

Ensayo

Azorín *en su Trilogía*

Juan Manuel Molina / 1er. Premio. Facultad de Filosofía y Letras

Lema: No Man is an Island

La trilogía de Azorín se inicia en 1902 con *La voluntad*, continúa en *Antonio Azorín* y concluye en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. La unidad de estos libros la encontramos en su protagonista común: el mismo José Martínez Ruiz: Azorín.

En *La voluntad* aparece ya la intimidad estética elevada a la categoría de ideal literario. Y desde *La voluntad*, también, se encuentra la influencia de Nietzsche. Y aunque no se ha exagerado al decir que Nietzsche es a la generación del 98 lo que Erasmo a la Europa renacentista, es necesario que aclaremos criterios desde ahora. No intentamos aminorar esta influencia: intentamos situarla. El Nietzsche de Azorín, hombre predominantemente estético, es muy distinto al de Unamuno o al de Baroja. El mismo Azorín interpreta las influencias como algo relativo e impreciso, dependiente más de la idea que del autor nos hayamos formado que del autor mismo.

Por eso nosotros preferimos hablar de analogías que de influencias, y nuestras observaciones posteriores deben interpretarse siempre con el criterio expuesto por Azorín. Analicemos un poco.

La voluntad se sitúa en el primer periodo de la generación del 98: egocentrismo, perspectiva pesimista e ideología europea. Algunas de estas características —Azorín es el mejor tema de Azorín— habrán de ser constante en la obra de Martínez Ruiz, otras —evolución del pesimismo iconoclasta a la ironía— sufrirán un cambio tan grande que podrían perderse de vista.

El pesimismo de Azorín es, en cierto modo, un pesimismo optimista, aunque esto no quiere decir que no sea auténtico ni profundo. No se puede explicar simplemente por la influencia de Nietzsche ni por el fracaso colonial de España. Azorín habla con toda luminosidad de esta situación:

Ha habido en el fondo de la generación del 98 un légame de melancolía. En la reacción contra la frivolidad ambiente, esos escritores eran tristes... No se diga, como se suele, que la tristeza procedía de la consideración del desastre colonial. Nos entristecía el desastre. Pero no era, no, la causa política, sino psicológica. Emanaba, a no dudar, del replegamiento sobre sí mismo de esos escritores... Re-

plegamiento al que obliga el cansancio, ya naciente, de una sociedad — la sociedad de la Restauración — que llegaba a su final, acaso — los hechos lo han confirmado — trágico final.

El pesimismo de los introvertidos hombres del 98 no admite una explicación unilateral. Pero creemos que su pesimismo es, ante todo, una crítica de la realidad circundante. Y creemos también que, aparte de los factores señalados —filosofía de Nietzsche, Desastre Colonial, caducidad de una sociedad— su actitud es una respuesta directa a esa realidad burguesa y opresiva.

Pero la actitud pesimista de Azorín es constructiva. Y este matiz es el que más lo acerca a Nietzsche y al existencialismo, a la actitud de Sartre y Lennon, a la del hombre contemporáneo. Azorín nos dice:

“... el pesimismo es la fuente de la energía y del trabajo perseverante...” Lo concibe como una fuerza espiritual, pero no olvida su esencia trágica. Mejor dicho: porque no olvida su fondo trágico lo considera como una fuerza espiritual. Y Nietzsche dice: “Cuanto más espíritu, mayor dolor.” Con esto nos encontramos ante una actitud predominante en el siglo xx. El hombre contemporáneo atraviesa una etapa nihilista de la historia. Filosofía de la nada: el hombre como un ser de crisis y la muerte como única posibilidad de ser. Desamparo y abandono: “nothing is real and nothing to get hung about.”

Pero no hagamos dicotomías. El pesimismo es sólo una característica, un reflejo de la concepción trágica. Octavio Paz ha sintetizado: “Tener conciencia lúcida es ya tener conciencia trágica.” No hay auténtico nihilismo que no tenga un reverso. Negar un valor es, por fuerza y necesariamente, afirmar ya otro. Lo hemos visto en Azorín. Y lo encontramos en Nietzsche: “Él es pesimista, sólo que de su pesimismo no concluye la necesidad de la resignación, sino la necesidad del heroísmo”.

La filosofía de Nietzsche

Lo trágico es la esencia de lo poético. El pesimismo trágico hace del sufrimiento el centro de la existencia y es un nuevo y sutil instrumento de conocimiento. Se aprende el mundo por medio del dolor. Este sentimiento trágico, patrimonio de todas las edades, presenta una modalidad agónica en la generación del 98. En esta generación conozco dos principios creadores: el dolor y el sueño. Su mezcla se llama melancolía. Y la melancolía, la típica melancolía del 98, presenta ese claroscuro de la realidad y del sueño. Si la única retórica es el dolor, el dolor nace de la imposibilidad de conocer la auténtica realidad. Esto en Azorín adquiere formas de abandono, de falta de energía vital y de fugacidad. Azorín conoce lo efímero y duda de lo aparente: “La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño.”

Toda su estética arranca de estos factores. Aprende lo eterno de las cosas diminutas para oponerle a lo efímero del acontecer humano, a la trágica irreversibilidad del tiempo. En esto, más que en otra cosa alguna, encontramos la actualidad de Azorín. Hemos caído de lleno en una de las problemáticas más características de la literatura moderna: la problemática del tiempo. Pero esto para más tarde.

La voluntad es el libro de la trilogía que nos revela más el concepto que Azorín se forjó de la idea nietzchiana del filósofo como educador. Esta idea arraigó fuertemente en Azorín por haberla vivido de cerca en su juventud, en las personas de Francisco Pi y Margall y Juan de Bautista Amorós. La encarnación de este pensamiento es Yuste, quien es, como ellos, un hombre escéptico y “frustrado”. Con las relaciones personales que Azorín tuvo con Clarín, quien le dio la serenidad que tanto le hacía falta en sus primeras actitudes iconoclastas (“El escritor” puede interpretarse como una relación de este proceso, pero a la inversa), se afirma aún más su idea del filósofo-educador.

Sin embargo, en la persona de Yuste había de tomar cuerpo una influencia más: la poderosa influencia del admirado Montaigne. Por eso Yuste, el maestro, nos es presentado en su biblioteca y entre sus libros, como se retrata a sí mismo Montaigne en sus *Ensayos* y como, en definitiva, hemos aprendido nosotros a ver a Azorín.

Por los ojos de Yuste vemos gran parte del mundo de *La voluntad*: un libro en que lo único permanente es la esterilidad del esfuerzo humano para hallar solución a los problemas de la vida. Esto no podía ser de otro modo ya que Yuste es, también, Azorín. Y Azorín tiene una actitud de timidez ante la sociedad. Se siente incómodo frente a los detalles más ínfimos de lo cotidiano y tiene que hacer grandes esfuerzos para revolver cualquier situación práctica. Su soledad es un modo de evitar estas vacilaciones. Azorín detesta lo concreto y en esa soledad, rodeado de sus libros pequeños, se puede dedicar a vivir una vida estética y abstracta.

Esta búsqueda de la soledad, esta atrofia de la acción se ha interpretado de diversas maneras y ha servido de punto de partida para diversas explicaciones. Manuel Bueno dice: "La melancolía de Azorín no procede del hartazgo de las cosas, sino de todo lo contrario, de no haberlas vivido." Ciertamente, Azorín no se harta de las cosas. No podría hacerlo —y esto lo vemos especialmente en Antonio Azorín— porque es un aristócrata, casi un diletante. Pero si busca las cosas pequeñas y mínimas es porque su hipersensibilidad le hace insoportables los grandes hechos dramáticos. Las cosas, las palabras y los tonos más leves los vive Azorín con una intensidad dolorosa. Pero no nos dejemos engañar ni confundamos los términos. Esto es algo muy distinto a la afrentosa renuncia a la vida de la que habla Bueno.

Azorín es un hombre de soledad y de quietud. Y si esto aparece en todos sus libros, es más notorio en *La voluntad*. En este libro se nos presenta, como un personaje más, un ambiente de inercia, de paralización, de ausencia total de iniciativa y de energía". Pero esto, de nuevo, es sólo la superficie. Martínez Ruiz carece de la energía que conduce a la acción, porque toda su energía —poderosa— la gasta en analizarse a sí mismo ininterrumpidamente.

El mundo externo le parece opaco y deslucido: por eso inventa el paisaje de España. Le duele la fugacidad del hombre y de las cosas, le produce zozobra el paso del tiempo: por eso crea la lentitud y busca la eternidad en las esencias diminutas que soportan cualquier evolución. Nos dice: "Yo amo las cosas: esta inquietud por la esencia de las cosas que nos rodean ha dominado en mi vida."

Y Yuste, este escéptico, se siente atraído y admira al filósofo que, en su soledad, se hace problema a sí mismo. Es claro que Montaigne, que entendió la filosofía como una preparación para la muerte, debía agradar necesariamente al Yuste que dice:

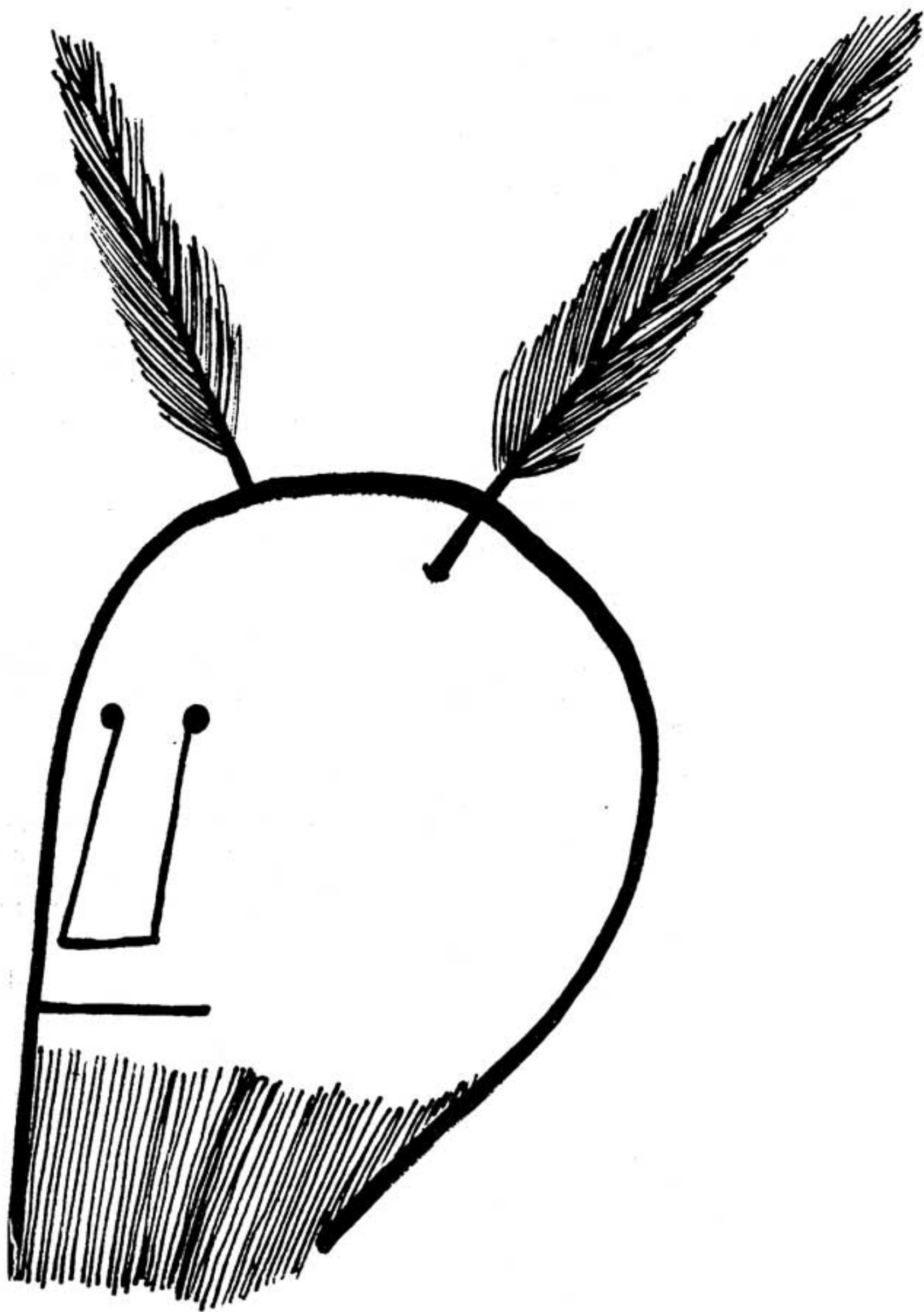
Ay, la inteligencia es el mal... Comprender es entristecerse, observar es sentirse vivir... y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada...

El amor que Montaigne sentía por la naturaleza aparece en *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Para este libro Anna Krause señala como una importante fuente de inspiración el ensayo: *De l'institution des enfants*. Sin embargo, es preciso considerar que el sentimiento de Azorín sobre la educación es algo mucho más vinculado con sus propias experiencias que con una simple lectura.

Pero es cierto, como señala Krause, que Azorín llegó a Montaigne por medio de Nietzsche. Los conceptos expuestos en "Schopenhauer como educador" y la afinidad estilística hicieron que Montaigne fuera uno de sus libros imprescindibles. Pero para Azorín, como después para André Guide, la mayor enseñanza de Montaigne es considerar el ser como el principio de una gran virtud, entendida como el perfecto control de sí mismo.

Así es como Azorín llegó, por un camino francés, al típico senequismo español. Y ese senequismo lo vivió como ironía y contención. Pero lo que más influyó en la trilogía es el carácter autobiográfico de *Los ensayos*. Carácter autobiográfico, sí, pero antisolemne y conscientemente ostensible. En *La voluntad* Azorín nos dice lo que ve en *Los ensayos*:

Hay cosas en él (Montaigne) que parecen escritas ayer mismo; el ensayo sobre Raimundo Sabunde es un modelo de observación y de amenidad. Y después esta continua ostentación del yo, de sus amores, y de sus gustos, de su manera de beber el vino —un gran trago después de las comidas— de sus lecturas, de su mal de



piedra. Todo esto, que es una personalidad iliteraria, viva, gesticuladora, incongruente, ondulosa; todo esto es delicioso.

Ya hemos visto —sin olvidar las opiniones de Azorín sobre las influencias— de dónde arrancó Yuste. Y es evidente que Antonio Azorín le debe mucho a esa “ostentosa exaltación del yo” que hace Montaigne. Si Yuste es el filósofo educador, Antonio Azorín es el joven escéptico y aristócrata. Pero tampoco se debe a una sola influencia.

Antonio Azorín es un personaje sumamente complejo. Antonio Azorín representa un gran paso en la búsqueda que Martínez Ruiz hace de sí mismo. Tal vez lo más aparente sea su abulia, su falta de constancia y de energía. Para muchos, el Antonio Azorín del segundo libro de la trilogía es, ante todo, un fracasado. Martínez Ruiz, en *La voluntad*, nos dice: “Él es un ser complejo; todos conocemos sus rachas de energía, sus audacias imprevistas; es una paradoja viviente...” Y al anunciar “la segunda vida de Antonio Azorín” añade: “Esta vida será como la primera: toda esfuerzos sueltos; iniciaciones paralizadas, audacias frustradas, paradojas, gestos, gritos...”

Pero veamos, con líneas generales de Krause, cómo Azorín se busca a sí mismo.

Inicia el acercamiento a su propio yo mediante “El mundo como voluntad y representación”, en el que Schopenhauer hace un estudio sobre el artista filósofo —concepto tan caro a Martínez Ruiz— y las características del genio.

Las concordancias saltan a la vista. Schopenhauer dice: “El genio consiste en que la facultad de saber ha recibido un desarrollo considerablemente mayor que el que exige servir a la voluntad.”

Además, el genio tiene un temperamento apasionado y una melancolía exaltada. Es un hombre triste y el crecimiento de su tristeza es directamente proporcional a la ampliación de su conocimiento. Conocer es hacerse triste. En Antonio Azorín leemos:

Vivimos pobres; gastamos año tras año nuestras fuerzas sobre los libros; la muerte sorprende nuestros cuerpos fatigados en plena vida.

Sí, querido Sarrió, los libros son falaces; los libros entristecen nuestra vida. Porque gastamos en leerlos y escribirlos aquella fuerza de la juventud que pudiera emplearse en la alegría y el amor. Y cuando llega la vejez y vemos que los libros no nos han enseñado nada, entonces clamamos por la alegría y el amor, que ya no pueden venir a nuestros cuerpos tristes y cansados!

Pero este ser carente de equilibrio y de exaltadas pasiones, conquista la serenidad cuando se libera del esfuerzo incesante y de la ansiedad. Esta serenidad —melancólica y suave ironía— la alcanza Azorín, en la vida como en la obra, hasta *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

Schopenhauer sigue analizando al genio: “Ver siempre lo universal en lo particular es, precisamente, la característica fundamental del genio.”

Y sabemos bien que Azorín sólo tiene ojos para las cosas pequeñas. Pero en ellas ve lo eterno y lo universal. Descubre el alma inmutable de su pueblo en un gesto, en una mirada, en la palidez de un rostro.

No dudamos que Azorín debería recorrer con satisfacción esas páginas en que casi podía ver un retrato de sí mismo. Y en Antonio Azorín vierte varias de esas características del genio torturado. Pero no es lo único.

Influye también el retrato que Baudelaire ha hecho de un genio romántico en la persona del dandy Samuel Cramer. Cramer es una naturaleza paradójica y compleja que está presente en Antonio Azorín el fracasado. También de Baudelaire arranca su “aristocracia” de la que hemos hablado de soslayo.

En cuanto al “tedio” como categoría estética, que Azorín maneja de un modo extraordinario, se ha querido ver como una influencia de Leopardi, quien lo consideraba como el más sublime de los sentimientos humanos. Esta analogía crece con el tema del tiempo: para Leopardi la forma más profunda del tedio es la conciencia del paso del tiempo. Pero la explicación no es satisfactoria. No sólo Azorín, sino todos los hombres del 98 padecen esa melancolía. Y esa melancolía nace del meollo de su acontecer, de sus circunstancias. Es inherente a su lucha por situarse en el mundo, por ser. La analogía con Leopardi es un fenómeno extenso y merecería un estudio completo y detallado. Pero nosotros

no creemos que haya relación de causa a efecto. Se trata de peculiaridades presentes en una serie de escritores disímiles y se debe buscar una explicación más sólida y menos primaria.

Con *Las confesiones* llegamos a la afloración del eterno tema azoriniano: el paso del tiempo.

En el capítulo VI nos habla, ya con su suave ironía, de la idea pueblerina de que "siempre es tarde". Y nos dice:

¿Por qué es tarde? ¿Para qué es tarde? ¿Qué empresa vamos a realizar que exige de nosotros esta rigurosa contabilidad de los minutos? ¿Qué destino secreto pesa sobre nosotros que nos hace desgranar uno a uno los instantes en estos pueblos estáticos y grises? Yo no lo sé; pero yo os digo que esta idea de que siempre es tarde es la idea fundamental de mi vida; no sonriáis. Y que si miro hacia atrás, veo que a ella le debo esta ansia inexplicable; este apresuramiento por algo que no conozco, esta febrilidad, este desasosiego, esta preocupación tremenda y abrumadora por el interminable sucederse de las cosas a través de los tiempos.

¿Qué le dice el paso del tiempo a Azorín? Le dice que todo es fugaz, perecedero, inasible. Pero Azorín no se queda en la simple angustia que este conocimiento le produce. Si los seres mudan con el tiempo, él se dedica a buscar, en las cosas pequeñas, la esencia invariable y eterna. Antítesis: muerte y eternidad; lo efímero y lo infinito.

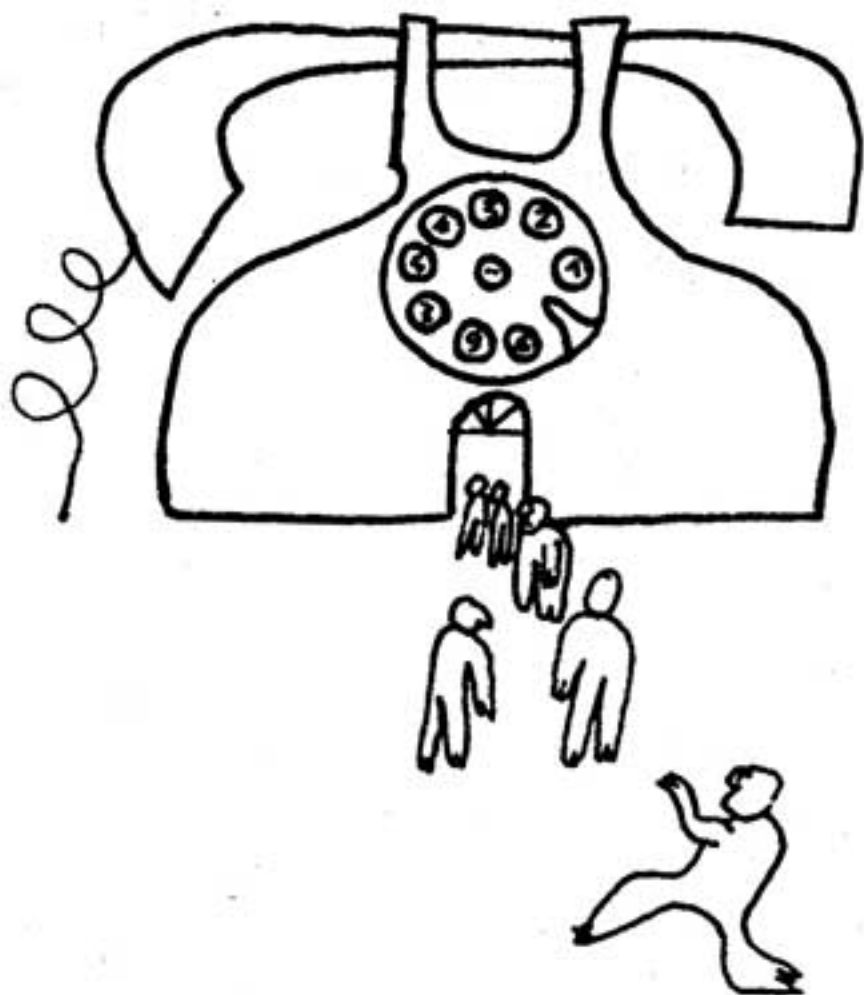
Para un estudio completo del tema del tiempo sería necesario ir a casi toda la obra de Azorín. Pero en *Las confesiones* este tema sirve para presentarnos un tercer autorretrato, visto esta vez con más dulzura y serenidad. Intimamente ligado al tiempo, el Azorín que encontramos aquí es tanto el hombre maduro, escéptico e irónico, que ha logrado su ideal de ataraxia, como el niño que se siente oprimido por una sociedad demasiado estrecha. El paso de la madurez a la infancia se realiza en un proceso asombrosamente proustiano. Es bien sabido que Proust opone, ante la destrucción del tiempo, una memoria involuntaria capaz de recrear y hacernos presentes lugares y vivencias lejanas. Y veamos lo que nos dice Azorín en *Las Confesiones*:

Hay entre nuestros recuerdos, en este sedimento que el tiempo ha ido depositando en el cerebro, visiones únicas, rápidas, inconexas, que constituyen un solo momento, pero que tenemos presentes con una vivacidad y una lucidez extraordinarios.

Y, también como Proust, lo que Azorín busca en esos buceos por el pasado es la recreación y aprehensión de la verdadera realidad. Y en ambos, también, el recuerdo obtenido es profundamente plástico: recuerdan por imágenes. Hay un inquitante fondo común entre los bosques triunfantes, llenos de color y luz y oxiacantos que recrea el narrador de *Por los caminos de Swan* y la naturaleza caduca y terrible que nos presenta Azorín:

No veo más; pero ahora puedo reconstruir el ambiente de esos días de sequía asoladora, con las mieses y los terrenos que se agostan, con los frutales que se secan, con los árboles que abaten sus hojas encogidas, con los caminos polvorientos, con las viejas enlutadas que suspiran y miran al cielo abriendo los brazos, con una sorda ira que envenena a los labriegos acurrucados en sus sillas de esparto, en los zaguanes semioscuros, y que estalla de cuando en cuando en golpes y gritos que hacen llorar a los niños.

En Proust estos recuerdos de la memoria involuntaria están bien protegidos por un olvido completo y de pronto, por una circunstancia fortuita, afloran a la conciencia en toda su integridad, limpios de los inevitables desgastes que sufren los recuerdos de la memoria común. El caso más conocido, tal vez por ser el primer encuentro con la reconquista del tiempo puro, es el de la genial intuición que tuvo Proust al mojar un pedazo de magdalena en una taza de tila. Aparece así, de pronto, la totalidad de su mundo infantil, dominado por fuerzas mágicas, y donde él se mueve en un constante contacto con el misterio y con lo maravilloso. Por una sensación casual —el sabor de la magdalena y la tila, gustado muchas veces antes— ha reconstruido toda una etapa de su vida. Veamos la analogía con Azorín.



Leemos el epílogo de *Las confesiones*. Martínez Ruiz ha vuelto a Yecla, ese pueblo terrible, y ha paseado con sus antiguos compañeros. Llega la noche y uno de ellos dice de pronto estas palabras:

—Volvamos, que *ya es tarde*.

Yo, al oírlas, he experimentado una ligera conmoción. *Es ya tarde*. Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido —no sonriáis— esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable.

El proceso es idéntico al del episodio de la tila. Encontramos en Azorín, en 1904, lo que varios años después habríamos de admirar en la extraordinaria sinfonía proustiana.

En la última página del primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, Proust advierte la dolorosa mudanza de las cosas. En palabras preciosas para interpretar toda su obra, nos dice:

Los pájaros... “parecían pregonar el inhumano vacío de la selva sin empleo, y me ayudaban a comprender la contradicción que hay en buscar en la realidad los cuadros de la memoria, porque siempre les faltaría ese encanto que tiene el recuerdo y todo lo que no se percibe por los sentidos. La realidad que yo conocí ya no existía. Bastaba con que la señora de Swan no llegara exactamente igual que antes, y en el mismo momento que entonces, para que la Avenida fuera otra cosa. Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestras vidas de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las cosas, los caminos, los paseos, desgraciadamente, son tan fugitivos como los años.

Y en la segunda parte del epílogo, ya para finalizar *Las confesiones*, Azorín hace un viaje fantástico a su niñez y descubre, también, que las cosas ya no son las mismas:

No he podido resistir al deseo de visitar el colegio en que transcurrió mi niñez... No entres en esos claustros —me decía una voz interior—; vas a destruirte una ilusión consoladora. Los sitios en que se deslizaron nuestros primeros años no se deben volver a ver; así conservamos engrandecidos los recuerdos de cosas que en la realidad son insignificantes.

Pero yo no he atendido esta instigación interna; insensiblemente me he encontrado en la puerta del colegio; luego he subido lentamente las viejas escaleras. Todo está en silencio; en la lejanía se oye el coro monótono, plañidero, de la escuela de niños.

Siento una opresión vaga; cuando entro en el largo salón con piso de madera, en que mis pasos hacen un sordo ruido, como en mi infancia, me detengo emocionado. Levanto los ojos; a lo lejos, al otro lado del patio, el anemómetro con sus casitas sigue girando. No ha parado desde entonces; corre siempre, siempre, sobre la ciudad, sobre los hombres; indiferente a sus alegrías y a sus pesares.

He subido las mismas escaleras, ya desgastadas, que tantas veces he pisado para subir al dormitorio. Aquí, en un rellano, había una ventana por la que se columbraba el verde paisaje de la huerta; yo echaba siempre por ella una mirada hacia los herrenes y los árboles. Ahora han cubierto sus cristales con papel de colores. Ya no se ve nada; yo he sentido una indignación sorda. Luego, cuando he querido penetrar en el salón de estudio, he visto que ya no está donde se hallaba; lo han trasladado a una sala interior. Desde sus ventanas, ya tampoco se apacientarán las infantiles y ávidas imaginaciones con el suave y confortante panorama de la vega; los ojos, cansados de las páginas áridas, no podrán ya volverse hacia este paisaje sosegado y recibir el efluvio amoroso y supremamente educador de la Naturaleza...

Proust había de escribir miles de páginas, después de aquella que finaliza *Por los caminos de Swan*, para poder llegar hasta *El tiempo recobrado*. Azorín, después de la que hemos copiado, pone tres asteriscos y escribe el último párrafo de *Las confesiones*:

¿Tenía yo razón para volverme a indignar? Sí, yo me he vuelto a indignar en la medida discreta que me permite mi pequeña filosofía. 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 ritornello doloroso y perdurable. Y entonces me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas rojo.

Y con esto pasamos a otro tema. El recuerdo que Azorín tiene de su infancia no es amable como el de Proust, sino profundamente doloroso, como el de Joyce.

El *Artista adolescente* relata la vida de Joyce hasta 1902; año en que, para liberarse de una sociedad que le venía demasiado estrecha, emigra a Francia.

La analogía entre el sentimiento de Azorín y el de Joyce es profunda. Como Azorín en *La voluntad*, en *El artista adolescente* Joyce, encarnado en Stephen Dédalus, se nos muestra como un ser indeciso y carente de energía vital. Mientras observa a su padre, que bebe con un amigo, Stephen descubre que:

Un abismo abierto por el sino o por el temperamento le separaba de ellos, y brillaba fríamente sobre sus porfías, sus alegrías y sus pesares, como una luna sobre una tierra más joven. Ni la vida de la juventud se había agitado en él como en ellos. No había conocido ni el placer de la camaradería, ni la ruda salud viril, ni la piedad filial. Nada se agitaba en su alma fuera de una sensualidad fría, cruel y sin amor. Su niñez estaba muerta o perdida, y con ella, el alma propicia a las alegrías elementales. Y estaba derivando por la vida como la cáscara estéril de la luna.

*Art thou pale for weariness
Of climbing heaven and gazing on the earth,
Wandering companionless?*

Se repitió en voz baja los versos del fragmento de Shelley. Aquella asociación simultánea que en ellos había de triste esterilidad humana y actividad de vastos ciclos extrahumanos refrigeró el espíritu de Stephen. Y se olvidó de su propio dolor, estéril y humano.

Vemos al fin de este párrafo una analogía más: como Azorín ve el alma de su raza en las cosas pequeñas, Joyce descubre en unos versos "la actividad de vastos ciclos extrahumanos".

Y también hemos visto ya que Azorín, al recordar su infancia, se indigna. Azorín tiene repugnancia por la vida de opresión que encuentra en el colegio de padres escolapios. En muchos pasajes de *Las confesiones* nos habla de esa antipatía. Este sentimiento es común al 98. Véase a Machado, en su *Recuerdo infantil*.

Recuérdese a Baroja, que detesta toda imposición, que afirma que "El tiempo de la escuela ha pasado; ahora tenemos que vivir", y que sostiene la idea rousseauiana del hombre en estado natural.

Cierto: es un rasgo común al 98. Es un factor más que cabe en la crítica que esta generación hace de sus circunstancias. Pero es, lo volvemos a decir, algo nacido de las vivencias de cada uno de ellos. ¿Cuáles son estas vivencias en Azorín? Veámoslo.

De su repudio al colegio nos habla en varias partes de *Las confesiones*:

Quando 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.

Y más adelante añade: "Y entonces se apoderaba de mí una angustia indecible; sentía como si me hubieran arrancado de pronto de un paraíso delicioso y me sepultaran en una caverna lóbrega."

En otro capítulo describe Azorín el colegio, siempre tratando de producirnos una sensación de opresión y falta de libertad. Y en el capítulo titulado "La vida en el colegio", nos presenta una vida absurda, mecánica, enajenada. No se siguen los dictados de la voluntad o de la razón, sino que todo, absolutamente todo, está regido por toques de campanilla. Y en esta vida nefasta:

el tiempo nos parecía interminable. Nada pesaba más sobre nuestros cerebros vírgenes que este lapso eterno que pasábamos a la luz opaca de quinqués sórdidos, en esta sala fría y destartalada, con los codos apoyados sobre la tabla y la cabeza entre las manos, fija la vista en las páginas antipáticas, mientras rumiábamos mentalmente frases abstractas y áridas...

Y llegamos ahora al episodio más deplorable en la vida estudiantil de Azorín. En el capítulo xvii de *Las confesiones* leemos:

Hace un momento ha salido el maestro; no hay nada comparable en la vida a estos breves y deliciosos respiros que los muchachos tenemos cuando se aleja de nosotros, momentáneamente, este hombre horrible que nos tiene quietos y silenciosos en los bancos. A las posturas violentas de sumisión, a los gestos modosos, suceden repentinamente los movimientos libres, los saltos locos, las caras expansivas. A la inacción letal, sucede la vida plena e inconsciente...

...yo no corro, ni grito, ni golpeo; yo tengo una preocupación terrible. Esta preocupación consiste en ver lo que dice un pequeño libro que guardo en el bolsillo...

Y es el caso que yo comienzo a leer este pequeño libro en medio de la formidable batahola de los muchachos enardecidos; nunca he experimentado una delicia tan grande, tan honda, tan intensa como esta lectura... Y de pronto, en este embebecimiento mío, siento que una mano cae sobre el libro brutalmente; entonces levanto la vista y veo que el bullicio ha cesado y que el maestro me ha arrebatado mi tesoro.

No os diré mi angustia y mi tristeza, ni trataré de encareceros la honda huella que dejan en los espíritus infantiles, para toda la vida, estas transiciones súbitas y brutales del placer al dolor. Desde la fecha de este caso he andado mucho por el mundo, he leído infinitos libros; pero nunca, nunca se va de mi cerebro el ansia de esta lectura deliciosa y el amargor cruel de esta interrupción bárbara.

Nos sigue hablando durante varios capítulos de sus recuerdos de escolar. Y el niño Azorín siente que se le priva de la vida, que se le coharta y se le hiere con continuas injusticias:

Casi todos los colegiales teníamos nuestras arquillas... Ésta era una de nuestras grandes satisfacciones, pero un día a un escolapio, no recuerdo cuál, le pareció que estas arquillas eran una cosa abominable; decidió suprimirlas. Y aquel día, en que yo veo a mis compañeros cada uno con su caja yendo a depositarla a los pies del tirano, yo lo tengo por uno de los más ominosos de mi niñez; y todavía hoy me siento indignado ante aquel despojo de mi propiedad, sagrada e inviolable.

Retomemos el cabo y veamos la analogía con *El artista adolescente*. En esta obra la vida escolar tiene un papel sumamente importante. Joyce nunca pudo olvidar una injusticia cometida por el padre Dolan. Su hipersensibilidad hizo que toda su vida recordara ese episodio como uno de los más dolorosos y humillantes de su vida. A Stephen se le han roto los lentes y no puede escribir, pero el padre Dolan cree que es un pretexto y lo castiga brutalmente. La escena es descarnada:

—Dónde se te rompieron las gafas? —repitió el prefecto— de estudios.

—En la pista, señor.

—Jejé! En la pista! —exclamó el prefecto de estudios—. Me sé de memoria esa artimaña...

—Haragán, maulero! —gritó el prefecto—. Se me han roto las gafas. Es una treta de estudiantes ya muy antigua ésa! A ver, la mano, inmediatamente!

Stephen cerró los ojos y extendió su mano temblorosa, con la palma hacia arriba. Sintió que el prefecto le tocaba un momento los dedos para ponerla plana y luego el silbido de las mangas de la sotana al levantarse la palmeta para dar un golpe ardiente, abrasador, punzante, como el chasquido de un bastón al quebrarse, obligó a la mano temblorosa a contraerse toda ella como una hoja en el fuego. Y al ruido, lágrimas ardientes de dolor se le agolparon en los ojos. Todo su cuerpo estaba estremecido de terror; el brazo le temblaba y la mano, agarrotada, ardiente; lívida, vacilaba como una hoja desgajada en el aire. Un grito que era una súplica de indulgencia le subió a los labios. Pero, aunque las lágrimas le escaldaban los ojos y las piernas le temblaban de miedo y de dolor; ahogó las lágrimas abrasadoras y el grito que le hervía en la garganta.

—La otra mano! —exclamó el prefecto.

Stephen retiró el herido y tembloroso brazo derecho y extendió la mano izquierda. La manga de la sotana silbó otra vez al levantar la palmeta y un estallido punzante, ardiente, bárbaro, enloquecedor, obligó a la mano a contraerse, palmas y dedos confundidos en una masa cárdena y palpitante. Las escaldantes lágrimas le brotaron de los ojos; y abrasado de vergüenza, de angustia y de terror, retiró el brazo y prorrumpió en un quejido. Su cuerpo se estremecía paralizado de espanto y en medio de su confusión y de su rabia, sintió que el grito abrasador se le escapaba de la garganta y que las lágrimas ardientes le caían de los ojos y resbalaban por las arreboladas mejillas.

—Arrodíllate! —gritó el prefecto.

Stephen se arrodilló prestamente, oprimiéndose las manos laceradas contra los costados. Y de pensar en aquellas manos en un instante golpeadas y entumecidas

al dolor, le dio pena de ellas mismas, como si no fueran las suyas propias, sino las de otra persona, de alguien por quien él sintiera lástima. Y al arrodillarse, calmando los últimos sollozos de su garganta y sintiendo el dolor punzante y ardiente oprimido contra los costados, pensó en aquellas manos que él había extendido con las palmas hacia arriba, y en la firme expresión del prefecto al estirarle los dedos contraídos, y en aquellos dedos y aquellas palmas que, en una masa golpeada, entumecida, roja, temblaban, desvalidos, en el aire.

Stephen Dédalus inicia su dolorosa emancipación del yugo social cuando descubre su vocación de artista. Esto lo intuye por la fuerte impresión estética que le produce la imagen de una muchacha en la playa. Es la naturaleza quien le ha de dar la confianza en sí mismo que necesita para romper con la artificialidad de una sociedad burguesa y mediocre.

A Stephen la emoción de haber percibido un mundo nuevo, un mundo que ha de ser el suyo, le produce una emoción intensa y desbordante. Y ya sabemos que después de esto Stephen va avanzando más en su propio conocimiento y en un consecuente aplomo y seguridad.

En la primera parte de este estudio hemos visto el camino que, en su trilogía, recorre Azorín hacia sí mismo. Ha sido un camino largo y lento. Por eso, en *Las confesiones*, al recordar sus primeras emociones artísticas, no nos habla en un tono de epopeya. Pero también se presenta ese sentimiento como una conquista y una liberación. Y también aparece el sentimiento estético y profundamente ligado a la naturaleza.

Conclusión

Hemos visto los textos. Ahora tomemos un poco de perspectiva. Tras analizar algunos aspectos de la trilogía autobiográfica azoriniana, hemos encontrado una nueva trilogía: la formada por Proust, Joyce y Azorín.

Harry Levin ha señalado que la novela moderna substituye la anécdota por el estilo, se ocupa menos de los grandes hechos dramáticos que del fluir cotidiano y los pequeños resortes de la conducta y presenta una marcada tendencia a la autobiografía. El tema de la novela es la formación del carácter y su estructura la de un aprendizaje. Y la crítica alemana coloca estas novelas en la categoría bien definida del Bildungsroman, que toma la modalidad del Künstlerroman cuando el personaje central es, precisamente, un artista. Y es en este casillero en el que, indefectiblemente, se colocan los libros de Azorín, Proust y Joyce de que hemos hablado. Sin embargo, no conocemos ningún estudio que se haya ocupado de esta trilogía, aunque la analogía existente entre Proust y Joyce se haya estudiando en libros capitales, como *Axel's Castle*, de Edmund Wilson. Lo que nosotros apenas hemos bosquejado aquí, está exigiendo, en justicia, un estudio más detallado y completo. Pero veamos algo del Künstlerroman.

Puede decirse que el inventor de este género es Goethe, con *El aprendizaje de Wilhelm Meister*. Otros ejemplos son *La vida de Henri Brulard*, de Stendhal, o *El camino de toda sangre*, de Butler. En algunos casos se ha llevado a extremos esta estructura básica: André Gide presenta en su *Diario de los monederos falsos*, el diario de un novelista que escribe una novela sobre un novelista que lleva un diario sobre la novela que está escribiendo. Y, para no ir muy lejos, la última novela que conocemos de este tipo ha aparecido recientemente en México: *Garabato*, de Vicente Leñero.

En cuanto a *En busca del tiempo perdido*, se ha dicho que es una novela escrita para explicar por qué se escribía. Y *El retrato de un artista adolescente* es, ante todo, el minucioso análisis del nacimiento de una vocación artística y la progresiva liberación de Stephen, el hombre de sensibilidad superior, frente a una sociedad materialista y burguesa que es, según fórmula afortunada, "el pasado contemporáneo". En la última parte de la obra Joyce expone sus teorías estéticas, y encontramos la similitud con el proceso proustiano en lo que él llama "epifanía."

Y es evidente que la trilogía de Azorín es una novela de aprendizaje. Alguien ha dicho de ella que es una nueva educación sentimental. Y para nosotros Azorín es ante todo el artista que renuncia a la vida para crear su obra. El artista que es capaz de decir:

No podrá dudar tampoco un artista. El arte es meditación y recogimiento. El arte

es sinceridad. No tengamos ni hostilidad ni agresiones para quien hace del arte una granjería. Compañeros nuestros pueden extender y mostrar ante el público su personalidad ostentosa; gozarán a la continua de los repetidos e incansables elogios de la prensa; irán a ellos las sanciones oficiales; se les tributarán homenajes; se les abrirán las puertas de institutos tradicionales; los públicos les enriquecerán con sus monedas. No tengamos hostilidad para ninguno de nuestros compañeros; respetemos las tendencias y maneras de todos. Convivamos y seamos tolerantes. Pero una vez encerrados en nuestro cuartito, con nuestros libros, con nuestras cuartillas, creamos firmemente, profundamente, que sólo puede vivir, perdurar, ser bella, ser inmarcesible, esta página en que nosotros hemos puesto toda nuestra alma, toda nuestra emoción, toda nuestra sinceridad. Y aunque en esta dura labor gastemos nuestros nervios, nuestra vida; aunque esta dura labor no nos traiga el provecho, no nos proporcione la bienandanza, perseveremos decididamente en ella.

Como Proust, que muere para su vida por su obra, Azorín sabe que:

Para el escritor la vocación es lo primero, luego el talento, en seguida la agonía. No olvidemos que hacer belleza es luchar contra sus enemigos, y vencerlos. Encontramos en nuestro cansancio una luz. Esa es la belleza.

Y de esta vida de sacrificio nace el desgarramiento entre la realidad y el ensueño, temática presente en toda la literatura moderna y que en Azorín toma las formas de la melancolía. Su melancolía es un estado en el que se vive con la angustia del contraste entre la realidad externa y la realidad que el creador ha encontrado en los buceos dentro de su propia personalidad. Es un abandono, una zozobra de la que nace, para contrarrestar los golpes de la realidad externa, la imprescindible necesidad de expresar algo, de escribir cosas muchas veces todavía irracionales. Esa es la materia. La forja es ejercicio de inteligencia.

Azorín, el artista, se reconcentra en sí mismo. Su alcoba es pequeña, diminuta. Sobre su mesa de trabajo hay una fila de libros leídos continuamente durante muchos años. En el rincón izquierdo está su paraguas rojo y se tiene, de una manera intermitente y vaga, la sensación de que, desde algún lugar impreciso, su monóculo nos debe estar observando.

Él, inmóvil, permanece de pie junto a la ventana y mira los campos polvosos de Castilla. Su pensamiento es lento y gusta de captar los pequeños detalles, los relieves, las tonalidades de una realidad en la que no cree con firmeza. En ocasiones nos habla de su voluntad como de algo vago y tal vez inexistente. Otras veces, como ahora, ocupa toda una tarde en captar el sentido de un camino, en darle armonía a esta nube y a aquel arbusto. Es decir, ocupa toda una tarde, un tiempo, en crearnos un paisaje.

Toma la pluma y traza frases cortas, severas. Y aunque en su mente hay tormentas angustiosas, sólo nos permite advertir en sordina su tema único y constante: la fugacidad del mundo, la esencia dolorosamente efímera de todas las cosas. Y todo lo que escribe es "una página soberbia, inquietadora, sobre la idea del tiempo y la eternidad perdurable".

