

AZORÍN Y EL IMAGINARIO:  
*AL MARGEN DE LOS CLÁSICOS*

JESÚS COLLADO GÓMEZ  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Los aspectos de la obra de Azorín en los que se ha fijado la crítica han sido, principalmente, los relativos al espíritu reformista, a la historicidad, a las ideas filosóficas, al compromiso ético o al estilo de sus escritos, en el que priman la sobriedad, la riqueza descriptiva y la exigente adecuación del lenguaje a la realidad. Sin embargo, el aspecto simbólico apenas ha tenido comentarios; más bien al contrario, a Azorín se le distancia de la cualidad de poeta, adjuntando en él una objetividad y un gran conocimiento de la historia de la literatura que excluyen o, por lo menos, ocultan el aspecto más irracional, afectivo y simbólico sobre el que se sustentan la mayoría de sus textos. Este trabajo tiene la pretensión de extraer y analizar las imágenes más llamativas por su recurrencia e intensidad afectiva, así como las posibles tendencias simbólicas, que no sólo están presentes en toda su obra, sino que nos atreveríamos a decir que son el origen primero de la creación, la pulsión o lo que Amado Alonso llama *verdaderamente poético* (Alonso, 1997: 77) en ella. Todos los demás objetivos del autor, si bien de gran importancia, se sostienen sobre una base creadora que le impele a crear. Se trata de una visión singular del mundo, de una sensibilidad tan fina que trasciende cada mirada contemplativa, cada acto de meditación, cada narración o descripción tanto del presente como del pasado, tanto en los escritos más críticos y objetivos, como en aquellos donde la imaginación y la fantasía suplantaban a la realidad.

Hemos decidido centrar este estudio en uno de los escritos más

queridos por el propio Azorín: *Al margen de los clásicos* (Azorín, 2005). Otras obras, seguramente la mayoría, podrán corroborar cuanto decimos, pero *Al margen de los clásicos* es, como nos dice el título, una obra al margen, o sea, que se conduce hacia el lado más imaginativo y afectivo sugerido por personajes u obras clásicos. En las obras del pasado se manifiesta el sentir del propio Azorín,<sup>1</sup> y las lecturas son un medio para extraer y canalizar sentimientos que brotan del interior, de un interior del hombre individual y del hombre colectivo.

No, *Azorín no es poeta*, dice el crítico.<sup>2</sup> ¿O sí lo es? ¿Dónde está la separación entre un poeta y un creador de cuadros narrativos o descriptivos, cirujano de la realidad social y literaria, comprometido con la historia de su tierra y su gente, y con la apertura de conciencia, convencido de que es necesaria una fina sensibilidad y un conocimiento limpio del entorno físico y social para dar pábulo al progreso? Nosotros opinamos que en esta sensibilidad y en la forma de crear y transmitir la realidad habita un verdadero poeta, al menos en lo que se refiere a la constancia de un empuje irracional y un contenido afectivo canalizados a través de la imaginación, y paralelos a la forma de apreciar el mundo y la propia vida.

La imagen es el objetivo de nuestro estudio. Guiándonos por diversas opiniones en las que convergen distintas disciplinas (psicoanálisis, antropología, hermenéutica, estilística o filosofía) apreciamos la existencia de una universalidad afectiva e imaginativa en el hombre. Una historia profunda de la imaginación, y de la afectividad contenida en ella, viaja por debajo de la propia historia. Esta anida en el inconsciente individual y en el inconsciente colectivo, y es, incluso, previa a todo pensamiento o percepción, según autores que tendremos en cuenta como Gaston Bachelard o Gilbert Durand.<sup>3</sup> En el abordaje de esta obra nos guiaremos por la fenomenología de la

<sup>1</sup> Dice José María Pozuelo Yvancos: “hablando muchas veces de otros, lo que quiere es que el lector remita a Azorín mismo, como si su literatura y su ser escritor fuese el precipitado de toda esa espiritualidad que va reuniendo y glosando.” (Pozuelo Yvancos, 2012: 573)

<sup>2</sup> “No, él no era poeta. Al menos, en un sentido órfico, de canto. Él era un buen gramático, un bondadoso aflorador de la lengua. Él compuso la mejor, la más bella gramática de los ojos, de la visión convencional.” (Soto, 1968: 84). Guillermo de Torre señala, por su parte, que “Acierta cuando siente; yerra, resulta pueril o desmañado, cuando piensa.” (Torre, 1968: 6).

<sup>3</sup> “El universo simbólico ¡No es nada menos que el universo humano entero!” (Durand, 1993: 23).

imagen del primero, y por la clasificación de los símbolos y tendencias imaginarias del segundo para compendiar y relacionar imágenes relevantes en la prosa de Azorín.<sup>4</sup> Estos símbolos de carácter universal llevan implícita toda una sensibilidad que ya estuvo presente en el primer hombre cuando se hacía preguntas trascendentales relativas a su posición frente al cosmos. Un hombre que sintió en lo profundo de su soledad y silencio un extrañamiento y una duda de su realidad, que sintió una corriente interior donde se sumaban diversos sentimientos inefables: angustia, melancolía, perplejidad, deseo, dolor, y que delataban sus temores ante el paso del tiempo y la muerte, su incertidumbre y anhelo de perdurabilidad más allá de esta vida, una vida que, en ciertos momentos, semeja un sueño. ¿Qué hay de verdad y de inmutabilidad en una vida tan veleidosa y

<sup>4</sup> La clasificación propuesta por Durand nos ofrece una guía coherente y segura sobre la que apoyar y sistematizar los materiales simbólicos y emotivos emergentes en *Al margen de los clásicos*. Encontramos sugerentes otros estudios y tendencias del universo simbólico y antropológico, pero dado nuestro propósito de encontrar el núcleo emotivo creador en Azorín, el apoyo de las sugerencias imaginarias de Bachelard o Durand resulta indispensable. Por lo que respecta a otros autores, podemos anotar algunas pinceladas tales como la idea de que los símbolos son esquemas o patrones en la especie humana. Estos esquemas organizan los pensamientos y sentimientos del hombre, tanto a nivel personal como colectivo. Según autores como Mary Douglas (1973) o Clifford Geertz (1988), lo característico de estos esquemas es el orden. El hombre necesita ordenar una realidad indefinible e ilimitada, y así se crean variadísimos mundos que dependen de esos esquemas y sobre los cuales pueda sentirse seguro y confiado. Observamos no sólo la importancia de los símbolos y ritos, sino su misma necesidad y carácter imprescindible. La cultura ha de establecer una unidad simbólica que propicie la cohesión y la continuidad del grupo, y que huya de las amenazas y peligros que repercutan en el orden social y mental de los individuos (Turner, 2008). A nivel emotivo, el hombre no puede vivir en el caos, tienen que crearse mundos simbólicos a todos los niveles sobre los que organizar su pensamiento y asentar sus sentimientos. En Azorín hallamos ese anhelo de tranquilidad que surge de un desorden emotivo (potencial necesario en la creación) que ha de clarificarse sobre imágenes de consuelo y paz. Además, como veremos, la importancia del cambio, del paso de unos estados a otros del ser, o de la pureza, como estado especial que actualiza cada momento estético en torno a emociones constantes e inmutables, son cruciales en él. Por último, haremos una breve referencia a Pierre Bourdieu (1995), para quien toda obra está condicionada, y casi determinada, por un contexto simbólico social de la época y sus condicionantes de todo tipo, materiales, espirituales, sociales, literarios, etc. Nosotros opinamos que estos condicionantes influyen en las distintas configuraciones de las obras, en distintas concepciones y tendencias literarias, pero no en lo que al núcleo inicial emotivo y creador se refiere.

voluble, como diría Montaigne?<sup>5</sup> Todo este sentir ha constituido una constante en Azorín. La hermenéutica nos enseña que a través del texto el lector puede comprenderse a sí mismo,<sup>6</sup> y esta propia comprensión se hace patente en Azorín al ejercer una lectura activa de la vida y obras de los grandes nombres del presente o del pasado. Azorín está convencido de que en todo hombre late una misma realidad misteriosa y unas mismas fuerzas en las que cooperan la irracionalidad y el sentimiento.<sup>7</sup> Y estas fuerzas buscan los símbolos en que manifestarse, imágenes en las que emerge el mismo ser cuando este se ha despojado de todo lo superficial, útil o prejuicioso del vivir; es decir, cuando se está solo ante la vida sin más.

A juzgar por la prevalencia de algunas imágenes, Azorín parece estar obsesionado, o más bien fascinado, por las “campanas”, por los “aullidos de los perros”, por el canto agudo de los “gallos”, por las visiones “lejanas” de la realidad (“horizontes”, “piélago”, “montañas”), por las “ventanillas”, los “zaguanes”, los “caserones”, las miradas desde lo alto hacia la inmensidad, las “nubes”, los “resplandores”, los “oficios” tradicionales, los hombres “viejos” y solitarios, las mujeres “enlutadas”, los “crepúsculos vespertinos”, etc. Si sus descripciones y narraciones sólo quisieran reflejar la realidad, no se producirían estas constantes en las que asoma un claro contenido afectivo que convierte muchos de estos datos en verdaderos símbolos que custodian aquello que hemos llamado lo *verdaderamente poético*,<sup>8</sup> y que es el espíritu del hombre, del poeta. El núcleo emotivo de Azorín es siempre el mismo, la filosofía y el pensamiento vienen después; cuando el alma ha sentido, la inteligencia quiere comprender

<sup>5</sup> Montaigne constituye un importante referente en las obras de Azorín, y no sólo en lo que se refiere al pensamiento: modernidad y escepticismo libre de prejuicios, preocupación por la idea de la muerte y por el paso del tiempo; sino también tomado como modelo de persona que no se altera ante las vicisitudes de la existencia. Montaigne ve que todo en la vida es cambio e inconstancia: “¿Cómo no pensamos cuánta contradicción sentimos en nuestro propio juicio? ¿Cuántas cosas que ayer nos servían de artículos de fe, hoy son cuentos para nosotros?” (Montaigne, 2007: 241)

<sup>6</sup> Este libro constituye una prueba de lo que nos dice la hermenéutica, principalmente la manifestada por Gadamer o Ricoeur. En él vemos tanto la primacía del acontecimiento de lectura como la comprensión propia delante del texto.

<sup>7</sup> Podemos rescatar la reseña de Emilio del Río sobre Jung en la pondera: “El verdadero arte no puede ser sustitutivo -como quería Freud- «Es un símbolo real: la expresión de una entidad desconocida... el inconsciente colectivo.»” (del Río, 1982)

<sup>8</sup> También podríamos hablar en Azorín de una lograda “poeticidad”, como “valor estético resultante, impredecible” (Berrio, 2004: 41-56).

este sentimiento. Las diversas oscilaciones filosóficas a lo largo de su vida no han perturbado este primer sentimiento del que parten: “esa cosa tan sutil y tan etérea, que se llama *emoción*” (“Fray Luis de León”: 137).

En primer lugar nos preguntamos cuál es el sentimiento raíz que opera en las obras del escritor, aquel sentir que tiene la suficiente fuerza como para desatar las fibras del poeta y empujarle a la creación. Si nos atenemos a las preocupaciones manifestadas y analizadas por Azorín, hallaremos objetivos éticos y objetivos estéticos. Si profundizamos más, podremos colegir que anteriores a los pensamientos son los sentimientos, y que en ellos priman las grandes preguntas del hombre, el paso del tiempo, la muerte, el hombre frente al cosmos, la razón de su existir. Es decir, nos encontraríamos con lo que Gilbert Durand (1981) denomina *los rostros del tiempo*, aquellas imágenes que reflejan las angustias de lo perecedero, de la vida que pasa, de la muerte que aniquila a los seres, de las dudas del hombre en el *aquí* y en el *ahora*. Azorín nos habla de la necesidad de una sensibilidad fina para comprender al mundo, a los hombres, y a sí mismo. Los aspectos éticos y reformistas, de justicia, amor o progreso, no estarían separados de los estéticos. El poder sentir el mundo sin prejuicios, sin pretensiones, viendo la vida tal cual es, iguala a los hombres, los devuelve al sentimiento del primer hombre, de todo hombre que se siente solo frente a la vorágine del tiempo y a los inconmensurables peligros de la existencia.

El paso del tiempo y la muerte se inmiscuyen en los escritos de Azorín de forma diversa. Una atmósfera general de melancolía y cansancio gravita en muchos de los capítulos, y eso ya es indicativo de caída y de muerte. Las imágenes del *tiempo* se diversifican en múltiples formas que se agrupan bajo el término genérico de la *caída*. Entre ellas están las formas *móviles* del *agua* o las *aguas negras* y *profundas*; las imágenes *nocturnas* y *tenebrosas* que mutilan la realidad; los símbolos *animales* que comportan movimiento y miedo a la *dentición*; y la *mujer*, como aliada nocturna asociada a la *luna* y a la *rosa*, por la caída física y moral que en su origen representa (Durand, 1981).

El conjunto imaginario de la *noche* se asocia a matices donde impera lo tenebroso, lo negro, lo oscuro, la ceguera como mutilación del ser, la agitación nocturna, el miedo, la maldad y la fatalidad. En nuestro escritor, a veces la *noche* muestra toda su crueldad y filiación con el terrible paso del tiempo: “tres meses de noche oscura”, “seres

perdidos en las noches septentrionales” (“Cervantes”), “las lejanas foscuras” (“Góngora”) que llenan de tinieblas el alma. La *noche* es, en realidad, el sentimiento de pérdida del vivir, la visión trágica de quien ve que todo lo vivido queda en nada: “¿De qué servirá todo esto cuando, granito a granito, sutilmente, atterradoramente, va cayendo el tiempo en la eternidad? Y el tiempo todo se lo lleva, todo lo muda, todo lo transforma, todo lo destruye...” (“Fray Luis de León”: 144).

La muerte es la *noche* más oscura, y el *sueño* es otra forma de morir. La mayoría de los cuadros imaginados por Azorín están traspassados por esa *noche*; cuadros que se visten de ensoñación e irracionalidad. Una de las expresiones más utilizadas en ellos es la del “crepúsculo vespertino”.

Si sólo se vive de verdad el presente, y el instante presente es un día que ha nacido y que va a morir en breve como la “rosa” de “Góngora” (“para ser tan breve, ¿quién te dio la vida?”), la vida de la persona se refleja en esta vida mínima, y el momento de mayor autenticidad y conocimiento revelador es aquel en el que “nos acercamos al ocaso de la vida y vamos –dolorosamente– viendo las cosas en sí, y no en sus representaciones” (“Prefacio”: 111). La repetición de esta imagen nos revela la gran carga afecta contenida ella:

Afuera se encendía el cielo con los últimos resplandores de un rojizo crepúsculo otoñal; espejaba lo rojo sobre el agua del río; destacábanse unos álamos en la claror postrera del firmamento. Dentro, en la estancia, ya casi tinieblas, lucía vagamente la mancha blanca del manuscrito. Todo era silencio profundo (“Fray Luis de León”: 141).

El “crepúsculo vespertino” no es tanto la noche en sí como su proximidad, el presentimiento de una realidad de caída nefasta e inminente. Otras referencias matizan esta idea de la caída, de la tarde que muere, de la “estación finada”, del otoño: “Ahora en estos momentos melancólicos de la tarde que muere, frente a la ciudad, en el sosiego de la campiña, tus ojos no recogen toda esta poesía delicada y profunda” (“Juan Ruiz”: 122).

Como veremos después, en Azorín nada duele demasiado, y aunque nos encontramos con distintos matices afectivos relacionados con la *noche*, el imaginario tiende a atenuarlos, a neutralizar los efectos paralizantes de una sensación excesivamente dolorosa. Así

sucede con las noches que no lo son totalmente, gracias a la claridad que conservan. De cualquier forma no dejamos de ver el escalofrío y el terror íntimo que suscitan estas noches: “En las noches de profunda obscuridad, todo es más denso, más misterioso, más violento” (“Al margen de *La fuerza de la sangre*”: 201).

La imagen del crepúsculo es inseparable de la de los “viejos” y la del “pueblo”. Estos pueblos son aquellos de los que salieron los viejos en la juventud y a los que vuelven para morir; pueblos también viejos, como las “viejas ciudades castellanas” (“El Romancero”), los “viejos caserones” (“Quevedo”) o los “armarios con libros viejos” (“Góngora”). El estado ruinoso de las casas de los pueblos es equivalente a la decrepitud de estos seres. Los “pueblos”, las “casas” y sus cosas, las “nubes”, los “páramos yermos”, los “muros lejanos”: todo parece acompañar a los viejos en una despedida que envuelve todo ese instante que no va a volver. Un cantar irracional de despedida se alza sobre “el que conmigo va” (“El Romancero”), porque todo forma parte de un mismo destino que se desliza hacia la *noche*.

La noche “es el imperio de los moradores de las grandes ciudades” (“Bartolomé Argensola”). La ciudad es el tumulto, el estrépito, la veleidad y el cambio, la vida superficial e ignorante de su destino verdadero; aunque no por ello deja de ser la vida. La ciudad es vanidad y *caída*, y sólo los pueblos y los viejos rescatarán, ya en el retiro y en la desnudez, lo que de inmutable tiene el vivir. Los pueblos siempre remiten a lo primitivo, al origen, a la infancia, al retorno; son esa luz latente y oculta en la noche de las ciudades a la que un día se ha de volver.

“Estamos viejos y cansados”, dice “Bartolomé Argensola”; llega el momento de retirarse y llega la vejez, y sólo después, sólo en ella, se comprenden las cosas vividas. Al observar al viejo o a la ruina no sólo vemos la imagen presente, sino que también imaginamos, con Azorín, todo lo que ha sido la plenitud vital de estos personajes o casas. Las ruinas son piedras, pero también son ciudades, palacios o casas luminosas. Los viejos van de negro, están cansados, somnolientos, y tienen el paso tardo; son casi nada, restos de personalidad que alternan los diálogos con grandes pausas; silencios donde parecen escucharse sollozos lejanos. Los viejos cansados son como los sueños, como custodios de mil vidas pasadas en un cuerpo casi muerto, son como las horas lentas, como las campanadas, que aún resuenan en los oídos después de haber cesado el clamor, son como la vida que se deja morir y, sin embargo, parece no morir nunca. Entre la

vida y la muerte, parece que están soñando, más dormidos que despiertos, en sus sillones, a la caída de la tarde, con la estancia en penumbra, con un silencio que ya se parece a la losa que inminente ha de caer sobre ellos.

La muerte parece rondar por todas las partes, y es esa noche que está a punto de llegar, en ese momento en el que ya se divisa lo oscuridad total, cuando los personajes se toman una pausa, una tregua de los trabajos de toda una vida, y ahí están, frente a su propia muerte. Azorín, como Montaigne, parece tener siempre presente la perspectiva de la muerte, desde la cual la realidad parece desnudarse, volverse a lo sencillo y puro, a la esencia y verdad de la vida.<sup>9</sup> Diríase que el hombre, cada hombre, se sienta a ver su propia despedida; porque para Azorín la vida es una continua sucesión de despedidas.

La presencia en los textos de diversas formas de *agua* y de *caída* forman parte de otra constelación de símbolos que tienen como origen la angustia ante el cambio. En los capítulos nos encontramos con “ríos”, “riachuelos”, “arroyos” y “fuentes”; pero además hay una imagen que sobresale por su poder tenebroso, por sus abismos profundos, por la agitación y el destino trágico al que se ven abocados los seres; y esta es la del “mar”. En “El Romancero” la asociación mar/ muerte es evidente: “A *quien conmigo va, ¿Dónde? ¿Hacia el mar infinito y proceloso? ¿Hacia los países de ensueño y de alucinación?*” (131).

También en los capítulos de “Cervantes” y “Al margen del *Persiles*” la imagen marina muestra toda su fuerza. Igual que hemos encontrado en “El Romancero” un tema y un sentimiento universales (por eso no importa quien hizo estas obras), también es universal el destino trágico que arrastra a todos los seres. Los personajes son desterrados que navegan erráticos por el tenebroso mar; todos ellos naufragan y van a lo desconocido; ellos mismos se desconocen, y todo es, en este viaje, misterioso y ensoñador. Un “destino oscuro y trágico” y una “fuerza desconocida” les impulsa a través de las olas. Tinieblas, ceguera y muerte en personajes sin esperanza a los que “sirvióle el ancho mar de sepultura”.

Intuimos, asimismo, el origen nefasto de la imagen de la *mujer*. La mujer es en el “*Persiles*”, más que en ningún otro lugar, símbolo de

<sup>9</sup> “heme acostumbrado igualmente a tener la muerte no sólo en la imaginación sino continuamente en la boca; (...) Aquel que enseñare a los hombres a morir, enseñaríales a vivir” (Montaigne, 2007: 136).

*caída*. De las mujeres se enamoran los hombres, y por ellas todo lo pierden; los mismos reyes se convierten en sus vasallos. Así sucede con “Rosemunda”, a la que Azorín imagina que se ha desplazado a la ciudad (lugar del “estrépito”, del “tumulto”, de la “mujer”) y allí hace caer a los hombres. Después parece una aliada de las olas, de los abismos tenebrosos del mar, de la agitación terrorífica de un mar que lleva hacia lo desconocido. También vemos cómo “Clodio” muere de forma absurda por una mujer; o a “Policarpo”, “buen rey ingenuo y atolondrado”, que en su vejez se enamora de otra joven por la que finge prender fuego al palacio, para después ser abandonado por ella. De igual forma, las mujeres del capítulo de “José Somoza” engañan y son la perdición de los hombres buenos.

Otros capítulos confirman la relación de la *mujer* con la *caída* o con la brevedad del vivir. Femenina es la *rosa* en “Góngora”, que simboliza la belleza fugitiva, la vida de un instante “que comienza a ajarse”. La *luna*, por su parte, es símbolo de muerte y de *mujer*, del devenir del tiempo que tenderá a hacerse cíclico, y de la marca de las horas en la caída de la sangre femenina (Durand, 1981: 95). La luna en “La fuerza de la sangre” es la luz sobre un río que también huye misteriosa y fatalmente. La luna y el río parecen sometidos por una misma fuerza que despeña las vivencias, que difumina y disgrega todo vivir, todo el orden objetivo de cada instante. El hombre que lo contempla siente infinidad de sentimientos, se siente extraño, parece soñar, y se ve perder con todas las demás cosas.

En algunos pasajes los sentimientos hacia la mujer son de una sutil melancolía; son personajes marginales en cada capítulo, pero verdaderos protagonistas en lo que a la emoción profunda se refiere. En “El Romancero” Azorín siente el encanto “misterioso e inquietante” de una mujer “desaparecida (...) en el remolino de la vida”. En “El avaro” todo lo que queda es una mujer “que os contemplaba con ojos de melancolía...”. Otra mujer, “Feliciana de la voz”, entre sonrisas y lágrimas, “desciende *por un caracol a unos aposentos bajos*, y huye luego, durante la noche, por el campo...” (“Al margen del *Persiles*”: 244).

Por último, tenemos a las mujeres “viejas”. Éstas, también personajes marginales, suelen ser “enlutadas” que llevan la muerte a sus espaldas. Han muerto su marido o sus hijos, están solas y tienen aspecto melancólico y cansado. Se dirigen seguramente a las novenas, a las iglesias oscuras, cuando las campanas tocan lentas y solemnes. También tienen miedo a que la muerte les sorprenda, pues son las

únicas que quedan por morir. Llevan en sus carnes tanto de vida como de muerte, y la muerte ya no les abandonará en ninguno de los instantes de su vida: “En este minuto del crepúsculo vespertino, tal recuerdo adquiere en esta mujer una agudeza intensamente dolorosa” (“Al margen de *La vida es sueño*”: 280-281).

Los *animales* potencian estos aspectos nefastos de cambio y pérdida. El animal se mueve, huye y acecha, engulle también en el profundo y negro abismo de sus fauces. El “gallo” de “El cantor del Cid” es el marcador animal del tiempo; es verdad que anuncia un nuevo día, pero sobre todo anuncia que el día anterior ha muerto, que todo es nuevo tras una ruptura que ha dejado el sueño atrás. El “caballo”, el “ternero” y la madre de este último, en el capítulo de “José Somoza” pueden ser incluidos en este *esquema de animación*:<sup>10</sup> el tiempo que se escapa como el ternero sobre el caballo, llevado por el “fraile” que quiere hacer el bien, y la madre que lucha para que el ternero no sea arrebatado por fuerzas que ella no comprende. También son frecuentes los aullidos largos y lejanos de los perros; aullidos que sobrecogen y angustian en una lejanía irreal, pero muy presente: “la melancolía de este can lejano que aulla” (“Fray Luis de León”). En “La vida es sueño” vemos al protagonista vestido con “toscas pieles” de animal, y con una “larga cabellera”: el *animal* y la *mujer* cubren de signos nefastos a este personaje que cree estar soñando. Otros animales, “briosos”, como los “caballos” de “El cantor del Cid”; “lentos”, como las dos “ringleras de mulas” en “Garcilaso”; “pesados”, como los del carruaje de “Quevedo”; “alanceados”, como los “toros” de quienes se apiada el mismo Quevedo; todos ellos animan este fondo afectivo que nace de un poderoso sentimiento que sitúa al hombre mísero e indefenso frente a los peligros del mundo.

En el imaginario, todo ruido y agitación es de naturaleza animal,<sup>11</sup> por eso el ruido de las “campanas” también tiene algo de tenebroso: los viejos saben que la muerte no para y que tal vez ellos serán los siguientes.

Otro aspecto relacionado con el poder nefasto del paso tiempo, la pérdida y la muerte, es el de la *maldad*. Gilbert Durand relaciona la maldad con la mujer y con la fatalidad (Durand, 1981: 93 y ss.). Así

<sup>10</sup> Gilbert Durand nos habla del parentesco entre el animal y el movimiento, siempre con un carácter peyorativo por la “repugnancia primitiva ante la agitación” (Durand, 1981: 66 y ss.).

<sup>11</sup> Gilbert Durand nos enseña que existe un isomorfismo negativo entre los animales, las tinieblas y el ruido (Durand, 1981: 84).

nos encontramos con una maldad que muchas veces se traduce en formas de impiedad, ignorancia y vanidad, tal como vemos en la mayor parte del capítulo de “Quevedo” o en el de “José Somoza”, cuando relata la historia de un juez inicuo o en sus razonamientos sobre el rechazo a la guerra y a los duelos. La maldad suele estar más afincada en las ciudades, y se la puede relacionar claramente con la corriente que todo lo lleva, con la superficialidad del vivir, con la vida tumultuosa y agitada, con la forma de escribir ampulosa y artificiosa (como vemos en “El romancero”, y en la comparación que hace Azorín entre “Tirso” y “Cervantes”). Frente a toda esa superficialidad, volubilidad e inconstancia, también achacada a las *mujeres*, se sitúa la inocencia. El mundo de los fenómenos es como un sueño, pero el bien no se pierde ni en sueños, como dice Calderón y enfatiza después Unamuno (Unamuno, 2007: 280). El bien es amor y compasión por todos los seres, por la humanidad entera y su “tristeza universal”: “Todo amor y solicitud era don Álvaro para los desgraciados. Nadie se acercaba a su persona que no viese aplacados sus dolores. Ya no tenía apego a nada (“Al margen del *Quijote*”: 181).

Hemos apreciado que todo el libro está rodeado de noche, sombras, sueños, mujeres nefastas y melancólicas, viejos cansados, animales que llevan consigo la huida y la pérdida de lo vivido, aguas que arrebatan todo y se pierden en el abismo profundo de los mares; otros datos, más o menos dispersos, inciden en estos sentimientos de muerte: “frío”, “humedad”, “soledad”, “silencio”, “melancolía”, “llanto”, “paisajes helados”, “páramos yermos”, “cipreses centenarios”. La vida es como un sueño que hemos dejado atrás, y de ese sueño no tenemos más que el esqueleto de lo que ha sido: las ciudades tumultuosas devienen en pueblos silenciosos, los palacios en ruinas, los viajes en naufragios, destierros o islas, la juventud en vejez.

Entre los signos del paso del tiempo sobresale en Azorín una idea que porta una inmensa intensidad afectiva, y es la de que “nada vuelve a ser lo mismo”.<sup>12</sup> De repente, todo es extraño; nada de lo de antes sirve ahora, el hombre mismo no se reconoce en el pasado y

<sup>12</sup> Por ejemplo: “finas ropas de una mujer a quien hemos amado y que ha desaparecido hace tiempo, para siempre”; “Ni esa mujer ni nuestra juventud volverán más”; “Ni los rocíos, ni las nieves de antaño vuelven” (“Jorge Manrique”); “Canta el agua como antes no cantaba” (“El romancero”); “Este minuto que ahora vivimos, ya no lo volveremos a vivir” (“La noche serena” en “Fray Luis de León”); “Era el mismo de antes, y, sin embargo, las cosas eran distintas para él” (“Garcilaso”).

todo aquello que quería se ha perdido en un “impenetrable pasado”. La conciencia, que percibe la duda e inconstancia de todo vivir, se asombra porque ve el mundo como si lo hiciera por vez primera.<sup>13</sup>

Si todo está teñido por la muerte, ¿cómo sobrellevar este sentimiento? ¿Cómo sobrevivir a la angustia de una muerte próxima, muy próxima, inminente? Los viejos ya sólo esperan la muerte, tal como el día espera a la oscuridad en el crepúsculo vespertino. En esta lucha entre la razón y la vida, qué sería de la razón sin los consuelos de la imaginación. Mas la imaginación ha de ser ficción verdadera, es decir, no podrá consolar nada que no parta desde un fondo afectivo auténtico, y este es el que portan las imágenes que han vivido en la historia profunda sentimental de toda la humanidad. El primer paso, como dice Gilbert Durand (1981: 115 y ss.), lo constituye el *Régimen diurno de la imagen*.

Este *régimen* lo componen símbolos que se agrupan bajo el signo de la *antítesis*. Todo ese mundo nefasto que hemos advertido en Azorín se resume en tinieblas, huida y caída; y los arquetipos que han de oponerse son los de la *luz* y la *ascensión*. La escritura de Azorín va progresando mediante opuestos, y no hallaremos imágenes *nocturnas*, imágenes del *agua*, del *animal*, de la *mujer* o la *maldad*, sin sus correspondientes opuestos. La noche nunca será absoluta, siempre habrá “resplandores”, “regueros luminosos”, “luces” en las “ventanitas”, “estrellitas” del cielo, “luz de luna”; el agua de los “ríos” o “fontanas” no es negra y violenta, sino que se “desliza” suavemente,<sup>14</sup> es clara y porta reflejos puros, y el mar, por su parte, se transforma en “bonancible”;<sup>15</sup> los animales se vuelven “mansos”, la

<sup>13</sup> La perspectiva límite, asociada también a la pureza, ocupa en la emoción de Azorín una posición preeminente. Las características de este estado podrían relacionarse con los *ritos de paso* estudiados por Gennep o Víctor Turner. En estos ritos, para el primero, hay una etapa de *separación* del estado antiguo, otra de *margen* y una última de *agregación* al nuevo estado (Gennep, 2013). Víctor Turner opina que el *margen* es un período en suspensión que incita a los neófitos a la abstracción y a la reflexión. Se trata de una etapa desestructurada, fuera del orden simbólico habitual, pero una etapa también creadora, donde nacen ideas nuevas que se incorporarán a la nueva vida (Turner, 2008: 103-123). El crepúsculo para Azorín es ese caos, previo al nuevo renacer, que invita a la reflexión y donde se sitúa la emoción creadora.

<sup>14</sup> “Fontanas que se deslizan como hilillos de plata” (“Bécquer”).

<sup>15</sup> Así lo vemos al final del capítulo “Al margen del *Persiles*”.

*mujer* delicada y maternal<sup>16</sup> y desde el *mal* surgen los seres humildes, inocentes, buenos.<sup>17</sup> Nos damos cuenta rápidamente de que esta guerra contra el tiempo no es la simple plasmación de un universo antitético masculino, de grandes amplitudes, de reyes o héroes que luchan o de soles que vencen a la noche. Esta tensión no podría sostener la afectividad imaginaria de Azorín. La *noche* no se vence por el día, sino que se integra en el día mismo.

En Azorín sólo vemos la huella de esa lucha contra las potencias de la *noche*. La lucha queda confinada en la mente del “cantor del Cid”, personaje manso y cotidiano; en el poema de “Góngora” esta lucha sólo es un juego en un día de fiesta; en “Quevedo”, uno de los reos se dispone a morir dignamente, sin oponerse contra lo inevitable, a pesar de la injusticia cometida; no hay grandes victorias ni grandes héroes, como vemos en “José Somoza” los héroes son los hombres humildes, reclusos en sí mismos y que luchan desde el interior por una sociedad más justa y comprensiva; “Bécquer” no es el poeta que canta los “grandes ideales”, sino el poeta que, creando belleza, desde la sencillez y el amor, es capaz de cambiar para siempre “la idea que se tiene sobre las cosas”. El hombre sólo puede luchar contra la muerte desde la muerte misma, aceptando la vida como es, con sus contradicciones, con sus luces y sus sombras. En Azorín todo tiende a esta integración, y por eso nada en él debe doler demasiado. Todo se vuelve sutil, etéreo, ingravido; parece que los instantes fueran a echar a volar lentamente, sin brusquedades: las rosas de “Góngora” “se cortan blandamente” y las aves de “El romancero” “van volando blandamente sobre las aguas”. La vida está en la pequeña transición de las cosas, en penumbras que parecen alargarse hasta tocar ciertas formas de eternidad. Y es que en Azorín los instantes están aquejados de eternidad.

El mundo *diurno*, opuesto al *nocturno*, le sirve a Azorín para dirigir su afectividad y sus escritos a una de las características más importantes del escritor: la *pureza*.<sup>18</sup> Los recuerdos no sirven, sirve la

<sup>16</sup> “La noche es el vivo carmín en las mejillas de las bellas mujeres, los labios pintados, los ojos agrandados con negro.” (“Bartolomé Argensola”). Mujer es también la “*Virgen pura*” (“Fray Luis de León”), las “viejecitas” viudas (“La vida es sueño”), y la *madre* que despide al hijo en un momento dilatado como un eco interminable (“Persiles”).

<sup>17</sup> “Fray Basilio era uno de esos hombres humildes, nulos, pero de una inmensa bondad” (“José Somoza”).

<sup>18</sup> Para Mary Douglas la pureza en el universo simbólico humano se caracteriza

vida vivida verdaderamente; y esta sólo lo está en el presente.<sup>19</sup> Sobre esta base se asienta la *pureza*. Los aspectos antitéticos convergen todos en ella: la *luz*, la *ascensión* y el *vuelo*, la *verticalidad*, el *poder* y la *lucha*, la *masculinidad*, etc. Pero lo hacen muy sutilmente, de forma indolora, contrastando y mitigando los elementos nefastos. Conferir *pureza* a un instante, tanto en contemplación como en lectura o creación, es fijarnos en él, prestar la máxima atención y poner la más fina sensibilidad; de ahí extrae el hombre grandes beneficios afectivos. Si hemos visto que la vida está teñida de *noche*, *tristeza*, *caída* y *pérdida*, la *pureza* debe romper con ello, y lo hace mediante imágenes de *luz*, *ascensión* y *ruptura*. Ante la *mujer nefasta* se impone una *masculinidad* que tiende a elevar, iluminar y, sobre todo, a romper y separarse de la corriente vital. De ahí el arquetipo de la *espada*. En nuestro insigne escritor podemos comprobar cómo, en oposición al “crepúsculo vespertino”, nos encontramos con la pureza del “alba”: “Ya las horas densas, frías, de la madrugada, van llegando. Las estrellas brillan más límpidas” (“La noche serena”: 150).

Varias veces aparece el “alba”, y siempre relacionada con la pureza y el cambio absoluto. En “El cantor del Cid” el “*gallo rompe el alba*”; y esta ruptura no es más que la penetración en la *noche*, el corte radical. El mismo sentimiento de que “nada volverá a ser igual” establece también distancia o delimitación con respecto a lo anterior. De esta forma nos encontramos con un instante purificado, limpio, en el que la atención es máxima, y en el que el sentimiento va a vivir el primer consuelo frente a las angustias de pensamiento temporal. En

---

por el orden. La vida le cae grande a la mente humana, y ésta ha de seleccionar y ordenar esta realidad, crearse mundos personales y colectivos, mundos y submundos simbólicos imprescindibles para pensar y vivir la realidad. La pureza es sobre todo orden, estabilidad, cualidad por la que el hombre se ve a salvo del caos, del no ser de la existencia. El anhelo de pureza es también anhelo de tranquilidad, de paz, de sosiego, de apoyo emotivo en ideas que no duelen, aplacando los grandes temores suscitados por el desorden de lo infinito y desconocido. Un desorden que, por otro lado, tiene su inmenso poder creador, y no deja de estar latente en la propia pureza (Douglas, 1973).

<sup>19</sup> Dice Azorín: “Y esta es una grande, una suprema filosofía; no hay pasado ni existe el porvenir: sólo el presente es lo real y es lo trascendental. ¿Qué importan nuestros recuerdos del pasado, ni qué valen nuestras esperanzas en lo futuro? Sólo estos suculentos galianos que tenemos delante, humeadores en su caldero, son la realidad única: a par de ellos el pasado y el porvenir son fantasías.” (Azorín, 2005b: 110). La sensación del presente eterno es clave: “Si marcha un carro por un camino, diríase que no avanza, que está parado: lo miramos y lo miramos, y siempre está en el mismo sitio” (Azorín, 1986: 170).

esta obra nos encontramos con múltiples imágenes y menciones que nos llevan a esta pureza. La *limpieza*, el *orden*, la *rectitud*, la *visión rápida* de las cosas, las *lucos*, los *reflejos* del agua y su *claridad*, el *azul* celeste, la *sencillez*, la *inocencia*, la *bondad*, la *niñez*; todo ello nos conduce a la *pureza*:

¿Por qué al oír esta voz juvenil y vibrante, se queda absorto? Una honda correlación hay entre la luminosidad de la mañana, el azul del mar, la transparencia de los cielos y esta canción que entona al llegar a la costa quien viene acaso de remotas y extrañas tierras (“El Romancero”: 130).<sup>20</sup>

Ésta nos habla de lo sutil, de lo volátil y etéreo; en ella todo parece perder la materialidad, volverse transparente, ganar un estado de irrealidad y ensoñación que antes no existía. La pureza hace únicos los instantes, los separa, ilumina y privilegia para la conciencia: en “Fray Luis de León” nos fijamos en “una estrella entre todas las estrellas”. Nada hay antes ni después del instante puro, al hombre le deja de molestar todo pensamiento del pasado, o todo miedo o deseo frente al futuro. En varias ocasiones nos encontramos con personajes que “ya no desean”, otros que se dan “treguas”, “pausas”, “retiros” o “destierros”: “En el crepúsculo vespertino de nuestra personalidad, al entrar en la región de las sombras, nos detenemos un instante –última parada– y consideramos nuestra obra, modesta o brillante” (“Al margen del *Quijote*”: 179).

<sup>20</sup> Podríamos extraer una por una todas estas características, en todos los capítulos, pero se haría interminable. Sí podemos destacar, como pinceladas de *pureza* en cada capítulo, las siguientes: puros son espíritus “sutiles y etéreos” como el de “Jorge Manrique”; la “sencillez”, “sobriedad” e “inacabamiento” de lo romances; la “Virgen” y la “estrellita” en “Fray Luis de León”; la visión rápida y la limpidez de los paisajes de “Garcilaso”; la “rosa” en el “búcaro de cristal” en “Góngora”; días de “fiesta”, “cielos limpios” y “niños” jugando con trajes nuevos en “Las bellaquerías”, también de “Góngora”; la casa “ancha, tranquila y limpia”, como la de Don Álvaro de Tarfe en “Al margen del *Quijote*”; la “belleza” de la mujer y el “carmín vivo” en “Bartolomé Argensola”; La “luz de luna” sobre el río en “Al margen de *la fuerza de la sangre*”. El mar “claro y azul” en “Cervantes”; también en él la “prosa más fina y más clara” en un “Intelecto fino y sutil” (“Al margen del *Persiles*”); la piedad y compasión implícitas, así como el orden y la limpieza, en “Quevedo”; la luz que “brilla” y las “estrellas mensajeras de lo infinito” en “Al margen de *la vida es sueño*”; la bondad en el capítulo de “José Somoza”; y el “arte puro” de “Bécquer”.

La misma concepción de la vida como sueño potencia aún más esta idea. El instante se objetiva como un sueño,<sup>21</sup> y se convierte en una réplica inofensiva de la realidad. El sentimiento conoce un puro estar, fuera del tiempo y en el tiempo mismo a la vez, donde todo es simultáneo.<sup>22</sup> La misma profusión de datos, el acercamiento a lo pequeño, la visión a modo de lente de lo cercano, o la limpia lejanía del horizonte, todo nos descubre una pureza que limita y distingue el instante. La pureza es apropiación del presente, vivir verdaderamente el propio presente, antes de que se escape, en este “minuto” o en esta “hora”: “Ni por un momento puede dejar de escribir. Sí; por un momento, sí. Es ahora ese momento; ahora, cuando ha acabado su largo, interminable folletón. Ahora tiene unos instantes de descanso” (“El Romancero”: 133).

La trascendencia está siempre en el ahora, un ahora de las cosas pequeñas, cotidianas, inútiles. Uno de los más bellos pasajes de Azorín enaltece “este minuto supremo”:

Y así, en tanto que el crepúsculo acaba y que comienzan a brillar las primeras estrellas –mensajeras de lo infinito,– han permanecido inmóviles, ignorándose, ignorándose en este minuto supremo, esta mujer y este hombre que, desde ahora, han de marchar espiritualmente unidos hasta la eternidad (“Al margen de *La vida es sueño*”: 275-276).<sup>23</sup>

El hombre se siente otro, se siente distinto, y, si siente que lo de atrás ya no volverá nunca, también siente que lo que vive lo hace por primera vez, como si volviera a nacer desde un desnacer. En “La vida es sueño” el protagonista sentía que “entre todas las cosas –que nunca había conocido– él no era él”. También “Don Quijote” duda de su propia realidad y necesita un “último acto trascendental” antes de morir: “la solemne declaración de ahora, que era su personalidad”.

<sup>21</sup> Dice María Zambrano: “la realidad parece representársele más por sí misma, con entera independencia, como objeto.” (Zambrano, 1998: 40).

<sup>22</sup> Para Octavio Paz el acto poético también es sagrado, y en él: “El tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian.” (Paz, 1974: 26).

<sup>23</sup> Las imágenes de la pureza en el ahora conmueven: “Algo hay, en lo más íntimo de nosotros, que en este minuto supremo se ha conmovido. Nos quedamos perplejos, espiritualmente desorientados” (“Bartolomé Argensola”: 193). A pesar de lo dicho, siempre queda algo de siniestro en las imágenes de Azorín: la muerte que husmea en todos los rincones. Las formas de sublimidad necesitan de ello.

Realmente sólo se puede ser uno mismo en el “ahora”.<sup>24</sup> El mundo maravilla por su novedad, y en la pureza los ojos del viejo se han tornado infantiles, han retornado a la casa primera, a la infancia y a la protección de la madre.<sup>25</sup> Cuántos viejos no habremos visto que, cercana la muerte, llaman a su madre, ya hace mucho tiempo desaparecida. Sienten el fin, pero también el principio, aquel sentimiento y aquella protección que nunca les ha abandonado. Con el sepulcro ha de volver la cuna.

No es la *antítesis*, sino la *síntesis*, que caracteriza al “Régimen nocturno de la imagen”, lo que prima en Azorín. Todo es integración, la *noche* no se excluye del sentimiento, sino que vive en él para ser rehabilitada. La *caída* invierte sus poderes nefastos y se *eufemiza* porque el artista sabe que la vida no existe sin ella (Durand, 1981: 133 y ss.). Las cosas *caen*, pero el descenso es lento; la noche existe, pero nunca es total; la mujer *mala* se convierte en delicadeza y amor; los animales son mansos; las sombras alargadas.

La *lentitud* es uno de los sentimientos más importantes que observamos en Azorín. La pureza confiere quietamiento del instante, aunque la quietud no puede ser total, pues se confundiría con la muerte. Las cosas *caen*, se *pierden* en la corriente del tiempo, pero lo hacen lentamente, alargando y sutilizando la caída. Esta *caída*, además, ha de ir acompañada de símbolos de intimidad. Veámos cómo los ríos se “deslizan” o “resbalan”; los animales son “mansos”; los instantes parecen alargarse como la sombra del “crepúsculo”; todo se hace pequeño, y *todas las cosas pequeñas piden lentitud* (Bachelard, 1965:144). Buscar la lentitud en la vida también es, para Azorín, hallar la paz en el espíritu. Realmente, todo su quehacer va dirigido a lo que Bachelard denomina *ontología del bienestar* (Bachelard, 2002: 107-108):

No acertamos a expresar la serenidad de la noche, ni el silencio, ni el brillo misterioso de las estrellas, ni el concierto íntimo y espiritual que forman el ritmo perenne del reloj, el astro brillante de que no podemos apartar la vista y la melancolía de este can lejano que aúlla (“Fray Luis de León”: 146-147).

<sup>24</sup> Recordamos unas palabras de Pessoa que dicen así: “Vivir es ser otro. Ni sentir es posible si hoy se siente como ayer se sintió. Sentir hoy lo mismo que ayer no es sentir, es recordar lo que se sintió ayer, ser hoy el cadáver vivo de lo que ayer fue la vida perdida” (Pessoa, 1984: 95).

<sup>25</sup> “El instante nos devuelve a la primitividad del refugio” (Bachelard, 1965: 94).

Hablar de pureza es, y sobre todo lo es en Azorín, hablar de *casa* y de *feminidad*. La casa constituye otra de las imágenes sobresalientes en la obra de Azorín:

Mientras escribe está viendo, con los ojos del espíritu, la casa apacible de la aldea en que él ha de ir a morar. (...) La casa es ancha, clara, soleada, limpia; tiene un alegre patio; un jardín; una 'torrecilla de palomas' (*llena de sus roncós arrullos*), una espaciosa cocina (*en la que blanquea una vajilla*) una y vasta y blanca sala con estantes de libros... ("Bartolomé Argensola": 192).<sup>26</sup>

La función de habitar responde a la pureza y al descenso lento que trasmuta la caída en *cavidad*. La fugacidad del tiempo ha podido mostrar su otra cara, la del tiempo detenido, y allí nos encontramos con frecuentes lugares habitados por el ser. En estos espacios sagrados el escritor se encuentra a gusto, puede ver, sin inmutarse, todo un mundo amenazante que le cerca (noche, mar, maldad). También puede ver la inmensidad y la lejanía; cosas lejanas que son como miniaturas que están muy presentes a pesar de su distancia temporal. Todo lo mirado desde las altas "ventanitas" de las casas pertenece a la casa misma. Diríamos que desde ellas el poeta ve *la voz lejana en uno mismo* (Bachelard, 1964: 34). La casa es el lugar del ser, el instante detenido, la intimidad, la infancia, la seguridad materna que se rige bajo el signo de la primera vez. La casa es lo primitivo, lo que siempre está ahí para consolar al hombre del devenir que cae inexorable en la muerte. La casa para Azorín es como el "perenne murmurio" del agua que cae ("Góngora") o las "luces" de la noche; es, sobre todo, "continuidad":

Somoza siente en sí la continuidad de la especie, y él, instintivamente, trata de establecer una íntima relación entre su persona –tan castellana– y esta vieja casa, esta vieja ciudad, este viejo palacio, ya en ruinas, y este viejo paisaje, todo sobriedad y luminosidad ("José Somoza": 290).

<sup>26</sup> "Era una casa ancha, tranquila y limpia" ("Al margen del *Quijote*"). Como podemos apreciar, la casa es sobre todo *pureza*, lugar donde vive lo pequeño, humilde y cotidiano, conservado siempre, como sucede con la casa materna.

El sentimiento de la casa es muy femenino. En los cuadros de Azorín todo torna femenino. La “delicadeza”, la “fina sensibilidad”, la “belleza”, lo “sutil” y “etéreo”, la “suavidad”, son parte de una constelación de sentimientos de índole femenina. La feminidad fatal se rehabilita en dulzura femenina y en madre protectora. Nada hay tan estable como lo ya pasado, y Azorín, que sabe que nada se pierde, retorna a los sentimientos del origen, a la casa materna desde la que partió un día hacia la ciudad, y a esa madre que era la última en dejar de mirarle, en una larga despedida:

El padre, la madre –¡Qué maravillosa figura de madre!– y el hermano bajan al puerto a despedirlo. Llega el instante de la partida. La angustia oprime todos los corazones. Ya se mueve el barco. Ya avanza. Ya se aleja. Ya se esfuma en el horizonte. La familia regresa a la ciudad. Cuando van a internarse por las calles, la madre vuelve por última vez los ojos hacia el mar. *Pero ella no vio más* –escribe Maupassant– *que un humito gris; tan remoto, tan tenue, que no parecía más que un poco de bruma* (“Al margen del *Persiles*”: 236).

La mirada desde las “ventanitas” a esos páramos yermos y abandonados, no recordará sino a aquella que *nunca abandona a sus hijos* (Bachelard, 1988: 177). El *mar*, asociado a la *madre*, también se eufemiza; se aquieta, como sucede al final del capítulo del *Persiles*, y se transforma en elemento acunador, en protección materna, en superficie “clara” y “pura”. La imagen marina ahora es como una madre que tratara delicadamente a su hijo, para que no le dañe nada lo más mínimo:

(...) *mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándole con respeto, no se atrevía a tocarle más de la superficie, y la nave suavemente le besaba los labios, y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza que apenas parecía que le tocaba* (“Al margen del *Persiles*”: 240-241).

La casa es el continente, y lo bello del continente es el contenido. Imágenes del interior empequeñecidas y sujetas bajo el signo de la *luz*, son también frecuentes en Azorín. Nada duele demasiado, los terrores se mitigan, se hacen pequeños como una muerte mínima, como la muerte de los viejos que parece menos muerte. La muerte de las cosas pequeñas es también la pequeña muerte de las cosas; es decir, una muerte que no es casi muerte, que

sólo es como la caída en un sueño inofensivo, a pesar de todo lo terrorífico que pueda haber en su interior. Es como las guerras en la mente de “El cantor del Cid”, o los juegos de guerra en “Las bellaquerías”; no duelen porque sabemos que se trata de una ficción. El mundo de Azorín es íntimo, se empequeñecen todos los valores diurnos porque así encuentran el consuelo de su conservación. Dentro de la casa hay “ventanitas”, “luces pequeñas”, “libros” viejos en los “armarios”;<sup>27</sup> los ríos conservan en su interior los “reflejos” y las “claridades” de su superficie; el mar las “navecillas” y las “islas” que no sufren daño; la noche es otra gran casa cósmica en cuyo interior están las “estrellitas”, los “faroles”, las “luces” donde alguien hace “grandes esfuerzos intelectuales”; la mujer, incluso, se convierte en un “reguero luminoso”. Todo lo que queda del paso del tiempo son las cosas en otra dimensión irreal, es la sensación de lo eterno en los estrechos límites del instante. El número de diminutivos que emplea Azorín confirma este simbolismo de la casa, de la intimidad y del continente/ contenido. Todos estos aspectos imaginarios relacionados con la intimidad muestran su afinidad con los místicos. También estos atienden a lo pequeño, lo femenino, lo táctil, lo delicado, lo sutil, lo íntimo, la síntesis de opuestos, la búsqueda de la vida en la noche y en la muerte.

Con la pureza nos hemos encontrado con un estado del ser, con un tiempo detenido donde, de alguna manera, se atisba la eternidad. De hecho la lejanía, el horizonte, los páramos inmensos desde las altas “ventanitas”, no son más que visiones de algo pequeño aunque eterno e infinito; lejano en el espacio tanto como en el tiempo. Y esto sucede en el ahora, en los límites del instante, en el “minuto supremo”. El mundo es una casa ensoñada en la que todo es íntimo y pequeño. El escritor parece estar en una casa de muñecas, haber vuelto a la infancia y haber empezado de nuevo desde los brazos de la madre protectora. Y todo ello en el momento de la despedida. Los elementos negativos han sido necesarios para hallar este sentimiento.

Desde este enclave imaginario surge otro sentimiento en Azorín: la *repetición*. La casa es *el espacio sagrado que tiende a repetirse indefinidamente*, y las cosas pequeñas también piden su *repetición* o su *encajamiento* (Durand, 1981: 129 y ss.). En el “minuto supremo” las vivencias se aquietan, se sosiegan y objetivan como un sueño, y

<sup>27</sup> El contenido múltiple y encajado provoca sentimientos de inmutabilidad y repetición (Durand, 1981: 234).

como un sueño parece la vida toda tomar un aspecto de irrealidad que crea la emoción de la permanencia. En este momento las cosas parecen repetirse, las imágenes pierden sucesión temporal y ganan simultaneidad, los tiempos y lo vivido por el ser se confunden, el ser es otro y todo es distinto, pero también todo es lo mismo. El devenir del mundo es ahora cíclico.

El pasado no existe, todo está igualmente presente y todo es simultáneo; el problema es que el hombre sólo puede fijarse en el punto temporal que vive. Lo lejano está ahí tanto para el espacio como para el tiempo, la dificultad para apreciar la lejanía temporal también es física. El hombre es otro, ya nada volverá a ser igual, pero, en la irrealidad y en la fantasía del escritor, todo permanece, es cíclico e inmutable. Aunque no se hace de forma explícita, todo el libro está bañado de este esquema de repetición, el arquetipo de la *rueda* (Durand, 1981: 266 y ss.). En él, a la idea de lo *otro* se suma la de lo idéntico a sí mismo: “Era el mismo de antes, y, sin embargo, las cosas eran distintas para él; todo para él era más profundo, más nuevo, y más poético (“Garcilaso”).

Así también “Don Quijote” era “el mismo”, porque lo idéntico a sí mismo nunca puede ser otra cosa. Azorín, como sus personajes, busca la identidad en el instante, aquello que perdura, que no es otra cosa que el instante mismo. En otros pasajes también se insinúa que todo es lo mismo, que todo está igual que entonces, aunque para ello hay que mirar con los ojos de la imaginación:

Era seguramente en un pueblecito castellano; todo está hoy como entonces; todo, salvo que todo está mucho más viejo, ruinoso, y cerca de aquí, al volver de un montecillo, se ven en medio del campo, alargándose misteriosamente hasta perderse de vista, dos brillantes y paralelas barras de hierro... (“El cantor del Cid”: 115).

Este pasaje nos ofrece la sensación del retorno, del alargamiento del instante, de la repetición (el mismo “todo” se repite tres veces) y, por último, de la continuidad. El gallo de “El cantor del Cid” también se muestra tres veces, y aparece tanto en la realidad como en la ficción. También es frecuente hallar al mismo personaje haciendo exactamente lo mismo en distintos momentos del tiempo. Cada instante es una esencia inmutable del vivir que puede ser vivida repetidamente a lo largo de la eternidad. “Quevedo” repite el acto de llegada en un “coche pesado” a su “caserón”, pero cada vez está más

viejo; y cuando ya no aparece, porque ha muerto, creemos verle aún llegando con todo su esplendor, “atildamiento y apostura”.

La imagen de las “nubes”, también presente en este capítulo, es característica en Azorín, y representa la idea de que todo es lo mismo y distinto al mismo tiempo (las “olas del mar” producen también esta emoción). Las nubes se infiltran en las narraciones para imprimir el sentimiento del retorno, de que todo, aun distinto, vuelve a ser lo mismo.<sup>28</sup>

En el silencio, en tanto que calladamente los anobios van taladrando la madera, y que las paredes poco a poco se desmoronan, se ven pasar, allá en lo alto, por el cielo de azul intenso, cielo sin lluvia para estas llanuras ardorosas, las nubes blancas, blancas... (“Quevedo”: 250).

Hermoso pasaje que insta una realidad donde el vacío (“sin lluvia”) y el “silencio” parecen decir mucho más de lo que dicen: hablan del presente puro y del pasado puro, del tiempo inmemorial, de todo lo que tal vez algún día hemos sido o seremos, todo igual, siempre ahí: el lugar del retorno.

Lo cíclico también se manifiesta en imágenes redondas como los “escudos” o que giran como los “molinos”; en “oficios” que repiten incesantemente sus ruidos y movimientos, y en los que, aunque las formas cambien, la materia permanece; las “campanas” tampoco dejan de sonar rítmicamente, como los “relojes”, el canto de los “gallos”, o los aullidos lastimeros e interminables de los “perros”.

En la simbología del ritmo y el retorno siempre nos encontramos con un dramatismo que comprende una fase de muerte o caída y otra de vida o ascensión. El “crepúsculo” y el “alba” pueden muy bien ajustarse a este sentimiento como representantes de toda esa realidad nocturna, y todo esa otra realidad diurna que se conserva en lo pequeño, íntimo y femenino. Los opuestos se integran, y cuando el “viejo” se para a pensar en su vida en el momento previo a su muerte, no siente terror porque sabe que todo volverá a nacer. “José Somoza”, como Nietzsche, creyó en este consuelo de la eternidad: “(...) lo consolador, lo bueno y lo indudable es que tenemos por nuestra toda la eternidad” (“José Somoza”: 301).

<sup>28</sup> Dice Azorín en el capítulo de las “nubes” de *Castilla*: “¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?” (Azorín, 1986: 137).

Sin embargo, la idea del eterno retorno de lo mismo puede ser tan insoportable como la muerte misma. Por eso la afectividad de “José Somoza” se impregna de otro sentimiento que, aun aceptando el retorno de todo, lo supera, y esta idea es la de la “continuidad” y el “progreso”: “A su fe en el progreso indefinido de la humanidad (idea de Condorcet) une nuestro autor otra fe: la fe en la eternidad del espíritu humano” (“José Somoza”: 299).

El mismo “José Somoza” dice que en “*lo pasado*” podría verse “*la eternidad futura*”. Sin embargo escribe “Bécquer”: “*Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no será*”. Pero estamos hablando de ideas y de posibilidades, y al principio del trabajo admitimos a Azorín entre los poetas, y seguimos pensando que todo el ideario procede de un sentimiento irracional anterior a todo lo razonable. Las sensaciones opuestas de lo que nunca volverá y de la eterna repetición sólo son asumibles desde la irracionalidad del sentimiento.

Todo lo visto hasta ahora (cambio, pureza, intimidad, repetición...) culmina en una idea superior cuyo origen es afectivo, y que incluye todo lo demás. Así llegamos a la cúspide del imaginario. La idea es la del *fruto* que procede de la síntesis dramática entre la noche y el día, entre la muerte y la vida. El *fruto* es un sentimiento superior, anhelado por el poeta, y ligado a la citada *ontología del bienestar*.

El espíritu inquieto y anhelante se ha aquietado; ya nada duele demasiado, las angustias del tiempo se han mitigado; todo está quieto, hay una paz sublime que envuelve el instante; la vida se ha purificado, parece un sueño irreal, atemporal, siempre presente; la vida es así en “este minuto supremo”, y no hay más que la vida misma. En ese momento podríamos decir como Cioran: *oigo la vida* (Cioran, 2006: 12). Pero aunque todo está igualmente presente, todo se ve nuevo, absolutamente nuevo y distinto. Y aquí está el fruto, en el nacimiento de algo totalmente distinto a lo anterior. Algo que procede de todo lo anterior, de los dramas cíclicos que han tenido lugar en la historia del individuo y en la de toda la especie.<sup>29</sup> De esta tensión afectiva entre lo distinto y lo nuevo, surgen la idea de continuidad y la de progreso. El fruto posee en sí la idea del porvenir y la esperanza de un futuro mejor, un futuro que sólo puede crecer desde la intimidad y la propia

<sup>29</sup> La idea de “un comienzo absoluto” y la inclusión en el instante del individuo de toda la especie, las expone Kierkegaard en la obra *El concepto de la angustia*.

sensibilidad: “Una página bella es útil... sólo por ser bella. Hace bien a la sensibilidad humana; afina la sensibilidad humana. Con esto basta y sobra. Esto lo es todo” (“José Somoza”: 298).

En el imaginario, la simbología del progreso se acoge bajo el arquetipo del *árbol* (Durand, 1981: 304), y se traduce en imágenes relativas al simbolismo vegetal, al *fruto*, al *hijo* o al *fuego*: “Policarpo” imagina prender fuego para no “dejar escapar a la amada de su corazón”; los “árboles” dan “grata sombra”; “gratísimos aromas” son los que proceden de los frutos de la naturaleza; la dulzura y la delicadeza femeninas también nos refieren este bienestar que concede la esperanza como fruto de un amor que surge de la apropiación del presente. En el retiro de la casa de campo vemos asimismo:

una bodega henchida de toneles de vino viejo (de vino que *cuanto más anciano es más activo*); una cámara en fin, llena de frutas invernizas, navideñas como los membrillos, como los higos, como las uvas... (“Bartolomé Argensola”: 192-193).

La emoción vital es tan fuerte que no se contenta con una eternidad caduca, acabada y repetida, sino con una eternidad siempre en progreso. La vida es siempre “inacabada” como los “romances”. El presente mira siempre al futuro porque es la responsabilidad del hombre, y en él el mundo debe ir ganando en formas de sensibilidad, de compasión, de justicia, de mejora en las estructuras socio-económicas: “el hombre útil se debe, en mayor o en menor grado, a la sociedad.” (“José Somoza”: 296)

Con este último sentimiento, que reúne la permanencia y el eterno retorno con la novedad, damos fin a un trayecto imaginario que tiene su reflejo en el seguido por la humanidad, y cuyo origen era la idea del tiempo y la muerte.

Para concluir diremos que en los textos de Azorín creemos distinguir *la voz lejana de uno mismo*, la voz de una infancia eterna donde hallamos una especie de consuelo en forma de amor, en el que la vida parece mimarnos y protegernos como una madre. La vida ya no duele, ya no tenemos miedo. Decimos como *Pedro* ante lo sagrado: “qué bien se está aquí”. Se está bien aquí viviendo este sueño de vida en el que nada se desea ya. Todos los tormentos se han calmado, y el presente está seguro porque nada hay más que el presente mismo, y porque nada de este ha de perderse:

De la campiña –singularmente en la hora del crepúsculo vespertino– asciende hasta la celdilla de este monje un suave, gratísimo aroma. ¡Qué bien se está aquí! Y ¡qué agradable es, después que se ha escrito un gran rato, paladear, frente a este paisaje, *un vaso de buen vino*, del vino claro, ligero y oloroso de estas campiñas! (“Gonzalo de Berceo”: 120).

Luces en la noche, murmullo de las fuentes, carmín vivo en la noche tumultuosa de las ciudades, honda sensación de continuidad...; nos hemos deleitado con todo un imaginario que nos habla de la vida, de una vida que permanece intacta en un rincón pequeño bajo la muerte. En la lectura de Azorín nos parece que aún siguen sonando las “campanas, lentas y solemnes”, que él oyera. Y es que en *Al margen de los clásicos*, en Azorín, los instantes están aquejados de eternidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, A. (1997), *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Madrid, Gredos.
- Azorín (2005), *Al margen de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1986), *Castilla*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (2005b), *La ruta de Don Quijote*, ed. José María Cachero, Madrid, Cátedra.
- Bachelard, G. (1965) *Poética del espacio*, México, Breviarios (Fondo de Cultura Económica).
- (1988), *El agua y los sueños*, México, Breviarios (Fondo de cultura económica).
- (2002), *Poética de la ensoñación*, México, Breviarios (Fondo de cultura económica).
- Bourdieu, P. (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- Ciorán, E. (2006), *El Libro de las Quimeras*, traducción J. Garrigós, Barcelona, Tusquets.

- Douglas, M. (1973), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Traducción de Edison Simons, Madrid, Siglo XXI.
- Durand, G. (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Versión castellana de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis, figuras míticas y aspectos de la obra*, ed. A. Verjat, Barcelona, Anthropos.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, M. T. (2004), *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Geertz, C. (1988), *La interpretación de las culturas*, Traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- Gennep, A. van (2013), *Los ritos de paso*, Traducción de Juan Aranzadi, Madrid, Alianza Editorial.
- Kierkegaard, S. (2006), *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza.
- Montaigne, M. (2007), *Ensayos, I*, ed. M.<sup>a</sup> D. Picazo, Madrid, Cátedra.
- Paz, O. (1974), *Los signos en rotación*, Prólogo y selección de Carlos Fuentes, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Pessoa, F. (1984) *El libro del desasosiego*, Traducción, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2012), “La construcción de una tradición literaria nacional” en J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos (dir.), *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias 1214-2010, V: Filología, Crítica, Teoría (1900-2010)*, Madrid, Crítica.
- Río, E. del (1982), “C. G. Jung: Alma, sueños, arquetipos y arte” en *Llanuras, revista literaria*, 1, junio, pp. 74-78.
- Soto, R. (1968), “Azorín: una estilística de la visión”, en VV. AA., *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Octubre-Noviembre de 1968, pp. 78-84.
- Torre, G. de (1968), “Evocación de Azorín”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Octubre-Noviembre de 1968, p. 5-8.
- Turner, V. (2008), *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay, Madrid, Siglo XXI.
- Unamuno, M. (2007), *Del sentimiento trágico de la vida*, Introducción de P. Cerezo Galán, Madrid, Austral.
- Zambrano, M. (1998), *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.