

LA POESIA EN AZORIN

Por Alfonso Sancho Saez

HAY centenarios clamorosos y unánimes; otros, tímidos y casi vergonzantes. Yo no me atrevería a incluir el Centenario de Azorín que acaba de transcurrir entre los últimos, pero es seguro que tampoco ha sido de los primeros: una conmemoración de la Academia al que fue uno de los suyos, conmemoración académica que, en este caso vale tanto como protocolaria, otra, más entusiasta y sincera del Ateneo de Madrid, y algún acto disperso de escasa resonancia. Le cabe hoy a Jaén, en proporción muy superior al que comúnmente se atribuye a nuestra vida cultural, el honor de destacar la figura del gran escritor. Me parece de absoluta y estricta justicia.

Porque, independientemente del valor absoluto de cada escritor, el que queda para las posteridad, válido en cualquier tiempo y lugar, hay un valor relativo, no menos transcendente: la impronta que marcó en el transcurrir del quehacer literario, su capacidad de imprimir un cambio de rumbo en una época de la literatura. El valor absoluto de Azorín lo está fijando en estos momentos la crítica más solvente y, en la medida de nuestras posibilidades, a ello pretende contribuir el presente «Ciclo Azorín».

Lo que me parece fuera de cuestión es el valor relativo de Azorín. Si se puede decir con certeza que la poesía de Garcilaso marcó un rumbo radicalmente distinto para la lírica española o que el estreno del «Don Alvaro» abrió definitivamente las puertas al Romanticismo en España, se puede asegurar igualmente que, después de Azorín, se escribe en castellano de una manera distinta; y mejor. Este hecho, por sí solo, ya habría merecido los honores de la conmemoración clamorosa que se le ha hurtado.

No se me oculta la perplejidad, y aún el sobresalto, que el solo título de mi conferencia habrá suscitado en el lector asiduo de Azorín: «La poesía en Azorín». Me doy cuenta de que el título es equívoco y que muy bien podría interpretarse como el concepto que de la poesía

tenía Azorín, rastreado entre sus muchos, discutidos, pero espléndidos trabajos de crítica literaria. De ello, seguramente, se ocupará la voz mucho más autorizada que la mía del profesor López Estrada. Entonces, sigue equívoco el título; la equivocidad es premeditada. Tal vez no me he atrevido a titular resueltamente: La poesía de Azorín. Tal vez me tentó este otro título: «¿Azorín poeta?» A esta pregunta que yo me formulo es a la que pretendo dar respuesta, bien que tímida, es decir, «azoriniana».

Todos sabéis que Azorín no escribió jamás un verso o, si los escribió, no los publicó. El lector de «Platero y yo», *sabe* que su autor era poeta, el lector de Gabriel Miró, *intuye* que tras esa prosa de cristal y luz se transparenta una lírica de puros quilates, el lector atento de Azorín conoce pasajes de un lirismo tan levantado que sólo necesitaban la forma métrica para convertirse en bellísimos poemas. ¿O acaso no la necesitaban? Ya comprenderéis que pretendo, a lo largo de esta charla contestar que no, que no la necesitaban. Las razones por las que Azorín no escribió poesía en verso, no las conocemos ni, que yo sepa, el propio escritor, que tantas respuestas dio a preguntas que se le hacían o que estaban en el aire, no contestó nunca. ¿Impericia técnica? Nunca la impericia técnica fue obstáculo para la expresión en verso: ejemplo excepcional Unamuno, tan escasamente dotado para la musicalidad y el ritmo y, sin embargo, uno de los más grandes poetas contemporáneos. No; no pudo haber impericia técnica en un hombre que dominó el ritmo de la lengua hasta el extremo de que Baquero Goyanes ha encontrado en la prosa azoriniana gran número de versos de 11, 7, 6, 5, 8, 9 y 10 sílabas, y no sólo sueltos, sino formando grupos como en este ejemplo de «La ruta de Don Quijote»: «Y nosotros marchamos lentamente / parándonos, tornando a caminar / buscando el escondido caminejo / perdido entre lentiscos / chaparros y atochares». Clarísima combinación, como se ve, de endecasílabos y heptasílabos. Cualquiera oído atento podría multiplicar los ejemplos (1).

Naturalmente, mi propósito no es éste, sino mostrar el Azorín poeta en prosa.

(1) López Estrada. Métrica española del siglo XX. Gredos. Madrid, 1969. Pág. 64. Vid. también Antonio Montoro. «¿Cómo es Azorín?» páginas 139-141. Ed. Nueva. Madrid, 1953.

Acaso convendría hacer un alto para una cuestión de principio: ¿Qué es poesía? o, ciñéndonos más: ¿qué es poesía lírica? Desde el madrigal becqueriano «poesía eres tú» hasta las más recientes respuestas de Elliot, Bousoño o Todorov no son definiciones lo que faltan; pero hay un hecho evidente que destacar: el concepto que de la poesía ha tenido cada época literaria es distinto, a veces esencialmente distinto. No es, pues, un concepto inamovible sino histórico, contingente. Ahora bien, aún dentro de la relatividad o del antagonismo de opiniones, casi hasta nuestros días había sobrevivido una exigencia inconvencional: la necesidad de la forma métrica. Ya sabéis que son precisamente las generaciones modernista y del 98 las que iniciaron la demolición del vetusto precepto. Hoy ya nos parece un bien mostrenco que la poesía puede existir en prosa y, al contrario, el hecho de que una composición esté en verso no garantiza que esta composición sea poética. Pero no hace todavía cien años se aceptaba no sólo como poeta, sino que se le proclamaba como el poeta por antonomasia a Campoamor, al mismo tiempo que se negaba categoría poética a la purísima lírica de las leyendas de Bécquer sólo porque están escritas en prosa.

El concepto, pues, que hoy podamos tener de poesía quizás no es ya el que tuvieron Rubén y los noventayochistas, pero, no lo olvidemos, nuestros conceptos actuales nacen de ellos, se adensan en Juan Ramón, se adelgazan en los vanguardistas, se comprometen en la llamada poesía social de Otero o Celaya o se lanzan al mundo cotidiano y existencial en José Angel Valente o Carlos Sahagún.

Desde Ortega es ya un precepto de elemental honestidad crítica pedir a cada escritor lo que nos puede dar su entorno espiritual. ¿Cuál fue el entorno de Azorín? De arranque, claro está, sus compañeros de generación, su actitud crítica ante el problema de España, su inconformismo y rebeldía, su ataque a los principios estéticos vigentes, su pesimismo nietzscheano; pero luego, ya lo veremos, su espíritu renovador que no se resignó jamás a envejecer, le llevó a cabalgar, fatigosamente a veces, junto a cada promoción poética que tomaba el relevo y así, a partir de un Azorín neorromántico, nos encontramos con un Azorín noventayochista, un Azorín poeta puro, un Azorín surrealista y hasta un Azorín social.

Pero no cabalguemos tampoco nosotros.

Si, como hemos anticipado, prescindimos del metro como condición

esencial, ¿en qué coordenadas hemos de inscribir a un escritor para considerarlo poeta?

En mi opinión, son dos las piedras de toque fundamentales: la lengua y la temática. Aún podríamos añadir una tercera: el talento o la actitud con que el escritor encara el mundo que le rodea.

Las modernas investigaciones de la lingüística, y de su hermana literaria la estilística, han explicado, sin lugar a dudas, la ineptitud esencial de la lengua humana, de cualquier lengua, para transmitir el misterio poético (2). La poesía es esencialmente una necesidad de comunicación (3), pero la experiencia que el poeta ha de comunicar es única, irrepetible sintética y concreta; para ello dispone, como único vehículo de la lengua que es, por naturaleza, no sintética sino analítica; no concreta, sino abstracta. Comprendemos ahora cómo la historia de la poesía es un cabalgar sobre una paradoja en pos de una quimera. Los poetas más antiguos intuyeron, aunque no comprendieron, la antinomia en que se encontraban encerrados y trataron de crear, sobre la lengua llana y andadera, una lengua poética; y la arroparon con el vistoso ropaje de la retórica. Así, Góngora, en la meta delirante de este camino, llegó a conseguir la más maravillosa envoltura para la más insignificante de las naderías.

Fueron precisamente los autores del 98 y los modernistas los primeros en escuchar y seguir el rebelde grito de Verlaine:

«Coge la elocuencia y retuércele el cuello.»

Donde dice elocuencia, podemos leer muy bien retórica.

Y, en efecto, toda la historia poética del 98 hasta nuestros días ha sido una progresiva depuración del lenguaje, manteniendo casi siempre el ritmo, pero luchando por librar a la lengua de toda ganga retórica.

Quiero ceñirme al estilo poético de Azorín, pero queda advertido que casi todo lo que señale aquí lo comparte con sus compañeros de generación.

(2) Especialmente esclarecedoras son, en este aspecto, las conocidas obras «Teoría de la expresión poética» de Carlos Bousoño y «Poesía española» de Dámaso Alonso, ambas editadas por Gredos. Aporta nuevas sugerencias «Introducción a la Poesía» de César Fernández Moreno. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires, 1962.

(3) Sobre poesía como comunicación es decisivo el estudio de Carlos Bousoño acerca de la poesía de Vicente Aleixandre.

Es sabido que el uso del adjetivo constituye uno de los secretos del estilo. Azorín y sus compañeros heredan un estilo pomposo, elocuente e hinchado por acumulación de adjetivos inútiles. Las palabras, y especialmente el adjetivo, con el uso, con el abuso, se desgastan, envejecen y se tornan insignificantes. ¿Qué dicen hoy a nuestros oídos, taladrados por la publicidad, adjetivos como espléndido, maravilloso, sensacional, blanco, blanquísimo, y tal vez pronto, recontrablanquísimo? ¿Sabemos si un espectáculo es bueno cuando oímos que «es fenómeno», cuando sabemos que también «lo pasaron fenómeno», que en ese coche «se viaja fenómeno», o que la chica que pasa por la calle «es fenómeno»? ¿Y qué significa *vale?*, porque ya «vale» para tanto que me temo que no valga para nada.

Había que liberar al sustantivo del pesado fardo de la escoria adjetiva o que revitalizar el adjetivo; es decir, o elegir el adjetivo, cuidadosamente, de modo que, por su novedad absoluta o por la novedad en la unión a un sustantivo que no fuera sólita y rutinaria, ofreciera un realce efectivo de la esencia del sustantivo; y así oímos, por vez primera, a Rubén hablar de «manos eucarísticas», a Valle-Inclán de «voz eclesiástica», o a Azorín de «ambarinas escolopendras», «nacaradas tintas», o «lechosa claror del horizonte». La gozosa conquista del adjetivo arrastró, a veces, a noventayochistas y modernistas a un abuso o a una hipertrofia, pero siempre con un exigente rigor selectivo; el adjetivo dejó de ser un ropaje inútil, y recuperó su valor calificador o definidor. Tal vez sea Azorín uno de los primeros en descubrir y usar, conscientemente, la anteposición del adjetivo, cuyo valor sintético y afectivo describe la moderna lingüística: aceitosa cabellera, blancos soportales, anchuroso templo. También es frecuente en el estilo azoriniano de esta época el empleo de adjetivos predicativos en función próxima a la adverbial: Veamos un solo ejemplo en que se usa dos veces el procedimiento: «el cielo comienza a clarear indeciso, golpes resuenan lentos». (4)

Subrayemos, de pasada, que ambos procedimientos, sintéticos, afectivos, corresponden a una actitud impresionista, no enumeradora; subjetiva, no fría analizadora de la realidad; es decir, una actitud lírica.

(4) Para la renovación estilística y léxica de la Generación del 98 y en especial Azorín es esencial la obra de Hans Jeschke «La generación del 98». Editora Nacional. Madrid 1954. Para el epíteto azoriniano, vid. también Gonzalo Sobejano «El epíteto en la poesía lírica española» Gredos. Madrid 1956.

Un testimonio de tanta autoridad como el de Gabriel Miró, puntualiza la aportación de Azorín en este aspecto:

«Todos los escritores de los años recientes, escritores de la llanura del arte y escritores que pisan los altos de la nombradía, todos, si son hombres veraces y honrados, confesarán que el renacimiento de la *palabra literaria*, en España, se debe, principalmente, a Azorín. Y él, más que otros, ha hecho fuerte, claro, sabio, intenso y luminoso, ese joyel y cifra del estilo, que se llama adjetivo, tan oxidado y pobre antes». (5)

Pero ante el problema del adjetivo, cabía otra solución: prescindir de él como adorno superfluo. De esta manera, el sustantivo se adensa y realza, y el estilo se hace más dinámico, más nervioso y enjuto, más testimonial de un mundo contemplado. A cambio, se impone una rigurosa selección del sustantivo; ya no sirve cualquier imprecisión que nos salga al paso que luego se corrige y delimita con el adjetivo o los adjetivos complementadores; el sustantivo recobra su valor de protagonista y exige precisión y exactitud. No otra cosa hizo Azorín en lenta y eficaz conquista de la brevedad y la concisión; por eso resucita antañones vocablos perdidos o en trance de perderse, que traen adheridos la nostalgia lírica de mundos muertos: peraíles, tundidores, talabarteros. O bien acude a las palabras comunes y cotidianas, que libres de las pesadas muletas de los adjetivos triviales, recobran un protagonismo inédito. Los vocablos conocidos nos parecen nuevos. Azorín, con vago ademán, nos señala la realidad que le circunda. Pero ¡cuidado!: no enumera todo lo que vé con técnica naturalista de notario, sino que selecciona lo más significativo, lo más evocador, lo que sintoniza con su estado de ánimo, frecuentemente melancólico. De aquí que, con frecuencia, como en «Castilla», no se detenga ante los grandes templos o palacios señoriales; estos monumentos nos hablan de un mundo glorioso y heroico. No; a Azorín le impresionan las callejas solitarias de los pueblos humildes, las yerbas que nacen entre las losas, el saledizo de un balcón en el cual siempre, siempre, hay un hombre que medita. Decidme si no es un poeta, un gran poeta quien escribió:

(5) Gabriel Miró en «Pláticas. El párrafo, la palabra. Azorín». «Diario de Barcelona» 24 octubre 1911.

«¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana, se realizarán las más profundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre, con la cabeza, meditadora y triste, en la mano. No le podrán quitar el dolorido sentir.»

Azorín, por lo tanto, observa, selecciona y nos lo presenta; nada más. Pero cualquier lector de Azorín tiene la experiencia del latigazo emocional recibido. En el párrafo que acabamos de transcribir, la dolorosa sensación del transcurso inexorable del tiempo, tema azoriniano por excelencia, se manifiesta con delicada belleza y contención. Pero más adelante volveremos sobre este tema.

Los compañeros de generación de Azorín no fueron insensibles al fondo íntimamente poético del escritor. Quiero traer aquí el testimonio, a mi juicio muy significativo, de un poeta impar: Antonio Machado. (6)

La situación es ésta: Machado acaba de perder a Leonor y lee el libro «Castilla», de Azorín. En otras circunstancias, lo más probable hubiera sido una cariñosa carta de felicitación, como era usual entre ellos, o, tal vez, un homenaje crítico y objetivo en la prensa nacional. El doloroso momento por el que pasa el poeta, el inminente trance de abandonar su amada Soria para buscar en la lejana Baeza algún alivio, le lleva a expresarse de la manera más natural en un poeta; y escribe un bellissimo poema.

En este poema, Machado se limita a encerrar, en versos alejandrinos, el mundo azoriniano; es, a mi juicio, una prueba sensible del lirismo azoriniano, porque, subrayémoslo, Machado casi no pone otra cosa que el metro.

«El enlutado tiene clavados en el fuego
 los ojos largo rato; se les enjuga luego
 con un pañuelo blanco. ¿Por qué le hará llorar
 el son de la marmita, el ascua del hogar?
 Cerró la noche. Lejos, se escucha el traqueteo
 y el galopar de un coche que avanza. Es el correo.»

(6) He tomado la idea, que tan bien se compadece con mis propósitos, de «Azorín» José M.^a Valverde. Ed. Planeta. Barcelona 1971, pág. 305. Me he permitido introducir sustanciales modificaciones en el análisis.

Sí; es Machado el enlutado, pero en homenaje a Azorín se transforma en personaje azoriniano. Por eso maneja los tiempos verbales como Azorín: en vaivén, en ir y venir que aprisiona el tiempo. El arte de Azorín, lo ha dicho él mismo, no es contemplar, ni rememorar, sino «ver volver». (7) Así, frente a los presentes históricos que inmovilizan el tiempo, «tiene clavados», «enjuga», «avanza», el pretérito indefinido de acción definitiva y clausurada, el pasado que no puede volver: «cerró la noche», y al final, para abrir las perspectivas de un futuro incierto y tal vez temible el largo sintagma de un dinamismo marcado por dos palabras muy significativas: «el galopar» y «avanza». Luego, el ahorro de adjetivos; solamente *largo* junto a *rato*, que contribuyen a la expresión del tiempo, y el franciscano, humilde, *blanco* definidor del *pañuelo*. Machado, impregnado del lirismo de Azorín, sabe de la importancia de las cosas humildes y también nos la muestra: «fuego», «pañuelo», «la marmita», «el hogar», «la noche», «el coche», «el correo». A poco que observemos, Machado, como Azorín, como toda la poesía desde el simbolismo francés, no dice las cosas: las sugiere. La poesía anterior, la llamada realista, enumeraba exhaustivamente todas las cosas con precisión fotográfica, contemplábamos la realidad y el lector quedaba tranquilo. El arte de la sugerencia, que continuamente usó Azorín, selecciona previamente aquellas cosas que conllevan una carga afectiva, que no dicen, sino que sugieren un mundo subyacente y misterioso, las palabras no son normalmente denotativas sino connotativas. Así, Machado rinde su tributo a Azorín: El enlutado, sin nombre, un participio sustantivado, de intencionada vaguedad, sugiere un mundo de dolor; «el enlutado tiene clavados en el fuego los ojos largo rato»; es decir, está ausente, desasido de las cosas que le rodean; luego «se enjuga los ojos con el pañuelo»; fijaos que no dice que llora, *sugiere* que llora. Y, en medio de los versos, como una evasión de un mundo que pudiera resultar demasiado concreto, la pregunta tan azoriniana que deja flotando un aura de misterio: «¿Por qué le hará llorar el son de la marmita, el ascua del hogar?»: los lazos con la vida cotidiana se van a romper; frente a los símbolos de la vida pretérita y entrañable: el fuego, el son de la marmita, el ascua del hogar (observad, de paso: ascua, no llama; o sea,

(7) Esta idea central de Azorín la han subrayado y comentado ampliamente Ortega y Gasset en su ensayo «Primores de lo vulgar» (El Espectador. Rev. Occidente. Madrid 1933) y Laín Entralgo, «La generación del 98». Madrid, 1945.

el fuego que muere, el tiempo que se extingue); repito, frente a los símbolos hogareños los inquietantes indicios del futuro incierto: el traqueteo, el galopar de un coche que avanza, el correo. Y, envolviéndolo todo, la incertidumbre: es de noche. Y, en medio, aprisionado entre los signos lingüísticos, el tiempo fugitivo. «Primores de lo vulgar» los llamó Ortega para definir a Azorín como lírico del tiempo detenido y como contemplador de lo menudo en el pasado. Pero la definición orteguiana se refería principalmente a una etapa de la obra de Azorín: la que se inicia con «Antonio Azorín» y alcanza su vértice en «Castilla», «Los pueblos» y sus delicadísimos ensayos de crítica literaria. Muchos críticos se detienen aquí como el mejor y legítimo Azorín. Hoy, con la perspectiva que nos da la serenidad de un centenario, tal creencia se nos aparece, por lo menos, como discutible.

Porque una de las sorpresas que se ofrecen al lector de Azorín es su inquietud renovadora, ya lo advertimos. Por eso me parece más completa que la definición de Ortega la de Antonio Machado: «cristal de absoluta transparencia cuando no se convierte en espejo mágico y encantado». Azorín, consciente de su necesidad íntima de evolucionar, declara a Gómez de la Serna que le reprochó ciertas infidelidades estilísticas: «el mundo sensible, el mundo de las formas, va desapareciendo en el hombre según avanza en la vida». No cabe ser más explícito: el Azorín juvenil abre los ojos al mundo exterior, contempla el paisaje y nos lo muestra; le emociona y lo canta. Poco a poco, sus ojos van volviéndose hacia paisajes interiores más profundos y misteriosos. No se trata, por tanto, de una justificación del escritor sólidamente establecido y consagrado ante aparentes audacias estilísticas. Es hombre de su tiempo y quiere seguir siéndolo y él, que percibía con sensibilidad casi patológica la inexorabilidad del tiempo, no quería anclarse en él sino correr junto a él y aún adelantársele (8). De aquí que nos sorprenda en «Félix Vargas» con una obra que tal vez no pueda llamarse canónicamente novela, pero que contribuye estilísticamente a la fijación de los vanguardismos literarios (9). Es curioso: el mismo año de la publicación de «Félix

(8) Sobre la evolución estilística de Azorín, a partir de aquí, utilizo con frecuencia la insustituible obra de Martínez Cachero «Las novelas de Azorín» Insula. Madrid, 1960.

(9) Para «Félix Vargas» como novela y su valor poético, vid. Martínez Cachero O. c., págs. 220-221 y José M.^a Valverde, O. c. pág. 350 y siguientes.

Vargas» (1928), aparece la primera edición de «Cántico» de Jorge Guillén. Y, también por esta época, ganado por la nueva generación de poetas puros, escribe una serie de artículos comprensivos y elogiosos: «Tres poetas», sobre Jorge Guillén, Pedro Salinas y Rafael Alberti, «Los ángeles», dedicado a Alberti, «Dos mundos», también sobre Jorge Guillén, «Jacinta», acerca de Moreno Villa.

En el citado artículo «Tres poetas» leemos las siguientes reveladoras palabras:

«Aquí la realidad ha sido depurada, acendrada de tal modo, que no puede la depuración ser llevada más lejos. De paso en paso, de término en término, de jornada en jornada, el poeta ha ido reduciendo su mundo físico a lo elemental; en color, en líneas, en luz, en oposiciones y conjunciones de las cosas, el poeta ha llegado a quedarse con una realidad que es la esencia de la vida y del mundo y que no puede ya ser más simplificada. ¿De qué manera en el laboratorio de la poesía lírica son las sutilísimas balanzas, son las frágiles retortas?»

Parece como si, al definir magistralmente el mundo cenital, luminoso y pleno de Guillén estuviera definiendo su nuevo estilo de «Félix Vargas».

Quizás no fuera ocioso para corroborar lo que acabamos de afirmar, un rápido cotejo de una poesía de Guillén, cogida al azar, con un fragmento de «Félix Vargas». Leemos en Guillén:

«¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia
con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven:
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tal alta, sin vaivén.»

Y en «Félix Vargas»:

«Un laboratorio en ninguna parte y en todas partes. Espacio indefinido. Sin dimensiones. Sin ambiente: en la eternidad.

Retortas casi invisibles, tubos de forma extraña, balanzas sutiles para pesarlo todo.»

No necesito decir que la semejanza de los ejemplos cotejados no reside en el tema, que es bien distinto, sino en el tono, en la soltura de los miembros que lo componen, en la coordinación de los objetos contemplados, en su pura redondez, en la corporeidad de la presencia, en el goce casi táctil de los objetos.

Casi podríamos decir que Azorín llega más lejos aún que Guillén en diafanidad, ahorro de medios expresivos, transparencia. Ni siquiera Juan Ramón en su infatigable adelgazamiento del estilo, arrojando iracundo el lastre de la retórica, había llegado tan lejos.

Muchos más testimonios tenemos de Azorín en su nuevo modo vanguardista. Podrá o no ser una equivocación este afán evolutivo y renovador, pero es seguro que no hay mimetismo de una moda, sino absoluta consciencia. En el prólogo de otro libro de esta época, «Superrealismo» (y el título es bien significativo), se lee:

«...su ideal remoto es dar la sensación de novela en estado predefinitivo, teniendo en frágil libertad las palabras, cansadas de la prisión en que los conservaba la retórica antigua» (10).

«Sin embargo, no llega a haber aquí "palabras en libertad" como en el dadaísmo y en el surrealismo, sino, simplemente, imágenes, visiones extraídas de sus nativos paisajes levantinos. No usa casi ningún verbo en oración principal, abundan los infinitivos que ofrecen la esencia verbal petrificada, no hay enlaces ni conexiones lógicas propias de la sintaxis en prosa, sino yuxtaposiciones, enunciaciones propias de la lírica pura». (11).

Julián Marías ha señalado con gran penetración en «Félix Vargas» cómo «planos y perspectivas de realidad pasada, que estaban juntos en las zonas ignoradas de la psique, surgen de pronto y se entremezclan con otros planos y perspectivas ostensibles y actuales».

Fusión de planos, técnica surrealista, pero también, técnica cinematográfica. Recordemos, de pasada, la afición tardía que nuestro autor sintió por el cine.

(10) J. M.^a Valverde O. c. pág. 351.

(11) J. M.^a Valverde O. c. pág. 352.

A Azorín, al nuevo Azorín, el mundo surrealista, misterioso y profundo del subconsciente, le parece ahora la única realidad auténtica, También en «Félix Vargas» nos lo dice:

«Nubes blancas, redondas, en la lejanía, no los hilachos de los cirros; cúmulos como gruesos vellones; realidades, no sutilidades; realidad todo este tejer incesante del intelecto; realidad más realidad que las montañas y los ríos y los bosques y el suelo contra el que da ahora el poeta con el pie para convencerse de que está vivo y de que no es un ente de razón.»

Hemos dicho antes que Azorín era consciente de su cambio de estilo. Tan es así, que al nuevo estilo lo bautiza él mismo. Así: (12)

«Félix piensa que acaso su preocupación por el problema del estilo torna remisa su pluma. Baladronadas sus proclamas en favor de lo inorgánico. El poeta sonríe; *el estilo de miembros disyectos* supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo; más arduo que el terso estilo amplio y brillante. Escribir otra vez; de nuevo ante la mesita. Ahora va a prescindir Félix de toda consideración retórica y sintáctica; rasgos precipitados e inconexos sobre las cuartillas; a campo traviesa; el carro por el pedregal.»

Estilo de miembros disyectos lo ha llamado Azorín; pues bien: no lo olvidemos: este es el estilo de Alberti en «Sobre los ángeles», de Lorca en «Libro de poemas» y «Poeta en Nueva York», de Guillén en las primeras ediciones de «Cántico», del propio Juan Ramón en «Animal de fondo».

El nuevo mundo surrealista es claramente visible en «Félix Vargas», en «Superrealismo» y en «La isla sin aurora»; de cualquiera de estas obras resulta fácil entresacar textos de la más pura poesía vanguardista.

Me interesa subrayar que el Azorín de esta época que arrojó por la borda tanto lastre retórico, que adelgazó su estilo hasta dejarlo casi en los puros huesos, mantiene el recurso profundamente lírico de la sugerencia. Explícitamente nos lo dice en «La isla sin aurora»: «Lo que

(12) Citado y comentado por Martínez Cachero. O. c. pág. 220.

se deja inconcreto es más bello» (13). Indudablemente tuvo siempre presente la advertencia de Mallarmé:

«Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce de un poema, que consiste en la alegría de adivinar poco a poco; seguirlo he ahí el ideal soñado.»

Martínez Cachero, el gran azorinista, ha señalado lo que podemos llamar última etapa en la evolución poética de Azorín: el poeta social manifestado con la publicación en 1930 del libro «Pueblo». Si el título, de por sí, es revelador, en el subtítulo se declara la intención del autor. Pero no esperemos un libro crispado de reivindicaciones sociales: el anarquizante Azorín del juvenil «Charivari» o «Andalucía la trágica», se ha serenado, ha vivido mucho, ha evolucionado mucho políticamente y sabe de la inutilidad de las crispaciones rebeldes; pero ese hálito de amor y bondad que recorre sutilmente sus obras más agresivas, se hace aquí ostensible y constituye el fondo de «Pueblo».

Dice Martínez Cachero:

«Un libro cuyo protagonista no sea nadie en concreto, uno de los miembros de ese estamento integrado por los que trabajan y sufren, un hombre o una mujer, sino todo el vasto, copioso mundo de ellos. Protagonista, pues, colectivo, masivo, del que ningún rostro se destaca, del que no es posible oír ningún personal timbre de voz.»

Lo que pretende Azorín es «volver a lo básico y primordial, volver al pueblo; sentir toda la emoción del pueblo; es decir, de lo primario».

Añade Martínez Cachero:

«Sabemos del vivo afecto de Azorín por el pueblo de España, comprendiendo sus pesares, justificando casi sus rutinas, exaltando como ejemplares figuras aleccionadoras a miembros de él; ahora, al cabo de los años y los desengaños, vuelve Azorín al pueblo, pero ya no es solamente al pueblo de España: es, pese a algunas concreciones geográficas, cualquier pueblo, todos los pueblos, el pueblo o, mejor, pueblo a secas, sin artículo.»

(13) M. Cachero O. c. pág. 272.

Es interesante resaltar que, tras la actitud crítica y agresiva de sus comienzos, tras la posición esteticista de la pura contemplación y el laboreo moroso y amoroso de Castilla, surja de nuevo el Azorín social, pero no el anarquista, sino el Azorín que, ante el hombre que sufre, se compadece en su más rigurosa acepción etimológica de «padecer con», compartir los sufrimientos.

No quiero pasar por alto que «Pueblo» está dedicado a Jorge Guillén, por obvias afinidades estéticas y resulta particularmente interesante en la persecución del Azorín poeta porque aquí sí podemos asegurar que no tiene nada de novela. En lo estilístico, la escasez de verbos vuelve a ser el recurso central del estilo: se nombran cosas, se adjetivan sobriamente y, por pura yuxtaposición, se insinúa su conexión con un determinado modo social, sin razonamiento ni acción.

Me parece de un interés excepcional la observación de José María Valverde de que algún pasaje de «Pueblo», como el titulado «Capacha» guarda una sorprendente semejanza con ese alucinante poema de Dámaso Alonso titulado «Mujer con alcuza».

Hagamos el cotejo:

«Capacha»:

«Las viejecitas de la capacha están en todas partes; no se sabe de dónde salen; no se sabe dónde viven; no se sabe cómo viven. Con su capacha siempre, la capacha de palma, colgada al brazo. El traje negro, de un negro desteñido; traje de color de ala de mosca. Encorvadas, andando despacio, como si no quisieran hacer ruido, como estuvieran velando a un enfermo. En todas partes: en las ventanas, en las callejuelas, en las iglesias, en los pasillos de las casas pobres, en las tiendas pobres. Como si fueran a comprar alguna cosa. Las cosas que compran estas viejecitas. Las cosas que ponen en sus capachas. Impresión de que no compran nada en sus capachas de palma.»

La simple lectura de este párrafo nos revela recursos conocidos en Azorín como el de la reiteración, pero, a mi ver, el efecto estético perseguido es muy otro del de antaño: el Azorín de «Los pueblos», por ejemplo, reiteraba por un afán contemplativo: detenía el mundo para

gozar de él. Aquí, la reiteración, unida al ritmo entrecortado, persigue una impresión de monotonía, de inutilidad, de actividad sin objeto ni fin.

Comprobar la exactitud de la observación de Valverde nos obligaría a la transcripción completa de «Mujer con alcuza». Pero no quiero abusar de vuestra atención y me limitaré a recoger un fragmento, aunque la comprobación se resienta:

«...Y esa es la terrible,
la estúpida fuerza sin pupilas,
que aún hace que esa mujer
avance y avance por la acera,
desgastando la suela de sus viejos zapatones,
desgastando las losas,
entre zanjas abiertas a un lado y otro,
entre caballones de tierra,
de dos metros de longitud,
con ese tamaño preciso
de nuestra ternura de cuerpos humanos.
Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano como el
atributo de una semidiosa, su alcuza),
abriendo con amor el aire, abriéndolo con delicadeza
exquisita,
como si caminara surcando un trigal en granazón,
sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un
bosque de cruces, o una nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas.»

Como veis, notables semejanzas formales pero también, semejanzas temáticas: inanidad, tristeza, vacío.

Termina la observación Valverde con estas palabras: «en conjunto el libro entero (Pueblo) podría verse hasta cierto punto como precedente de algunos poemas de Luis Felipe Vivanco». M. Cachero, por su parte, hace otra observación sorprendente: piensa que no es desatinado cotejar este volumen azoriniano con las bellísimas, sencillas y puras «Odas elementales», de Pablo Neruda.

Al llegar aquí se me ocurre pensar lo paradójico que resulta el que por todas partes apunten opiniones valiosas hacia un Azorín resuelta-

mente poeta y que nadie, hasta ahora, se haya adentrado hasta el fondo de un aspecto tan prometedor. Ya sé que no faltan opiniones contrarias, la de García Nieto por ejemplo, como hace muy poco recordaba Manuel Urbano en el diario «Jaén». Afortunadamente en literatura no hay dogmas. Esta es una de sus grandezas y, tal vez también, de sus servidumbres.

Azorín, en esta ocasión, no se adscribe a compromiso político alguno: un tono de franciscanismo y humildad recorre las páginas singulares y estremecidas de este libro tan olvidado por la crítica. Ya lo hemos dicho, «Pueblo» es quizá la menos novela de Azorín, con serlo tan poco muchas de ellas, pero es, en cambio, un vasto y dolorido poema social escrito según la técnica superrealista de miembros disyectos. Veamos, un breve ejemplo tomado del capítulo «Techo»: (14)

«Durante un momento, vocablos coléricos se entrecruzan rápidos, violentos en el ambiente. El techo es sabio, el techo es tolerante; el techo conoce la vida; esas palabras de odio, de violencia, él las perdona; las perdona y las comprende. La crueldad, la injusticia las motivan; el techo quisiera escuchar sólo palabras de amor, palabras de concordia; quisiera oír sólo lo que une y no lo que desune.»

Hasta aquí hemos hecho unas calas en los momentos más significativos del estilo azoriniano y nos han revelado, creo, motivos al menos para meditar sobre el lirismo de Azorín y su voluntad creadora de belleza poética. Veamos si un rápido recorrido por su temática nos proporciona parejos resultados.

Se ha dicho reiteradamente, es casi un tópico, que Azorín es un paisajista admirable; pero esto, con ser verdad, no es suficiente.

Es bien sabido que la conquista literaria del paisaje es muy reciente. Virgilio y Teócrito crearon un paisaje idealizado, bello pero irreal y lo convirtieron en «locus amoenus», en un paisaje «de receta». La receta podía ser poco más o menos esta: «Tómese un prado verde esmeraldino atravesado por un arroyuelo de aguas cristalinas y rumorosas, pónganse unos árboles melancólicos (a ser posible sauces y a ser posible llorones) en las márgenes del arroyo, unos borreguitos, necesariamente

(14) M. Cachero O. c. pág. 239.

albos, que corretean por el prado y, como humanización del paisaje, unos pastores y pastoras requintados y pulidos que platonizan sus amores» Y ya está. Con toda su transparencia lírica, impregnada de «dolorido sentir», cuando oímos a Garcilaso exclamar: «¡Corrientes aguas, puras, cristalinas...» no podemos menos de sentir la misma frialdad que ante una naturaleza muerta. No hay un solo detalle vivo o tomado de la realidad. Sólo la lírica emoción subyacente nos revela la presencia del poeta. El río de Garcilaso lo mismo podría ser el Tajo que el Danubio. Los renacentistas ven el paisaje con ojos de Virgilio. Curiosamente, los manuales de literatura insisten en la visión del paisaje como tema renacentista; visión del paisaje, sí, pero platonizado, es decir, idealizado.

Son los románticos quienes, por vez primera, abren los ojos, ven y pintan. Ven y pintan, pero interponen su propia subjetividad, su estado de ánimo placentero o, las más de las veces, melancólico; crean lo que pudiéramos denominar un pre-impresionismo paisajístico. Luego, realistas y naturalistas, con vocación de notario o de entomólogo, hacen un recuento de lo que ven, minucioso pero frío; total pero indiferente.

El verdadero paisaje literario, impresionista y, en cierto modo neorromántico, nace en España con el Unamuno de «Andanzas y visiones españolas», con el Machado de «Campos de Castilla», con la hosquedad y desolamiento de «La busca», de Baroja; pero, sobre todo, nace con Azorín.

Es el propio Azorín, tan consciente de su arte, el que nos advierte desde una obra tan temprana como «La voluntad»: «un escritor será tanto más artista, cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje».

Interpretar el paisaje, esta es la clave: no una pupila fotográfica, sino una pupila sintética que interpreta; no ojo de contable sino ojo impresionista que ve, señala y realza lo significativo. El subjetivismo de Azorín se demora gozosamente en reiteraciones en su primera etapa o elimina lo superfluo y eleva a un primer plano lo esencial.

Otra vez nuestro poeta nos lo explica: «hay pormenores significativos, los hay incoloros; la cuestión estriba en saber cuáles son unos y cuáles son los otros».

Hay, pues, un decidido lirismo en cualquier paisajista; pero para el lírico puro la hora no es indiferente; hay un momento en el día en que la luz se tamiza y se disuelve lentamente: el crepúsculo; hay

una estación en el año en que el paisaje se impregna de una suave melancolía: el otoño. El crepúsculo y el otoño son la hora y la estación de Azorín; él, que era tan madrugador y comenzaba su tarea con el alba, pocas veces describe auroras ni mediodías y, cuando lo hace, busca siempre un claro efecto de contraste. A Azorín, poeta de las medias tintas y de los matices sutiles no le van el mediodía cálido o el verano ardoroso. Es el poeta de la maravillosa transparencia otoñal. Esta preferencia, a mi modo de ver, encaja con su sentido de contraste vida-muerte que aparece en tantos pasajes de sus obras, con la emoción crepuscular de contemplar fugazmente a la muchacha que le mira curiosa y triste desde el andén de una estación pueblerina. Otoño, crepúsculo, símbolos vivos del tiempo que se escapa (15).

Pero, ¿cuál es la técnica de Azorín para transmitirnos el paisaje? Examinemos un fragmento, breve, pero significativo. Corresponde a su libro «España»:

«Yo veo los pueblos vetustos, las vetustas ciudades. En ellas hay un parador o mesón de las Animas, y otro de las Angustias; hay calles estrechas, en que los regatones y los talabarteros y los percoceros tienen sus tiendecillas; hay una fuente de piedra granulenta, grisácea, con las armas de un rey; hay canónigos que pasan bajo los soportales; hay un esquilón que, en la hora muerta de la siesta, toca cristalinamente y llama a la catedral; hay un viejo paseo desde el que se descubre, en un mirador, por encima de las murallas —como en Avila, como en Pamplona— un panorama noble, severo, austero, de sembrados, huertecillos y alamedas; hay en la estación un andén, a donde los domingos, los días de fiesta, van las muchachas y ven pasar el tren, soñadoramente, con una sensación de nostalgia.

Yo veo en las viejas, venerables catedrales, estos patios que rodea un claustro de columnas. Estos patios —como en León, como en la misma Avila— están llenos de maleza y de hierbajos bravíos; nadie cuida estas plantas; ni la hoz ni el rastrillo han entrado aquí desde hace largos años. Los pájaros

(15) M. Cachero O. c. pág. 151, nota; y pág. 188.

trinan y saltan entre el matorral. Nuestros pasos resuenan sonoramente en las losas del claustro; respiramos a plenos pulmones este sosiego confortador. En las tumbas que están adosadas a las paredes duermen guerreros de la Edad Media, obispos, teólogos de hace siglos». (16)

Una primera audición, una lectura precipitada, puede darnos una impresión engañosa. Hay una clara apelación al instante contemplativo en los *yo veo, yo veo...* iniciales de los dos párrafos. Hay una aparente actualización en las frases «nuestros pasos resuenan...» «respiramos» «Los pájaros trinan y saltan en el matorral» etc. Parece indicar que Azorín describe el paisaje aquí y ahora, es decir, una ciudad que está ante él y mientras la contempla. La impresión es falaz. Lo que realmente hace es evocar y, no lo olvidemos, la evocación es siempre nostálgica, selectiva y lírica; en lo evocado, paisajes, cosas, hay siempre adherido un tiempo que fue nuestro y que pasó; de ahí la nostalgia. Creo poder justificar con el mismo texto que no es un contemplar directo sino un evocar ensoñador y, a la par, una síntesis emocional.

De principio, la reiteración *yo veo... yo veo...* ya se hace sospechosa porque hay un desajuste claro entre lo que se dice ver y las enumeraciones generalizadoras precedidas de artículo y en plural: los pueblos vetustos, las vetustas ciudades. No hay, como sería lógico esperar, los elementos demostrativos, en función deíctica, señalizadora. Enumera las cosas que hay, pero son tan generales, tan frecuentes en tantos pueblos y ciudades españolas que, por convenir a tantas, no conviene en exclusiva a ninguna. Cuando el autor nos dice: nuestros pasos resuenan, los pájaros trinan, evidentemente son vivencias, pero no necesariamente actuales: en cualquier ciudad, en cualquier instante han sido percepciones, pero ahora son queridos recuerdos que reviven. En «yo veo», en mi opinión, hay que sobreentender «yo veo en mi ensoñación»; el mismo uso del yo, enfático, no hace otra cosa que cargar de subjetivismo el párrafo. Este paisaje no es real pero sí auténtico porque es el producto de la destilación poética de innumerables pueblos o ciudades visto en innumerables viajes. Nos dice, sí, que hay un parador y calles

(16) Vid. el interesantísimo estudio estilístico de Alonso Zamora Vicente «Lengua y espíritu en un texto de Azorín», en el libro «Lengua, literatura. intimidad». Taurus. Madrid, 1966.

estrechas y una fuente y canónigos que pasan bajo los soportales: como en tantos y tantos pueblos y ciudades españolas. Luego, y esto creo que es clave para comprender cuanto venimos diciendo: «hay un viejo paseo, desde el que se descubre un mirador por encima de las murallas —como en Avila, como en Pamplona— un panorama severo... etc». Fijaos bien: como en Avila, como en Pamplona; podríamos añadir: como en Lugo, como en Toledo. Es decir, esta ciudad no es Avila, pero podría serlo; no es Pamplona, pero podría serlo. ¿Por qué no Jaén?: tenemos calles estrechas, tenemos fuentes con escudos de armas de algún rey, teníamos paradores; no tenemos, pero tendremos, soportales, tenemos canónigos, tenemos muchachas que no pasean por el andén, pero pasean; tenemos catedral. La ciudad descrita por Azorín, en resumen, no es una ciudad concreta, sino una ciudad decantada en su sensibilidad. Añade luego: «Nuestros pasos resuenan suavemente en las losas del claustro: respiramos a plenos pulmones este sosiego confortador; en las tumbas que están adosadas a las paredes duermen guerreros de la Edad Media, obispos, teólogos de hace siglos».

Es prodigioso el juego estilístico que Azorín hace para evitar que esta ciudad se intelectualice, se abstractice demasiado. Lo intelectual y lo abstracto enfrían la poesía y Azorín lo sabe; por eso usa el presente, no histórico, sino actual y transita él personalmente por el claustro con ese «nuestros pasos», «respiramos». Crea para sí una ciudad ilusoria en su estructura pero real en sus elementos que la componen y en ella se instala y vive el poeta. Indeterminación, añoranza, imprecisión, apasionada excursión por los recuerdos, por las minucias que alguna vez dejaron huella viva en la sensibilidad del escritor. Difícilmente se puede conseguir con más apretada justeza esta solidez de lo inasible e incorpóreo.

Pero, diréis, ¿y el tema del tiempo en Azorín?

Me cohibe un poco, al llegar a este tema, el recuerdo de la magnífica exposición que hizo en este ciclo el profesor Ortega Muñoz. Aunque quisiera, no podría superarlo. Pero no es ése mi intento, como comprenderéis; no pretendo competir si no complementar. Porque, en efecto, el tema del tiempo en Azorín es una de las bases de su lirismo. Y de todos los lirismos. Y ello, porque el tiempo es estremeceadoramente humano. Todo hombre aprende desde muy temprano, que es un breve lapso de

tiempo entre dos fechas que condicionan su existir. Cualquier poeta que lo sea de verdad se enfrenta angustiadamente con el tiempo. Y hasta alguno, tan decisivo como Machado, ha definido la poesía como «la palabra en el tiempo».

De aquí, que el tema de la brevedad de la vida recorra con variantes la historia de la literatura, desde el admonitorio «Sic transit.» bíblico al sensualista «carpe diem» horaciano que luego resuena en Ronsard o Garcilaso, se barroquiza en el tema simbólico de las flores con Rioja, Góngora o Calderón o se vigoriza aplicado a las ruinas en Rodrigo Caro, Quevedo o Medrano; y, sobre todo, se universaliza con Manrique en la más maravillosa recopilación de lugares comunes. Y así, hasta nuestros días, cualquier poeta auténtico.

¿Podía faltar a la cita Azorín?

No; para Azorín no es un tema poético más: es el tema obsesivo de su obra. Desde sus obras primerizas, desde «Las confesiones de un pequeño filósofo», por ejemplo, ya se hace presente el tema del tiempo; aquí no tiene aún un sentido angustiado: remonta el curso del tiempo y nos describe Yecla con ojos infantiles. ¿Proustianismo? No lo creo. Parece inevitable el recuerdo de Marcel Proust siempre que hay algo como busca del tiempo perdido. La diferencia, en este caso, a mi juicio, es clara: Proust rescata, con técnica genial de «tempo lento» los instantes más escondidos de niñez y adolescencia y aunque, como hemos señalado, en todo recordar hay melancolía y en toda melancolía inevitable lirismo, no es lírico el talante de Proust. Proust quiere recrearse porque quiere «reconocerse». Proust hizo el excepcional descubrimiento de que el yo que hoy somos es el resultado de la muerte sucesiva de los «yo» que fuimos a lo largo de nuestra vida. Somos el heredero del niño que pronunció su primera palabra, del que salía radiante de «la aborrecida escuela», del que, un día, tembloroso, hizo su Primera Comunión, del que se enamoró por vez primera, del que recibió el primer palmetazo de la vida. Todos estos seres murieron y cuando vemos la fotografía de cualquiera de ellos no nos reconocemos; pero *algo* de ellos conservamos como un recuerdo dulce o como una carga que no podemos arrojar. No es preciso señalar cuánto Freud hay en este descubrimiento de Proust. Por eso, Proust, para explicarse a sí mismo, especialmente sus angustiosas desviaciones sexuales, va al reencuentro de sus fantasmas del ayer.

No así Azorín: al recordar Yecla, aunque sus recuerdos no sean siempre alegres, busca en la edad feliz tocar el fondo de un mundo seguro para ahincarse en él y seguir adelante.

Tan abundantes son los pasajes de Azorín traspasados de temporalidad que lo difícil no es hallarlos, sino evitarlos. Por ejemplo: en «La isla sin aurora» dice: «No pasaba el tiempo, lo que pasaban eran cosas». Este es uno de los sentidos que Azorín da al tiempo: no pasa el tiempo, no pasan los seres por el tiempo, en el tiempo; están ahí, quietos, ensimismados, al margen de la temporalidad.

Pero vayamos al encuentro de Azorín; examinemos más de cerca, para terminar, un pasaje cimero de una obra cimera. Es uno de los muchos que se podrían encontrar. Me refiero al estremecedor capítulo «Sarrió» de «Los pueblos». Vamos a escoger un sólo fragmento. Azorín, de vuelta a la ciudad tras larga ausencia, va a visitar a su amigo Sarrió. Todo el capítulo es un contraste dramático entre lo que fue y ya no es: por eso empieza describiendo el pueblecillo con técnica miniaturista de pequeña pincelada: está como estaba. Las cosas permanecen. Ya en la casa de Sarrió percibe los cambios: las cosas «cosificadas» siguen, las cosas «humanizadas» envejecen con su dueño. Pregunta por su amigo y está enfermo. Pregunta por sus hijas Carmen, Lola y Pepita. El poeta lleva en su recuerdo tres adolescentes, casi tres niñas; pero en su ausencia el tiempo ha pasado. Y acude a un recurso poético muy antiguo pero muy eficaz: el «ubi sunt?», el «¿dónde están?», el preguntar por las cosas dramáticamente recientes:

«—¿Y la señorita Carmen?— pregunto.

—Se casó— me contesta el criado.

Yo siento una tenue desilusión. Y pregunto por Lola. Lola era alta y tenía el cabello rubio y los dientes manuditos y blancos.

—¿Y la señorita Lola?

—Se casó también.

Yo vuelvo a experimentar otra decepción vaga. Y deseo saber qué se ha hecho de Pepita. Pepita era la más linda de las tres. Pepita era mi amiga predilecta. Pepita tocaba en el piano con gesto lento y melancólico «La Prière des Bardes».

Pepita tenía hermosas dos cosas que prestan a la mujer un encanto irresistible, avasallador; Pepita tenía hermosas las manos y la voz. De la voz ha dicho un filósofo griego —Zenón— que «es la flor de la belleza»; de las manos no recuerdo ahora sentencia ninguna de ningún filósofo; pero no es necesario acudir a filosofías antiguas o modernas para sentirse subyugado por unos dedos largos, finos, blancos, sedosos, puntiagudos, guarnecidos de simétricas uñas combadas y rosadas.

—¿Y la señorita Pepita?— vuelvo yo a preguntar un poco indeciso, temeroso.

—Se murió— contesta el criado.

Y yo oigo estas palabras lleno de una intensa e indescriptible emoción. Ya todo el misterio de este ambiente que flota en la casa abandonada aparece claro ante mí. ¿Cómo los seres que hemos amado tanto pueden desaparecer de este modo tan rápido y brutal? ¿No habrá nada fijo, incommovible, en el mundo de nuestros amores y de nuestras predilecciones?»

Observad cómo Azorín matiza: teme preguntar, porque teme las respuestas. Por eso empieza por Carmen a la que no describe en absoluto: se ha casado. Decepción; pero decepción, no porque se haya casado, sino porque el tiempo, pensado pero detenido en el recuerdo, se hace brutalmente presente. Carmen ya no es la adolescente que él conoció: el tiempo, que él creyó petrificar con la ausencia, ha fluido y, fijaos, una vez más la sugerencia: el tiempo del poeta ha corrido paralelo. ¡Qué melancólica poesía hay en esa trivial frase cotidiana ante los hijos de los amigos que han crecido inesperadamente: «¡Estos chicos nos hacen viejos!». No, no son estos chicos.

¿Y Lola?; a Lola la retrata con breves trazos. Se ha casado. Nueva desilusión. La técnica de la reiteración. Bien, piensa el poeta: casarse después de todo es un signo vital: ha muerto un tiempo pero nace la esperanza de nuevos tiempos que se engendrarán. Azorín tiene miedo otra vez, pero pregunta por Pepita. Pepita es especialmente importante para él y nos la describe con delectación. Es un primoroso retrato. Digamos como un inciso que Azorín, uno de los más limpios escritores en

el terreno erótico, nos ha dejado una deliciosa galería de retratos femeninos, pero su análisis o su simple cita nos llevaría demasiado lejos. Insisto: es un primoroso retrato. Pero un retrato a su modo: no sabemos si es rubia o morena, alta o baja, ni el color de sus ojos, ni el óvalo de su cara. Pepita tocaba el piano; tenía una hermosa voz y unas bellas manos. Tres rasgos, sólo tres, pero a través de ellos intuimos una belleza frágil. Observad que el escritor dice «tenía»; tenía cuando él la recuerda, pero en esos pretéritos imperfectos hay una premonición agorera. Tenía; ya no tiene porque ha muerto.

Aquí debía el poeta haber terminado el párrafo; la emoción contenida, el silencio brusco traduce la emoción más que las palabras. Las palabras que siguen rebajan a mi juicio la temperatura poética porque son razonadoras, generalizadoras y abstractas. El contraste muerte-vida estaba logrado. Lo demás, sobraba.

Hemos llegado al fin. No he pretendido, naturalmente, haber agotado el tema, ni siquiera haberlo tratado suficientemente; sólo he querido señalar un posible enfoque de Azorín; algunas cosas he dejado adrede sin señalar por temor a un subjetivismo de apreciación. Cuanto he señalado, está ahí, en la obra de Azorín; mi interpretación ha pretendido ser objetiva. Si lo he conseguido, sólo serán flechas que indiquen una dirección hacia caminos menos hollados.