segundo nos lleva a revivir el tiempo pasado, a vivir vidas que no hemos vivido; el tercero es la *re-creación*, la lectura como base para los nuevos mundos; el cuarto es el surgimiento de incipientes creaciones, sentimientos y reflexiones a raíz de la lectura[544]. Todos estos elementos podríamos anclarlos a la construcción del personaje y su fragmentación en las novelas del monovero. Por eso, el papel del lector es esencial: así lo piensa Azorín; así lo exige en su obra.

4.2.2.7. Conclusiones

Del análisis de los personajes de Azorín se puede inferir que éstos son fruto de una estética muy delimitada. La ética, metafísica y epistemología schopenhauerianas son raíz y fundamento de ella. Si bien, durante sus primeras novelas, esa ética se discute y se somete a prueba por el comportamiento de unos personajes que se rebelan ante su inevitable destino, el desenlace de los hechos impone una interpretación del mundo, que casi queda confirmada en *Antonio Azorín*, y que se certifica en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Su manifestación más patente es una *estética de la resignación* que se encarna en los personajes azorinianos a través de su actitud pasiva, ataráxica y contemplativa; en su renuncia a los placeres y dolores mundanos; en una visión melancólica y pesimista; en sus bajas expectativas que, por esta razón, nunca se defraudan.

Esta estética y esos personajes encajan a la perfección con la descripción de la novela lírica. La novela se centrará ciertamente en la subjetividad, ya se manifieste

[542] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 600.
[543] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 251.
[544] Cfr. Lozano Marco, Miguel Ángel, "La creación artística en *Lecturas españolas*", art. cit., pp. 96-98.

principalmente en una conciencia –como sucede en gran parte de las novelas del monovero–, ya en varias, o ya en un personaje colectivo, fruto de la unión de muchas individualidades. Los personajes son despreocupados, con una elevada hipersensibilidad, y la materia novelesca principal consistirá, precisamente, en sus percepciones, sentimientos, reflexiones. La historia se reduce al mínimo; como consecuencia el personaje crece. Su construcción, por consiguiente, será más bien discursiva, siendo mucho más personaje que actor.

El autobiografismo en los personajes se descubre primordialmente en dos ámbitos: a través de la coincidencia de los hechos externos, constatables históricamente en la vida del autor y que se repiten en la de los entes ficcionales; y, sobre todo, a partir de la reproducción en ellos de los sentimientos y pensamientos del autor. En su actitud vital, resignada; en su visión de la realidad; en sus opiniones políticas, artísticas; en su actividad literaria y creativa. Muchos de los protagonistas son escritores y comparten con el autor sus intereses; y también sus obsesiones, como el paso del tiempo o su profunda melancolía. Por tanto, la narrativa azoriniana es una especie de reconstrucción de sí mismo, aunque no podemos confundir nunca el mundo ficticio con el del autor empírico. Éste se nos muestra en la obra y expresa el fruto de sus lecturas, como sucede en las novelas cuyos personajes son recreaciones de mitos literarios: el autor llena los blancos que esas historias y esos personajes dejaron en las obras clásicas, completándolos en un ejercicio de intertextualidad y en un ejemplo del papel activo del lector-autor empírico que es Azorín.

La trama se reduce, y fruto de la subjetividad, de un intento de transcribir adecuadamente la realidad, de forma más fiel, más objetiva –a través de las diversas subjetividades–, surge la fragmentación, que afecta de manera decisiva a los personajes. El discurso y la historia se fragmentan, por lo que el diseño de los personajes, también. Esto exige un papel diligente del lector. Lo que sostiene la novela no es la historia, sino la percepción de los protagonistas, su sentir. El narrador cede su visión al protagonista, focaliza en él todo el discurso. El yo lírico se impone; y ese punto de vista es el permea toda la novela.

4.3. LA PROSA LÍRICA AZORINIANA

> En nuestro tiempo ha habido dos escritores destacados que se han batido con el lenguaje moderno con verdadera energía y tesón: uno ha sido Azorín y el otro Ortega y Gasset (...). Azorín llevó claridad y concisión al lenguaje.[545]

Estas palabras de Pío Baroja nos conducen a considerar irremediablemente el exquisito estilo con el que Azorín redactó sus novelas. Sin duda, la fragmentación estructural –y en consecuencia del resto de constituyentes del relato– propia de la novela lírica modela unas unidades textuales breves. Éstas permiten al escritor un mayor esmero, dedicación y cuidado del texto narrativo, tal que conforme una, así llamada, prosa lírica.

Azorín ha sido considerado como un gran estilista. De hecho, en cierto modo, todavía en muchos ámbitos académicos el estudio de su obra está reducido a ese cliché: la frase corta, la concisión. Sin embargo, si desde el estudio de Amado Alonso sobre el ritmo de la prosa en las *Sonatas* de Valle-Inclán, la bibliografía sobre el estilo del escritor gallego ha sido prolija, la referida al de Azorín ha sido más bien escasa. A pesar de ese inmenso campo de estudio, mi pretensión será la de advertir la pulcritud y el desvelo que el

[545] Baroja, Pío, "Martínez Ruiz. Prólogo a *La fuerza del amor*", en *Obras completas*, VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978, pp. 938-939.

monovero prodigó a su prosa novelesca, convirtiéndola en prosa lírica, acorde con el subgénero novelesco que estamos estudiando.

El mismo Azorín divagó con frecuencia acerca del estilo. Algunos críticos han hecho notar, en este punto, las aparentes contradicciones en las que incurre. Por un lado, el autor destaca, en conocida y manida frase, que "tener estilo es no tener estilo"[546]. Reniega, concretamente, tanto del abundante uso de adjetivos como de la presencia de elementos superfluos en la prosa: "El caso es que los que quieren hacer estilo recargan adjetivos y nos dan una prosa que a los que entendemos algo de técnica nos hace sonreír. Advertimos al punto que esa prosa es, como quien dice, cartón pintado"[547]. Por el contrario, destaca unas cualidades singulares en su compañero de generación y amigo Pío Baroja, en unos textos incluidos en el felizmente reeditado volumen *Ante Baroja*. Del autor vasco, subraya su "simplicidad extrema", su "prosa vital", como si fuese fruto de una labor espontánea[548]. En resumen, como expone en *Un pueblecito*, libro fundamental para entender la estética y estilo azorinianos, "el estilo no es voluntario. El estilo es una resultante fisiológica"[549].

Estas particularidades barojianas, consideradas superficialmente, se oponen frontalmente a la hipótesis inicial. Pero no es así. Para Azorín, la supuesta ausencia de estilo y la sencillez se entrelazan, ya que "la dificilísima sencillez, es una cuestión de método": "El estilo es eso; el estilo *no es nada*. El estilo es escribir de tal modo que quien lea piense: *Esto no es nada*. Que piense: *Esto lo hago yo*. 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"[550]. Por ende, las claves para conseguir un estilo adecuado consisten en la eliminación de lo superfluo, que permitan la "fluidez y rapidez: esas son las condiciones esenciales del estilo, por encima de las condiciones que preceptúan las aulas y academias: pureza y propiedad"[551]. Es decir, que "el tiempo es la esencia del estilo"[552]. Estas reflexiones están presentes ya desde el comienzo de su obra literaria, en los principios literarios vertidos ficcionalmente en *La voluntad*. En definitiva, para Livingstone, ese estilo y esa fingida simplicidad son un efecto buscado, un proceso depurado de técnica narrativa:

> Sin embargo, si Azorín comparte con Unamuno, el preconizador máximo de la espontaneidad en la expresión, y con Baroja, defensor de una retórica en tono menor, una hostilidad a la retórica, no puede menos de aceptar la conclusión de que la apariencia de una sencillez directa sigue siendo un efecto calculado; en otras palabras, que la ausencia de estilo es en sí una forma de estilo que demanda un esfuerzo voluntario.[553]

Aún nos queda abordar otro asunto crucial en su pensamiento sobre el estilo. Además de ese esfuerzo medido, es necesario –y fundamental para entender este embrollo– en el escritor haber *nacido con estrella*. En otras palabras, "se es poeta o no se es poeta. Se es prosista o no se es prosista. Se es pintor o no se es pintor. Lo somos o no lo somos independientemente de nuestra voluntad"[554]. Por ello, esto permite, en algunos aspectos,

[546] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo XXXII, p. 88.
[547] *Ibid*.
[548] Cfr. Azorín, *Ante Baroja*, Universidad de Alicante, Alicante, 2012, pp. 63-69, entre otras que se pueden destacar.
[549] Azorín, *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, en *Tiempo y paisaje. Visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968, capítulo IV, p. 294.
[550] *Ibid.* p. 292.
[551] Azorín, *Valencia*, en *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943, capítulo II, p. 863.
[552] Azorín, *Madrid*, Biblioteca matritense, Madrid, 1988, "El secreto de Baroja", p. 120.
[553] Livingstone, Leon, *Tema y forma de la novela de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 170.
[554] Azorín, *Un pueblecito*, *op. cit*., p. 294.

las licencias que, como veremos, se toma frente a la sencillez y rapidez propugnada, que, entre otras reglas dadas de antemano, no siempre cumple.

En resumen, observamos en Azorín una teorización que pretende un cuidado del texto; éste consiste primeramente en que aparente sencillez, que sea fluido y rápido, y que contenga los elementos necesarios y precisos. Trataremos ahora de analizar de qué medios se sirve para prodigar esa solicitud en su prosa.

4.3.1. Azorín y la pintura: Velázquez, El Greco y el impresionismo simbolista

La narrativa del levantino se encuentra dividida en cuadros fragmentados, «asibles». Unida a la ya tratada detención del momento con sentido estético y trascendente, al gusto por el instante, a la dignificación de la sensación, se establece una proximidad con la pintura, que es, esencialmente, el arte del tiempo detenido[555]. Esta relación íntima de su novela con la pintura no es tema baladí, y al que se han dedicado muchos esfuerzos académicos, especialmente en los últimos años. Esta relación viene fomentada y explicitada por el propio Azorín, quien se sintió atraído por la pintura y dejó constancia de ello en abundantes escritos[556]. Me voy a detener en este aspecto, por la fuerte influencia que tiene en la prosa azoriniana.

El esfuerzo y el interés por reproducir la realidad es el mismo en ambas artes, según la visión de Azorín. Asimismo, los lugares de inspiración y los privilegiados momentos creativos también lo son:

> Entonces es cuando, solos espiritualmente, solos ante la Naturaleza, sin sanciones oficiales, sin consagraciones a 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; entonces es cuando nosotros, rebeldes, insumisos, depreciados por revolucionarios, combatidos por incoherentes, denostados, ridiculizados, nos colocamos con nuestro arte en la grande y perdurable corriente del verdadero casticismo y ensalzamos nuestra obra –ridiculizada o ignorada– a la obra de todos los maestros antiguos.[557]

Azorín consideraba la pintura como la vanguardia de las artes. Principalmente porque los pintores se erigen en impulsores de los nuevos movimientos culturales y artísticos. Por ejemplo, tratando sobre la consecución de los colores, tema capital para la captación de las sensaciones visuales azorinianas, dice que "la pintura siempre ha ido a la vanguardia de las innovaciones; detrás viene la poesía lírica. La pintura, más animosa, más intrépida, parece abrir el camino para que pase la delicada y fina poesía lírica; allá, a gran distancia, vienen lentas, despaciosas, tardigradas, la literatura novelística y la dramática"[558]. De hecho, el monovero reconoce los mismos logros que su generación alcanzó en la renovación literaria en sus compañeros en el ámbito de la pintura. Por un lado, la recuperación de los clásicos; por otro, el destierro de la estética realista: "El fenómeno que se ha producido en el arte literario se ha producido también en la pintura (...). Nuestros pintores actuales han hecho un detenido estudio del arte clásico, han observado los

[555] Cfr. Birlanga Trigueros, José Gaspar, "El tiempo detenido, el tiempo suspendido. La pintura de Edward Hopper", en Castán, Lomba y Poblador (eds.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2018, pp. 409-418, p. 409.
[556] A este respecto, García Mercadal recogió algunos artículos periodísticos sobre este tema en un volumen, editado en vida del autor: Azorín, *Pintar como querer*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1954.
[557] Azorín, *Pintar como querer*, *op. cit.*, "Los pintores" (*La Vanguardia*, 8 de enero de 1913), p. 60.
[558] *Ibid*. "Pintores españoles: Inquietud" (*ABC*, 26 de diciembre de 1928), p. 150.

procedimientos, las tendencias, la manera de los antiguos. Velázquez, el Greco, han sido objeto principal de sus observaciones. Esta observación, este estudio ha producido dos resultados esencialísimos: uno de ellos el fijar el verdadero concepto del clasicismo; otro, el acabar de desechar los últimos restos de la estética «realista», que ha predominado en el arte durante el anterior período"[559].

Los pintores patrios contemporáneos más admirados por él son Joaquín Mir, Casimiro Sainz y, primordialmente, Darío de Regoyos[560]. A este pintor, dedicará la siguiente alabanza, por ser precursor del paisajismo literario, tan característico de la generación: "Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario no hay más que un paso (...). Regoyos tenía nuestro color y nuestra actitud"[561].

En esta configuración del paisaje, influenciada por el ya revelado y palmario subjetivismo «modernista» y schopenhaueriano, el arte azoriniano, al igual que el de todo el grupo, responde a una fuerte sinestesia. La actitud manifiesta la importancia de las sensaciones como materia novelable, depreciando los hechos y la trama, "haciendo uso de la principal arma estética de la literatura finisecular, del elemento retórico por excelencia proveniente de la literatura simbolista francesa: la sinestesia"[562]. Los autores de la generación, como Baroja, Valle o el mismo Azorín declaran su admiración por Teófilo Gautier, del que Valle-Inclán, en el artículo sobre el Modernismo que hemos citado en el primer apartado de este capítulo, destaca justamente la sonoridad de las palabras en sus escritos y también su reconocimiento del cromatismo en la obra de Baudelaire.

En Azorín, como ya hemos expuesto, las sensaciones y su emoción provienen de todos los sentidos. Antes me detuve brevemente en el oído y el olor; ahora voy a detallar la vista. Es el sentido que más importancia tiene en nuestro autor. Utiliza procedimientos técnicos propios de las artes visuales: la pictórica y la cinematográfica. Evidentemente, la primera es una influencia en Azorín; en la segunda, cuya generalización social llegó con el autor en plena madurez creativa, advierte elementos que ya había estado utilizando, característicos del dinamismo sensorial que contienen las descripciones de algunas de sus obras.

Sin duda, en el escritor levantino la representación narrativa de lo visual asume una gran deuda con la pintura. Trataremos de demostrarlo. Para él, el arte pictórico adelanta los gustos y las vanguardias del nuevo movimiento. Lo registra en Regoyos, entre otros. También provoca la revalorización y la recuperación de algunos artistas pasados. La reivindicación de un pintor pretérito olvidado fue la bandera de los jóvenes escritores allá por el fin de siglo: el Greco. A él dedica, por ejemplo, su primera novela: "A la memoria de Domenico Theotocópuli"[563]. No en vano, Toledo ejerce un poder de atracción en el protagonista, que acude cautivado a esa ciudad; cuando se está aproximando en el tren describe la primera impresión de la urbe, en un claro ejercicio de écfrasis. Como en *La visión de Toledo* o en *La vista y plano de Toledo* del cretense, la mirada del protagonista que se acerca, descubre un Toledo cubierto por la niebla, ocultando las torres del Alcázar: "A lo lejos, divísase la mole de un viejo alcázar con sus torres perdidas en la bruma"[564].

Es la primera, pero no la última vez que Azorín maneja este recurso. En este sentido, Gayana Yurkevich ha analizado brillantemente las influencias pictóricas en Azorín y el

[559] *Ibid*. "Sobre pintura" (*ABC*, 6 de marzo de 1907), p. 25.
[560] Cfr. *ibid.* "Pintores españoles: Inquietud", art. cit., p. 150.
[561] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El paisaje", p. 60.
[562] Serrano Alonso, Javier, "La poética modernista de Valle-Inclán", en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997, pp. 59-81, p. 73.
[563] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I, op. cit.*, p. 3. Con esa acentuación lo escribe Martínez Ruiz.
[564] *Ibid*. primera parte, p. 26.

uso de la écfrasis en algunas de sus obras[565]. Para ella, esta relación proviene, precisamente, del intento de suspender el tiempo: "Azorín (...) frequently attempts to suspend the inherent temporality of narrative through the spatializing poetics of *ekphrasis*: a *topos* which subverts the diachronicity of literature by verbally recreating within the parameters of language art forms, the synchronic and spatial/visual qualities of the plastic arts"[566].

Esta investigadora analiza la écfrasis del capítulo de *Castilla* "La casa creada", una nueva re-creación azoriniana. Así como el punto de partida de otras recreaciones era la literatura o alguno de sus clásicos personajes, en este caso emprende la labor desde la obra maestra de Velázquez, *Las Meninas*. En ese capítulo se recrea la vida de José Nieto Velázquez, pariente del pintor, chambelán de la reina de España y guardián de los tapices reales, famoso por aparecer en el fondo del cuadro velazqueño (punto de fuga del mismo, su fundamento compositivo, clave en el punto de vista). No es la única vez que lo recrea: "De 1905 a 1960 aparece hasta seis veces en su obra"[567], en sus artículos periodísticos o, por ejemplo, en *España*.

Asimismo, tampoco es la única pintura de Velázquez que recrea el monovero; otros cuadros asoman en escritos ensayísticos del autor. Como testifica Gemma Márquez, también encontramos otros ejemplos tomados del pintor sevillano, como son *La fuente de los tritones* y *La rendición de Breda*. En ambos, la atención azoriniana se centra en aspectos accesorios dentro de su composición. En el primero, en el gesto de un galán; en el segundo, en la expresión y finura de Spínola. Azorín ve retratada en esos detalles la sociedad española, el casticismo más puro, mostrado de una manera sencilla y delicada. Podría resumirse, en frase del propio Azorín, escrita en un artículo para el *ABC* del 15 de febrero de 1906, titulado "Impresiones parlamentarias. Sobre las maneras": "Por estos documentos podemos ver que nuestra tradición es la sobriedad, que no toca a lo hosco, la austeridad ligera, suave, y un cierto dejo de afabilidad, de intimidad"[568].

Sin embargo, la afinidad con Velázquez y especialmente con *Las Meninas* parece ir más allá. Es la opinión de Yurkevich: "In my intent to dispel the notion that Velazquez had no appeal for the Generation of 1898 and to query the intellectual and aesthetic interstices which account for Azorín inferring in Velázquez a kindred spirit. Through his absorption with Velazquean techniques that today we have come to identity as modern concept to representation"[569]. Por lo tanto, no estamos departiendo sólo de un gusto, aprecio o admiración por el pintor. Sino de auténtica influencia. La autora elabora un concienzudo estudio sobre dicho influjo, que abarcaría desde la metarreflexión, el cuestionamiento del punto de vista, la preferencia por la intrahistoria o el tiempo:

> Azorín´s special fondness for the *Meninas* can be accounted for by his own predilection for the self-reflexive: in literature we have only to mention the triumphant, late novel Doña Inés, replete with Velazquean structures of self-referential Works of plastic art.

[565] Cfr. Yurkevich, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Associated of University Presses, New Jersey, 1999.
[566] Yurkevich, Gayana, "A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorín and Velázquez", *Modern Languages Notes,* 110, nº 2, 1995, pp. 284-301, p. 289.
[567] Márquez Fernández, Gemma, "Azorín ante Velázquez: la creación de un clásico para la nación fabulada", en José María Ferri Coll, Enrique Rubio y Dolores Thion (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*, *op. cit.*, pp. 191-211, p. 201.
[568] *Ibid*. p. 198.
[569] Yurkevich, Gayana, "A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorín and Velázquez", art. cit., p. 285.

> Well-known is Azorín´s own attention to naturalistic detail, especially the mundane aspects of rural life –the «primores de lo vulgar» made famous by Ortega who likewise argued that Velázquez was the first modern painter to depict objects not in their idealistic, generic forms, but as displaying their quotidian and prosaic idiosyncrasies–.[570]

Desde luego, no parece que en todo esto Azorín beba de Velázquez como fuente principal y directa. Más bien, igual que hemos mantenido con la ascendencia de otros escritores o artistas, es un reconocimiento en otro artista de su propia sensibilidad, forjada en las lecturas y en la crisis finisecular y personal. Todos esos elementos los encuentra, de idéntica manera, en *El Quijote*, por ejemplo; esta obra es también admirada por el monovero por las mismas razones que esta estudiosa aduce. En suma, como al hablar de la tradición literaria, Azorín constituye una obra en clásico en la medida en que impacte en la sensibilidad actual, sucedería análogamente en la pintura. Por eso, ese cuadro, como otros del pintor sevillano, ejerce un especial magnetismo en nuestro autor, en el que reconoce tantos rasgos de su arte, tantos rasgos de su quehacer literario.

Las dos investigadoras citadas señalan el influjo de Giner de los Ríos en la nueva reconsideración y revalorización de la tradición hispánica en las artes[571]. Azorín es quien revela, en un artículo de *ABC*, esta aportación tan directa en la configuración del paisaje, el casticismo y la pintura:

> El espíritu de la Institución Libre, es decir el espíritu de Giner, ha determinado el grupo de escritores de 1898; ese espíritu ha suscitado el amor a la Naturaleza y, consecuentemente, al paisaje y a las cosas españolas, amor que ha renovado nuestra pintura (Beruete, Sorolla, Zuloaga, etc.); ese espíritu ha hecho que se vuelva la vista a los valores literarios tradicionales, y que los viejos poetas sean vueltos a la vida, y que se hagan ediciones de los clásicos, como antes no se habían hecho, y que surjan una nueva escuela de filólogos y de críticos con un espíritu que antes no existía.[572]

La admiración de Azorín por el arte pictórico queda así bosquejada. Pero lo interesante para este estudio es comprobar su manifestación en la prosa azoriniana, en la conformación de la novela lírica del monovero. El maestro, al escribir sobre la pintura, incide siempre en algunos aspectos que son los que más afectan a su sensibilidad, por los que estima una obra: "La pintura es un conjunto, un todo, una armonía que el artista ha de saber formar, y que para formar será preciso de antemano escoger objetos con que se ha de formar, estudiar las gradaciones, observar los matices, tener cuidado con el juego de la luz y de la sombra"[573]. Esta formulación de la gradación, los matices, la luz y, sobre todo, el color, serán sus referentes artísticos, ejercerán como gran influencia de la pintura en su narrativa. Lo manifiesta años después, en las reflexiones aglutinadas en *Madrid*: "El color atrae a los escritores de 1898. Viven esos escritores en un ambiente de pintura

[570] *Ibid.* pp. 287-288.

[571] Cfr. Márquez Fernández, Gemma, "Azorín ante Velázquez: la creación de un clásico para la nación fabulada", art. cit., pp. 195-196: "Las raíces institucionistas de esta posición son evidentes, y de hecho Azorín las había encontrado refrendadas en la carta que Giner de los Ríos le había enviado con motivo de la publicación de España en 1909 (...). Allí, el escritor veía en la pregunta de Giner «un anhelo y una fórmula», y afirmaba que la deseada hora había de llegar «para el arte, en un consorcio de la tradición honda y libre, con un sentido de la vida tolerante, justo y humano»". También lo refiere María del Carmen Pena (cfr. *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 64-65), incluyendo la importancia de otro institucionista como Cossío y sus estudios sobre el Greco y la historia del arte.

[572] Azorín, "D. Francisco Giner", *ABC*, 18 de febrero de 1916, en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate. exe/hemeroteca/madrid/abc/1916/02/18/007.html (17/12/2019).

[573] Azorín, *Pintar como querer*, *op. cit.*, "Sobre pintura" (*ABC*, 6 de marzo de 1907), p. 26.

(...). Era ineludible que esos escritores al querer trasladar la realidad exacta, hicieran resaltar el más expresivo aspecto de las cosas: el color"[574].

Si "la resurrección del Greco se debe a los escritores"[575] del 98, su descubrimiento dentro del grupo se lo deben primordialmente a Baroja. Del cretense les atrae y embelesa fundamentalmente el color, pero no en exclusiva. En una colaboración periodística, fruto de la controversia suscitada por el supuesto astigmatismo y daltonismo del pintor, da fe de ello. En primer lugar, aclara por qué le cautivan sus colores: "En el pintor cretense no se trata de que los colores estén paliados, borrosos o nublados. No; el nervio del problema estriba en que son determinados colores; es decir, no que estén turbios sus colores (...), sino que tiene preferencia por ciertos colores, que emplea estos y no los otros"[576]. Pero, de hecho, proclama que "en el Greco el color es tan singular como el diseño"[577]:

> El Greco no es sólo alargamiento de las figuras; este factor, es uno de los varios que componen la modalidad del Greco. El Greco alarga las figuras, pero hace también otras cosas. Y todo esto que hace el Greco (dibujo, color, asunto, agrupación de personajes, fondos, gestos, actitudes, colocación de las manos, etc., etc.); todo esto que hace el Greco, es precisamente lo que constituye lo característico de su manera de pintar. Todo es el ambiente de sus cuadros. Y todo esto, el ambiente, no habrá astigmatismo que lo explique.[578]

En síntesis, y en relación a las fechas de los artículos y escritos dedicados al pintor, constatamos una admiración rendida y sostenida en el tiempo. Si bien, un estudio concienzudo sobre el influjo del Greco en la literaturización de Castilla no llevó a conclusiones definitivas[579], sí parece que lo tome como modelo de la descripción de la ciudad toledana, como hemos concretado con anterioridad y trataremos de justificar más adelante.

Sobre Velázquez, además de lo ya mencionado, sobresalen dos matices que introduce el mismo Azorín: el color y la luz. En un artículo en el periódico *La Vanguardia*[580], y otro en *ABC*[581] fechado unos días después, reflexiona acerca de un estudio del pintor francés Aman-Jean sobre Velázquez. Al hablar sobre el color en la obra del sevillano, ensalza al artista como el introductor del gris en la pintura moderna; alaba las gradaciones de gris que maneja. Asimismo enfatiza su condición de gran paisajista, basándose para tales afirmaciones en el cuadro de *San Pablo*. Si bien, esta afirmación puede llevar a equívocos. La obra *San Pablo* fue publicada como parte del corpus velazqueño en 1922. En ella, aparece en un primer plano un envejecido Pablo; en el fondo no hay figuración, sino solo una amalgama de colores de tonalidades ocres, afectada por la luz que desprende una tenue aureola que reposa sobre la cabeza del santo, y que contrasta con la oscuridad del resto de la estancia[582]. En cambio, seguramente Azorín se refiera a la pintura *San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*, conservada en el Museo del Prado desde 1819. En ella,

---

[574] Azorín, *Madrid*, *op. cit.*, "El color", p. 99.
[575] Azorín, *Pintar como querer*, *op. cit.*, "La pintura" (*ABC*, 8 de mayo de 1951), p. 234.
[576] *Ibid*. "El Greco" (*La Vanguardia*, 6 de mayo de 1913), p. 74.
[577] *Ibid*. p. 73.
[578] *Ibid.* p. 75.
[579] Cfr. Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma: El arte en la literatura de Azorín*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2001, p. 102.
[580] Cfr. Azorín, *Pintar como querer*, *op. cit.*, "El museo y Velázquez" (*La Vanguardia*, 27 de julio de 1913), pp. 101-107.
[581] Cfr. *ibid.* "Cuestiones de actualidad: Velázquez" (*ABC*, 7 de noviembre 1913), pp. 109-113.
[582] Dirá de él: "Velázquez, autor del paisaje que figura en el cuadro de San Pablo, es «uno de los más grandes entre los grandes paisajistas». ¿Qué mayor elogio se puede hacer de un artista sino decir que ha sentido de este modo la naturaleza" (*ibid.* p. 113).

dominan en el paisaje los tonos grises –en el cielo, en la vegetación, en las sombras– y ocres –en la montaña, en el suelo–.

En cuanto a los grises, enseguida nos viene a la memoria la descripción de uno de los *topoi* predilecto del alicantino: el Levante montañoso, su Monóvar natal[583]. Para Azorín, esa tierra destaca por su coloración, por la gradación de sus grises. Consiguientemente, entendemos también la afinidad del escritor con los logros velazqueños. En cuanto a la luz, señala en Velázquez un aspecto que se revela fundamental en el paisaje azoriniano: la luz como relativizadora de los colores, como relativizadora de los paisajes. Es una consecuencia innegable de intentar captar el instante, a través de las sensaciones que produce en el receptor. Por eso, la luz cobra una especial relevancia: "La luz me preocupa. No hay para el pintor nada como la luz"[584]. De igual forma, es importante el momento en el que se trate de captar, por las diferencias y matices que aporta la intensidad lumínica: "¿No os sorprende esta eflorescencia de colores que se produce como un inefable concierto, en esta hora plácida y melancólica del crepúsculo? ¿Dirán que este paisaje no tiene color?"[585].

No pretendo extenderme en sus afinidades hacia determinados pintores, que son considerables; y cuya nómina se va incrementando con el tiempo: Goya, Ribera, Zurbarán, Rembrandt, Turner, Constable… Aunque claramente se inclina por los dos anteriores –Velázquez, el Greco–, como demuestran su constante aparición y su preeminencia en los textos azorinianos. Seguimos, entonces, desvelando la influencia que la pintura tuvo en su prosa. Porque, en definitiva, para Azorín, son dos artes parejos, tal y como sostiene al hablar de un escritor que a la vez es pintor:

> En la Naturaleza todo es vivo y sucesivo: olores, ruidos, tiempo. Los gestos se suceden; la continuidad nos capta. Vivimos con las cosas en su desenvolvimiento. En el arte todo es fijo y definitivo: no existe sucesión.[586]

4.3.2. La técnica pictórica, el color y la écfrasis

Procuraré abordar brevemente la influencia de la técnica pictórica en su arte, en tres aspectos: la técnica; la luz y el color; la écfrasis.

"Aceptada pues la existencia de un impresionismo literario, no cabe duda que Azorín pintó cuadros impresionistas en sus libros"[587]. Hemos insistido durante el presente trabajo, por la concurrencia de muchos críticos, en el impresionismo simbolista de Azorín. No obstante, he de confesar que no se suele hacer referencia al formidable estudio de Amado Alonso y Raimundo Lida, que analiza precisamente este movimiento aplicado a la literatura[588]. En esencia, establecen una distinción entre el impresionismo lingüístico y el literario. El primero, en rigor, no existe como tal, ya que las características que se le atribuyen, podrían aplicarse análogamente a otras corrientes artísticas en su plasmación

[583] Sirva también de ejemplo este fragmento: "¿De qué modo, no en Vasconia, donde los colores son violentos y nobles, sino en la tierra alicantina, llamada por Castelar "tierra de plata"; de qué modo aprisionar esa gama de grises sutilísimos, impalpables, etéreos, de grises rojizos, azulinos, verdosos? Y lo más aterrador del problema: si los recogemos y aprisionamos, al fin, tras un trabajo jadeante, estos colores del Norte y estos grises de Levante, ¿entenderán la armonía de los colores que hayamos formado en nuestra tela? ¿Será esta pintura, que nos ha costado tanto, que tanto nos ha hecho trabajar y sufrir, comprensible para el público?" ("Pintores españoles: inquietud", *ABC*, 26 de diciembre de 1928, p. 149).

[584] *Ibid.* "Su mejor obra" (*Destino*, 28 de agosto de 1943), p. 189.

[585] *Ibid.* "Cuestiones de actualidad: Velázquez" (*ABC*, 7 de noviembre 1913), p. 112.

[586] *Ibid*. "Ver y pintar" (*ABC*, 21 de diciembre de 1951), p. 238.

[587] Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma*, *op. cit.*, p. 83.

[588] Cfr. Alonso, Amado y Lida, Raimundo, "El concepto lingüístico del impresionismo", en *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1936, pp. 121-251.

literaria. Concluyen, por tanto, que "el lenguaje mismo no puede ser impresionista"[589]. Con eso contradicen algunos estudios precedentes, como el incluido en el mismo volumen escrito por Elisa Richter. Esta estudiosa, que define el impresionismo como "la reproducción de la impresión de las cosas"[590], describe una serie de estilos que reflejan el impresionismo en el lenguaje. Uno de ellos sería el de la reproducción de «notas» o de «diario», que trata de imitar la expresión lingüística sin articular: lo ejemplifica, de hecho, con el estilo de frases nominales de *Superrealismo*[591].

Sin embargo, a Alonso y Lida sí les parece que se pueda emplear con propiedad científica el concepto del impresionismo literario. En este trabajo aportan sus rasgos constituyentes, que voy a transcribir sucintamente. En primer lugar, recalcan que el impresionismo busca la reconstrucción de una impresión. Esas sensaciones son elaboradas, principalmente en la conciencia de esa percepción y en su proceso intelectual –al contrario de lo que comúnmente se cree y se lee en diversos trabajos–; y se basan para ello en sus propiedades visuales, su tamaño, colores y dimensión. Eso pasará directamente a la literatura. Además, precisan que la reproducción de impresiones pretende la objetividad a través de esa expresión artística de la sensación subjetiva. En una búsqueda por aclarar las diferencias entre naturalismo, simbolismo e impresionismo, declaran la confusión teórica que existe. Pero, "lo más corriente es llamar impresionistas a los escritores en prosa y simbolistas a los de verso, para señalar análogas características"[592]. En conclusión, la definición que responde al impresionismo sería la siguiente:

> La representación de la realidad externa a través de las sensaciones de los personajes y la trasposición metafórica de la experiencia psíquica en sensaciones; en suma, la presentación mediata de toda realidad externa o interna, que no fueran las sensaciones mismas. Visión desconvencionalizada de las cosas. De no haber aprovechado una marca ya conocida, se hubiera bautizado este modo literario como sensacionismo, no como impresionismo.[593]

Esa expresión de «sensacionismo» nos recuerda, inmediatamente, a la utilizada por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*[594]. En virtud de esa cita de Alonso y Lida, podemos concluir que Azorín sí basa su literatura en esas sensaciones y, por ello, debemos adscribirlo a ese movimiento sensacionista o impresionista literario. Si bien, según la exposición de esos autores, el simbolismo o poder evocador de la realidad está incluido en el propio término, y podría obviarse al calificar la obra de nuestro escritor. No obstante, y por evitar el error, mantendremos la denominación de impresionismo simbolista.

En consecuencia, podemos encontrar como definitorio en el arte azoriniano, en palabras de Livingstone y su *estética del reposo*, este "procedimiento, análogo al de la pintura, como señalará Ortega"[595]. Sin duda, Azorín es consciente de esa relación, que fomenta con frecuencia. Así lo ven muy acertadamente Hernández Valcárcel y Escudero Martínez: "El tratamiento visual de los espacios consigue una serie de efectos muy variados. El más destacado de ellos es la serie de sugerencias pictóricas que Azorín

[589] *Ibid*. p. 250.
[590] Richter, Elise, "Impresionismo, expresionismo y gramática", en *El impresionismo en el lenguaje*, *op. cit.*, pp. 47-120, p. 54.
[591] Cfr. *ibid.* p. 79.
[592] Alonso, Amado y Lida, Raimundo, "El concepto lingüístico del impresionismo", art. cit., p. 175.
[593] *Ibid.* pp. 183-184. Las conclusiones no son tan claras como aparecen, por ejemplo, en el estudio de Bernal Muñoz. De hecho, los autores no encuentran diáfanas las diferencias entre el naturalismo, el simbolismo y el impresionismo. Parecen como etapas superpuestas de una misma tendencia. Lo característico del impresionismo, en este caso, sería centrar su atención un rasgo dominante de la descripción o fisonomía (cfr. *ibid.* p. 174).
[594] Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 234.
[595] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970, p. 79.

consigue repetidamente gracias a su vocación espacial"[596]. Lo manifiesta, a su vez, Norbert von Prellwitz, al precisar que las descripciones de *La voluntad* procuran la situación espacial como si de una pintura se tratase[597]. Asimismo, aquellas investigadoras distinguen procedimientos impresionistas que llevan desde el puntillismo a la acuarela, manifestado por las referencias a las técnicas pictóricas: pinceladas pequeñas, grandes, trazos o difuminados.

Pienso que esta última afirmación ha de ponerse en cuarentena; hay una ligera línea que no se ha de transgredir. Cuando se traspasa la frontera de lo que hemos definido como impresionismo literario y se confunde la descripción literaria con la pictórica, cuyos elementos y técnicas son diferentes, se incurre en una imprecisión conceptual. Por eso, valoro la anterior sentencia de Ortega recreada por Livingstone, que introduce el término *análogo*. Por el contrario, aserciones como "a partir de ahora, ya no puede quedar duda de que Martínez Ruiz era un escritor con alma de pintor"[598] o "no cabe duda que Azorín pintó cuadros impresionistas en sus libros"[599], que habíamos recogido previamente, no parecen exactas.

El impresionismo literario, que practica Azorín, refleja la descripción de las cosas, de las emociones, del paisaje a través de sensaciones. Es transmitir la *emoción del paisaje* que proclamaba Yuste. Pero no se ha de complicar con lienzos, pinturas. Me parece, en cambio, mucho más apropiado: "Calificar el capítulo de «impresionista» es definir su procedimiento y sus intenciones inmediatas: persigue el escritor plasmar la sensación pura, la visión del momento fugaz, la sensación de la luz, del color, del movimiento…; efectos ópticos que, en literatura, se combinan con los auditivos para recrear la realidad tal como es percibida, en su pura materialidad sensorial"[600]. Podríamos sostener de igual manera que: "Entre los del noventayocho fue Azorín el más utilizado al hablar de una técnica impresionista en literatura, pues muchas de sus descripciones afirmaban la subjetividad del color, uno de los preceptos impresionistas más conocidos"[601].

En las descripciones, las imágenes utilizadas que se asimilan a técnicas pictóricas son abundantes en las primeras novelas de Azorín, especialmente en *La voluntad*. Por ejemplo, en el primer capítulo, el narrador describe cómo el sol va saliendo y el día clarea. Ahí surgen bastantes referencias pictóricas: "La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo"; "en lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro como mancha incierta"; "largas vetas blanquecinas, anchas, estrechas, rectas, serpenteantes, se entrecruzan sobre el ancho manchón negruzco"; "rasgado por los trazos del ramaje ombrajoso"; "el cielo, de verdes tintas pasa a encendidas nacaradas tintas"[602]. De tal modo, se combinan con elementos ajenos a la pintura, como es el sonido: "A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica"; "y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras , todos los gallos de la ciudad dormida cantan"; "el carraspeo persistente de una tos rasga los aires; los golpes espaciados de una maza de esparto suenan lentos"; "los gallos cantan pertinazmente; un perro ladra con largo y plañidero ladrido"; "las herrerías despiertan con su sonoro repiquete; cerca, un niño llora; una voz grita colérica"[603]. Sobresale, también, el movimiento en "el humo blanco de las mil chimeneas asciende lento en derechas

[596] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 38.
[597] Cfr. Prellwitz, Norbert von, "Pintura y novela", en Francisco José Martín (coord.), *Las novelas de 1902*, *op. cit.*, pp. 215-235, pp. 218-219.
[598] Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma*, *op. cit.*, p. 63.
[599] *Ibid.* p. 83.
[600] Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Aguaclara, Alicante, 1998, pp. 159-176, p. 170.
[601] Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología*, *op. cit.*, p. 91.
[602] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I, op. cit.*, primera parte, capítulo I, p. 53.
[603] *Ibid*.

columnas", sobre todo, por el punto de vista adoptado, ya que el narrador va recorriendo las estrechas calles de Yecla, contemplando, a un lado y a otro, edificios y habitantes. Además, en sus siguientes obras, las menciones a trazos o brochazos, se van moderando, siendo más bien anecdóticas, aunque características: "Y yo tengo presente que, ya al promediar la caminata, se columbraban desde lo alto de un puerto pedregoso, allá en los confines de la inmensa llanura negruzca, los puntitos blancos del poblado y la gigantesca cúpula de la iglesia Nueva, que refulgía"[604]; "a lo lejos, cierta mañana, se divisó algo como un sutil trazo verdoso"[605]. Por tanto, parece injusto insistir precisamente en esos detalles que son ejemplos de una comparación pictórica, pero que forman parte de una multitud de efectos sensoriales. En definitiva, pensamos que es la sinestesia la característica más apropiada en ese mundo sensacionista que describe Azorín. Sucede así en casi todas las descripciones azorinianas, como es el caso de la llegada a Segovia de doña Inés: una mancha inmensa de color verde –los pinos– y otra roja y amarilla –el coche– son las únicas trazas pictóricas en un festival de olores, sonidos, volúmenes y contornos, colores y movimiento[606].

De hecho, gracias a los matices y a la cantidad de elementos sensoriales, se atribuye volumen al espacio azoriniano, ya que algún elemento permite establecer diferentes distancias con respecto al sujeto perceptor (unos sonidos lejanos; otros cercanos), hay movimiento (recorrer un espacio o acercarse-alejarse)… Con cierta frecuencia, el protagonista pasea por las calles de una ciudad o pueblo, como Toledo, París, Madrid:

> Vuelvo a mi peregrinación a través de las calles. Pasan labriegos con sus largas cabazas amarillentas, de cogulla a la espalda; luego, de tarde en tarde, una vieja, vestida de negro, arrugada, seca, pajiza, abre una puerta claveteada con amplios chatones enmohecidos, cruza el umbral, desaparece; una mendiga, con las sayas amarillentas sobre los hombros, exangüe la cara, ribeteados de rojo los ojuelos, se acerca y tiende la mano suplicante. Y a todas horas, por todas las calles, van y vienen viejos, con sus caperuzas y zahones, montados en asnos con cántaros.[607]

> El recinto en que se hallaba María era un reducido estudio de pintor: tenía un techo de cristales borrosos, y por un ancho ventanal se veía un panorama extenso. Cerca estaba San Severino; detrás, San Julián el Pobre; más allá del río, Nuestra Señora.[608]

En este sentido, se le suele atribuir el "predominio de la mancha difuminada sobre la línea neta"[609]. Esto es cierto en algunos casos, pero justamente Azorín ha sido definido por Livingstone por la mezcla entre la objetividad y el detallismo en la descripción, y un fuerte subjetivismo[610]. Ambos se pueden combinar, perfectamente, en este impresionismo literario, en la medida en que las descripciones responden a la sensación del sujeto, del focalizador del relato: "Las dos sensaciones se entremezclan. No saber de qué punto arrancar para la incoación de la novela. Ver una mano que se apoya en un picaporte. Imagen definida de esta mano que va a abrir una puerta"[611]; "Víctor Albert, de setenta

[604] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 387.
[605] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, Biblioteca Castro, Madrid, 2012, capítulo XXII, p. 549.
[606] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VIII, pp. 556-557.
[607] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, tercera parte, capítulo XIII, pp. 358-359.
[608] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 603.
[609] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 40.
[610] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 177: "Precisión y poesía, realismo exacto "sin lirismos" junto a un tierno lirismo; una prolijidad de detalles observados compite con una fragmentación esquemática de impresiones sugestivas".
[611] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 78.

años (...), en la mesita tiene una botella de agua alcalina. El dormitorio es amplio, soleado y aireado; la cama tiene un solo colchón"[612].

Seguimos con el siguiente punto del estudio. Sin duda el color juega un papel predominante en la descripción azoriniana y proviene de una meridiana influencia de la pintura. Él mismo nos revela esta fuente, indicando qué artistas han ejercido en él un influjo manifiesto, como en parte hemos relatado antes. Algunos autores vinculan, en su narrativa, el efecto de la luz y del cambio de las horas del día sobre el color a la pintura impresionista[613]. Consiguientemente, la luz altera el mundo que percibe el personaje: "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"[614]; "en la tenuidad de los primeros momentos del día y en la declinación ya pronunciada del día, es donde Víctor Albert se siente él mismo y donde puede captar los más finos matices de la realidad circundante"[615]; "y a medida que el día avanza, esta novedad se va desvaneciendo. Lo suave y lo nuevo se convierte en áspero y viejo"[616]; "cuando hay luna, la muestra iluminada del reloj de la Asunción empalidece; la claridad selenia no le deja brillar con plenitud. Y conforme va menguando la luna, van recobrando su personalidad la luminosa esfera"[617]. Hay capítulos en los que, al avanzar el día, cambian la coloración, las percepciones de las cosas, la luz… La lista sería extensísima, pero para que sirvan de ejemplo tomamos el capítulo VI de *Salvadora de Olbena*, el I de la primera parte de *Antonio Azorín*, el VIII de *Doña Inés*, el XXVIII y XXIX de la primera parte de *La voluntad* o el XIV y XV de *Pueblo*. De esta variabilidad de la luz, unida al movimiento del focalizador, se puede afirmar que "el paisaje es dinámico en dos sentidos: cambia él mismo de aspecto bajo distintas condiciones de luz o clima, o bien el contemplador que lo describe va caminando por él la mirada del lector suavemente mediante precisiones espaciales que entran en el juego antitético cerca-lejos"[618].

En consecuencia, como veíamos, la luz modifica visiblemente el paisaje. A estas alturas del estudio ya no nos sorprende que Schopenhauer tenga un tratado *Sobre la visión y los colores*, en el que expone sus ideas, contrarias a la teoría newtoniana y en la línea de la de Goethe. El pensador alemán defiende con contundencia: "La naturaleza esencialmente subjetiva del color sólo ha alcanzado su pleno derecho con mi teoría"[619]. El alterador, el propulsor de la subjetividad de los colores, será precisamente la luz; evidentemente con una luz directa aparece el blanco; con oscuridad, el negro. En la neutralidad de los colores contrapuestos, surge el blanco, que es "la plena actividad de la retina"[620]. Aunque, bien es cierto, coincido plenamente con Bernal Muñoz, que afirma que ésta es esencialmente una característica de los impresionistas, que Azorín pudo descubrir en ellos o en la directa contemplación del paisaje[621].

Sin embargo, la afectación de la luz al carácter que sostiene Schopenhauer también puede tener su correlato en la obra azoriniana:

> La ausencia de luz nos pone inmediatamente tristes; su regreso, felices. Los colores nos producen enseguida un vivo deleite, que alcanza su máximo grado si son

[612] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 328.
[613] Cfr. Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma*, *op. cit.*, p. 74: "La luz da vida al color, pero también lo transforma profundamente, y es precisamente esa transformación del color, según la climatología, según las horas del día y, en definitiva, según la intensidad luminosa recibida, la que constituirá la gran preocupación de esos pintores".
[614] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 387.
[615] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 337.
[616] *Ibid*. capítulo VIII, p. 336.
[617] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 663.
[618] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 50.
[619] Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena*, Valdemar, Madrid, 2009, p. 702.
[620] *Ibid.* p. 695.
[621] Cfr. Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma*, *op. cit.*, p. 76.

> transparentes. Todo esto proviene únicamente del hecho de que la luz es el correlato y la condición del modo de conocimiento intuitivo más perfecto, el único que no afecta de manera inmediata a la voluntad.[622]

Sin duda, en la novela de Azorín la luz trae consigo una cierta alegría. También, por las reminiscencias levantinas; el color oscuro, a veces, indica ese decaimiento de ánimo: "La sensación de esta fatalidad, hace que, en este paisaje silencioso y negruzco, nos sintamos abatidos, anonadados"[623]; "herrerías; las paredes negras del humo; el piso negro de la carbonilla, de las limaduras, de las escorias. El manchón negro; herrerías como cavernas lóbregas"[624]; "advierte María un desasosiego que no ha tenido nunca (...). En la oscuridad, en la casi oscuridad, resaltan vagamente las blanquísimas holandas de las sábanas, en el lecho abierto ya para la durmiente"[625].

Conviene matizar que esta sensación no es unánime, ya que en ocasiones es el atardecer el momento anímico álgido, el instante en el que los colores alcanzan un preciosismo especial y único: "La hora de la exaltación es cuando, amarilleando en el azul, se esponja con el atardecer, en su base, la fresca arboleda, y relumbran arriba las nubes de nácar y oro"[626]. Mas no siempre es así: "Llegaba el crepúsculo. Y el cielo se encendía con violentos resplandores de incendio"[627]. Esta cita se corresponde al capítulo de *Antonio Azorín* en el que dan sepultura a su amigo don Víctor; aquella, a la contemplación de la torre de la catedral de Segovia, tras la llegada de doña Inés a la capital de provincia. Me detengo en estos detalles porque comprenderemos enseguida que las descripciones del paisaje, al estar focalizadas en el personaje, nos revelan sus sentimientos, cómo perciben la sensorialidad que les rodea en base a su estado del alma. Es un simbolismo de las sensaciones, muy romántico y muy schopenhaueriano; muy de Azorín. Si la contemplación es serena, los sonidos y colores transmiten armonía; si no, conllevan desasosiego. Por ejemplo, se refleja en el tío Pablo, con su estilo de vida y su necesaria, pretendida y ansiada paz interior: "No podría gozar de la naturaleza, del silencio, de la luz, de las formas, de un crepúsculo, de un mediodía esplendoroso, sin esta perfecta adecuación del espíritu a las cosas"[628]. Luego, una campana puede sonar "lenta, pausada, melancólica"[629] o "el reloj de la Asunción ha dado dos sonoras campanadas: se ha podido escuchar en el silencio de la noche el largo retiñir"[630]. Sirve igualmente este ejemplo: "Y en el viejo reloj, que repite sus horas, este pequeño monstruo, que es el símbolo de lo inexorable y de lo eterno, ha vuelto a aparecer y ha tornado a gritar: *Cu-cú, cu-cú, cu-cú*…"[631]. En definitiva, como dice Azorín en *El paisaje de España visto por los españoles*: "Lo repetiremos: el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos"[632].

Con los colores sucede lo mismo. Aunque tengan una cierta connotación, no aprecio una codificación simbólica continuada en ningún color, salvo quizá el blanco[633], ya que observamos una tendencia general a considerarlo positivamente –probablemente porque equivale a la presencia de luz–. Además, de este color blanco podemos decir, sin riesgo a

---

[622] Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005, §38, p. 227.
[623] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIII, p. 206.
[624] *Ibid.* capítulo XIV, p. 189.
[625] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 630.
[626] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 559.
[627] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo VII, p. 306.
[628] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 570.
[629] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo I, p. 53.
[630] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 661.
[631] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXI, p. 414.
[632] Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, "Vasconia", p. 36.
[633] Soy consciente de que esto no coincide con la opinión, entre otros, de Montserrat Escartín (cfr. "Introducción", art. cit., p. 96).

equivocarnos, que es el que predomina en la producción azoriniana. Esa connotación positiva general, por ejemplo, no se mantiene en *Diario de un enfermo*. En algunas ocasiones, el blanco lleva consigo la simbología de la muerte: el ataúd que ve en Toledo es blanco; la cara pálida de su amada, nada más casarse y que anuncia su triste final ("parecía una muerta"[634]); la piel de "palideces cárdenas"[635] pintadas por el Greco; o el blanco de los nichos en una visión panorámica de la ciudad[636]. En cambio, no únicamente es negativa: las monjas que contempla y consiguen serenar su espíritu son "pálidas"[637]; o se enamora de esa mujer por su atractiva figura, pálida y bella[638]. Por tanto, es oscilante, según el espíritu del narrador protagonista.

Hans Jeschke contabilizó y analizó los colores de las novelas de 1902. Queda por hacer este trabajo en el resto de su obra. El estudio de Jeschke acentuó la preponderancia del blanco y del negro; seguida del rojo, verde y azul[639]. También puntualizó las gradaciones de los colores en *La voluntad*, que son abundantísimas. En conclusión:

> El elemento visual se somete a un tratamiento paralelo al del sonido, ya que el primer plano de la realidad no es ocupado por colores bastos, sino por el contraste de finos matices, el mundo sutil entre los colores cuyo efecto lo realza un fondo de blancura, es decir una ausencia de colores que corresponde con la ausencia de sonidos que es el silencio.[640]

Sin duda, la acumulación de colores en *La voluntad*, como sucede en otras muchas facetas del estilo del autor, se va moderando con el paso del tiempo. Lo cual no significa que pierdan importancia ni una presencia clara y continuada. Pero, pongo por caso, un acopio de adjetivos de color, como el siguiente, se reduce en obras posteriores: "El cielo es ceniciento; la tierra es negruzca; lomas rojizas, lomas grises, remotas siluetas azules cierran el horizonte"[641]. A mi modo de ver, la gradación se va haciendo cada vez más sofisticada, reflejo de un estilo más depurado. Si los matices en *La voluntad*, suelen valorar exclusivamente su intensidad (ya sea usando el color como sustantivo o adjetivo y aplicándole a su vez otro adjetivo o adverbio –"pálidos oros", "tintes ocres, lívidos"–; sirviéndose de sufijos o prefijos –semiblanco, blanquecinas, negruzco–; o valiéndose de un color más preciso –ceniciento, plomizo, nacarado–), pienso que con el tiempo refina la gradación y su sutilidad, adquiriendo en sus últimos años una auténtica destreza. Así, en *Doña Inés*: "Verde claro de los árboles"; "el mar es de un azul intenso, el cielo azul claro, se deshilachan blanquecinos, los grandes filamentos de los cirros"[642]; en *Pueblo*, "el traje azul que contrasta con el verde de las suaves praderas norteñas; con el gris ceniciento de los montes levantinos. Lo azul oscuro en lo azul claro del cielo; lo azul en lo verde de los prados y de los bosques; lo azul en el azul del mar"[643]; en *El enfermo*, "el olivo es ceniciento, prieto en su verde el almendro, y verde azulada la alfalfa"; "podrá ver en el cielo límpido, de un azul blancuzco"[644]; o en *Félix Vargas* y las gradaciones de grises levantinos que le obsesionan: "Toda la gama de grises; grises de finura desleída.

[634] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 37.
[635] *Ibid.* p. 33.
[636] Cfr. *ibid.* p. 30.
[637] *Ibid.* p. 29.
[638] Cfr. *ibid.* p. 24.
[639] Cfr. Jeschke, Hans, *La generación de 1898*, Editora Nacional, Madrid, 1954, p. 123.
[640] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 78.
[641] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 134.
[642] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo LI, p. 637.
[643] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 196.
[644] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 326.

Grises rojizos, grises verdosos, grises amarillos" o "el violento verde y el pudoroso gris"[645]. Este cromatismo es un rasgo muy azoriniano.

A falta de un estudio estadístico sobre este tema que nos permita tener un conocimiento fiel del uso de los colores por parte de Azorín, no me atrevería a plantear hipótesis como la que recoge Marie-Andrée Ricau-Hernández en su artículo "Colores, colores…"[646]. En ese artículo, la autora sostiene que los colores en sus novelas pasan de ser luminosos a ser cada vez más tenues. Se aventura a proponer que la vuelta de Azorín tras la guerra tiene una incidencia sobre el mundo que representa. También manifiestan lo primero Hernández Valcárcel y Escudero Martínez[647]. Pienso que no es fácil mantener esta versión aduciendo estos ejemplos: "Ocupa con viva complacencia lo blanco de la casa, lo azul del cielo lo verde de la arboleda"[648]; "el cielo era de un intenso azul; era de pronunciado azul el mar (...). En lo azul resaltaban los trajes blanquísimos de los tres personajes, el velamen blanco de la nave y una paloma blanca posada en la borda"[649]; "ha dejado el gris suave de París y la cobija ahora el azul resplandeciente de Madrid"[650]; o, en *Salvadora de Olbena*, obra que cita Ricau-Hernández como ejemplo eminente, "el reloj de bronce se asienta en el mármol de una consola, con las patas doradas (...). Ha sacado su sabonera de oro"[651]. En esa novela, más bien, se percibe una menor presencia de sensaciones cromáticas, en beneficio de la luz y, especialmente, de la sonoridad.

Sí parece que determinados colores implican rasgos de carácter asociados a sus personajes: "En suma, el color tiene en las novelas azorinianas entidad caracterizadora aplicado a cabellos, ojos, manos, ojeas, vestidos… siendo este código único y reiterado"[652]. De esta forma, las canas indican caracteres débiles o sosegados; en cambio, el pelo negro, fuertes. Destaca, sobremanera, la palidez de los rostros de mujer, signo de belleza y distinción.

Finalmente, afrontamos con brevedad un tema apasionante, ya estudiado por Gayana Yurkevich, y que tiene sumo interés en las novelas de Azorín: la écfrasis. Si ya habíamos aventurado una posible relación ecfrástica en las descripciones de Toledo, conviene detenernos un poco a considerar este recurso en el conjunto de su obra. Desde el artículo de Inman Fox acerca de la inspiración libresca de Azorín, valoramos que el autor no recibe la inspiración artística de la directa contemplación de la naturaleza, sino mediata de libros, de textos escritos que han afectado a su distinguida sensibilidad[653]. Uno de los recursos que nos conduce justamente a esa inspiración es la recreación de los clásicos como personajes novelescos. No obstante, Yurkevich sostiene muy acertadamente la influencia de la pintura como punto de partida de algunas obras del autor: no sólo temático o argumentativo, sino también como configurador de un paisaje, como el de Castilla.

La écfrasis además, se considera como un recurso espacializador de la literatura, o en otra perspectiva, paralizador del tiempo narrativo[654]. La écfrasis es la representación

---

[645] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXIX, p. 53.

[646] Ricau-Hernández, Marie-Andrée, "Colores, colores…", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 385-403. Además, identifica los gustos por las flores amarillas de los personajes con los del propio autor en *El enfermo* y *María Fontán*, errores en algún capítulo que cita, confundir los nombres de madre e hija en *María Fontán*…

[647] Cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 37: "Progresiva palidez de los iniciales colores, intensos habitualmente en la voluntad y transformados en los delicados grises de *Félix Vargas*, *El libro de Levante* o *El enfermo*".

[648] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 403.

[649] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 541.

[650] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 639.

[651] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo I, p. 661.

[652] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., p. 97.

[653] Cfr. Fox, Inman, "Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín y Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 27-48.

[654] Cfr. Krieger, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1992, pp. 4-5.

verbal de objetos de arte. Pero no sólo de los ya existentes empíricamente. Según Luz Aurora Pimentel, podríamos dividir la écfrasis en tres tipos:

> De tal suerte que podemos hablar de é*cfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de *écfrasis nocional* cuando el objeto "representado" solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de écfrasis intermedio que yo querría llamar *écfrasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. Ejemplo de la écfrasis referencial genérica serían los «cuadros» descriptivos en Proust que evocan a Monet, sin remitir a uno solo, o bien al surtidor de Hubert Robert que tiene como referente el «tipo» de fuentes y surtidores diseñados y pintados por Robert, pero no un objeto único.[655]

Encontramos *écfrasis referencial* en multitud de ocasiones, aunque no es la más frecuente. Ya describió con detalle Norbert von Prellwitz su presencia en *La voluntad*: cuadros de Ana von Cronenbuch, Van Dyck, Goya o Velázquez[656]. Por ejemplo, lo observamos en la descripción de la habitación del protagonista en *Antonio Azorín*: "frente al pupitre, en sencillo marco de caoba, está una fotografía del autorretrato del Greco. Destacan en la negrura la mancha blanca de la calva y los trazo de la blanda gorguera; sus mejillas están secas, arrugadas, y sus ojos, puestos en anchos y redondos cajos, miran con melancolía a quien por frente a él va emburujando palabras en las cuartillas"[657]. En ese comienzo de la novela aparecen otras reproducciones de obras de arte, como el cuadro de Felipe IV, *Las Meninas*, *Doña Mariana de Austria* de Velázquez o el *Retrato de Policena Spinola*, la marquesa de Leganés, de Van Dyck. En otras novelas se mencionan, sin una detallada descripción, algunas obras, como el monumento al Dos de Mayo en *María Fontán*[658]. De igual modo, esporádicamente, las distintas catedrales o iglesias de las ciudades en que transcurren las novelas son profusamente descritas, como la catedral de Segovia en *Doña Inés* o la iglesia de Yecla en *La voluntad*.

La écfrasis nocional es un recurso más habitual. Sobresale la abundancia de noticias sobre litografías, cuadros, fotografías…: en la habitación de Antonio Azorín, de nuevo, pero también en la casa del Maestre en *Don Juan*[659], entre otros pasajes. Asimismo, en *La voluntad* esta técnica es muy acusada[660]. Por momentos el narrador se detiene en objetos valiosos y artísticos, como sillerías o consolas[661]. O refiere lugares o edificios insignes sin correspondencia empírica, como la catedral de la innominada ciudad de *Don Juan* u Olbena y su imponente iglesia de la Asunción en *Salvadora de Olbena*. En este sentido, asume una gran trascendencia compositiva y significativa en la novela, como ya hemos estudiado, la litografía de *Doña Inés*[662], por presagiar la historia que se cierne sobre la protagonista; a su vez es interesante el daguerrotipo descrito en el capítulo anterior, con un marcado interés metafictivo, de *mise en abyme*: la protagonista se reconoce retratada en ese daguerrotipo.

Finalmente, y la más importante como configuradora de espacios propios, analizamos la écfrasis referencial genérica. Antes habría que consignar las constantes

[655] Pimentel, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías*, IV, 2003, pp. 205-2015, p. 207.
[656] Cfr. Prellwitz, Norbert von, "Pintura y novela", art. cit., pp. 218-227.
[657] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo II, p. 242.
[658] Cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulos XXV-XXVI, p. 639-642.
[659] Cfr. Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXV, p. 520.
[660] Cfr. Prellwitz, Norbert von, "Pintura y novela", art. cit., pp. 218-227.
[661] Cfr. Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VIII, p. 495
[662] Cfr. Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo III, pp. 548-550.

citas a artistas pictóricos o a sus obras, a veces sin su referente concreto, como podrían ser el cuadro de Rubens que preside la estancia de la anécdota en *Capricho;* o el Manet de *María Fontán*[663]. Pero interesa más descubrir cuándo el escritor levantino toma como inspiraciones descriptivas algunas obras de arte. Casualmente las menciona de manera explícita: "Y a ello contribuyen también las grandes masas verdes, las masas del boscaje, aquí más espesas, más sólidas, que en el Luxemburgo: masas de Corot o de Claudio Lorena"[664]. Sin embargo, la mayoría son implícitas. Ya hemos distinguido, por ejemplo, el Alcázar de Toledo cercenado por la bruma en *Diario de un enfermo* y, también, en *La voluntad*. Parece evidente qué referente está detrás de estos dos textos de ambas novelas, respectivamente:

> Recorro un pasadizo; entro luego en otro –largo, angosto, lóbrego–. En una de las paredes una cruz tosca de madera; en la otra, restos de sencillo altar; jirones deshilachados y negruzcos de una pintura. Ando, ando; mis pasos suenan ruidosamente. Salgo a una plaza diminuta, solitaria.[665]

> Azorín vagabundea a lo largo de sus callejas angostas, recorre sus pintorescos pasadizos, se detiene en las diminutas plazas solitarias, entra en las iglesias de los conventos y observa, a través de las rejas, las sombras inmóviles de las monjas que oran.[666]

Sin duda, el inspirador de estos textos es el arte del Greco. Efectivamente, su primera novela contiene una prolija descripción de la pintura del Greco, con todos sus detalles, colores o claves compositivas. Para el protagonista de *Diario de un enfermo*, el cretense es "el pintor de la Esencia"[667]. Así, como dice en su introducción a esta novela Montserrat Escartín, "la preocupación azoriniana por la luz, la perspectiva o el color son rastros de su influencia; pero no los únicos. El novelista adapta del cretense, además de la paleta cromática, la forma de encuadrar algunos motivos argumentales"[668].

Ya hemos recogido cómo sucede igualmente con *Las Meninas* en algunas obras ensayísticas del autor. O cómo las figuras de las obras velazqueñas le permiten reconstruir detalles del casticismo, los modales que Azorín vincula al espíritu nacional.

En el trasfondo de la fabulación maravillosa y onírica de *La isla sin aurora* se atisba el cuadro *The Evening Star* de Turner. De hecho, el narrador describe una de las playas de la isla sirviéndose precisamente del cuadro del pintor inglés como modelo. No es sólo el espejo de ese lugar ignoto, sino que es fuente de inspiración de ese paraje isleño, de la recreación literaria de esa novela, como demuestra este bello pasaje:

> La luz vesperal, una luz vaga, melancólica, difusa, la necesita a toda costa. Y con la luz del crepúsculo vespertino, los colores todos del cuadro. El cuadro de Turner lo ha contemplado él muchas veces, no en Londres, sino en París, entre otros cuadros magníficos de una exposición, en el Louvre, de pintura inglesa. Desde entonces la luz vesperal se ha metido en su espíritu, y con esa luz indefinible, la tierra, el cielo, con sus estratos, y el mar de acero.[669]

---

[663] Cfr. Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulos XXII-XXIV, p. 633-639.
[664] *Ibid.* capítulo XVIII, p. 627.
[665] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 26.
[666] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo IV, p. 158.
[667] Azorín, *Diario de un enfermo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, p. 34.
[668] Escartín, Montserrat, "Introducción", art. cit., pp. 87-88. Otra manera de expresarlo, incluyendo una influencia más simbolista: "En este caso los paisajes de Toledo y del Greco alimentaron una poética que, partiendo del decorativismo modernista, rozaría el desgarro expresionista" (Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología*, *op. cit.*, p. 67).
[669] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVIII, p. 537-538.

Renata Londero sostiene que Azorín, en sus últimas cuatro novelas –además de ésta, en *Capricho*, *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*–, utiliza la técnica del *pastiche* con mayor o menor intensidad "para poner en tela de juicio los cimientos conceptuales y formales de la escritura novelesca tradicional, adoptando una actitud lúdica que, sin embargo, nunca se aparta de la ironía, porque no traspasa los confines de la moderación azoriniana"[670]. Subraya, de entre los movimientos inspiradores de la prosa del levantino, el cubismo; en *Doña Inés*, Livingstone vislumbra un cierto procedimiento futurista. Al mismo tiempo, podríamos descubrir detrás de las visiones del Levante, de su luz, a Sorolla: "Toda la pintura de Sorolla se intuye en estas luminosas descripciones"[671].

Termino aquí esta sugerente digresión. Concluimos, en definitiva, que para el novelar del escritor levantino la pintura tiene una gran relevancia. Sobre todo a la hora de configurar una prosa sinestésica, de corte impresionista, en el que los colores y la luz juegan un papel fundamental. Es un arte que, en la obra de Azorín, adquiere una potente y trascedente influencia, que, por ejemplo, no tiene la música[672]. Sí sabemos de su pasión por el cine, en cuanto pudo disfrutar de él[673]. Sin duda, algunos de los recursos técnicos de su narrativa, que ya he tratado, son puramente cinematográficos: "La técnica específica de la cámara cinematográfica se había adoptado no solamente en la visión de la cámara lenta de la realidad humana en la primera ficción, sino en un método general de enfoque desde larga a corta distancia en una característica *mise-en-scène* trifásica que procede desde un fondo general –paisaje o pueblo– al lugar específico y luego al personaje"[674]. Pero ninguno de ellos cobra semejante intensidad en la producción azoriniana como la pintura, que es nuclear, capital, esencial, según María del Carmen Pena:

> Pintura y literatura habrían de coincidir en la búsqueda o la invención de un ideal perdido, que en ocasiones se tornaba amargo y descarnado al poner de relieve una tierra seca y unos habitantes pobres ligados a los ancestros más oscuros, mientras que en otras ocasiones se cargaba de un lirismo evasivo penetrado todo él de un claro neorromanticismo: en este sentimiento se formaría gran parte del paisaje del 98, con sus modelos descriptivos cargados de melancolía, de sobriedad, intentando expresar a su través la nueva conciencia de España, el alma española renovada; toda esta estética estaba cargada de «literatismo», teñida de literatura y pintura y viceversa; la admiración de los literatos por la plástica era notable, y muy en especial por la pintura, la del pasado y la del presente, más en concreto «la pintura del paisaje es

[670] Londero, Renata, "«Ut pictura fictio»: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 45-59, p. 47. También había reconocido esta técnica en todo el arte azoriniano Antonio Risco.

[671] Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma*, *op. cit.*, p. 76.

[672] Cfr. Ricau-Hernández, Marie-Andrée, art. cit., p. 386: "Llamará la atención la «frecuencia» de los vocablos en la lengua del novelista que se refieran al color o se relacionan con él. En cambio –y esto es un caso extraño en la obra azoriniana en que lo estético (estilo novelesco, personajes, sentimientos) nutre sin parar la visión del mundo–, la música tiene un papel que nos parece insignificante. Incluso se puede afirmar que no influye, o casi nada, en los sentimiento ni en el comportamiento de los personajes, a diferencia de otras artes". Esta autora también recalca la incidencia de las visitas a los museos en la obra de Azorín, que en el ámbito novelesco tienen aparición en *María Fontán*, en un episodio clave en el devenir de la vida de su protagonista. Sobre estas influencias hay una cierta disensión, ya que Livingstone, siguiendo a Pilar de Madariaga, incluye la música, junto a la literatura y la pintura, como una de sus fuentes de inspiración. Ambos se basan en palabras de Azorín en *Madrid*, capítulo XXXVI, donde habla tanto del wagnerismo como del paisajismo como fuertes influjos generacionales. Bien es cierto que esa influencia es más difícil de rastrear en sus obras y no parece tener el mismo peso.

[673] Todos sus artículos de admiración y amor por el cine o las películas están recogidos en el volumen *El cinematógrafo. Azorín*, Pre-Textos, Valencia, 1995.

[674] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 196. También: cfr. Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 52.

> [era] la que ha [había] creado la belleza del paisaje mismo» y hacia ella mirarían los del 98, porque era un signo característico de una visión esencial a este grupo.[675]

4.3.3. La prosa impresionista azoriniana

Analizamos ahora los recursos lingüísticos y rítmicos de la prosa azoriniana. No es un aspecto al que se le haya prestado una particular atención crítica; las publicaciones a este respecto son reducidas. Especialmente las dedicadas al ritmo narrativo. Ya hemos consignado que la de Azorín es una prosa esmerada, fruto de un cuidado voluntario, de un estilo buscado y premeditado, tal y como acentúa Inman Fox en su introducción a *La voluntad*:

> La prosa del futuro Azorín rebosa sonidos y colores con función descriptiva, y por eso destaca el uso de muchos adjetivos que matizan las varias posibilidades impresionistas (...). Si la variedad del adjetivo es importante para la prosa azoriniana, también lo es su sonoridad.[676]

Siempre se ha señalado como un rasgo estilístico eminentemente azoriniano la frase corta. Igualmente responde a ese impresionismo: "Martínez Ruiz evita el uso de las oraciones relativas y construcciones de gerundio y de participio para que el lenguaje deje una impresión más directa en el lector, sin necesidad de recurrir a conexiones lógicas"[677]. Esto supone un fuerte cambio con respecto a las aspiraciones cientificistas del realismo y del naturalismo. Esta concisión concurre en sus novelas desde *La voluntad* en adelante[678].

A este respecto, debo subrayar previamente que los rasgos definitorios del estilo de Azorín están ya vigentes en sus obras primerizas. A pesar de la tendencia crítica, que desde Manuel Granell opta por dividir las novelas de Azorín en cuatro etapas diferenciadas, pienso que es más coherente señalar las peculiaridades que caracterizan su estilo, y cómo se manifiestan de una manera más extrema o más sutil dependiendo de las distintas fases de su producción literaria. Si bien, obviamente reconozco cómo las primeras dos novelas del escritor monovero implican probaturas en dicho estilo, éstas se van moderando en la siguiente hasta delimitar y conformar totalmente su estilo en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Esta fecha coincide con la culminación del proceso intelectual y vital del escritor, del hallazgo de la estética que regirá toda su labor literaria. Pienso que certifica esta hipótesis, el texto "Desde la colina" (1913), que escribe Azorín tras repasar *La voluntad* para su reedición en ese mismo año: "Era otra la sensibilidad del autor cuando escribió estas páginas; hoy tendría que modificar bastante, tanto de la técnica como de la ideología, en este libro. Pero siendo ya otro el autor, habiendo cambiado en la corriente eterna de las cosas su personalidad, consideraría como una indelicadeza el retocar la menor de las frases que en estas páginas escribiera un escritor de antaño (...). Respetemos estrictamente nuestra obra pretérita"[679].

Para Livingstone, conviven en nuestro autor dos tendencias, fruto de su personal visión sobre Azorín, diseñada en pares contrapuestos: "La mayor discrepancia proveniente de la contradicción interna entre la tendencia hacia el estilo y en contra de él consiste en la alternación entre una rigurosa objetividad y una subjetividad lírica"[680]. Es decir, sobreviene una dificultad al cuestionarse cómo armonizar la relación existente entre

[675] Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología*, *op. cit.*, p. 55.
[676] Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1968, p. 43.
[677] *Ibid*. p. 42.
[678] Cfr. Londero, Renata, "Novela y poesía", art. cit., p. 200.
[679] Azorín, "Desde la colina", en *Novelas I*, *op. cit*., Apéndice, p. 643.
[680] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 173.

una descripción de la realidad a veces prolija en detalles y un lirismo con exuberancia de ornamentos supuestamente superfluos. Pienso que en todas estas páginas ya hemos dado la razón de esta aparente contradicción: la diferencia entre la voz narrativa y el punto de vista escogido. Esta distinción permite, por un lado, una visión descriptiva de la realidad ficcional; por otro, nos transmite las sensaciones y percepciones del sujeto focalizador, provocando de esta manera el impresionismo literario. Parece detectarlo Risco, cuando habla de enumeraciones y repertorios en la prosa azoriniana, cuya cualidad principal es la de ser sensitivos[681].

En primer lugar, Livingstone aprecia cómo la realidad ficcional ocasionalmente es descrita con profusión y detallismo. Los primores de lo vulgar. Compendia esta realidad en una técnica que llama el *inventario*: "Consiste en una catalogación detallada de los nombres de cosas o personas que a veces llega al extremo de la simple estadística"[682]. A veces se prodiga en el uso de términos científicos, de acumulación de tecnicismos[683] o, añado yo, con palabras precisas, pero rebuscadas e inusuales. A su vez, tiende a lo arcaizante en los nombres propios, escudriñando exclusivamente su sonoridad[684]. En *Pueblo* desenvuelve un amplio vocabulario tecnológico[685], aunque más bien diría que éste corresponde a tecnicismos industriales o gremiales. Asimismo, en *La isla sin aurora*, "sobresalen una increíble precisión y riqueza de léxico (literario, técnico, jurídico) y de registros lingüísticos (del áulico al coloquial), encauzada por una escueta y llana sintaxis paratáctica"[686].

Esta técnica enumerativa, según el estudioso norteamericano, procura la siguiente función:

> Al mismo tiempo, fuera de su aplicación meramente literal tiene un valor simbólico como señal de la sumisión voluntaria del artista ante la realidad. Si la esencia del arte es su capacidad de fundir lo real y lo imaginario, esto implica superar la realidad inmediata, pero solamente al someterse primero a la realidad puede el artista abrigar la esperanza de llegar a ser finalmente su maestro (...). Así que la meta final del «afán de precisión» es, en efecto, lo impreciso, lo abstracto, lo «impenetrable», de modo que a la larga Azorín será capaz de declarar con igual convicción que «la precisión desvanece la esencia de la realidad». Pero lo concreto debe tener precedencia sobre lo abstracto.[687]

Aún debemos remarcar que en su prosa adquiere una mayor relevancia, como técnica descriptiva, la superabundancia de "adjetivos y frases adjetivales"[688]. Esto responde, en el fondo, a un estilo nominal, que según Prieto de Paula ya está incoado en sus primeras novelas: "El estilo nominal, los verbos en infinitivo, la disminución del dinamismo… acentúan su presencia en las novelas de madurez a partir de *Don Juan* (1922) especialmente. Pero el fenómeno es perceptible muy tempranamente"[689]. De hecho, Inman Fox advierte que, en *La voluntad*, Martínez Ruiz utiliza con frecuencia los verbos con una cierta función redundante, ya que ahondan en las acciones consubstanciales del

[681] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 128.
[682] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 174.
[683] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 130.
[684] Cfr. *ibid.* pp. 134-135.
[685] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 200.
[686] Londero, Renata, "Introducción", art. cit., p. 22.
[687] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 175-176.
[688] *Ibid*. p. 184.
[689] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, *op. cit.*, pp. 177-189, p. 181.

sustantivo: el perro ladra, la campana toca, la niebla se extiende… En palabras de Renata Londero, hay una "insignificante presencia de verbos"[690].

Esos sintagmas nominales, conllevan un recargado uso de adjetivos, generalmente yuxtapuestos de manera asindética[691]. Frecuentemente se han resaltado las construcciones adjetivales tripartitas; sin embargo, creo que se vale de acumulaciones de adjetivos de todo tipo, por ejemplo, yuxtapuestos o unidos con la conjunción copulativa: "Tiene un pelo rubio, abundante y sedoso; sus ojos son azules; su tez es blanca y fina; sus manos, estas bellas manos que urden los encajes, son blancas, carnosas, transparentes, suaves". De hecho, años después, es más difícil encontrarlas: "María Fontán vivía (...) en un hotelito cómodo y limpio (...), es el más lujoso y bello de París"[692].

Por momentos, el uso de adjetivos se vuelve desmesurado, exorbitante. Llama mucho la atención, por ejemplo, el comienzo de *La voluntad*, en el que la campana toca "lenta, pausada, melancólica" y las voces de los gallos suenan "agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonorosas"[693]. No obstante, es un "exceso de adjetivación que se va moderando a lo largo de toda la obra azoriniana"[694]. Pienso que es, precisamente ésta, una de las razones técnicas que sorprenden a Azorín, en la corrección de esta novela en 1913. Señala Risco que "a partir de *Tomás Rueda*, el uso de adjetivos va aligerándose, hasta las tres novelas centrales de *El caballero inactual*, *El libro de Levante* y *Pueblo* (1928-1930), en las que el sustantivo se impone soberano, pero a menudo con función o significación adjetival. Con significación o función adjetival se valoran los sustantivos, junto a los adjetivos ya en las primeras novelas"[695]. Aunque quizá ya desde *Antonio Azorín* se aprecia esa tendencia que termina por imponerse en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Desde luego, esa predisposición troca en las llamadas «Nuevas Obras», en las que prima el sustantivo y el estilo nominal se engrandece; afloran constantes elipsis del verbo conjugado; se acentúa el uso del infinitivo y de las formas no personales del verbo; predominan los sintagmas nominales. En esa búsqueda de las proyecciones de conciencia, en ese impresionismo exacerbado, superrealista, repleto de imágenes aparentemente inconexas, campan el asociacionismo, el empleo de correspondencias y contrastes o la elipsis y el estilo de "miembros disyectos"[696] –en terminología de Martínez Cachero[697]–. Por tanto, podríamos afirmar con Lott, de nuevo: "In his treatment of sensation and concern with time and memory, Azorín, is quite similar to Proust; but his prose style is much more like the nominal style of the Goncourts"[698].

Es un grado renovador más exagerado, pero coherente con las novelas precedentes. En esta línea se pronuncian tanto Lott[699], que sostiene que la base es el impresionismo simbolista –unida a la experimentación con las técnicas superrealistas–; como Risco, quien piensa que estas obras llevan al extremo la síncopa azoriniana, pareciendo a veces auténticas "novelas-inventarios"[700]. También aprecia en ellas el culmen impresionista que suponen: "En estos tres libros de madurez lo impresionista se extrema y deriva a menudo

[690] Londero, Renata, "Novela y poesía", art. cit., p. 201.
[691] Cfr. Fox, Inman, "Introducción", art. cit., p. 42.
[692] Azorín, *María Fontán*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 607.
[693] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo I, p. 53.
[694] Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La novela lírica de Azorín y Miró*, *op. cit.*, p. 37.
[695] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 114.
[696] Cfr. Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín y Miró*, Taurus, Madrid, pp. 64-91, pp. 71-72.
[697] Cfr. Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 219.
[698] Lott, Robert E., "The structure and Style of Azorín´s *El caballero inactual*", *University of Georgia Monographs*, 10, 1963, p. 14.
[699] Cfr. *ibid*. p. 12.
[700] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 125.

en la abstracción"[701]. Igualmente, Livingstone considera en estas novelas la evolución lógica, ciertamente, de esa técnica del inventario azoriniana:

> La eliminación del verbo auxiliar básico que produce el efecto de predominantes infinitivos o gerundios es en este sentido simplemente una extensión de la supresión de conjunciones y pronombres relativos en la fase anterior, mientras que la enumeración de sustantivos sin contexto es del mismo modo una prolongación del procedimiento del inventario.[702]

Además, esos adjetivos suelen ir antepuestos, como rasgo mantenido en su obra y corriente ya desde sus primeros escarceos novelescos: "La anteposición del adjetivo es una de las características más destacadas del estilo del maduro Azorín y la frecuencia de su uso se vislumbra ya en *La voluntad*"[703]. Por ejemplo: "Desde su ventana ya tampoco se apacentarán las infantiles y ávidas imaginaciones"[704]. Aunque, evidentemente, lo alterna constantemente. En efecto, la anteposición es característica, pero no es absoluta: "Otra puertecita nos da paso a un reducido zaguán. Las paredes están enjalbegadas de cal blanca; un zócalo azul –con una rayita negra entre lo azul y lo blanco– corre por todo el ámbito"[705]; "las llamas temblotean en la ancha cocina de mármol negro. Ante el hogar, sobre la recia estera, se extiende una banda de zinc brillante"[706]. Esto, para Fox, trasparenta una intención subjetivista, propia del lirismo de esta prosa: "La anteposición es normal en la prosa, pero cuando se trata de adjetivo generalmente descriptivo o analítico tal posición indica una valoración subjetiva de parte del escritor, describe lo que para él es un elemento inherente en el objeto"[707].

Asimismo los adjetivos de las novelas de Azorín albergan otra peculiaridad. Utiliza, con relativa asiduidad, numerosos adjetivos (o verbos y sustantivos) sufijados, provocando ocasionalmente la creación de neologismos. Entre esos sufijos sobresalen para los adjetivos los «-oso», «-ante», «-ento»; para los sustantivos, «-eo»; o para los verbos, «-ear». Así lo reseñan tanto Jeschke como Fox en su estudio sobre *La voluntad*. Esta sufijación comporta varias funciones. En primer lugar, la sonoridad; también la búsqueda de una mayor expresividad; pero sobre todo, afectan, por su repetición y su pesadez, al ritmo: "Aquí tengo la impresión de que las palabras nominales sonoras graves que se han citado hasta ahora deben matizar artísticamente, con ritmo lentamente lánguido, la disposición anímica fundamental de la novela y el estado del alma de la generación"[708]. A pesar de todo, compruebo que justamente este rasgo se matiza y se diluye con el tiempo. Los recursos para conseguir ese ritmo pausado o para la repetición, serán preminentemente otros en las subsiguientes novelas.

Conviene incidir, respecto a este uso adjetival o descriptivo, en lo que Risco puntualiza: "Íntimamente ligado a este recurso [la sugerencia], aunque más tenue en su valor insinuativo, está el de las descripciones indirectas, sirviéndose de frases negativas"[709]. Realmente no he encontrado muchos más ejemplos que los citados por él en las etopeyas de *Don Juan* y *El licenciado vidriera*[710]. En el resto de etopeyas azorinianas, reina más bien la precisión: "La señora es vieja y menuda; tiene muchos

[701] *Ibid.* p. 111.
[702] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 192.
[703] Fox, Inman, "Introducción", art. cit., p. 43.
[704] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, epílogo, II, p. 431.
[705] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo IX, p. 497.
[706] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XXV, p. 137.
[707] Fox, Inman, "Introducción", art. cit., p. 43.
[708] Jeschke, Hans, *La generación de 1898*, *op. cit.*, p. 133.
[709] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit*., p. 124.
[710] Sí algunos, pero no son significativos dentro de una producción relativamente extensa: "No sabía el poeta si era de día o de noche. Estrella no veía ninguna" (*La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 529).

años"[711]; "el caballero se nos parece alto y recio"[712]. Incluso en una de las obras que cita Risco: "Don Gonzalo es alto y delgado. Dos patillas grises bajan hacia los hombros"[713]. En resumidas cuentas, pienso que hay que buscar una explicación a esos ejemplos. En la de *El licenciado vidriera,* mi hipótesis –ya tratada– es la potencialidad del relato, un recurso metaficticvo en la creación del personaje. En *Don Juan*, considero, en cambio, que quiere transmitir la actitud de resignación alcanzada por el «ilustre pecador», a partir del recurso repetitivo de la negación: "No se queja del hombre, ni –lo que fuera locura– del Destino. Acepta la flaqueza eterna humana y tiene para los desvaríos ajenos una sonrisa de piedad"[714].

Con respecto al verbo, desde las primeras novelas hasta las *superrealistas* la prevalencia es el uso del verbo en presente, en pretérito perfecto –que indica una acción pasada terminada en el presente– o el imperfecto –que, como gusta decir a los azorinistas, es denominado por Bello como antepresente–. Ya hemos dado una interpretación válida para esta técnica al hablar del tiempo novelesco: la consideración del levantino –por influencia schopenhaueriana– de que el presente es el único tiempo existente. Además, Livingstone advierte que, en ocasiones, la voz narradora anticipa acciones con construcciones de futuro o locuciones del tipo "va a…". Esto lo he podido constatar a lo largo de todas sus novelas. Sirvan como ejemplos: "Mañana se reanudará sí; mañana, el dolor y la angustia volverán a atenazarnos"[715]; "la dama va examinando el cuarto de la moza"[716]; "Víctor tendrá la sensación de que tal hecho lo ha presenciado en la vida"[717]. Dice muy acertadamente este crítico que "este anuncio previo de hechos futuros está perfectamente en consonancia con la idea del eterno retorno. Puesto que el ciclo incesante del universo reduce todas las acciones a una repetición pronosticable, el elemento de sorpresa en el desenvolvimiento de los sucesos queda automáticamente eliminado"[718].

En las «Nuevas Obras», se percibe una evolución en el uso de los verbos. Las formas no personales del verbo adquieren mayor presencia. Pero, en general, destaca la progresión azoriniana hacia la omisión verbal, sustituida por construcciones nominales, descriptivas, puras imágenes: "Santa Teresa en la Puerta del Sol; ensoñación de Félix. Santa Teresa en plena vorágine; discutida, improperada, mofada; la polémica ardorosa de Prensa; unos periódicos en favor y otros en contra"[719]; "el Collado de Salinas, lleno de luna. Clara y vaporosa luz de luna. Poner en una noche de luna el encuentro y el coloquio de Albert y su ángel"[720]. Como dice Martínez Cachero, "la ausencia de nexos unitivos va bien al carácter de enunciación, constatación o registro (...). Abunda el sustantivo; menos, el verbo, pues o se elude o se evita diciendo las cosas de otro modo, y escasea el adjetivo, que sólo existe como calificativo de un sustantivo"[721]. Quizá sea matizable lo del adjetivo, porque no parece «escasear», precisamente; y porque su función más habitual es la de modificar un sustantivo. También, a pesar de que Livingstone dice que abundan formas de infinitivo y gerundio[722], creo que así es con aquéllas, pero, ciertamente, no con éstas, ya que cuesta localizar gerundios en esos textos.

[711] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 562.
[712] *Ibid.* capítulo XIV, p. 568.
[713] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 521.
[714] *Ibid.* capítulo I, p. 489.
[715] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 472.
[716] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 576.
[717] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo V, p. 328.
[718] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 187.
[719] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVII, p. 48.
[720] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XLVI, p. 152.
[721] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 221.
[722] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 190.

Aunque hay una tendencia al tratar sobre estas obras a un análisis en conjunto, por poseer características comunes, consideramos más correcto y acertado el proceder de Martínez Cachero, que permite establecer diferencias entre ellas –si bien no me detendré a precisarlas en exceso–, lo que lleva a este crítico a decir sobre *Pueblo*:

> Pienso que es en *Pueblo* donde el estilo de miembros disyectos característico de los libros «azorinianos» de la etapa superrealista llega a su más serena y lograda culminación: buen número de cuadros, capítulos o páginas del mismo así lo prueban.[723]

Es el matiz *sereno* el que me cautiva en esta precisión. Porque al igual que en esta novela hay elementos y técnicas que se consagran (como el reiterado uso de los infinitivos con función nominal o la profusión de imágenes y asociaciones mentales); otros que difieren, como la mayor presencia de verbos[724], muchos de ellos en cláusulas relativas ("la azada que arranca las matas del tomillo y romero"[725]; "rectas que se encuentran"[726]; "el martillo que no cesa de golpear"[727]). Para el crítico, esta obra alcanza la «cima de la maestría» de Azorín, donde logra integrar con mayor armonía todas las innovaciones estilísticas que pretendía llevar a cabo.

En esta evolución hasta *Pueblo* se aprecian pasos sucesivos: *Superrealismo* alberga ya más verbos personales y cláusulas relativas ("caminante que ha llegado a la casa a media tarde"[728]; "la pleita, que es una tira de esparto tejido"[729]). Esos verbos personales que emergen en estas novelas de los años 1928-1930, contienen los mismos rasgos temporales que en las antecedentes: principalmente se conjugan en presente o pretérito perfecto, salvo algunos de ellos, que lucen una forma de futuro anticipatorio.

En las obras posteriores, "parece querer volver a la sencillez de sus primeras obras, y por momentos aun simplifica más"[730] o una "exhortación al control, a la austeridad en la expresión"[731]. En cuanto a los verbos, Livingstone valora un cambio, que caracteriza a través de los tiempos o modo potenciales, para resaltar lo virtual-hipotético[732]. Como ya había manifestado anteriormente, no es fácil de sostener. El ejemplo que pone corresponde al segundo capítulo de *El escritor*, en el que, en un proceso metanarrativo, la novela se está gestando. Sin embargo, ya al comienzo del cuarto, retorna al uso de los tiempos verbales acostumbrados, incluido el futuro: "He puesto ya en una cuartilla las palabras decisivas: *El escritor*. Ese es el título de la novela. En adelante seré esclavo de ese vocablo, y todo el mundo girará en torno a tal término. No he dicho todavía que me llamo Antonio Quiroga"[733]. Aunque *Capricho* es definida por Lott como "pura potencialidad"[734], esto no afecta a los tiempos verbales, sino, más bien, a las constantes preguntas retóricas que abundan en el texto y que marcan posibilidades, los diversos caminos para la creación literaria: "¿Asociamos dolor lacerante o serenidad a estas

[723] Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 239.
[724] También hay estas construcciones en las otras dos obras del período, pero su uso se sublima en esta novela.
[725] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, p. 172.
[726] *Ibid.* capítulo XV, p. 191.
[727] *Ibid.* capítulo XIV, p. 190.
[728] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XLIV, p. 149.
[729] *Ibid.* capítulo XXXVIII, p. 138.
[730] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 148.
[731] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 205.
[732] Cfr. *ibid.* pp. 206-207. Con los ejemplos que se van a aportar, me parece excesiva esta afirmación, no sostenida por los textos azorinianos: "La fusión de lo real y de lo posible, de lo verdadero y de lo potencial, en el mundo del ensueño del artista se expresa en la tercera fase de las novelas de Azorín con la máxima sutileza al mezclar el modo potencial de los tiempos verbales finitos" (p. 213).
[733] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo IV, pp. 247-248.
[734] Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", art. cit., p. 80.

imágenes? ¿Qué es lo que antaño asociaba el poeta a la blanca extensión? ¿Fatiga o fuerza? ¿Candor o experiencia?"[735].

Sí se imponen, por el contrario, los tiempos condicionales en algunos capítulos de *La isla sin aurora*, justamente los más oníricos y metaliterarios, como el capítulo VII, "Germinación" ("después de todo, la idea no es absurda. Otras ideas son más disparatadas. La isla sin aurora puede ser una isla bonita. Se halla, sin duda, en el Pacífico"[736]); o en aquellos en que quiere enfatizar el carácter de ensoñación de la novela, evitando precisiones espacio-temporales ("serían las tres de la madrugada en el mundo astronómico, cuando el poeta se alejaba del cúter"[737]). Pero el recurso principal para manifestar la potencialidad de ese relato es a través de la formulación de las interrogaciones retóricas que posibilitan variadas posibilidades narrativas: "Y el poeta que sube por ella. ¿Hacia dónde? ¿Hacia la averiguación, por artes mágicas, de su vida futura? ¿Hacia algo que renovaría su estro con un hálito de misterio ideal?"[738].

En cambio, en el resto de obras de este último período, los tiempos que predominan con claridad siguen siendo el presente y el pretérito perfecto. En definitiva, encontramos que el uso de los tiempos verbales es muy acorde con su pensamiento y puede explicarse con arreglo a su concepción del tiempo; además, es coherente en toda la producción novelesca azoriniana.

Otro rasgo de estilo que manifiesta Risco es la supuesta inversión de «sujeto y verbo»[739]. Nuevamente, no la hallo tan frecuentemente en los textos, al menos de manera tan profusa que merezca la pena ser consignada como característica del autor. Aunque se pueden aportar algunos ejemplos, como éste: "Los panales de las abejas montaraces sabe Matías dónde están. Las virtudes de las hierbas medicinales las conoce Matías"[740]. A la inversa, la construcción «sujeto, verbo, predicado» aventaja visiblemente en la prosa azoriniana a aquélla: "El comedor de casa de mi tío Antonio era pequeño"[741]; "Diego Lodares, llamado Diego el de Garcillán, ha nacido en el pueblo indicado. Garcillán es villa"[742].

Finalmente, en cuanto a la morfología utilizada, "se valoran todas aquellas partes del discurso que contribuyen a situar las cosas en sus circunstancias concretas (...) como son el artículo, la preposición y el adverbio"[743]. Dentro de los adverbios, "la circunstancia, como la cualidad, es lo que importa. En lo que respecta al adverbio de manera, con sufijo en «-mente», suele sustituirse por su adjetivo correspondiente, como es sabido, para atenuar su carácter demasiado verbal"[744]. Quizá haya que especificar que en el camino de la abstracción y de la superposición de imágenes que pretenden sus obras superrealistas, suele disminuir el uso de esta clase de palabras: "Luz tamizada, suave. Blancura impecable en la cama"[745]; "Monóvar; calles con losas; cuatro, seis, ocho plazas y plazoletas. Media naranja; tejas, curvas, azules, vidriadas; otra media naranja; sala; mosaicos"[746]; "primeros días de septiembre. Desastre interior. Angustia en Félix Vargas"[747].

---

[735] Azorín, *Capricho*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 415.
[736] Azorín, *La isla sin aurora*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VII, p. 515.
[737] *Ibid.* capítulo XIV, p. 529.
[738] *Ibid.* capítulo XIII, p. 528.
[739] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit*., p. 133.
[740] *Ibid.* capítulo XVIII, p. 576.
[741] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXIX, p. 412.
[742] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XIX, p. 577.
[743] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit*., p. 115.
[744] *Ibid*. p. 116.
[745] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVII, p. 210.
[746] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXXI, p. 128.
[747] Azorín, *Félix Vargas*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo VIII, p. 18.

Asimismo sobresale el empleo del pronombre personal de primera persona en las novelas con narrador homodiegético –o en las partes de las respectivas novelas que están así narradas: *La voluntad*, *Antonio Azorín*–. Si bien, en la tercera parte de *La voluntad*, hay un uso repetitivo y con llamativa presencia, ésta se reduce claramente en la tercera de *Antonio Azorín*. Mientras que en *El escritor* no es destacable su uso; o sí, por su premeditada omisión. En cambio, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* prolifera, abunda. Llama especialmente la atención su repetición en algunos capítulos, con la que evidentemente busca un efecto redundante. Es un libro evocador, intimista. Baste este ejemplo: "Lector: yo soy un pequeño filósofo; yo tengo una cajita de plata llena de fino y oloroso polvo de tabaco, un sombrero grande de copa y un paraguas de seda roja con recia armadura de ballena. Lector: yo emborrono estas páginas en la pequeña biblioteca del Collado de Salinas"[748]. En ese primer capítulo de la novela, el pronombre aparece hasta en 6 ocasiones en poco más de una página. También se puede consignar su reiterada utilización particularmente en los capítulos XV, XVI, XXXI o XXXII, entre otros.

En cuanto a los recursos retóricos, es controvertida en el pensamiento del escritor levantino la validez de la comparación y de la imagen. Por un lado, el maestro Yuste advierte a su discípulo de la vulgaridad de la comparación: "Ante todo la comparación es el más grave de ellos [subterfugios técnicos]. Comparar es evadir la dificultad… es algo primitivo, infantil… una superchería que no debe emplear ningún artista…"[749]. Efectivamente, es un recurso que evita el autor, prefiriendo optar por las sensaciones visuales, plásticas, expresadas sobre todo a partir de imágenes y de la sinestesia ya tratada. No obstante, con los años, el autor reniega de la imagen o, al menos, cuestiona su valor. Livingstone señala que en la tercera etapa de su obra, a partir de *El escritor,* el autor emprende una novelística contra la riqueza de imágenes y la abundancia de léxico[750]. El investigador lo expone con precisión: no aspira a la ausencia de imágenes, sino la menor riqueza de ellas. Es decir, es una tendencia, pero siguen vigentes, copiosas. Pienso que ésa es la forma de entender su disertación en las *Memorias inmemoriales* acerca de este tema. En el estilo de *El discurso del método* es donde Azorín encuentra la justificación para ello, pero:

> Con esto torno a las imágenes que yo repudio. *El Discurso del método*, mi pesadilla perdurable, me condena. Y me condena también al mostrar propensión –en este caso proclividad– a crear en la novela un estado de vaguedad, de imprecisión y de irrealidad. Sí, de irrealidad: batallan en mí, con opugnación dolorosa, Descartes y Berkeley. No sé en este momento –lo confieso– si pueden completarse los dos filósofos o se repelen.[751]

De hecho, para Livingstone, en las dos últimas novelas de Azorín, después de su escarceo por la irrealidad y el sueño de *La isla sin aurora*, retorna a la realidad, y, por tanto, a los recursos más prosaicos, como la enumeración y ese efecto repetitivo, plasmado, por ejemplo, en los relojes. En general, podemos afirmar que el autor prodiga multitud de imágenes y metáforas, aunque no rebuscadas ni complejas. A la vez, hemos comprobado el uso de metonimias o sinécdoques (por ejemplo, cómo el todo de un colectivo o un personaje es representado por una ropa o un color característico).

[748] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo I, p. 381.
[749] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XIV, p. 103.
[750] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op cit.*, p. 206.
[751] Azorín, *Memorias inmemoriales*, *op. cit.*, capítulo LIV, pp. 145-146.

Entonces, en virtud de su impresionismo literario, Azorín es "un maestro en el arte de la sugerencia y la insinuación"[752]. Esto también comporta el carácter simbolista de su prosa, al que los críticos aluden con frecuencia. Dicho de otro modo: "En pocos autores como en Azorín abundan tanto los recursos que tienden al truncamiento denotativo, a la suspensión del ánimo, al silencio como máquina de sugerir, a la imprecisión y al difuminado"[753]. Sin duda, estos rasgos se pueden apreciar en la preferencia por las imágenes o en las descripciones netamente sensoriales; tal como en la potenciación de la sinuosidad, de las digresiones íntimas o de las discontinuidades expositivas[754]. Un recurso estilístico que deriva de esto, es la "profusión de puntos suspensivos que siembran los diálogos, sobre todo en *La voluntad*, ya que es aquel texto en que los diálogos, precisamente, más abundan"[755]. Esos puntos suspensivos –que no sólo portan los diálogos–, aunque no son frecuentísimos, sí se mantienen en sus novelas desde la primera a la última[756]. Como sabemos, la preferencia por la connotación sobre la denotación es un rasgo propio de la novela lírica que encontramos sublimado en el arte azoriniano.

Asimismo, esa sugestión se plasma, entre otros recursos, en una indagación de las posibilidades de la elipsis. Otro recurso que en el discurso ensayístico del monovero aparenta contradicciones:

> El tiempo adecuado al estilo no lo dan ni la elipsis ni el laconismo. La elipsis puede ser dañosa en muchos casos. Contra la elipsis, la repetición que precisa, sin miedo. Solo en determinados casos –en poesía lírica, sobre todo, en prosa delicada también– la elipsis nos abre de pronto perspectivas que no conocíamos. La eliminación nos enseña a saltar intrépidamente, sin la preocupación de la incoherencia, de un matiz a otro matiz. Los intersticios que otros rellenan, con fatiga del lector, quedan suprimidos. Elipsis, sí; pero elipsis, principalmente, no gramatical, sino psicológica.[757]

Es evidente que él mismo obvia este consejo, especialmente en las «Nuevas Obras», en las que la elipsis que él llama gramatical es continuada. En cambio, la psicológica es recurrente y firme en toda su prosa: "Actúan la elipsis, tan frecuente, así como las características frases interrogativas azorinianas"[758]. Sendas citas, la de Azorín y la de Risco, nos llevan ahora a otras dos técnicas estilísticas interesantes: la repetición y las preguntas retóricas.

Ya hemos analizado la enumeración y, de alguna manera, también la repetición. Pero ésta última es un rasgo muy arraigado en nuestro autor. Reparamos en la cuantiosa repetición léxica, mediante estructuras paratácticas: "Todo es igual, todo es monótono, todo cambia en apariencia y se repite en el fondo a través de las edades"[759]; "don Víctor, en un rincón, siempre inmóvil, siempre triste, muy triste, se acaricia en silencio sus patillas ralas"[760]; "existen mujeres terribles; mujeres apasionadas y ardientes; mujeres que

---

[752] Lozano Marco, Miguel Ángel, "La creación artística en *Lecturas españolas*", en *Imágenes del pesimismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2000, pp. 89-101, p. 98.
[753] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", art. cit., p. 180.
[754] Cfr. *ibid*.
[755] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 120.
[756] Pongo unos ejemplos entre muchos otros: cfr. *Diario de un enfermo*, primera parte, p. 14-16; *Don Juan*, capítulos XXXVI y XXXVII, pp. 534-537; *Doña Inés*, capítulo XV, p. 570, pero, sobre todo, capítulo XXXII, pp. 597-600; *Superrealismo*, capítulo V, p. 85; *Pueblo*, capítulos XXVI y XXIV, pp. 209 y 213; *María Fontán*, capítulo X, p. 610 o capítulo XXIX, p. 650; *Salvadora de Olbena*, capítulo VII, pp. 674-675 o capítulo XII, pp. 683-685.
[757] Azorín, *Valencia*, *op. cit.*, capítulo II, p. 863.
[758] Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 121.
[759] Azorín, *La voluntad*, en *Novelas I*, *op. cit.*, primera parte, capítulo XXII, p. 128.
[760] Azorín, *Antonio Azorín*, en *Novelas I*, *op. cit.*, segunda parte, capítulo III, p. 296.

subyugan y de cuyo sortilegio es imposible desprenderse. Tomás quería y no quería"[761]; "frente a la mesa hay un armario con libros. Nadie puede ver los libros que tiene el doctor; el doctor no le deja la llave a nadie"[762]. Este recurso se extrema en las novelas de los años 1928-30: "Un inmenso telar; un telar tan grande como el planeta. Hilillos sutiles; hilillos brillantes; hilillos de oro. El inmenso telar en que se va a tejerse, con estos hilos de oro, la ilusión del pueblo"[763].

Esta repetición es recurrente en las estructuras sintácticas o en las enumeraciones de pares iguales (como los adjetivos; a veces combinando las clases de palabras), en ocasiones, con repeticiones de las mismas palabras: "No voy a contar mi vida de muchacho y mi adolescencia punto por punto, tilde por tilde"[764]; "allí estaba el claro y fresco valdepeñas; el rioja; el oloroso jerez; el fondillón alicantino; el málaga; el montilla…"[765]; "en la estación, los andenes continúan iluminados; están también iluminados los almacenes de mercancías. En el despacho telegráfico, no puede faltar en ningún instante la luz"[766]. Es copiosísimo en la «Nuevas Obras»: "Zona de ensueño, zona de realidad; soñar y volver a la realidad; la expansión de la personalidad (...); la excitación aguda de la acción"[767]. Las repeticiones se manifiestan a su vez en las preguntas retóricas: dichas repeticiones barajan opciones narrativas posibles, debido a su carácter potencial: "¿Es don Gonzalo un inventor de específicos? ¿Es un prestidigitador que va a hacer desaparecer una moneda?"[768]; "¿cómo Dávila, que desborda actividad, según me dicen, ha escrito un elogio de la vida apartada? ¿Cómo yo, que propendo al apartamiento, he compuesto libros efusivos?"[769]. A veces se produce en combinaciones antitéticas[770]. Las descripciones negativas que antes tratamos responden también a estas combinaciones insistentes.

Todas estas repeticiones buscan dos efectos. En primer lugar, es un reflejo en el estilo de la obsesiva concepción circular del tiempo azoriniana, repetitiva, que retorna. En segundo lugar, tiene una consecuencia rítmica en la cadencia de la prosa, que está muy cuidada y trabajada: "El valor del machaqueo que tienen esas repeticiones de palabras que apenas si varían en los matices"[771]. Como ya advertimos, es un rasgo que doña Emilia Pardo Bazán detectaba en los Goncourt, en esa prosa sensacionista[772].

Las preguntas retóricas son un rasgo identitario de los textos azorinianos. Quisiera aventurar algunas hipótesis sobre el porqué de su abundancia en su obra narrativa. Sin duda, una de las razones es la reiteración, como hemos visto. Otra, es que en su mayoría constituyen una vía para las intervenciones del autor implícito que cuestiona el argumento, la actuación o descripción de alguno de los personajes –distanciándose así notoriamente de ellos y restando importancia a la precisión-acción; a veces por culpa de la distancia temporal y del recuerdo ("casi todos los colegiales teníamos nuestras «arquillas». ¿Qué encerraba yo en la mía? Ya no lo recuerdo"[773])–. Hemos tratado ya la irrealidad o la potencialidad de los hechos –muchas de las preguntas recurren al verbo

[761] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo X, p. 468.
[762] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XIII, p. 501.
[763] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XLI, p. 230.
[764] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 382.
[765] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXXIV, p. 532.
[766] Azorín, *Salvadora de Olbena*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo II, p. 663.
[767] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 209.
[768] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXVI, p. 521.
[769] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XI, p. 259.
[770] Cfr. Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, *op. cit.*, p. 123. Ahí expone algunos ejemplos muy apropiados.
[771] Muñiz-Romero, Carlos, "Insinuación sobre Azorín y la retórica", en *Azorín, cien años*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1974, pp. 137-152, p. 146.
[772] Cfr. Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, *op. cit.*, p. 234.
[773] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XX, p. 402.

conjugado en futuro–, que va de la mano de un cierto relativismo y de la falta de peso de la trama frente a las sensaciones ("¿Dónde han nacido estos niños?" [774]). Pero, un motivo fundamental es el lirismo sensorial, una suerte de transmisión puramente subjetiva: "¿Qué impresión os producen los tejados, los tejados de una vieja ciudad, de una populosa ciudad?"[775]; "el beso es largo y apasionado. ¿Habrá en la estrella vespertina cuitas de amor?"[776]; "¿sabéis lo que es maltratar a un niño? Yo quiero que huyáis de estos actos como de una tentación ominosa"[777]. Más adelante veremos que de igual modo es clave para la conformación del ritmo de pensamiento, tan azoriniano.

Finalmente, Lott se detiene a considerar el tono de las novelas, descubriendo en ellas, a partir del estilo, una cierta voluntad del escritor, al menos en sus novelas iniciales. En *Diario de un enfermo* la nota trasversal es la ira; en *La voluntad* hay un estilo más agresivo, que se torna en ligero e irónico en *Antonio Azorín* o en infantil en *El licenciado vidriera*. En las siguientes, se puede sugerir un acento más objetivo e impersonal en *El enfermo* o más conjetural en *El escritor.* Basa estas apreciaciones en las técnicas narrativas que prevalecen en cada una de esas novelas[778]. Acerca de este trasfondo reflexiona, justamente, el narrador de esta última novela, mientras está gestando la novela, intentando acertar con el tono de la misma: "El estilo es una cosa y el tono es otra. El estilo puede ser correcto y el tono inadecuado (...). Cada materia, cada libro, y aun dentro de un mismo libro, cada instante, quieren su propio tono"[779].

4.3.4. El ritmo de la prosa

El ritmo en la prosa de Azorín ha sido parcialmente estudiado en diversas ocasiones. Destaca, sobremanera, el artículo de Baquero Goyanes –en el que dejó atractivas sugerencias apuntadas–, además de consideraciones parciales dentro de investigaciones generales sobre la obra del monovero, como la presente. Faltan, sin duda, aproximaciones monográficas como la ya clásica de Amado Alonso sobre las *Sonatas* de Valle-Inclán[780]. Aquí vamos a anotar algunos aspectos importantes.

Prácticamente todos los críticos coinciden en el ritmo monótono y parsimonioso de la prosa contenida en el conjunto de las novelas azorinianas. Esto, por ejemplo, para Jeschke, en su análisis de *La voluntad*, es un rasgo negativo, que indica una exigua calidad de su estilo y de su prosa:

> También en Azorín, claro está, aparecen palabras agudas y esdrújulas en gran cantidad; pero no bastan para contrarrestar en algo la monotonía directamente agobiadora que pesa sobre toda la novela; pues Azorín no tiene suficiente sentido artístico para ofrecer sus sentimientos al lector, como Valle-Inclán, en forma artística y hacérselos comprender y gozar interna y libremente. La honradez humana, el anhelo de reproducir su estado de ánimo en forma inestabilizada, ha privado muchas veces a Azorín y a sus lectores del efecto estético de la novela.[781]

En este adverso juicio, precisamente, encontramos a su vez el motivo para ensalzar la prosa de levantino: en Azorín, el ritmo propio de su prosa, tiene un sentido y transmite un mensaje, desde luego, acorde con la significación de la novela en cuestión. Así es, al

[774] Azorín, *Don Juan*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXII, p. 518.
[775] Azorín, *El licenciado vidriera*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo II, p. 440.
[776] Azorín, *Doña Inés*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo XXVII, p. 590.
[777] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas I*, *op. cit.*, capítulo VI, p. 386.
[778] Cfr. Lott, "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", art. cit.
[779] Azorín, *El escritor*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo III, p. 246.
[780] Cfr. Alonso, Amado, "Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán", en *Ramón del Valle Inclán*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 85-117. El estudio es del año 1928.
[781] Jeschke, Hans, *La generación de 1898*, *op. cit.*, p. 134.

menos, como lo califica Livingstone, quien aprecia en sus primeras novelas un ritmo monótono y una captación multisensorial, en los que reverbera el tránsito de la vida hacia la muerte, por el "sentido patológico del tiempo" característico de nuestro autor[782].

Es necesario detenernos aquí. Baquero Goyanes diferencia en el escritor levantino dos ritmos bien caracterizados: "Creo, pues, que es preciso separar como cosas distintas el tiempo sintáctico, que en Azorín es ágil, rápido, y el descriptivo –en su doble plano sensorial-psicológico–, cargado casi siempre de lentitud"[783]. Es decir, distingue entre esas frases cortas, con una prosa sintética y reducida, y el ritmo, que imprime a través, por ejemplo, de la espacialización, de la prolija descripción o de las incontables enumeraciones y repeticiones. Igualmente, añade a esa enumeración el lento movimiento o la percepción del focalizador, como sucede en los pausados *travellings*. Entonces, la técnica del inventario y la pormenorización de las descripciones provocan un *tempo* lento en la prosa. Sin duda, hemos de recurrir de nuevo a la técnica del impresionismo literario para comprobar cómo ésta difiere de la correspondiente a la novela decimonónica: en el impresionismo no se busca una descripción física exhaustiva, sino reproducir las sensaciones que se producen en la percepción del entorno espacial.

Este hispanista esbozó un magnífico análisis rítmico de la prosa azoriniana, en un artículo que espera una más extensa continuación. El estudio comienza con una carta que el mismo Azorín escribió a Baquero Goyanes, al recibir una copia de dicho estudio, en la que demuestra la perfecta constancia que tiene el autor de la sonoridad y el ritmo de la prosa en español y la importancia que le concede[784].

Antes de exponer aquí sus conclusiones, conviene acudir a una breve teorización sobre el ritmo de la prosa, que nos dará una idea más cabal y apropiada. Debemos precisar con propiedad lo que Baquero Goyanes sospecha en esos dos ritmos, que él llama sintáctico y descriptivo. El sintáctico, responde al ritmo de la prosa, según Paraíso de Leal:

> Encontramos que el ritmo lingüístico de la prosa nace de la repetición de un esquema rítmico –por orden de mayor a menor frecuencia e importancia–, formado por: a) una serie de grupos acentuales (dentro de grupos fónicos contiguos y próximos); b) una serie de grupos fónicos (dentro de varias oraciones contiguas o próximas); c) una serie de oraciones (dentro de varios párrafos contiguos o próximos).[785]

Siguiendo a Paraíso de Leal, por un lado, señalamos que las unidades del ritmo son la oración, el grupo fónico y el grupo acentual[786], en los que el grupo acentual está subordinado al grupo fónico; ésta sería la unidad delimitada por las pausas ortográficas, aunque no sólo, ya que también contribuyen a ello la velocidad o tiempo de lectura y el compás. Además, la repetición del esquema rítmico, se puede llevar a cabo a través de repeticiones de semejanza, de contraste o dinámicas (se oponen, pero modificándose ligeramente). Divide después algunos ritmos secundarios de la prosa, en los que el ritmo puede conseguirse acentualmente, cuantitativo-silábica (al que la autora le resta cualquier

[782] Cfr. Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, pp. 183-185.
[783] Baquero Goyanes, Mariano, *Azorín y Miró*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/azorin-y-miro/html/69d5de06-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_ (14/12/2019).
[784] Cfr. Baquero Goyanes, Mariano, "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)", en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elementos-rtmicos-en-la-prosa-de-azorn-y-una-carta-de-jos-martnez-ruiz-0/html/00337f1e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html (14/12/2019): "Mi distinguido amigo: muchísimas gracias; su estudio en *Clavileño*, es magistral; lo he leído con emoción. Se ha notado siempre que la lengua Española tiene, como rasgo esencial, la sonoridad. «Música en precisión» me parece la fórmula deseable. Y creo que se llega a esa fórmula, más que deliberadamente, por instinto. La lectura de los clásicos –sobre todo, en la infancia, en la adolescencia–, ayudará siempre a quien intente la conciliación".
[785] Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Planeta, Barcelona, 1976, p. 47.
[786] Cfr. *ibid*. p. 44.

valor en la prosa), tonal o de timbres (la rima). Finalmente, hay un ritmo de pensamiento, que es "la repetición más o menos periódica de una o varias frases, o palabras, o esquemas sintácticos. Es un ritmo que «actúa sobre los elementos intelectivos del lenguaje»"[787] y tiene una connotación metalingüística. Estos pueden ser, a su vez, de varios tipos:

> Tiene gran importancia por conexionarse con la estructura de la obra. Por ejemplo: en las obras de estructura circular podemos esperar hallar representado el rimo de pensamiento paralelístico. O bien en las obras de estructura linear, que avanzan y retroceden en el hilo expositivo. O, finalmente, en las de estructura puntual, estática, que intentan la anulación del tiempo.[788]

Con estos elementos tenemos la posibilidad de describir el ritmo de la prosa azoriniana. La misma autora analiza tres textos de *El licenciado vidriera*. Las conclusiones a las que llega, son las siguientes: hay ritmo de pensamiento linear; se corresponde con un tempo lento de pocas variaciones, con grupos acentuales que no superan los pentamembres y en los que destacan los tetramembres, que la autora consigna como los "grupos de la serenidad resignada"[789].

Efectivamente, podemos darnos cuenta que con la exposición hecha hasta aquí, el ritmo azoriniano responde al ritmo de pensamiento, por las abundantes repeticiones en las estructuras, en las categorías morfológicas o en las palabras. Mientras, la brevedad sintáctica coincide con los datos aportados por Paraíso de Leal. Igualmente, encuentro en una obra como *Las confesiones de un pequeño filósofo* o en *El enfermo*, notoriamente marcadas por la melancolía, muchos grupos acentuales tetramembres: "Hace – un momento – ha salido – el maestro (4); no hay – nada – comparable – en la vida (4) a estos – breves – y deliciosos – respiros (4) que los muchachos – tenemos – cuando – se aleja – de nosotros (5)"[790]; "Víctor – y Enriqueta – han ido – a Madrid (4); no pueden – separarse – marido – y mujer (4)"[791]; "Sí, – el tiempo (2). Después – de un trabajo – continuado – e intenso (4), ha venido – la postración (2); Víctor Albert – se encuentra – en un estado – de letargia (4)"[792]. En esa relación de grupos acentuales, verificamos, por tanto, el ritmo lento y melancólico característico del levantino.

Evidentemente, este ritmo cambia en las «Nuevas Obras». Se localizan muchos más grupos fónicos unimembres, bimembres o trimembres: "Laberinto – de líneas (2); líneas – rectas (2) y líneas – curvas (2), confusión – de ángulos – y redondeces (3)"[793]; "Gabriel – Miró (2); Gabriel – Miró (2), atento – y meditativo (2); Gabriel – Miró (2), que es – como – una montaña (3), como – un río (2), como – un valle (2) de la provincia – de Alicante (2)"[794]. Estos datos cercioran la "fragmentación del ritmo"[795] de la que hablaba Livingstone. Y la repetición mantiene ese ritmo de pensamiento.

Al cotejar este ritmo de pensamiento peculiar del autor monovero acreditamos que encaja con los tres tipos antepuestos. Por un lado, encontramos ritmo de pensamiento paralelístico en *Doña Inés*, en sus repeticiones; son evidentes, incluso, en la repetición de algunos capítulos: como son "Obsesión (Ella)", "Obsesión (Él)"; los tres capítulos dedicados a la presentación de tía Pompilia y los tres a tío Pablo; los tres dedicados a la

[787] *Ibid*. p. 52.
[788] Iglesias Morales, Gabriel, "El ritmo en la prosa de Valle-Inclán: Las Sonatas", en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, *op. cit.*, pp. 321-354, p. 329.
[789] Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, *op. cit.*, p. 191.
[790] Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVII, p. 398.
[791] Azorín, *El enfermo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XVI, p. 351.
[792] *Ibid*. capítulo XXXIII, p. 387.
[793] Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XV, p. 191.
[794] Azorín, *Superrealismo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XXI, p. 111.
[795] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit.*, p. 191.

historia de doña Beatriz… A ese ritmo de pensamiento paralelístico responde precisamente otra obra circular, como es *La isla sin aurora*. Del mismo modo, en el resto de obras advertimos tanto la puntual (*Don Juan, Pueblo*), como linear (*La voluntad*, *El licenciado vidriera*).

En general, resalta en este ritmo de pensamiento azoriniano, con mucha influencia en la sonoridad, algunos recursos retóricos, como son la aliteración o la paronomasia. Ya lo habíamos consignado en *La voluntad*, pero es muy frecuente en las demás novelas. Por ejemplo, siempre que hay herrerías, la «r» resuena constante[796]; o el capítulo "Islas" de *Pueblo* con la «s»: "Islas y caminos; islas pobres, desnudas, como las montañas ralas; islas reducidas; peñascales; cercanos a la costa; casi tocando con las playas y las rocas"[797]. Esa obra es profundamente sonora.

Además, como bien detalló Baquero Goyanes, la prosa azoriniana está plagada de versos en sus grupos fónicos. Los más abundantes, según su estudio, son los heptasílabos. A veces los combina con los pentasílabos, es decir, con ritmo de seguidilla. Sin embargo, lo más corriente es la unión de dos versos heptasílabos, que el autor relaciona con el verso alejandrino: "Cabe legítimamente pensar en la revalorización que el verso del mester de clerecía experimentó desde el modernismo, y sobre todo con los poetas del 98"[798]. A su vez, utiliza pentasílabos, decasílabos y hexasílabos. En cambio, muy pocos octosílabos, pese a la tradición literaria española de este verso.

Tras los heptasílabos, son los endecasílabos los que albergan mayor presencia en la prosa de Azorín. El investigador recoge ejemplos de italianos (con acentuación en sexta), sáficos (cuarta y octava) y anapésticos (primera, cuarta, séptima). Estos versos adquieren relevancia: "Pero nada de esto resultaría significativo si no lo fuese el que el uso de endecasílabos en la prosa azoriniana coincida con determinados momentos expresivos, corresponda a determinadas impresiones de movimiento o sonoridad"[799]. También señala que los italianos le sirven para "apresar sensaciones de lejanía, de lentitud, de suave desvanecimiento"[800]. Acontecen, al mismo tiempo, otras combinaciones de metros, aliteraciones y usos de vocales que provocan efectos rítmicos[801].

Ocasionalmente se vale de estos endecasílabos para cerrar capítulos o algunas de sus obras de manera rítmica[802]. En conjunto, los finales de cada novela merecen ser estudiados formalmente, por el especial cuidado que los autores suelen poner en ellos. En Azorín inciden, aparte del ritmo, otros dos recursos: pretende un aumento de expresividad o utiliza un procedimiento sintáctico habitual, como es el uso "de la conjunción de coordinación *y* al principio o en el interior de la última frase"[803]. La mitad de las novelas emplean este recurso en su última oración, no así *Félix Vargas*, *El escritor*, *El enfermo*, *La isla sin aurora*, *Salvadora de Olbena*, *Diario de un enfermo*, *El licenciado vidriera*, *Don Juan*. Algunas buscan ese aumento de la expresividad, por acabar ya sea con signos de exclamación, como *La voluntad*; ya sea con puntos suspensivos, como *El licenciado vidriera*; o ya sea con una frase rotunda, lapidaria, cargada de contenido, como sucede en *Don Juan*, *Félix Vargas* o *Diario de un enfermo*. Sinceramente, en el final de las novelas

[796] Cfr. Azorín, *Pueblo*, en *Novelas II*, *op. cit.*, capítulo XIV, p. 189.
[797] *Ibid*. capítulo XXI, p. 200.
[798] Baquero Goyanes, Mariano, "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)", art. cit.
[799] *Ibid*.
[800] *Ibid.*
[801] Cfr. *ibid*.: "En ocasiones, sensaciones de movimiento, de trajín o ruido encuentran justa expresión prosística y rítmica (...). Tras el ritmo áspero y entrecortado -arrancar de un tren- de unos eneasílabos, y heptasílabos separados por un fragmento arrítmico, la claridad y el sosiego del endecasílabo final suavemente acentuado en sexta".
[802] Cfr. *ibid.*: "El valor sonoro de los endecasílabos en la prosa azoriniana se percibe especialmente en el gusto del autor por servirse de ellos para cerrar períodos e incluso capítulos y obras enteras".
[803] Kunz, Marco, *El final de la novela*, Gredos, Madrid, 1997, p. 189.

no he encontrado un endecasílabo, si bien el artículo de Baquero Goyanes contempla finales de capítulos y obras ensayísticas; aunque sí heptasílabos, como en *Doña Inés*, o incluso algún verso heroico sin censura, como en *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

En resumen, constatamos que el ritmo de la prosa está muy cuidado, tanto en sus grupos acentuales como en los fónicos; asimismo, podemos convenir que la prosa azoriniana se corresponde a un ritmo de pensamiento, de repeticiones constantes y con cierto carácter metalingüístico, que se allega, perfectamente, al contenido melancólico y resignado característico del autor. De esta manera, pensamos, como Azorín, que "se tiene o no se tiene el tiempo adecuado"[804]; y respondemos que el del maestro es adecuado a su novela de renovación, y acorde a su estética.

4.3.5. Conclusiones

Terminamos este apartado reiterando lo que se ha mostrado como evidente: Azorín tiene una prosa muy cuidada, artística, literaria. A pesar de la posible confusión derivada de sus palabras y escritos acerca del estilo, su pretendida sencillez conlleva un gran trabajo de síntesis, tal como señala Muñiz-Romero: "El escritor de Monóvar nos exige sencillez, «claridad, y que nada falte ni sobre. Ese es también el concepto del estilo literario. Sencillez que revela una profunda e íntima complicación»"[805]. Esas palabras de Azorín incluidas en esa cita pertenecen a su obra *De Granada a Castelar*. Un poco antes de ellas, Azorín afirma: "No se puede expresar mejor su concepto"[806].

Pero no sólo por la síntesis. Azorín ejerce un impresionismo literario –simbolista– en el que las sensaciones son las protagonistas. Su amor a la pintura influye hondamente en el escritor levantino en la luminosidad y en el cromatismo de su prosa. Además, acomete unas descripciones sinestésicas, llenas de sensorialidad. Y toma como modelo la pintura, para recrear, a través de la écfrasis, algunos cuadros, bien como motivo argumental, o bien como influencia descriptiva de ambientes, ciudades, contornos.

Su prosa tiene una gran belleza: "Precisión y poesía, un realismo exacto «sin lirismos» junto a un tierno lirismo"[807]. Es muy pulcra y trabajada, pulida. Aunque se aprecien algunos cambios estilísticos a lo largo de su carrera, son vaivenes dentro de sus postulados principales. Así, las repeticiones, la elección de cada palabra, la fuerte adjetivación, el uso del presente… todo responde intencionalmente a posicionamientos líricos, de pensamiento, estéticos que se engarzan de manera perfecta y sublime. Lo consigna Prieto de Paula:

> Son estos resortes los que confieren a la prosa azoriniana la textura poético-musical que acompaña a esa ya comentada actitud lírica. Hablamos de los medios de configuración de un ritmo estrictamente poético: por una parte, un ritmo microestructural, pegado a la piel del texto; por otra, un ritmo macroestructural, referido al mapa de construcción de las obras. El primero, es el más conocido, y algo se ha dicho de él ya. Los procedimientos aliterativos, las repeticiones como secuencias anafóricas, las estructuras tripartitas, las cláusulas métricas… son otros tantos modos de evidencias las recurrencias propias de la lírica. Menos en cuenta se han tenido los procedimientos macroestructurales, que reproducen estas secuencias –paralelísticas o circulares, si hemos de atenernos a las dos maneras más habituales de producir el ritmo– en la concepción global de la escritura azoriniana. Diversas obras, y no pocos capítulos de algunas de ellas, muestran una suerte de ritornelo en

[804] Azorín, *Valencia*, *op. cit.*, capítulo II, p. 863.
[805] Muñiz-Romero, Carlos, "Insinuación sobre Azorín y la retórica", art. cit., p. 140.
[806] Azorín, *De Granada a Castelar*, Caro Raggio, Madrid, 1922, p. 35.
[807] Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, *op. cit*., p. 177.

> su estructura que permite entenderlas como entidades circulares, abocadas a un cierre que conecta con los orígenes.[808]

En resumen, podemos decir que la prosa azoriniana es eminentemente lírica. Lo hemos colegido a partir del punto de vista adoptado, pasando por el impresionismo de sensaciones focalizadas, a través del trabajo y la belleza de sus textos novelescos. De hecho, tal y como lo denomina Ladrón de Guevara, puede considerársele, sin riesgo, como poeta; pero, en rigor, como novelista lírico:

> A nosotros tampoco nos podrán quitar nuestro sentir de Azorín, su persona, su pensamiento, su palabra, como poeta que comprendió que, más allá de los géneros y formas de crear literatura, el arte debe brotar de la naturaleza, contener paisajes y concebir el espacio como sólida manifestación del pensamiento y la creación.[809]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[808] Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", art. cit., pp. 187-188.
[809] Fernández Ladrón de Guevara, Miguel Ángel, "El espacio como referencia en el teatro de Azorín", en https://revistas .ucm .es/index.php/RFRM/article/download/RFRM9797220117A/11667/ (15/ 10/2019), p. 125.

CONCLUSIONES

Azorín ha ahondado en las posibilidades de la narrativa contribuyendo a una profunda renovación en el medio utilizado: la novela. El camino iniciado en 1902 con *La voluntad* –e incipiente en *Diario de un enfermo*–, culmina en 1944 con la publicación de *Salvadora de Olbena*. En total dieciséis novelas que suponen una de las obras más innovadoras de la literatura en lengua española.

Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, esta reforma del género se produce en todos los constituyentes del relato y supone una decidida ruptura con la novela decimonónica y con la novela tradicional. Eso sí, esta renovación le convierte en un auténtico continuador de la tradición novelística, ya que es un género esencialmente proteico y multiforme, cambiante, abierto precisamente a constantes transformaciones. Por consiguiente, hemos ido constatando en esta investigación todas las hipótesis planteadas al comienzo, para llegar a unos resultados y conclusiones que se entremezclan.

A modo de preámbulo, se ha justificado la decisiva influencia de Schopenhauer en Azorín. Gracias a las aportaciones del profesor Lozano Marco, es posible rastrear el proceso de identificación del levantino con las ideas del teutón. Su confluencia total data de 1904. En ese año, José Martínez Ruiz opta definitivamente por firmar con el pseudónimo de «Azorín»; a su vez, reconoce, en un artículo titulado "La nueva crítica", la adopción de la metafísica schopenhaueriana como base de su literatura. En consecuencia, no es Nietzsche el principal influjo del escritor levantino –pese a que tuvo un inmenso aprecio por la obra y figura del filósofo–, como se postulaba en los estudios clásicos sobre la obra del novelista, sino que es Schopenhauer, como se demuestra en tantos aspectos de la narrativa azoriniana. Además, en este estudio, hemos ido descubriendo las variadas influencias del pensamiento de Schopenhauer en las concepciones narrativas, artísticas y vitales del monovero.

Azorín, si bien no acometió concluyentes reformas en la voz narrativa tradicional, experimentó con pasión la búsqueda de nuevos puntos de vista. De hecho, esa distinción entre *voz* y *visión*, es ya un recurso renovador, cuyo primer y más ferviente transmisor fue Henry James, y tuvo entre nosotros dos destacados promotores, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas, Clarín. El nuevo movimiento cultural dominante, inmerso en un profundo relativismo y subjetivismo, requería de una novela más perspectivística, que reflejara una gnoseología basada en la trascendencia cognoscitiva de las conciencias individuales. Por ello, Azorín juega con los cambios de la voz a lo largo del relato; pero, sobre todo, cimenta su novela en la focalización selectiva o multiselectiva, principalmente en el protagonista, aunque en ocasiones emplee como foco otro personaje, importante o esporádico. Para ello, se vale, efectivamente, del modo narrativo (algunas novelas narradas a través de un *yo protagonista*), aun cuando adopte, incluso, la omnisciencia autorial, pero limitando el conocimiento del narrador a lo que *percibe* o *ve* el protagonista. En algunas novelas como *Capricho* o *La isla sin aurora*, por el contrario, convierte una amalgama de puntos de vista en la propia estructura narrativa de la obra. O, inclusive, utiliza un narrador cinematográfico en *Pueblo* y *Don Juan*, de corte objetivista, externo, que manifiesta la indagación de nuevas posibilidades que pretendía el autor.

Después hemos abordado la metaficción literaria en la obra del escritor alicantino. Este recurso literario no es novedoso, ya que se enraíza debidamente en novelas clásicas

como *El Quijote* o *Tristram Shandy.* O en autores más próximos a Azorín, como Pirandello. Aun así, se ha evidenciado cómo, aunque es un recurso típicamente «modernista» y ejercitado por escritores de su generación tales como Unamuno o Jarnés, el levantino es más atrevido en su experimentación. Hay algunos recursos metaficcionales representativos de su época y que también practica el levantino: la metalepsis –rompiendo las barreras de la lógica narrativa, ficcionalizando la figura del autor que conversa con su propia creación–; o las reflexiones sobre la literatura y el oficio de escribir. En cambio, Azorín impone a modo de argumento narrativo la gestación de la propia obra narrativa; o establece juegos narrativos, tal que la novela dentro de la novela –*mise en abyme*, reduplicaciones *in infinitum* o paradójicas–. Éstos últimos se constituirán posteriormente en característicos del Posmodernismo, por lo que se puede considerar a Azorín un adelantado a su tiempo. Su «prenovela» o el comienzo de *El escritor* son ejemplos patentes.

Además, cuestiona los límites genéricos de la narrativa para subvertirlos, bien con el ensayo, bien con la autobiografía. Sus novelas tienen tenues y difuminadas fronteras con el ensayo, y viceversa, y, la única vía para discriminar sus obras en ambos géneros es recurrir al «pacto de enunciación» extratextual que el autor establece tácitamente con el lector. Asimismo, el análisis de la presencia de elementos autobiográficos concluye que es tal su número que, por un lado, necesita de un lector implícito competente que reconozca esos sucesos; por otro, requiere no confundir la ficción con la realidad del escritor empírico; por último, debemos acoger sus obras como un ejemplo de «novelas del yo», como *novelas autobiográficas*. Es palmaria, igualmente, la autorreferencialidad en su recreación de clásicos literarios, ya sea como personajes de sus obras, ya sea como novelas que vienen a realizar la tarea exigida al lector implícito de la obra original. Sucede de la misma manera con la *ekphrasis* pictórica. Por estas razones, Azorín se erige, así, en un precursor de la siguiente corriente cultural. Pero no sólo eso: profundiza de tal modo en los mimbres de la novela durante toda su producción, con una pretensión lúdica o de modificación de los mismos, como no consigue ningún escritor de su generación.

En otro orden de cosas, resulta evidente la importancia tanto temática como estructural del tiempo en las novelas de Azorín. A pesar de que tradicionalmente se vincularon algunas de las ideas azorinianas sobre el tiempo a la doctrina de Nietzsche –o incluso de Jean Marie Guyau–, ha quedado demostrado que su ascendencia principal proviene de la filosofía de Schopenhauer. El tiempo, concebido como circular –una suerte de *vuelta eterna*–, en el que sólo existe el presente, junto a la visión melancólica de su inexorable devenir, son enseñanzas schopenhauerianas y repetidas incalculables veces por Azorín a lo largo de su obra ensayística y de ficción.

Esas consideraciones filosóficas quedarán plasmadas en la narrativa azoriniana a través de los modos renovadores del tratamiento del tiempo. Desarrolla en *La isla sin aurora* la ruptura del orden cronológico y la reducción temporal en *Superrealismo* y *Félix Vargas* –lineal–, *Capricho* y *Pueblo* –simultaneística–, y en *Las confesiones de un pequeño filósofo* –retrospectiva–. No obstante, Azorín será reconocido por el empleo del *timelessness* o *ucronía*. El adelgazamiento extremo de la trama, en pro de la descripción y del reflejo de las percepciones del protagonista, lleva a la alteración del tiempo, a su detención. También lo procura mediante la prolija descripción de espacios –esos *primores de lo vulgar* que invocaba Ortega y Gasset al definir la prosa del maestro alicantino–. Además, la estructura de muchas novelas de Azorín está concebida circularmente –a veces gracias a recursos metaficticios–, que, sin duda, encarna estéticamente la concepción temporal schopenhaueriana del *eadem sed aliter*.

Aunque a priori el espacio no era materia importante en esta tesis, acabó siéndolo a medida que la evidencia de su relevancia dentro de la narrativa de Azorín se iba

haciendo manifiesta en mis lecturas y disquisiciones. En este sentido, como bien señalan los teóricos recientes que han estudiado este constituyente del relato, es un síntoma de modernidad. Por un lado, los *topoi* azorinianos son reconocibles. En parte, porque tienen un denso contenido autobiográfico: Levante, Madrid, Castilla. Por otro, esos paisajes estructuran la novela, ya que son, en buena medida, los propulsores de la trama, tanto en su inicio (*Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Doña Inés* o *Don Juan*), como en hitos dentro de ella (*La voluntad*, *Superrealismo* o *La isla sin aurora*). A su vez, la *emoción* del paisaje es una particularidad generacional del grupo del 98. No se trata, en suma, de una simple y cuidada descripción de los espacios, sino de percibir, de vibrar con el entorno. Nuestro autor, indudablemente, lo establece a través de la focalización y del cuidado de la prosa, distintivo de la novela lírica. Por último, algunos de esos espacios tienen un fuerte carácter simbólico, como es el caso de «las ciudades muertas» o los pueblos de Castilla, así como de espacios más reducidos, como la casa. De forma similar, las nubes y el mar funcionarán como imagen perfecta de la circularidad temporal. También es propio del espacio azoriniano el fatalismo ligado a determinados lugares, tal que Madrid o Yecla, al contrario que otros, imagen de liberación y de luz, como el Levante.

Junto a todos estos elementos, hemos estudiado con detenimiento los personajes de las novelas de Azorín. El héroe prototípico noventayochesco es exclusivo de *Diario de un enfermo* y, sobre todo, de *La voluntad*. Si bien, la común descripción de parte de la crítica no coincide con esa palpable realidad, y, por tanto, ése fue mi punto de partida en base a la atención a esos estudios. Los afanes e ilusiones transformadores de su protagonista se truncan violentamente en Madrid, provocando que retorne a su pueblo natal, espacio que ya auguraba su fracaso, por el congénito rasgo de derrota que aporta a sus conciudadanos. Pero no será así a partir de *Antonio Azorín*. El paradigma de protagonista azoriniano se corresponde, en esencia, a la descripción ética de Schopenhauer: es una *estética de la resignación*, como la ha llamado Lozano Marco. Supone una actitud reflexiva, melancólica y ataráxica ante la existencia, procurando que las expectativas de una vida feliz –que no pertenece a este mundo–, al no ser asumidas, no queden defraudadas. Por otro lado, el protagonista azoriniano suele ser un escritor, hipersensible, receptor de toda la *visión* de la novela; aunque, en relatos colectivos como *Capricho* o *La isla sin aurora* cambie este modelo: en vez de una única conciencia, serán múltiples, y la construcción del universo narrativo se producirá a partir de la unión de todas ellas (unanimismo). El autor se vale de recursos narratológicos –estilo directo, indirecto e indirecto libre, monólogo citado– para expresar las opiniones y pensamientos de los protagonistas, que tienen fuertes componentes autobiográficos, ya sea por hechos reconocibles en la vida del autor empírico que se reproducen en la ficción, ya sea por la coincidencia en el carácter o sentimientos que igualmente se reflejan en el relato. Incluso en esas recreaciones de mitos literarios detectamos atributos del empírico Azorín. Por último, ante una fábula reducida, la materia novelesca consistirá sustancialmente en las percepciones de esos protagonistas; de este modo, será más discurso que historia, siendo a su vez esos entes ficcionales, según la división teórica, más personajes que actores.

Ciertamente, el fragmentarismo de la narrativa azoriniana es una peculiaridad característica y de ineludible estudio. Al margen de facilitar el perspectivismo y la construcción del mundo diegético de manera parcial e incompleta –reaccionando ante las imposiciones del *realismo genético* propio de la novela decimonónica–, constituye unidades breves y concisas, que permiten una dedicación y cuidado que lo acercan a la lírica. En estos marcos fragmentarios hemos analizado su ritmo, sus figuras retóricas, su aproximación a la pintura y, fundamentalmente, a la poesía, conviniendo que la prosa azoriniana se puede calificar como simbolista e impresionista.

Las lagunas o blancos en la historia que produce el fragmentarismo, la frágil trama o el perspectivismo, por un lado; la necesidad de conocimiento de los clásicos españoles o la autobiografía del autor, por otro; o la interpretación de los juegos metaliterarios, de los comentarios del autor implícito representado o de la simbología espacio-temporal exigen, sin duda, un lector implícito activo y competente, que sea capaz de realizar una profunda y atenta hermenéutica del texto.

En definitiva, según la teorización de Ralph Freedman, Ricardo Gullón o Darío Villanueva, encontramos, en rigor, todos los rasgos de la genuina novela lírica, subgénero literario entroncado con el romanticismo que surge principalmente a principios de siglo XX, dentro del movimiento «modernista». Estos teóricos destacan como elemento definitorio de esa novela cuando, esencialmente, el yo lírico se adueña de la función narrativa, a través del «punto de vista lírico». El héroe será un personaje reflexivo y con fuertes rasgos autobiográficos; abunda el fragmentarismo y la despreocupación por la trama novelesca, que convierten las secciones narrativas en pequeños cuadros autónomos, con una identidad próxima a los poemas líricos. Además, trasgrede el tiempo narrativo tradicional, ya sea mediante la ruptura del tiempo, ya sea mediante el *timelessness* o *ucronía*; el tiempo, así, se espacializa. Y, por último, requiere de un lector que se constituye como co-creador del texto. En conclusión, podemos catalogar las novelas azorinianas, con todo fundamento, como novelas líricas.

Finalmente, aunque ocupa el inicio de las reflexiones de esta investigación, gracias al estudio de las novelas de Azorín, descubrimos que la generación del 98 tiene en su núcleo no sólo «el problema de España» o el regeneracionismo político, sino también una preocupación de renovación formal de la literatura y, en concreto, de la novela. El propio Azorín, que fue el introductor del término «generación del 98» para aplicarlo a su grupo, revela que lo que les aunaba era, justamente, una nueva conciencia, una *nueva sensibilidad*. Son precisamente éste y otros rasgos identitarios del conjunto de literatos del 98 los que nos llevan a afirmar su pertenencia, de pleno derecho, en el Modernism europeo. Por ello, 1902 es una efeméride clave para esa generación y para la literatura española, ya que es el decisivo año para la modernidad en este arte dentro de nuestras fronteras. Asimismo, la antelación con que son llevados a cabo esos procesos renovadores por parte de sus autores –Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Azorín– supondría considerarlos como vanguardia en la literatura europea, por lo que el papel de estos escritores, también de Azorín, debe ser reconocido, estudiado, valorado.

BIBLIOGRAFÍA

Abbot, James H., *Azorín y Francia*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1973.

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Tomo V (II), Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Abellán, José Luis, "La Guerra de Cuba y los intelectuales", *Cuadernos Historia 16*, 27 Madrid, 1978, pp. 90-95.

Abellán, José Luis, *Sociología del noventa y ocho*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

Adorno, Theodor, *Aesthetic Theory*, The Athlone Press, London, 1999.

Alberca, Manuel, "Las novelas del yo", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 123-149.

Allegra, Giovanni, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Encuentro, Madrid, 1986.

Alonso, Amado y Lida, Raimundo, "El concepto lingüístico del impresionismo", en *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1936, pp. 121-251.

Alonso, Amado, "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", en Ricardo Domenech (ed.), *Ramón del Valle Inclán*, Taurus, Madrid, 1988, pp. 85-117.

Alonso, Cecilio, "Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900", *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 27-54, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--5/html/026f2b3e-82b2-1df-acc7-002185ce6064_26.html#I_5_ (03/05/2020).

Álvarez, Guzmán, "La temporalidad existencial en Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 339, 1978, pp. 469-481.

Álvarez Castro, Luis, *Los espejos del yo: existencialismo y metaficción en la narrativa de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2015.

Amorós, Andrés, "El prólogo de *La voluntad*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, pp. 339-354.

Amorós, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1974.

Aranjo, Daniel, "Poética de la escritura en *Superrealismo*", en *Azorín et la France*, Universidad de Pau, Pau, 1992, pp. 263-273.

Arenas Cruz, M. E., *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 1997.

Armstrong, Tim, *Modernism*, Polity Press, Cambridge, 2005.

Auladell Pérez, Miguel Ángel, "Azorín, descifrador del pequeño mundo de poeta", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 167-176.

Azorín, *Ante Baroja*, Universidad de Alicante, Alicante, 2012.

Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, José María Valverde (ed.), Lumen, Barcelona, 1992.

Azorín, *Artículos olvidados*, Narcea, Madrid, 1972

Azorín, *Blanco en azul*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1929.

Azorín, *Castilla*, Editorial Labor, Barcelona, 1973.
Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, Visor Libros, Madrid, 2005.
Azorín, *De Granada a Castelar*, Caro Raggio, Madrid, 1922.
Azorín, *De Varela a Miró*, José García Mercadal (ed.), Afrodisio Aguado, Madrid, 1959.
Azorín, "D. Francisco Giner", *ABC*, 18 de febrero de 1916, en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1916/02/18/007.html (17/12/2019).
Azorín, *Ecos del tiempo. Textos breves*, Antonio Díez Mediavilla (ed.), Aguasclara, Alicante, 1993.
Azorín, *El alma castellana*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1995.
Azorín, *El artista y el estilo*, Aguilar, Madrid, 1969.
Azorín, *El cinematógrafo. Azorín*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
Azorín, "El fracaso de los géneros", *ABC*, 20 de noviembre de 1912, en https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19121120-6.html (05/03/2020).
Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.
Azorín, *Escritores*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956.
Azorín, *España*, Austral, Madrid, 1972.
Azorín, *La generación del 98*, Ángel Cruz Rueda (ed.), Anaya, Salamanca, 1961.
Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Cátedra, Madrid, 2009.
Azorín, *Lecturas españolas*, Agrupación Nacional del Comercio del Libro, Madrid, 1974.
Azorín, *Madrid*, Biblioteca Matritense, Madrid, 1988.
Azorín, *Memorias inmemoriales*, Magisterio Español, Madrid, 1967.
Azorín, *Novelas completas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011.
Azorín, *Novelas completas II*, Biblioteca Castro, Madrid, 2012.
Azorín, *Pintar como* querer, José García Mercadal (ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 1954.
Azorín, *Tiempos y cosas*, Librería General de Zaragoza, Madrid, 1929.
Azorín, *Una hora de España*, en *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.
Azorín-Unamuno, *Cartas y escritos complementarios*, Consellería de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1990.
Azorín, *Un pueblecito. Riofrío de Ávila*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1916.
Azorín, *Un pueblecito: Riofrío de Ávila*, en Azorín, *Tiempo y paisaje, visión de España*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1968.
Azorín, *Valencia*, en *Obras selectas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.
Azuar Carmen, Rafael, *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Alicante, 1987.
Baak, Joost van, *The Place of Space in Narration*, Rodopi, Leiden, 1983.
Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI editores, México D.F., 1982.
Bajtín, Mijaíl, *La novela como género literario*, Carlos Ginés Orta (trad.), Luis Beltrán Almería (ed.), Universidad Nacional/Prensas de la Universidad de Zaragoza/Real Sociedad Menéndez Pelayo, Zaragoza, 2019.
Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
Baliñas, Carlos, "Vivencia reflexiva del tiempo (Unamuno, Azorín, Valle-Inclán)", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 201-243.
Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 2004.
Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985.

Baquero Goyanes, Mariano, *Azorín y Miró*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/azorin-y-miro/html/69d5de06-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_1_ (16/10/2019).

Baquero Goyanes, Mariano, "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)" en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elementos-rtmicos-en-la-prosa-de-azorn-y-una-carta-de-jos-martnez-ruiz-0/html/00337f1e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html (30/04/2019).

Baquero Goyanes, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Castalia, Madrid, 1989.

Baquero Goyanes, Mariano, "Los cuentos de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 183-202.

Barja, César, *Libros y autores contemporáneos*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1935.

Baroja, Pío, *Aurora roja*, Cátedra, Madrid, 2011.

Baroja, Pío, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.

Baroja, Pío, *Camino de perfección*, en *Obras completas: Trilogías 1*, Biblioteca Castro, Madrid, 2009.

Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia*, Cátedra, Madrid, 1985.

Baroja, Pío, *La casa de Aizgorri*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Baroja, Pío, *Obras completas*, Tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1978.

Baroja, Pío, *Obras completas*, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1980.

Baroja, Pío, *Paradox Rey*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.

Baroja, Pío, "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", en http://barricadaletrahispanic.blogspot.com /2011/10/prologo-casi-doctrinal-sobre-la-novela.html (07/11/19).

Baroja y Nessi, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, TusQuets, Barcelona, 1998.

Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Cátedra, Madrid, 1992.

Bermejo Bermejo, Jordi, *Los personajes femeninos en las novelas de Azorín*, Universidad de Alicante, Alicante, 2013.

Bernal Muñoz, José Luis, "Las influencias literarias en Azorín", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 275-286.

Bernal Muñoz, José Luis, *Tiempo, color y forma: El arte en la literatura de Azorín*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2001.

Beser, Sergio, "Notas sobre la estructura de *La voluntad*", en *Verba manent. Estudios y ensayos literarios*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.

Birlanga Trigueros, José Gaspar, "El tiempo detenido, el tiempo suspendido. La pintura de Edward Hopper", en Castán, Lomba y Poblador (eds.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2018, pp. 409-418.

Blanco Aguinaga, Carlos, *Juventud del 98*, Taurus, Madrid, 1997.

Bobes Naves, María del Carmen, *Comentario semiológico de textos narrativos*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1991.

Bobes Naves, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.

Bobes Naves, María del Carmen, "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 43-68.
Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.
Bonnet, Henri, *Roman et poésie. Essai sur l´Esthétique des Genres*, Nizet, Paris, 1951.
Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal, *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975.
Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, Penguin, London, 1993.
Bradbury, Malcolm y McFarlane, James, "The Name and Nature of Modernism", en *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth, 1981, pp. 19-55.
Bravo Castillo, Del Prado Biezma, y Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha, Murcia, 1994.
Buckley, Ramón, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Península, Barcelona, 1982.
Butt, John, *Writers and Politics in modern Spain*, Hodder and Stoughton, London, 1978.
Campbell, Joseph, *El hombre de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
Campos, Jorge, *Conversaciones con Azorín*, Taurus, Madrid, 1964.
Cardona Suárez, Luis Fernando, "La ascesis liberadora como libertad en el fenómeno en Schopenhauer", *Universitas Philosophica*, 59, 2012, pp. 211-237.
Caro Baroja, Julio, *Los Baroja*, Taurus, Madrid, 1972.
Castilla del Pino, Carlos, "La construcción del personaje", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 35-42.
Castillo, Homero (coord.), *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Gredos, Madrid, 1968.
Catena, Elena, "Introducción", en Azorín, *Doña Inés*, Castalia, Madrid, 1973.
Caudet, Francisco, "Introducción", en Benito Pérez Galdós, *El amigo Manso*, Cátedra, Madrid, 2001.
Caudet, Francisco, "Introducción", en Benito Pérez Galdós, *La incógnita*. *La realidad*, Cátedra, Madrid, 2004.
Chatman, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
Chefdor, M. y Quinones, R. (eds.), *Modernism*, Challenges and Perspectives, University of Illinois Press, Chicago, 1986.
Clarín, (Leopoldo Alas), *Galdós, novelista*, PPU, Barcelona, 1991.
Clarín, (Leopoldo Alas), *Los prólogos de Leopoldo Alas*, David Torres (ed.), Editorial Playor, Madrid, 1984.
Clarín, (Leopoldo Alas), *Obras completas*, Tomo IV, Ediciones Nobel, Oviedo, 2003.
Clavería, Carlos, "Sobre el tema del tiempo en Azorín", en *Cinco estudio de literatura española moderna*, CSIC, Salamanca, 1945.
Conde, Carmen, "Síntesis en el lenguaje de Azorín", en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Universidad de Pau, Pau, 1985, pp. 279-285.
Coste, Didier, "La narratividad limitada en *Pueblo* de Azorín", en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Universidad de Pau, Pau, 1985, pp. 189-196.

Craig, Herbert, "Tiempo y memoria proustianos en *Doña Inés* de Azorín", en https://sites.google.com/a/georgiasouthern.edu/https-sites-google-com-a-georgiasouthern-edu-the-coastal-review/previous-issues-archives/volume-3-issue-3-4-5-june-2011/tiempo-y-memoria-proustianos-endoa-insde-azorn (30/10/2019).

Cruz Hernández, Miguel, "El 98 desde dentro", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 25-53.

Cuvardic, Dorde, "La estética del reposo en la representación de las pequeñas ciudades provincianas de la prosa de Azorín", *Revista de Humanidades*, 3, Universidad de Costa Rica, 2013, pp. 1-21, en https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades/article/view/13072 (05/03/2020).

Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

D´Ambrosio Servodidio, Mirella, *Azorín escritor de cuentos*, Las Américas, Madrid, 1971.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Al filo del novecientos*, Planeta, Barcelona, 1971.

Díaz-Plaja, Guillermo, *En torno a Azorín*, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Espasa-Calpe, Madrid, 1951.

Diego, Gerardo, "El lío de las generaciones", *Obras Completas*, Tomo V, Alfaguara, Madrid, 1997, pp. 772-774.

Diego, Gerardo, "El novelar de Azorín", *La Estafeta Literaria*, 517, 1 de junio de 1973, pp. 4-7.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Azorín, Miró y la novela lírica", en *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 82, Universidad de Murcia, Murcia, 1983, pp. 49-52.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Introducción", en Azorín, *El enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Las primeras novelas de Azorín: aproximación a un estudio de la novela lírica en Martínez Ruiz", en *Actes du premier colloque international José Martínez Ruiz (Azorín)*, Universidad de Pau, Pau, 1985, pp. 63-72.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Narrativa poética, narrativa lírica: en torno a *La isla sin aurora* de Azorín", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 99-113.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Territorio y paisaje de Levante en Azorín y Miró", 2016, en https://core.ac.uk/download/pdf/78636294.pdf (16/10/2019).

Díez de Revenga, María Josefa, "Azorín novelista: de *Don Juan* a *Salvadora de Olbena*", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 335-348.

Dobón Antón, María Dolores, "Abulia, jaula, convento y represión eclesiástica en *La voluntad* de Azorín", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 349-368.

Dobón Antón, María Dolores, "Influencia filosófica y freudiana en la novela española del primer tercio del siglo XX. *La voluntad* de Azorín", Publicaciones Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid, 2003, en https://studylib.es/doc/6497287/influencia-de-nietzsche-y-freud-en-la-voluntad-de-azor%C3%ADn (05/03/2020).

Domínguez Caparrós, José, *Teoría de la literatura*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 2002.

Dotras, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, Júcar, Madrid-Gijón, 1994.

Edel, Leon, *The psychological novel: 1900-1950*, Lippincott, Philadelphia, 1955.
Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 1972.
Elizalde, Ignacio, "El problema generacional en la novela española de hoy", en Actas AIH, 1971 b, pp. 467-478, en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_ 048.pdf (18/01/2016).
Escartín, Montserrat, "A la búsqueda del yo: Montaigne y Azorín", *Ínsula*, 743, 2008, en http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/964/1/a-la-busqueda-del-yo-montaigne-y-azorin.html (21/12/2017).
Escartín, Montserrat, "El ensayo como método de conocimiento en Montaigne y Azorín", *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. VI-VII, 1988, pp. 189-194.
Escartín, Montserrat, "Introducción", en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Diario de un enfermo*, Cátedra, Madrid, 2015.
Estenoz, Alfredo Alonso, "«El acercamiento a Almotásim»: el escritor colonial en el mercado literario", www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2107_000.pdf (25/04/2019).
Eysteinsson, A., Liska, V. (eds.), *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2007.
Eysteinsson, Arstradur, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Nueva York, 1990.
Ezpeleta Aguilar, Fermín, "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín", *Anales de Literatura Española*, 22, 2010, pp. 65-83.
Ezquerro, Milagros, "La paradoja del personaje", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 13-18.
Fernández de la Mora, Gonzalo, *Pensamiento español 1963: De Azorín a Zubiri*, Rialp, Madrid, 1964.
Fernández Ladrón de Guevara, Miguel Ángel, "El espacio como referencia en el teatro de Azorín", en https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM /article/download/RFRM 9797220117A/11667/ (15/10/2019).
Fernández-Molina, Antonio, *La generación literaria del 98*, Libertarias, Madrid, 1998.
Ferrari, María José, "*Las confesiones de un pequeño filósofo*, una obra «*sui generis*»", *Epos*, XVII, 2002, pp. 163-175.
Ferreres, Rafael, *Los límites del modernismo y del 98*, Taurus, Madrid, 1964.
Flórez, Cirilo, "La crisis de 1898. Interpretación filosófica", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 289-303.
Forment, Eudaldo, "Neoescolástica y 98: otra «lectura» de la crisis de fin de siglo", *Anuario filosófico*, 31, 1998, pp. 109-146.
Forest, Philippe, "Ego-Literatura, autoficción, heterografía", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 211-235.
Forster, E.M., *Aspectos de la novela*, Debate, Barcelona, 1983.
Fox, Inman, "Azorín y la nueva manera de mirar las cosas", en *Anales azorinianos*, 7, 1999, pp. 11-22.
Fox, Inman, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Labor, Barcelona, 1970.
Fox, Inman, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Castalia, Madrid, 1968.

Fox, Inman, *La crisis intelectual del 98*, Edicusa, Madrid, 1975.
Fox, Inman, "Lectura y literatura (en torno a la inspiración libresca de Azorín)", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín y Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 27-48.
Frank, Joseph, *The idea of spatial form*, Rutgers University Press, New Brunswick and London, 1991.
Freedman, Ralph, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, Barral, Barcelona, 1972.
García, Carlos Javier, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Júcar, Madrid-Gijón, 1994.
García, Carlos Javier, "Metanovela y teoría de la novela: una conexión interrogativa de la autorreflexividad", en Antonio J. Gil González (coord.), *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos*, 208, Barcelona, 2006.
García Gómez, Jorge, "Notas sobre el tiempo y su pasar en novelas varias de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968.
García Velasco, Antonio, *Búhos del 98: sobre ideas y literatura de la Generación del 98*, CEDMA, Málaga, 1999.
Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 1993.
Gasparini, Phillipe, "La autonarración", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 177-209.
Geist, A. L., Monleón, J.B., *Modernism and Its Margins*, Garland Publishing, New York, 1999.
Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.
Genette, Gérard, *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
Genette, Gérard, "Fronteras del relato", en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 193-208.
Genette, Gérard, *Métalepse*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.
Genette, Gérard, *Narrative Discourse*, Basil Blackwell, Oxford, 1980.
Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
Gil González, Antonio J., *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
Gil González, Antonio J., "Variaciones sobre el relato y la ficción", en *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos*, 208, Barcelona, 2006.
Gleen, Kathleen M., *The novelistic technique of Azorín*, Playor, Ann Arbor, 1973.
Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid, 1975.
Gómez de la Serna, Ramón, *Azorín*, Losada, Buenos Aires, 1948.
Gómez Jarque, Noelia, "El problema del tiempo en Azorín: *Doña Inés*", *Espéculo*, 26, 2004, en https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/dines.html (30/10/2019).
Granell, Manuel, *Estética de Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.
Granjel, Luis, "Azorín novelista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, pp. 182-191.
Granjel, Luis, *La generación literaria del Noventa y Ocho*, Anaya, Salamanca, 1966.
Granjel, Luis, *Panorama de la Generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959.
Granjel, Luis, *Retrato de Azorín*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958.

Granjel, Luis, *Retrato de Unamuno*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957.
Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006.
Gullón, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.
Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Alianza, Madrid, 1990.
Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Labor, Barcelona, 1980.
Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Antonio Bosch editor, Barcelona, 1980
Gullón, Ricardo, "Introducción", en Azorín, *París*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1945, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/azorn--pars-madrid-bolaos-y-aguilar-s-l-editorial-biblioteca-nueva-1945-306-pgs-con-1-retrato--resea-0/html/00ef9ca8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (13/11/2020).
Gullón, Ricardo, "La invención del 98", en *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 7-19.
Gullón, Ricardo, "La invención inacabable", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 1-2.
Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.
Gullón, Ricardo, *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Taurus, Madrid, 1979.
Guyau, Jean Marie, *El arte desde el punto de vista sociológico*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1902.
Guyau, Jean Marie, *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción*, Júcar, Madrid-Gijón, 1978.
Guyau, Jean Marie, *Génesis de la idea del tiempo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1901.
Guyau, Jean Marie, *La irreligión del porvenir*, Daniel Jorro, Madrid, 1911.
Harrison, C., Wood, P. (ed.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008.
Heredia-Soriano, Antonio, "Concepto del 98", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 9-24.
Hernández Valcárcel, Carmen, "Las cartas en la narrativa de Azorín", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 149-156.
Hernández Valcárcel y Escudero Martínez, *La narrativa lírica de Azorín y Miró*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1986.
Hinterhäusen, Hans*, Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
Hutcheon, Linda, *Irony´s Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, London-New York, 1994.
Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, London, 1984.
Iglesias Feijoo, Luis, "Sobre la invención del 98", en García Ruiz, Fernández Urtasun y Herzberger (eds.), *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo XX hispánico*, Rilce, Pamplona, 1999, pp. 3-12.
Iglesias Morales, Gabriel, "El ritmo en la prosa de Valle-Inclán: Las Sonatas", en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997, pp. 321-354.
Innerarity, Daniel, *Dialéctica de la modernidad*, Rialp, Madrid, 1990.
Iser, Wolfgang, *The implied reader*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
James, Henry, *El arte de la ficción*, Universidad de León, León, 1992.
James, Henry, *El arte de la novela y otros ensayos*, Ediciones Coyoacán, México D.F., 2001.
James, Henry, *The Art of the Novel*, Charles Scribner´s Sons, New York, 1934.
Jeschke, Hans, *La generación de 1898*, Editora Nacional, Madrid, 1954.

Jiménez, Juan Ramón, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962.
Jiménez Moreno, Luis, "Azorín, pequeño filósofo vitalista", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15, Universidad Complutense, Madrid, 1998, pp. 223-242.
Jiménez Moreno, Luis, "Vitalismo estético en la nueva filosofía española de fin de siglo XIX", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 179-200.
Johnson, Roberta, "El tiempo retrospectivo en *Doña Inés*", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 369-384.
Johnson, Roberta, "Filosofía y novelística en *La voluntad*", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 131-140.
Johnson, Roberta, "*La voluntad* de Azorín: Schopenhauer bajo prueba", *Anales de literatura española*, nº 12, 1996, pp. 161-174.
Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2008.
Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1970.
Krause, Anna, *Azorín, el pequeño filósofo*, Alianza, Madrid, 1955.
Krieger, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1992.
Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
Kunz, Marco, *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid, 1997.
Laín Entralgo, Pedro, *La generación del 98*, Austral, Madrid, 1997.
Lanz, Juan José, "Baroja, Azorín y la teoría de la novela orteguiana", *Olivar*, 9, 2007, pp. 43-70.
Levenson, Michael, *Modernism and the fate of individuality*, University of Cambridge, Cambridge, 1991.
Lewis, Pericles, *The Cambridge Companion to European Modernism*, University of Cambridge, Cambridge, 2011.
Livingstone, Leon, *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Gredos, Madrid, 1970.
Livingstone, Leon, "The Theme of Intelligence and Will in the Novels of Azorín", *Romanic Review*, 58, pp. 83-94.
Livingstone, Leon, "Tiempo contra historia en las novelas de José Martínez Ruiz", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 49-63.
Livingstone, Leon, "Self-creation and alienation in the novels of Azorín", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1, 1973, pp. 5-43.
Llarena, Alicia, *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, Hispamérica, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
Llorens García, Ramón F., *El último Azorín (1936-1967)*, Universidad de Alicante, Alicante, 1999.
Londero, Renata, "Introducción", en Azorín, *La isla sin aurora*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
Londero, Renata, "Poesía y novela", en Francisco José Martín (coord.), *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
Londero, Renata, "«Ut pictura fictio»: trazas y trazos pictóricos en las últimas novelas de Azorín", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 45-59.

López Gorge, Jacinto, "¿Vigencia de Azorín en el año de su centenario?", *La Estafeta Literaria*, 517, 1 de junio de 1973, pp. 14-19.

Lotman, Yuri, *Estructura del texto artístico*, Fundamentos, Madrid, 1978.

Lott, Robert E., "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín y Miró*, Taurus, Madrid, 1983.

Lott, Robert E., "The structure and style of Azorin´s *El caballero inactual*", *University of Georgia Monographs*, 10, 1963.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Al margen de dos novelas ejemplares: *La fuerza de la sangre* y *El licenciado vidriera*", en José María Ferri Coll, Enrique Rubio y Dolores Thion (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2019, pp. 231-251.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Asedios a la novela lírica", *Anales de literatura española*, 3, 1984, p. 493.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Azorín y la sensibilidad simbolista", *Anales de literatura española*, nº 15, 2002, pp. 123-138.

Lozano Marco, Miguel Ángel, *Imágenes del pesimismo*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2000.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas I*, Biblioteca Castro, Madrid, 2011.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Novelas II*, Biblioteca Castro, Madrid, 2012.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Introducción", en Azorín, *Tomás Rueda*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1994.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín", en José Carlos Mainer y Jordi García (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*, Visor, Madrid, 1997, pp. 109-135.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "La creación azoriniana: una invitación al ensueño", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 141-148.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "La formación de la novela lírica (1901-1910)", en *Gabriel Miró, novelista. Actas del II Simposio Internacional Gabriel Miró*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-formacion-de-la-novela-lirica-1901-1910/html/dc4748d2-daf3-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html (07/11/19).

Lozano Marco, Miguel Ángel, *La literatura como intensidad*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1988.

Lozano Marco, Miguel Ángel, *Los inicios de la obra literaria de Gabriel Miró. Del vivir*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, Alicante, 2010.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Madrid en *La voluntad* (1902)", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Editorial Aguaclara, Alicante, 1998.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "«No hay más realidad que la imagen». Azorín, el creador como espectador", *Anales Azorinianos*, 6, 1997, pp. 57-68.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Schopenhauer en Azorín. La «necesidad de una metafísica», *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 203-216.

Lozano Marco, Miguel Ángel, "Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta", en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano, Actas del I Coloquio Internacional «Literatura y espacio urbano»*, Fundación Cultural CAM, Alicante, 1993.

Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Jonathan Cape, London, 1968.
Lubbock, Percy, "The point of view", en Leon Edel, *Henry James*, Prentice-Hall, New Haven, 1963, pp. 37-46.
Luis, Leopoldo de, *Generación del 98*, Cero, Madrid, 2000.
Lukács, Georg, *Ensayos sobre el realismo*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.
Lukács, Georg, *Teoría de la novela*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1966.
Macklin, John, "Religion and modernity in Spain: *Camino de perfección* and *La voluntad*", *ALEC*, 23, 1998, pp. 217-233.
Maeterlinck, Maurice, *La intrusa. Los ciegos. Pelléas y Mélisande. El pájaro azul*, Cátedra, Madrid, 2000.
Mainer, José Carlos, "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", en *Actas AIH*, 1971, v.2, pp. 211-219, en https://cvc.cervantes.es /literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_020.pdf (18/01/2016).
Mainer, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1968.
Mainer, José Carlos, "Para un análisis formal de *Capricho* y *La isla sin aurora*", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 176-182.
Mannheim, Karl, *Las generaciones literarias*, *Reis* (*Revista española de investigaciones sociológicas*), 62, 1993, pp. 193-242.
Mann, Thomas, *La montaña mágica*, Plaza y Janés, Barcelona, 1960.
Manso, Christian, "Azorín: el arte sutorio y el arte de andar. Aproximación a la autoficción", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 127-141.
Manso, Christian, "La narrativa lírica de Azorín y Miró", *Anales Azorinianos*, 3, 1986, pp. 327-331.
Marías, Julián, *Literatura y generaciones*, Austral, Madrid, 1975.
Mariner, José Carlos, "La crisis de fin de siglo. La nueva conciencia literaria", en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*. *Modernismo y 98*, Editorial Crítica, Barcelona, 1979.
Márquez Fernández, Gemma, "Azorín ante Velázquez: la creación de un clásico para la nación fabulada", en José María Ferri Coll, Enrique Rubio y Dolores Thion (eds.), *Azorín. La invención de la literatura nacional*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2019.
Martínez Cachero, José María, "Introducción", en Azorín, *Don Juan*, Clásicos Castellanos (Espasa-Calpe), Madrid, 1977.
Martínez Cachero, José María, "Introducción", en Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.
Martínez Cachero, José María, *Las novelas de Azorín*, Ínsula, Madrid, 1960.
Martínez Cachero, José María, "La versión azoriniana del mito del Don Juan", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 122-131.
Martínez del Portal, María, "Antonio Azorín, personaje de J. Martínez Ruiz", *Anales azorinianos*, 1, 1983-1984, pp. 84-97.
Martínez del Portal, María, "Introducción", en Azorín, *La voluntad*, Cátedra, Madrid, 2006.

Martín, Francisco José, "Filosofía y novela", en *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 183-193.

Martín, Francisco José, "Introducción", en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Diario de un enfermo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

Mauriac, François, *El novelista y sus personajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1955.

Mayoral, Marina, "Procedimientos cinematográficos en *Doña Inés* de Azorín", en *Anales Azorinianos*, 6, CAM, Alicante, 1997, pp. 141-157.

McDonald, E. Cordel, "La novela moderna vista por Ortega", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica II: Pérez de Ayala, Jarnés*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 136-146.

Meehan, Thomas C., "El desdoblamiento interior en *Doña Inés*, de Azorín", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 132-156.

Miró, Emilio, "Antonio Azorín y algunos de sus hermanos novecentistas", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 92-97.

Miró, Gabriel, *Años y leguas*, en *Novelas completas III*, Biblioteca Castro, Madrid, 2008.

Miró, Gabriel, *El humo dormido*, Cátedra, Madrid, 1978.

Miró, Gabriel, *Las cerezas del cementerio*, Taurus, Madrid, 1991.

Montaigne, Michel de, *Ensayos I*, Cátedra, Madrid, 1985.

Montero Padilla, José, "Azorín «crítico literario» y la literatura como encuentro", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 115-125.

Moréas, Jean, *Manifeste du Symbolisme*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2011, en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585 (11/11/2019).

Morote Magán, Pascuala y Labrador, María José, "Impresiones de un escritor en París: Azorín", en Milagros Palma (coord.), *Escritores de América Latina en París*, Mars, París, 2014.

Mozejko, Edward, "Tracing the Modernist Paradigm: Terminologies of Modernism", en A. Eysteinsson y V. Liska (eds.), *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2007, pp. 11-34.

Murguía, Manuel, "Prólogo", en Ramón del Valle-Inclán, *Femeninas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, pp. 39-44.

Muñiz-Romero, Carlos, "Insinuación sobre Azorín y la retórica", en *Azorín, cien años*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1974, pp. 137-152.

Nicholls, Peter, *Modernisms. A Literary Guide*, Macmillan Press, Hampshire, 1995.

Nietzsche, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.

Nietzsche, Friedrich, *Eterno retorno (y otras obras)*, Aguilar, Buenos Aires, 1974.

Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1963.

Onís, Federico de, "El concepto del modernismo", en Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 35-42.

Onís, Federico de, "Introducción a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*", en Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, Aguilar, México, 1962, pp. 271-282

Ortega Muñoz, Juan Fernando, "Azorín el filósofo de la sensibilidad", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 78, 1973, pp. 33-64, en https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/ 2059889.pdf (05/03/2020).

Ortega y Gasset, "Confesiones del espectador: Verdad y perspectiva" en *Obras Completas*, Tomo II, Taurus, Madrid, 2004.
Ortega y Gasset, "El tema de nuestro tiempo", en *Obras Completas*, Tomo III, Taurus, Madrid, 2005.
Ortega y Gasset, José, *Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, Tomo III, Taurus, Madrid, 2005.
Ortega y Gasset, José, *Ensayos sobre la Generación del 98*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte/Ideas sobre la novela*, Castalia, Madrid, 2009.
Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre el Quijote*, en *Obras completas*, Tomo I, Taurus, Madrid, 2004.
Ortega y Gasset, José, *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, Castalia, Madrid, 1987.
Paradis, Jean-Guy, *Influencias filosóficas y su proyección ética en algunas figuras de la generación del 98*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1975.
Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa*, Planeta, Barcelona, 1976.
Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Anthropos, Barcelona, 1989.
Pena, María del Carmen, *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*, Taurus, Madrid, 1982.
Pérez de Ayala, Ramón, *Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964.
Pérez de Ayala, Ramón, *Principios y finales de la novela*, Taurus, Madrid, 1958.
Pérez Galdós, Benito, *El abuelo*, Editorial Hernando, Madrid, 1945.
Pérez López, Manuel María, *Azorín y la literatura española*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974.
Pérez López, Manuel, "Generación del 98 y modernismo en Azorín", *Letras de Deusto*, 6, 1973, pp. 159-168.
Pérez López, Manuel, "Introducción", en Azorín, *Antonio Azorín*, Cátedra, Madrid, 1991.
Peyraga, Pascale, "*Capricho*: entre negación y afirmación del concepto de género", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 81-97.
Pimentel, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías*, IV, 2003, pp. 205-2015.
Pingaud, Bernard, *La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968.
Pozuelo Yvancos, José María, "«Figuración del yo» frente a autoficción", en VV.AA., *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Arco Libros, Madrid, 2012, pp. 151-173.
Pozuelo Yvancos, José María, "Las desconocidas novelas de Azorín", *ABC*, 23 de julio de 2012, en https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cultural-azorin-novelas-po zuelo-201207230000 _noticia.html (19/06/2020).
Pozuelo Yvancos, José María, "Teoría de la narración", en Darío Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Taurus, Madrid, 1994.
Prellwitz, Norbert von, "Pintura y novela", en Francisco José Martín (coord.), *Las novelas de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
Prieto de Paula, Ángel Luis, *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*, Agua Clara, Alicante, 2006.

Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín, un poeta en jubón de novelista", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 177-189.

Prieto de Paula, Ángel Luis, "Azorín y las fuentes del dolor: Unas notas sobre la «angustia inherente»", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Aguaclara, Alicante, 1998, pp. 132-143.

Prieto de Paula, Ángel Luis, "Schopenhauer y la formalización de la melancolía en las letras españolas del novecientos", *Anales de literatura española*, 12, 1996, pp. 55-88, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--5/html/026f2b3e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_27.html#I_8_ (05/03/2020).

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974.

Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*, Alianza, Madrid, 1987.

Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y Modernidad*, Serva, Logroño, 2004.

Rábade Obradó, Isabel, *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*, Trotta, Madrid, 1995.

Ramonet, Teresa, "Azorín: sentimiento del tiempo y emoción ante el paisaje", *Boletín AEPE*, 9, Alicante, 1973.

Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

Ricau-Hernández, Marie-Andrée, "Colores, colores…", *Anales azorinianos*, 4, 1993, pp. 385-403.

Ricci, Cristián H., *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009.

Richter, Elise, "Impresionismo, expresionismo y gramática", en *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1936, pp. 47-120.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.

Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, Volume 2, University of Chicago Press, Chicago and London, 1985.

Riopérez y Milá, Santiago, "Instinto contra género", en Miguel Ángel Lozano Marco (coord.), *Azorín, renovador de géneros*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 205-216.

Riopérez y Milá, Santiago, *La voz española de Montaigne: Azorín*, Ediciones 98, Madrid, 2011.

Riopérez y Milá, Santiago, "Vigencia literaria de Azorín", *Anales azorinianos*, 1, 1983-1984, pp. 11-16.

Risco, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Alhambra, Madrid, 1980.

Ródenas, Domingo, "Introducción", en Azorín, *Félix Vargas. Superrealismo*, Cátedra, Madrid, 2001.

Rodenbach, Georges, *Brujas, la Muerta*, Vaso Roto, Madrid, 2011.

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman desde la perspectiva hispánica*, Reichenberger, Kassel, 1996.

Rodríguez García, José Luis (coord.), *Una aproximación al pensamiento de la generación del 98*, Tipolínea, Zaragoza, 1998.

Roig, Joseph, "Azorín, novelista de lo pequeño", *La Estafeta Literaria*, 517, 1 de junio de 1973, pp. 10-11.

Ruiz Baudrihaye, Jaime-Axel, "Azorín en París, el paseante inmóvil", *La línea del Horizonte. El viaje y sus culturas*, http://lalineadelhorizonte.com/revista/azorin-en-paris-el-paseante-inmovil/ (23/10/19).

Saavedra Carballido, Jesús, *Golding's Metaphysics: William Golding's novels in the light of Arthur Schopenhauer's philosophy*, Universidade de Santiago de Compostela, 2015, en https://www.researchgate.net/profile/Jesus_Saavedra-Carballido2/publication/319702838_Golding's_Metaphysics_William_Golding's_Novels_in_the_Light_of_Arthur_Schopenhauer's_Philosophy/links/59ba5807458515bb9c4c4d84/Goldings-Metaphysics-William-Goldings-Novels-in-the-Light-of-Arthur-Schopenhauers-Philosophy.pdf (05/03/2020).

Salinas, Pedro, "El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus", Homero Castillo, *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 23-34.

Salinas, Pedro, *Ensayos de literatura hispánica*, Aguilar, Madrid, 1967.

Salinas, Pedro, *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 2001.

Sánchez-Escalonilla, Antonio, *La forja del héroe*, Ariel, Barcelona, 2002.

Sánchez Martín, Antonio, "Algunas notas sobre la crisis del positivismo en *La voluntad* de Azorín", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 163-178.

Sánchez Martín, Antonio, "Martínez Ruiz y la novela de 1901: *Diario de un enfermo*", en Antonio Díez Mediavilla (coord.), *Azorín fin de siglos (1898-1998)*, Aguaclara, Alicante, 1998, pp. 146-158.

Sánchez Meca, Diego, *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Sánchez-Pardo González, Esther, *Posmodernismo y metaficción*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1991.

Santiáñez, Nil, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Crítica, Barcelona, 2002.

Savignano, Armando, "El 98 y la filosofía europea", *Anuario Filosófico*, 31, EUNSA, Pamplona, 1998, pp. 71-90.

Schopenhauer, Arthur, *El arte de ser feliz*, Herder, Barcelona, 2000.

Schopenhauer, Arthur, *El arte de sobrevivir*, Herder, Barcelona, 2013.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Akal, Madrid, 2005.

Schopenhauer, Arthur, *Escritos literarios*, Lípari, Madrid, 1995.

Schopenhauer, Arthur, *La estética del pesimismo*, Labor, Barcelona, 1976.

Schopenhauer, Arthur, *Parerga y Paralipómena*, Valdemar, Madrid, 2009.

Schopenhauer, Arthur, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, Alianza, Madrid, 1979.

Schulman, Iván A., *Nuevos asedios al modernismo*, Taurus, Madrid, 1987.

Scott, Clive, "Symbolism, Decadence and Impressionism", en Bradbury y McFarlane (eds.), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth, 1981, pp. 206-227.

Senabre, Ricardo, "Introducción", en Miguel de Unamuno, *Obras completas VII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005.

Serrano Alonso, Javier, "La poética modernista de Valle-Inclán", en *Valle-Inclán y el Fin de Siglo. Congreso Internacional*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1997.

Sharp, Diane H., *Nivola: The Ambiguous Mirror of the Self*, Emory University, Atlanta, 1994.

Shaw, Donald L., "El 98 y la «conscience malheureuse» del siglo XX", en Jesús Torrecilla (ed.), *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, Rodopi, Amsterdam, 2000, pp. 293-301.

Shaw, Donald L., "Hacia una interpretación sociológica de la Generación del 98", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, volumen 2, 1982, pp. 639-644, en http://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/hacia-una-interpretacion-sociologica-de-la-generacion-del-98/ (05/03/2020).

Shaw, Donald L., *La generación del 98*, Cátedra, Madrid, 1985.

Shaw, Donald L., "More about abulia", *ALEC*, 23, 1998, pp. 451-464.

Shaw, Donald L., "Réplica a la «Deshumanización»: Baroja sobre el arte de la novela", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica II: Pérez de Ayala, Jarnés*, op. cit., pp. 417-154.

Sobejano, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid, 1967 y versión revisada y ampliada de 2004.

Sobejano, Gonzalo, "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, 464-465, 1985, p. 1.

Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la posmodernidad*, Reichenberger, Kassel, 2003.

Soufas Jr., C. Christopher, "Approaching Spanish Modernism: Tradition and the «New Man»", en A. Eysteinsson y V. Liska (eds.), *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2007, pp. 931-945.

Soufas Jr., C. Christopher, "Spain", en Pericles Lewis, *The Cambridge Companion to European Modernism*, University of Cambridge, Cambridge, 2011, pp. 151-169.

Spires, Robert, "*Doña Inés* y la descaracterización vanguardista", *Anales azorinianos*, 3, 1986, pp. 157-162.

Spires, Robert, *Transparent Simulacra: Spanish Fiction, 1902-1926*, University of Missouri Press, Columbia, 1988.

Testaverde, Tommaso, *El concepto de generación en la actividad crítica y teórica de Oreste Macrí*, Universidad de Granada, Granada, 2012, en http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/ 20948815.pdf (09/01/2016).

Todorov, Tzvetan, *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1974.

Tollinchi, Esteban, *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*, Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2004.

Tolstoi, Lev, *Guerra y Paz*, Tomo II, Alianza, Madrid, 2008.

Tomachevski, Boris, *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982.

Toro, Alfonso, *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1992.

Torrecilla, Jesús, *La actualidad de la Generación del 98*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida, 2006.

Torrente Ballester, Gonzalo, "Esbozo de una teoría del personaje literario", *Cuadernos del idioma*, I, 3, Buenos Aires, 1965.

Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid*, Planeta, Barcelona, 1997.

Tuñón de Lara, Mariano, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Tecnos, Madrid, 1984.

Unamuno, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.
Unamuno, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, en *Obras completas VII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2005.
Unamuno, Miguel de, *En torno al casticismo*, en *Obras completas VIII*, Biblioteca Castro, Madrid, 2007.
Unamuno, Miguel de, "Nuestra egolatría de los del 98", en Luis Granjel, *Panorama de la Generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959, pp. 437-441.
Unamuno, Miguel de, *Obras completas*, Tomo X, Biblioteca Castro, Madrid, 2009.
Urrutia, Jorge, "*El escritor* de Azorín: literatura y justificación", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 157-175.
Urrutia, Jorge, *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
Valbuena Prat, Ángel, "El artista del detalle y la melancolía", *RLD*, 6, 1973, pp. 41-66.
Valdés, Mario J., "Introducción", en Miguel de Unamuno, *Niebla*, Cátedra, Madrid, 1982.
Valle-Inclán, Ramón del, *Entrevistas*, Alianza, Madrid, 2000.
Valle-Inclán, Ramón del, *Flor de Santidad. La media noche*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
Valle-Inclán, Ramón del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Círculo de lectores, Madrid, 1990.
Valle-Inclán, Ramón del, *Publicaciones periodísticas*, Colegio de Méjico, Méjico, 1952.
Valle-Inclán, Ramón del, *Sonatas*, Espasa Calpe, Madrid, 2007.
Valle-Inclán, Ramón del, *Varia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996.
Valles Calatrava, José, *Diccionario de la teoría narrativa*, Alhulia, Granada, 2002.
Valles Calatrava, José, *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad y los prodigios de Eduardo Mendoza*, Universidad de Almería, Almería, 1999.
Valverde, José María, *Azorín*, Planeta, Barcelona, 1971.
Valverde, José María, "Prólogo", en Azorín (Martínez Ruiz, José), *Artículos anarquistas*, Lumen, Barcelona, 1992.
Varela, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Destino, Barcelona, 1967.
Vargas Llosa, Mario, "Las discretas ficciones de Azorín", RAE, Madrid, 1996.
Vázquez Montalbán, Manuel, "La deshumanización del personaje", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 69-76.
Verdú de Gregorio, Joaquín, *Regeneracionismo y generación del 98*, Endymion, Madrid, 1998.
Verjat, Alain, "Mitemas del héroe", *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 15, 2000.
Vidal, José B., "El tiempo a través de los personajes de *Doña Inés*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 226-227, 1968, pp. 220-238.
Vila-Belda, Reyes, *Antonio Machado, poeta de lo nimio*, Visor, Madrid, 2004.
Villanueva, Darío, "La recuperación del personaje", en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 19-34.
Villanueva, Darío, *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Mare Nostrum, Madrid, 2006.
Villanueva, Darío, *El polen de ideas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.

Villanueva, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Anthropos, Barcelona, 1994.
Villanueva, Darío, "Novela lírica, novela poemática", *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 7-8.
Villanueva, Darío, "Más sobre la novela lírica", *Ínsula*, 461, 1985, p. 11.
Villanueva, Darío, "Prólogo", en *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983.
Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2020.
Villanueva, Darío, *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*, Tirant Lo Blanch, Valencia, 2005.
Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe*, Planeta, Barcelona, 1978.
VV.AA., *Fragmentos presocráticos: De Tales a Demócrito*, Alianza Editorial, Madrid, 2016.
VV.AA., *La política de los Autores*, Ayuso, Madrid, 1974.
Walton Litz, Menand, Rainey (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism, V. 7. Modernism and the New Criticism*, University of Cambridge, Cambridge, 2000.
Woolf, Virginia, *The Essays of Virginia Woolf. Volume I: 1904-1912*, The Hogarth Press, London, 1986.
Yurkevich, Gayana, "A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorín and Velázquez", *Modern Languages Notes*, 110, nº 2, 1995, pp. 284-301.
Yurkevich, Gayana, *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Associated of University Presses, New Jersey, 1999.
Yurkievich, Saúl, *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996.
Zamora Vicente, Alonso, "Una novela de 1902", en Darío Villanueva (coord.), *La novela lírica I: Azorín, Gabriel Miró*, Taurus, Madrid, 1983, pp. 98-110.
Zéraffa, Michael, *Roman et société*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista: paisaje, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2000.
Zugazaga, José María, "Azorín desea pasar inadvertido…", *Revista Juventud*, 18-VII-1944.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA