

LA CRITICA LITERARIA EN AZORIN

Por Francisco López Estrada

PROPÓSITO.

Los historiadores de la literatura están de acuerdo en que los escritores que componen el grupo o generación del 98 fueron grandes lectores. Esta afirmación es, naturalmente, relativa porque los escritores siempre lo son, puesto que para disponerse a escribir una obra literaria, hay que conocer a fondo, hasta honduras de vértigo, la lengua, y esto significa haber leído con una intensidad que sobrepasa la atención del lector común. El escritor tiene que hacerse, modelar su expresión en una «escritura», en una disposición para escribir, en el conocimiento de los cauces expresivos que son los géneros vigentes que lo rodean y que han ido sucediéndose en el pasado, para seguirlos, para renovarlos o para derrocarlos e inventar otros. Pero, frente a esta afirmación general, cabe decir con énfasis que los del 98 fueron lectores recalitrantes y contumaces, no ya de la literatura española, sino también de las extranjeras. Su propósito de conocer y reconocer España, de medir la intensidad de la comunicación de España con Europa, tuvo en la lectura una abundante fuente de datos; con ello compensaban la desconfianza que sentían por los cauces de la educación universitaria, que podría haber servido para darles esta información que acompaña a los estudios. No obstante, la lectura no fue la única fuente, pues ellos buscaron también la relación humana con el pueblo español y con la geografía del país. Examinando el conjunto del grupo se aprecia que la lectura resultó decisiva en algunos, y en particular, en José Martínez Ruiz, en Azorín.

Hay diversas especies de lectores; y con el ejercicio su condición se afina cada vez más. Conviene que el lector sea discreto, esto es, que considere lo que realmente hay en el libro, que esté vigilante, o sea, que

sepa entender lo que el autor quiso escribir; que sea ponderado, esto es, que sepa reconocer y valorar con justicia los logros conseguidos, al menos de una manera intuitiva, acrecentando así su experiencia espiritual. Hoy en día la consideración del lector es cada vez más importante en los estudios de la literatura, antes limitados sólo al estudio del autor y de la obra.

Los escritores del 98 leyeron diremos que en vilo, con la atención puesta en las consecuencias personales, políticas, sociales y culturales que tendría la experiencia de la lectura. El crítico agazapado que existe en esta clase de lectores, dio muy pronto un gran salto en Azorín, de tal manera, que la crítica literaria resultó para él punto de partida primero y después compañía necesaria o, a lo menos, cercana, en cualquier hecho de su creación literaria.

Quiero mostrar en el curso de estas páginas cómo en Azorín la crítica literaria (tal como él la entendió, y esto también lo hemos de tratar) se encuentra unida a su condición de autor de creación, de manera que a veces es imposible delimitar dónde acaba el crítico y empieza el escritor o al revés. Y ambos, crítico y escritor, llevan consigo esta condición de lector finísimo, acaso el más agudo y penetrante de su generación en punto a descubrir y hacer patentes los aspectos que resultaron sensibles para él; y, lo que es más importante, mostraré que su obra conjunta es una escuela de lectura, abierta a todos los españoles, promovida desde las páginas de sus artículos y libros.

LA CRÍTICA EN LA ÉPOCA INICIAL.

La afición por la literatura y la vocación por el comentario y la crítica de los libros aparece desde muy pronto en el autor de Monóvar. El 4 de febrero de 1893 (o sea, con casi veinte años) sube a la tribuna del Ateneo valenciano y habla, con alguna pedantería, de *La crítica literaria en España*. Es decir, sobre la crítica como género determinado; y esto le preocupa desde pronto, porque sus primeros artículos son de crítica literaria: primero de crítica teatral, y luego de otros géneros. Hay que establecer una primera determinación: Azorín, en los años en que así habla o escribe de la crítica, no tiene aún un propósito definido de cuál ha de ser la dedicación profesional de su vida. La carrera de Derecho quedó cortada, y siente atracción por la literatura, cada vez

más fuerte. Pero ¿qué vía tomar? Desde luego no sigue la del «profesional» de la literatura a que pudiera conducirle esta preferencia por la crítica. En esta época, Menéndez Pelayo era el gran maestro de la crítica: en 1880 había aparecido la *Historia de los Heterodoxos*; en 1883, la *Historia de las Ideas Estéticas*; en 1890, había arrancado la empresa de las *Obras de Lope de Vega*; y en el mismo año había aparecido la *Antología de poetas hispanoamericanos*. Eran obras macizas, monumentales, con un criterio fundamentalmente histórico. Esta vía no sería la escogida, ni tampoco la crítica «científica» que aparece en la orientación de Menéndez Pidal, dirigida hacia la Universidad y hacia la investigación. El joven se relaciona desde muy pronto con los cultivadores de la crítica que pródigamente aparece en las páginas de los periódicos finiseculares, y que tiene como módulo el artículo y como maestro cercano a Leopoldo Alas, Clarín, y como clásico del género a Larra, el gran predilecto y con el que tiene tanto en común, sobre todo en esta época en que orienta su vida. Martínez Ruiz da en el periódico por ser la sola vía que le presenta la situación económica y social de la época; y desde sus colaboraciones estudiantiles en *El Mercantil Valenciano* y en *El Pueblo* pasa a los esfuerzos por encontrar un acomodo en los periódicos republicanos del quicio del siglo hasta 1905 en que entra como redactor del *ABC*, en donde permaneció hasta 1930, en que pasó a *El Sol*, *Crisol* y otros diarios, y después de la guerra civil vuelve otra vez al *ABC* de 1942 a 1965. En esta larga vida periodística Azorín hubo de hacer de todo lo que corresponde al periodista de oficio en la mesa de la redacción hasta que, al cabo, el proceso de madurez literaria le conduce, con el consenso de los directores de periódicos y revistas, hacia la peculiar constitución del artículo literario, tal como ya aparece en su plena eficiencia (pero aún extendido a una gran variedad de asuntos) en los artículos de *Los Pueblos* (1900), y desde que el seudónimo de Azorín fija definitivamente su personalidad en el mundo de las letras y lo «azoriniano» tiene ya un sentido completo por sí mismo, de condición creadora.

El artículo literario tenía una larga tradición en el siglo XIX. El costumbrismo se había desarrollado en este género, y lo que en el *Panorama Matritense* había escrito Mesonero Romanos era aún válido: «La pintura [...] festiva, satírica y moral de las costumbres populares había tenido, como toda tarea literaria, que refugiarse en el periódico y subdividirse en mínimas proporciones para hallar auditorio; el mismo

Cervantes, escribiendo en tal época, hubiérase visto precisado a reducir sus cuadros a tan pequeña proporción, y su inmortal novela, arrojada en medio de nuestra agitada sociedad, apenas habría conseguido lectores, sino dispensándoles los capítulos a guisa de folletín.» (*Obras Completas*, Madrid, 1925, pág. 13). El cuento y la crítica literaria se habían acomodado también en las páginas de los periódicos. Azorín encuentra un género asegurado y general, y logra afirmarse en él e imponerle además una ordenación estilística, al tiempo que va limitando su extenso temario a las cuestiones culturales que, de un modo u otro, acaban por desembocar o relacionarse con los libros, y más especialmente con aspectos de la crítica literaria; estos son, precisamente, los artículos que comienza a recoger en las colecciones de *Buscapié* (1894), *Anarquistas literarios* (1895), *Literatura* (1896) y *Charivari* (1897), en que se refiere a Menéndez Pelayo, Clarín, la Pardo Bazán, Ruiz Contreras, Bonafoux, etc. Y en *La evolución de la crítica* (1899) trata el asunto con entidad ensayística, y así examina las clases de crítica más comunes. Martínez Ruiz era entonces un joven de veinte y seis años, tímido por naturaleza, de atrevidas opiniones, reconcentrado, agresivo si ha de defender su interioridad, condiciones que favorecen la introversión y que son las más adecuadas para que se convierta en un lector de primer orden, hecho que también facilitaría la condición social desahogada de su padre, don Isidro Martínez Soriano, notario de Monóvar, y persona muy leída, como correspondía a sus aficiones y a su profesión en la pequeña ciudad alicantina; el padre le dejó sus libros e hizo que pudiese comprarlos, y de esta manera, el joven Martínez Ruiz crece su experiencia de lecturas. La afición por la crítica fue consecuencia inmediata de esta propensión, pues quien lee mucho y se concentra en la literatura, va creándose unos gustos y un criterio que pronto le permiten enjuiciar los libros. Por eso se da cuenta de que no sólo hay que esforzarse en lograr una novela, una poesía y un teatro diferentes de los que entonces dominaban la literatura, sino que también la crítica tiene que ser distinta. Así la función regeneracionista se proyecta en la literatura deshaciendo la organización que había tenido hasta entonces la novela realista y el teatro naturalista, las manifestaciones más acabadas y redondas de la literatura de fin de siglo. Martínez Ruiz (como Baroja y Unamuno en otros aspectos) hace saltar las estructuras genéricas de la crítica; la violencia de sus opiniones estalla en el fondo mismo de la creación poética, sea poesía, novela o

teatro, o crítica literaria, para deshacer lo hecho, pero la suya es una acción benéfica y no destructiva porque al mismo tiempo que niega, ofrece la obra nueva; la teoría literaria de estos críticos intuye que el realismo está sobrepasado, y por eso lo rechazan como fórmula creadora; y al unísono, la obra de ellos mismos, en su condición de autores, ofrece algo renovador y distinto, algo que se siente vivo y abierto al porvenir. Martínez Ruiz no quiere seguir los procedimientos en uso que halla a su alrededor. Le disgusta la crítica erudita, en afanosa busca de un dato ocasional; rechaza la crítica formalista que se atiene a criterios de orden retórico y de la gramática normativa; no le satisface la crítica histórica que se limita a ordenar cronológicamente los datos sobre un libro, un autor, un género o una época.

ENLACE CON EL IMPRESIONISMO CRÍTICO FRANCÉS.

En los primeros libros Azorín no parece saber lo que quiere, y sus exigencias son las de los jóvenes que comparan la pobreza intelectual de Madrid con la variedad y pujanza del París de fin de siglo. En Azorín los escritores franceses le abren hacia diversas orientaciones, de entre las cuales acabará por elegir las que más le convienen y le son más propicias. «Yo debo, en gran parte, a Sainte-Beuve mi educación literaria», declaró a Jorge Campos en sus *Conversaciones con Azorín* (Madrid, Taurus, 1964, pág. 39). Esto, pues, le compromete con la función de la biografía en la crítica; para iluminar la obra hay que conocer también al autor y su contorno; también lo enlaza con la curiosidad de Sainte-Beuve, en parte con voluntad de ser rigurosa y en parte queriendo ser personal, auténtica desde dentro. Con reservas, admira a Hipólito Taine, cuyo estilo le atrae. Conoce también a los grandes creadores del positivismo, Gastón Paris y Fernando Brunetière, cuya ciencia estima que la crítica ha de ser cuidadosamente establecida con rigor y con firme base bibliográfica, y no frívolamente. Pero sus preferencias van por la salida radical de la crítica psicológica, o sea la crítica impresionista de Rémy de Gourmont y de Anatole France, que eran las novedades más importantes en Francia en la última década del siglo XIX. Esta crítica no tiene un fin informativo, ni se organiza en obras con la finalidad profesional de estudiar aspectos diversos de la Literatura, sobre todo pedagógicos. Anatole France, del que los cuatro

volúmenes de *La vie littéraire* aparecen desde 1888 a 1894, la define así: «Según la entiendo, la crítica es, como la Filosofía y la Historia, una especie de novela propia para los espíritus avisados y curiosos, y toda novela, bien entendida, es una autobiografía. El buen crítico es el que cuenta las aventuras de su alma en medio de las obras maestras». Nos trasladamos, pues, al campo de la subjetividad, y la crítica comienza, como siempre, por el hecho de la lectura, y luego, en vez de ordenar una serie de datos concretos extraídos de ella en relación con cuadros establecidos de conceptos literarios, el crítico pretende expresar la conmoción que la lectura causó en su alma valiéndose de la forma más penetrante y artística que pueda. Esta impresión, de raíz estética, puede ser caprichosa y arbitraria; depende de la condición del crítico el que pueda servir para penetrar hondamente en la significación poética del libro. En una crítica de esta naturaleza caben también la concepción del autor, la opinión de los contemporáneos y el espíritu de la época; y aún, en el caso de las obras del pasado, el consenso y el juicio de los que luego siguieron leyendo la obra y manteniendo su vigencia como pieza de poesía, esto es, de creación.

AZORÍN ASEGURA SU CONCEPTO DE LA CRÍTICA.

Pero mejor es recoger la propia opinión de Azorín en cuanto a la validez y sentido del método. Así, en el prologo a las *Páginas escogidas*, correspondiente a la parte V: «La crítica» (Madrid, Calleja, 1917, pág. 271), se examina a sí mismo como crítico literario y escribe: «¿He hecho yo crítica? No sé; he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte». Es decir, que una vez establecida la impresión, hay que interpretarla —esto es, establecer su expresión— con palabras. Pues lo primario, lo realmente auténtico —la verdad que mantiene la condición artística— es la impresión. Sigue diciendo en el prologo: «Toda crítica, aun la más unipersonal, aun la más objetiva, es una impresión». De ahí la denominación más común que se da a la crítica de Azorín: es una crítica «impresionista». Pero el término «impresionista» tiene los peligros de las doctrinas de moda y se encuentra demasiado comprometido en la estética finisecular donde los franceses la extendieron por las diversas Artes: el impresionismo de la pintura había renovado tan profundamente la sensibilidad europea, que cualquier

referencia a un «impresionismo» recaía en el dominio artístico. En el caso de Azorín, anotemos que la intención básica es notar la verdad personal o autenticidad estética en la percepción artística de la obra, pues si esta falta, la obra podrá ser un documento de la literatura pero no una pieza poética.

El crítico se manifiesta cuando hay que expresar la impresión; y Azorín, que está tratando de la crítica, sigue, en el mencionado prologo, con estas palabras: «He buscado siempre en un libro la claridad, la exactitud, la lógica. Nadie me podrá convencer de que tales cualidades son desdeñables en literatura». Esto es, en literatura. Por tanto, cabe deducir que en la literatura se comprende también esa búsqueda afanosa que es la crítica, que, de ser un propósito auxiliar, de orden ancilar, entra en las diversas especies de la obra considerada como literaria; la crítica, así entendida, es «una meditación lírica y sentimental sobre una obra; es decir, otra obra literaria, continuación de la primera» (*Escena y sala en Obras Completas*, VIII, pág. 1021). Por esto, según Azorín, el crítico no es sólo un técnico de la apreciación literaria, sino un artista, con cualidades creadoras. En el epílogo de *Lope en silueta* (Madrid, Cruz y Raya, 1935, pág. 64) escribió que «para comentar a un poeta se necesita ser poeta». Hay que confesar que esta exigencia resulta un tanto excesiva, y que parece desdeñar las condiciones relativas a una crítica profesional, en las que puede contar la base erudita, y la artesanía del enjuiciador. Y además ocurre que si en sus primeros libros el objeto de la crítica de Azorín son los autores contemporáneos o inmediatos a su tiempo, desde un principio cuenta también con los autores del pasado como lo prueba el temprano folleto *Moratín (esbozo)* (Valencia, 1893). Parece que hay contradicción en que Azorín, que estimó poco satisfactoria la crítica histórica cuyo dominio es sobre todo el pasado, y que en su ideario político, como los otros de su generación, defendía la necesidad de un cambio en la situación social, derivase hacia el comentario de los libros antiguos o por lo menos que estaban lejos de la apreciación de un gran número de lectores. Esta paradoja será uno de los resortes de la escondida dialéctica del escritor, y obedece a los efectos del gran número de lecturas que acumula en su experiencia estética y que le conducen a que su criterio personal madure en todos los sentidos. Esto ocurre con el conocimiento de la realidad de España, sustentado por las lecturas que se corroboran con la experiencia del

país y del paisaje. Y con la realidad espacial hay que contar la otra realidad del tiempo, que tan profundamente preocupó y aún obsesionó al Azorín escritor, y que aparece, como hemos de ver, en su concepción poética percibiendo que en el presente se hallan activos pasado y futuro. En la aventura intelectual de los hombres del 98, cada uno busca a España a su manera. La conciencia que se va formando en Azorín hace que la busque en los libros que ha leído, pero no como un inventario numérico de los mismos, ni como el testimonio pasivo de una tradición que da prestigio a la nación, sino en lo que ellos pudieran contar en la realidad de la vida de los españoles de su tiempo, que se identifican como tales por su participación con ella: «la patria es precisamente por encima del territorio de la raza, de la lengua, de las religiones, ese ambiente sutilísimo que los artistas han creado», escribió en 1925 (*Los Quinteros y otras páginas, en Obras Completas*, VII, pág. 1076). Y los escritores fueron artistas, y descubrir su obra pasada y presente es mostrar la riqueza espiritual de la patria viva a sus coetáneos.

AZORÍN EDUCADOR DEL PUEBLO ESPAÑOL.

Azorín no entraría por el cauce del estilo que le dio su peculiar carácter literario hasta el quicio mismo del nuevo siglo. Y con acierto ha notado José María Valverde que el apoyo de la maestría literaria que se halla en el estilo «azoriniano» procede, una vez más, de sus lecturas, y en concreto de Juan de Zabaleta (1610?-1670?), escritor de comedias e historias, y autor de dos obras *Día de fiesta por la mañana* (1654) y *Día de fiesta por la tarde* (1659). Este autor fue conocido en el siglo XIX por el carácter costumbrista que pone de manifiesto al pintar la vida de tiempos de Felipe IV con un estilo de gran eficacia descriptiva; Azorín pudo tenerlo en cuenta para escribir su obra *Alma castellana*. Esta sucesiva destilación estilística que Azorín manifiesta, resulta evidentemente resultado de sus lecturas literarias. Lo importante para mí es que una modalidad estilística tan intencionada como la suya no quedase en obra destinada a grupos de minorías. La crítica de esta especie —y en esto tocamos otra paradoja de su dialéctica— va dirigida al lector español, al hombre de España que compraba los periódicos y que después de leer las noticias del día, le complacía encontrar los artículos de Azorín, bien pronto tenido por maestro del estilo en su propio tiempo;

para ese lector que, después de la información cotidiana, gustaba de recibir la formación que percibía en ellos. Es cierto que en esto hay que ver la labor en conjunto de los escritores del grupo intelectual del 98, apoyándose con su variedad unos a otros, pero el hecho fue así. El propósito de todos es elevar la conciencia de este español que por la lectura asegura la conciencia de lo que le rodea; y en esto cabe contar, no solo ya con lo que se refiere a la educación literaria, sino también en cuanto a la condición humana, que de este modo mejora en lo que toca a los efectos de la convivencia pública, sobre todo a la formación política y social del lector. Emilia de Zuleta, autora de una *Historia de la crítica española contemporánea*, termina los párrafos que dedica a Azorín con esta conclusión: «Sin menguar en un punto su sensibilidad refinada y su gusto exigente, su selección rigurosa de libros y autores ha conseguido el milagro de que la pura literatura —y la literatura mejor— se convirtiera en el ámbito familiar de un público vastísimo» (Madrid, Gredos, 2.^a edición, 1974, pág. 151).

En el desarrollo de la biografía de Martínez Ruiz observamos que el signo de la combatividad social de sus primeras obras va cambiando de condición y se atempera, sobre todo, a propósitos de índole literaria; la literatura es un beneficio que ha de ser común y que es para el pueblo en la medida que el público de lectores aumenta. La literatura no puede limitarse a ser privilegio de unos pocos. En la teoría de la difusión de la literatura, Azorín escribe: «...la obra de arte es una creación de la multitud en el tiempo y en el espacio; y [...] la crítica es la revelación a la multitud de la obra que ella misma ha creado» (*Andando y pensando*, en *Obras Completas*, V. pág. 162). De ahí lo conveniente que resulta el artículo de periódico para llevar a cabo su labor de crítico. Nada menos actual que un artículo de Azorín en las páginas de un periódico, pero él (y otros del 98) supo mantener abierto un espacio de las columnas de los diarios y revistas para una labor de educación literaria que estimaba necesaria para España, y la mantuvo durante más de setenta años, a viento y marea de las conmociones políticas y sociales, lo mismo en medio de las pasiones y tormentas que cuando se detiene el viento, y la nación queda en aparente calma chicha. A través de los años, de los periódicos de la más diversa orientación ideológica, y de libros que son ensayos y obras de creación, Azorín hizo mucho para que los españoles conociesen su pasado y lo reconociesen

como propio. La tradición no puede ser sólo una palabra con repercusiones políticas interesadas, sino patrimonio común de la nación. Cada escritor del grupo lo hizo a su modo, dije, y Azorín no está encerrado entre cuatro paredes, entre armarios de libros, sino que se comunica obstinada y reiteradamente con esta cada vez más numerosa mayoría de lectores. La crítica tiene así una proyección de consecuencias sociales, pues el cultivo literario de Azorín enriquece el espíritu de un número cada vez más crecido de la gente de España, y la invita a la reflexión y al progreso intelectual, y le ofrece una imagen renovada de la tradición, que no es un estandarte político, religioso o social, sino una realidad vivida en y con el pueblo. La imagen que la opinión pública haya formado de Azorín —y sobre todo la combativa juventud de los últimos años—, resulta parcial si solo se atiende a lo que parece exclusivo del último período de su larga vida de noventa y tres años. El juicio no puede limitarse a una parte de la misma si se quiere recoger el conjunto de su labor. Azorín no es sólo ni el pretendido revolucionario de la juventud ni el aparente retrógrado de los últimos años, ni el autor que en su prolongada madurez cultiva la soledad en la inteligencia poética del pasado. Hay que verlo en toda su trayectoria, empeñado en su labor, consciente de que en su obra hay un gozo de creación y, al mismo tiempo, un beneficio en el que participan un número cada vez mayor de españoles.

MÉTODO Y ALCANCE DE LA CRÍTICA DE AZORÍN: EL CONCEPTO DE AUTOR CLÁSICO.

Azorín, para llevar a cabo este propósito, se obliga a unas exigencias estéticas de rigor, establecidas por él mismo. Los resultados de la crítica según recogía la historia literaria al uso, estaban fijados desde una perspectiva valoradora que Azorín rechazó: «Hoy en los libros de historia se nos presentan las obras literarias según el concepto que la posteridad ha formado de ellas» («La historia literaria» en *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada, 1943, pág. 119). Pero, ¿cómo fueron en su tiempo, qué representaron en su sociedad, en el medio de su aparición? ¿Por qué caminos ha llegado a formarse el cuadro de las apreciaciones literarias? ¿Qué obras permanecen aún que pueden conmovernos tal como lo requiere la obra que de verdad es poética? ¿Qué representa

el paso del tiempo en la Literatura? ¿Cómo puede ser de hoy la obra de ayer? Y Azorín propuso así en 1912 el método de su crítica: «Nuestro deseo sería que cada cual, que cada crítico, que cada publicista, en vez de atenerse a un patrón marcado y sancionado, fuese por sí mismo a comprobar si lo que en las cátedras y en los libros académicos se dice que hay en tal autor, en tal obra, existe realmente o no existe. Así se podría formar una corriente viva de apreciación, y la literatura del pasado, *los clásicos*, serían una cosa de actualidad y no una cosa muerta y sin alma» (*Lecturas españolas*, «Nuevo Prefacio», Edimburgo, Thomas Nelson, pág. 10).

A través de este haz de interrogaciones, y del propósito manifestado, se perfila un concepto fundamental en la crítica de Azorín: el del autor clásico. El concepto de la clasicidad de Azorín ha de ser muy bien delimitado; por de pronto, Azorín conoce la polaridad clásico-romántico, y su elección resulta clara: él prefiere en literatura el sentido clásico, como escribió en su libro *París*: «El romanticismo, impregnado de un arte ajeno al literario, la pintura, nos tiraniza con sus violentas coloraciones. Nos sentimos zamarreados en su área tumultuosa los que, viniendo de Racine, caminando por la calle de Juan Racine, amamos lo estricto, lo escueto, lo límpido». (*París*, en *Obras Completas*, VIII, pág. 869). Pero esto no es todo. Lo clásico en él tiene otro sentido más específico en el juego de conceptos de su crítica literaria, que le ha de permitir también apreciar la vena romántica de nuestra literatura. Azorín, en el «Nuevo Prefacio» citado de *Lecturas Españolas*, se preguntó: «¿Qué es un clásico?». Y responde: «Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna». (Idem, pág. 12). Clásico para Azorín es el autor que resiste la prueba del tiempo, el que transcurre por los espacios temporales sin ataduras y que siempre puede estar al lado del lector de una manera viva y operante. Azorín se da cuenta de la contradicción que pudiera haber en el empeño de pedir modernidad a los clásicos, y escribe en el indicado Prefacio: «La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos». (Idem, pág. 12). Clásica es la obra que salva el cerco de las circunstancias en que aparece, y es libre con la mayor de las libertades posibles en la cultura: vive en la lengua y en los hombres que la hablan: «Fueron de ayer, pero son de todos los tiempos. Vivieron ayer y viven hoy. Los

hemos conocido, como a Berceo, en la Rioja; como a Cervantes, en Madrid, y hemos estrechado sus manos, hace dos días, o esta misma mañana. Si los clásicos son vitales, con vida inextinguible, a su estro afortunado se debe. Leemos durante días y días a Cervantes, y se nos antoja que le tenemos a nuestro lado. Nos acompaña en nuestros contentos y nos consuela en nuestras aflicciones» (*Los clásicos revividos*, col. Austral. Prólogo, pág. 9)

De ahí que Azorín abogue por esta relación constante con los clásicos: «Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad» (*Lecturas españolas*, «Nuevo Prefacio», ídem, pág. 12). Y, sobre todo, los críticos tienen la función y el deber de reconocer y despertar a los clásicos dormidos para los de una nación: «Queramos que nuestro pasado clásico sea una cosa viva, palpitante, vibrante. Veamos en los grandes autores el reflejo de nuestra sensibilidad actual» (Ídem, pág. 13). Y Azorín emprende su labor de reconocimiento y reanimación. Su autor predilecto es Cervantes: centenares de artículos, que pasan a ser libros enteros sobre este autor. Y también Garcilaso, los Luises de León y de Granada, Quevedo, Góngora, entre los más importantes. Y también se acusan dos proyecciones de la clasicidad que la crítica de Azorín acusa, ampliando este concepto entonces referido generalmente a los autores de los Siglos de Oro. Una hacia la Edad Media, con sus evocaciones del Cid, Berceo, el Romancero (del que he de comentar dentro de poco un caso), Manrique, etc.; esto representa la valoración de los primitivos, que lo enlaza con el arte de fin de siglo, con el prerrafaelismo y con cuanto se funde en el esteticismo medieval de los modernistas.

Y otra proyección se establece sobre el siglo XVIII, con la intuición del prerromanticismo, concepto que luego aseguró la crítica profesional, y que Azorín había reconocido en sus estudios de Jovellanos y Cadalso, entre otros.

En una ocasión, en *El Escritor*, habla en términos generales de los poetas como creadores: «—¿Con qué cree usted, Rodero, que se hace la poesía, con ideas o con palabras? —No lo sé. —¿Le atrae a usted el mundo exterior o le atrae el mundo del espíritu? —No lo sé. No pienso en el mundo exterior ni en el mundo del espíritu cuando escribo. Escribo sin pensar. —¿Prefiere usted los poetas antiguos o los modernos? —Los

modernos y los antiguos. En poesía no hay antiguos ni modernos: no hay más que poetas. —¿Cuál cree usted que es el mayor peligro para el poeta? —El pensar que le van a leer. El sacrificar, siquiera en mínima parte, la eternidad de lo actual. El poeta debe estar por encima del tiempo y del espacio». (Col. Austral, 1942, pág. 261). Ese ideal o culminación de los valores poéticos, inherente a cualquier creación, es la clasicidad verdadera.

LA ERUDICIÓN AZORINIANA: BIBLIOGRAFÍA, BIBLIOFILIA Y CITAS.

Tratándose de lo que Azorín entiende por crítica y que refiere a textos que no son contemporáneos, parece que una cierta base de erudición resulta necesaria. Azorín escribía en 1917, en el prólogo de sus *Páginas escogidas*, dedicado a «Los clásicos»: «Cuando se lee con propósitos de erudición, ¡qué fácil es perder el espíritu del autor leído!» (Pág. 171). Eso sería para él un extravío. Sin embargo, Azorín crea una erudición entendida a su manera, que esparce en el conjunto de su obra, tanto en los artículos que van a dar en la literatura más o menos directamente, como en los otros y en las obras en las que la mención literaria es una pieza en un conjunto de intención diferente. De ahí que la literatura esté en la obra de Azorín no solo en cuanto crítica de ella, sino como presencia eficiente que procede de las lecturas; son referencias vividas en la experiencia del autor, que incrusta en su obra para que revivan en el lector. De todas maneras, se impone un orden de erudición, que no es el de la crítica histórica al uso, sino que sirve para cultivar el contacto espiritual, inteligente e incluso sensitivo, del lector con las páginas viejas de una obra que se lee en una edición antigua porque así esa impresión compleja de comunicación total será más auténtica. Y para esto hay que saber bibliografía; mejor dicho: bibliofilia, porque los libros no solo hay que conocerlos como piezas bibliográficas, sino también amarlos. Azorín escribió páginas llenas de pasión por el libro; así en el prólogo de *Trasuntos de España* (1952, cito por la Col. Austral, Madrid, 1962, pág. 12) establece la diferencia entre las grandes bibliotecas, organizadas con un eficiente, pero frío criterio bibliográfico, y las bibliotecas que reúne pacientemente el bibliófilo en sus inesperadas e imprevistas compras en tenderetes de libros viejos; refiriéndose a los libros así adquiridos, escribe: «El bibliófilo los ha mirado y remi-

rado bien. Se ha fijado en cómo están impresos. Ha advertido lo que pesan. Hasta el olfato ha intervenido en esta gran operación. La humedad o la sequedad del libro tienen sus olores especiales. Toda la persona, en suma, toma parte en este amor al libro». Una bibliofilia de esta especie es la que va implícita en la crítica de Azorín. Y esto desde sus principios, pues Martínez Ruiz nos cuenta que la mesa del escritor Antonio Azorín presenta este aspecto: «Reposan en la mesa una gran botella de tinta, un enorme fajo de inmensas cuartillas jaldes, un diccionario general de la lengua, otro latino, otro de términos de arte, otro de agricultura, otro geográfico, otro bibliográfico. Hay también un vocabulario de filosofía y otro de economía política; hay, además, en su edición lionesa de 1675, el curiosísimo *Tesoro de las dos lenguas, francesa y española*, que compuso César Oudin, «intérprete del rey». (*Antonio Azorín*, cap. II, en *Obras Selectas*, pág. 171). En las obras de Azorín, aún en las más alejadas de la literatura, abundan las menciones concretas de libros, que se hacen específicamente a una edición determinada, pero esto no es objeto de la consabida nota de pie de página, sino que forma parte de la sustancia del contenido; no importa que sea en una obra como *Tomás Rueda*: «Se encuentra Tomás en Leyde, o en Harlem, o en Dort, o en Amsterdam... (En Amsterdam, donde, en 1659, Juan Blaeu imprimía una linda edición del *Oráculo manual*, de Gracián, y otra de El Herve; bellos tomitos que tenemos ahora sobre la mesa en que escribimos)» (*Obras Selectas*, pág. 494). De ahí que el repertorio de los libros de Azorín no se refiera solo a obras literarias. El escritor es un curioso sin límites, y los libros más dispares, sobre las materias más diferentes, acuden a la cita, cualquiera que sea el asunto que traten: o aseguran la crítica literaria en el caso de que esta sea la intención primordial, o son el punto de partida de sus reflexiones, como ocurre con el caso del comentario de las *Relaciones topográficas de España*; estas *Relaciones* habían aparecido en la edición de Juan Catalina García-López, y son el motivo del artículo *La decadencia* («España», 26 de enero de 1904), en el que Azorín apunta los rasgos de su característica evocación de la historia y es, al mismo tiempo, un juicio de índole social. Por eso aparecen en Azorín las obras de condición «rara» o «curiosa» poco frecuentes en las bibliotecas, apenas conocidas, encontradas en los puestos de libros viejos, hallazgos descubiertos al azar en las búsquedas del autor; Azorín halla en estos libros la cita de mayor oportunidad, la

observación que da en el blanco o la adivinación de lo que sería una futura realidad. En este punto nuestro autor coincide con la tendencia análoga de los autores del Modernismo, del que Azorín no queda tan lejos como pretenden algunos críticos.

De este contacto con los libros antiguos procede una de las fuentes más caudalosas del estilo de Azorín: las peculiaridades de su léxico, los arcaísmos sacados de estas lecturas. Las palabras están en los libros, y Azorín allí las conoce —labor de crítico—, y de allí las saca para ponerlas otra vez en uso —labor de creador—. Es una selección estética, pero también filológica en la medida en que supone una inteligencia lingüística del texto y con frecuencia una exploración etimológica y desde luego semántica, pero que tiene como base la lectura cuidadosa de los libros antiguos.

Otro aspecto importante son las citas que aparecen con frecuencia en los textos del escritor. La labor de Azorín busca, además de las palabras, las citas que, por la fuerza de su significación, le golpearon con fuerza, y él procura transmitir esa conmoción al lector. A veces la cita se integra en la obra creadora de manera congruente, y resulta como un símbolo o cifra de su contenido. Así en *Tomás Rueda*: «¡Ah! —exclamarás tú—. He perdido mi mocedad. No sé lo que es la vida; podía haber gustado de una porción de sensaciones, cuando mis sentidos estaban nuevos, de que ahora estando viejos, no puedo gustar» (No sabes tú, Tomás, dicho sea en secreto, y sin que tú te enteres ahora; no sabes tú que, cuando seas viejo, tanto dolor como el de no haber gustado las satisfacciones del mundo, te causará el haberlas gustado. Uno de los maestros más ilustres que ha habido en Salamanca, antes de que tú estuvieras en ella, el maestro Hernán Pérez de Oliva, ha puesto en castellano una de las comedias del Plauto, la llamaba *Amphitruon*; y mira lo que en ella dice uno de los personajes: «Todos los placeres de esta vida no son sino aparejo que se hace para el dolor de ser pasados» [*El dolor de ser pasados...*]). (Idem, pág. 486).

Solo que a veces la cita le gusta tanto, que es lo que de la obra de un escritor se le queda en la memoria, y vuelve una y otra vez a ella, como he señalado en un artículo sobre Garcilaso y Azorín (*Azorín y Garcilaso*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», 226-227, 1968, páginas 436-450). Y esto limita su juego crítico al repetir reiteradamente impresiones análogas en contextos diferentes.

LOS CLÁSICOS, RENOVADOS POR LA TRADUCCIÓN.

En esta vía de acercamiento a la literatura antigua, Azorín se valió también de la traducción de los viejos textos a la lengua actual. Es una labor creadora, de artesano de la poesía, en la que revierte al español de hoy el contenido de las obras del español antiguo. Resulta un trabajo de taracea, en el que las viejas palabras y el curso sintáctico de otras épocas se incrustan en la nueva obra y se transfunden, glosan, parafrasean y comentan, y a través de esta versión llegan al lector de hoy de tal manera que, al mismo tiempo que la obra antigua resulta reforzada en la interpretación moderna, esta tiene también su valor propio, independiente de su origen. Así ocurre, por citar un ejemplo muy claro, con el *Romance del prisionero*:

Que por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
van a servir sus amores,
sino yo, triste mezquino,
que yago en estas prisiones,
que ni sé cuando es de día,
ni menos cuando es de noche,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor;
matómela un ballestero;
¡déle Dios mal galardón!

(*Cancionero general*, 1511, fol. 136)

Veamos cómo queda convertida la pieza poética en un fragmento muy característico de esta labor creadora, y, en cierto modo, crítica, de Azorín: «Es por el mes de mayo. La tierra respira vitalidad y sensualidad. Ya los árboles están cubiertos de follaje nuevo. La luz tiene una viveza que antes no tenía; las sombras —la del alero de un tejado, la de un viejo muro— adquieren imperceptibles colores: sombras rojas, sombras violetas, sombras azules. Canta el agua como antes no cantaba, y sentimos un irreprimible deseo de ahondar nuestras manos en las fuentes claras, límpidas y frescas. Los insectos zumban; pasan rápidos en el aire los panzudos y torpes cetonios que van a sepultarse

en el seno de las rosas... Un prisionero que está en su cárcel. No puede él gozar de la Naturaleza que despierta exuberantemente. Su encarcelamiento es rigurosísimo, cruel, bárbaro. Oscuro completamente en su calabozo; no entra en él la luz del día. «Ni sé cuándo es de día, ni cuándo las noches son», dice lamentándose el prisionero. Es decir, sí lo sabe; mejor dicho, lo adivina. Llega hasta el calabozo el canto de una avecilla; cuando esta avecilla canta, el prisionero sabe que ya en el mundo es de día, y que los seres, las plantas, las cosas —¡todos menos él!— gozan de la luz del sol. Esta avecica (como la arañita de otro célebre prisionero) era su único consuelo. ¡Cómo llegaban hasta su alma angustiada los trinos de este pajarillo libre y feliz! Y ya el prisionero no oye esta avecilla: «Matómela un balletero. ¡Déle Dios mal galardón!». (De «El Romancero», *Al margen de los Clásicos*, en *Obras Selectas*, pág. 913).

EN LAS FRONTERAS DE LA CREACIÓN: EL CASO DE *Tomás Rueda*.

Azorín reunió en libros los artículos de la prensa; primero lo hizo él, y luego cuidaron de esta labor Angel Cruz Rueda y José García Mercadal. Como los tales artículos nunca habían sido actuales, según la exigencia de la literatura periodística, con esta nueva presentación como libros ganan en entidad literaria pues se reorganizan en obras que así entran en una consideración de difícil clasificación: libros misceláneos que cabe llamar «ensayos», si nos atenemos al carácter libre, incompleto, polifacético y más intencional que exhaustivo, del género; con todo no puede encontrarse siempre o claramente un determinado propósito a cada uno de ellos. De ahí que cabe aplicar el criterio seguido recientemente por José María Valverde; al publicar *Los pueblos* (Madrid, 1905) con los reportajes literarios de la *Andalucía trágica* (tal como había hecho el autor en la edición de Madrid, 1914), le añadió por su cuenta otros artículos más que mostrasen la riqueza de asuntos tratados por el escritor en esta época tan rica (*Los pueblos, la Andalucía trágica y otros artículos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1974).

Pero más allá de esta edición de artículos reunidos con el objeto de formar un libro, hay que considerar el caso en que Azorín realiza una obra de mayor y más cohesiva unidad, sin perder, sin embargo, el mismo punto de vista con que escribe los artículos que se refieren a la crítica y comentarios de literatura, según su manera. En-

tonces, penetrando a través de las fronteras de la creación, en un dominio impreciso y a veces neutro, Azorín escribe libros que se apoyan en un leve argumento narrativo. Estudiemos, con cierto detenimiento lo que ocurre con uno de ellos, con el que se tituló *El Licenciado Vidriera*, en 1915, y *Tomás Rueda* en la nueva edición de 1941. La obra gozó siempre de prestigio entre la gran diversidad de la producción literaria de Azorín. Ya en 1915, en una reseña inmediata a la aparición, se ocupó de ella Alfonso Reyes (*El Licenciado Vidriera, visto por Azorín*, reproducido en *Tertulia de Madrid*, colección Austral, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949, págs. 21-25), y recientemente le ha dedicado un estudio Gonzalo Sobejano (*Azorín el separado (Retablo de Tomás Rueda)*, en los «Cuadernos Hispanoamericanos», 226-227, 1968, págs. 239-265.) Ambos críticos, con más de cincuenta años por medio, coinciden en destacar la bondad de la obrita, siguiendo en esto la misma opinión que Azorín. Observemos que el autor prefiere para el personaje el segundo de los dos nombres que había mencionado Cervantes en el original, pues en la novela ejemplar, escribe que, después de curado Tomás por un jerónimo, «llamándose el licenciado Rueda y no Rodaja, volvió a la Corte». Rueda es, pues, el hombre salvado de la locura, el hombre que volvió de una situación en la que era único, y que reingresa en el mundo de la cordura común. Azorín recrea a su aire la novela cervantina. Por tanto, para que la obra de Azorín tome sentido, se necesita haber conocido antes la de Cervantes; la experiencia de lectura que acompaña a la labor de Azorín, se traslada aquí al lector en un segundo grado, pues lee la obra nueva contando con que se ha leído antes la antigua. En 1941 Azorín hizo preceder al libro de un prólogo que es como una glosa que pone de manifiesto una relación de tercer grado: «¿Cuándo era más auténtico Tomás Rueda, más de sí, más humano: siendo loco o siendo cuerdo, estando enajenado o estando en su propia posesión? La novela de Cervantes es una bella síntesis de su gran obra, el *Quijote*. Tomás Rueda equivale a Alonso Quijano. Los dos personajes viven en lo irreal. Los dos acaban, melancólicamente, por volver a lo cotidiano. Pero en la síntesis —novela chica— la esencia, por lo reducido, es acaso más penetrante que en la creación grande —el *Quijote*—. Lo que aquí se exploya en el tiempo, en el espacio y en los accidentes, allí se concentra y nos da más sensación de añoranza, por lo desconocido. Lo desconocido es el misterio de la vida. ¿Lo sabe Don Quijote? ¿Lo sabe Tomás Rueda? ¿Lo sabemos nosotros, con toda nuestra ciencia?» (Obra citada, pág. 471).

Tres planos entran ahora en juego: *Don Quijote* (el plano que ahora ha aparecido al fondo); *Tomás Rueda* (plano de realización que lleva implícito la novela ejemplar) y, *nosotros* (plano de la realidad vivida por Azorín y participada por él al lector de la obra). En *Andando y pensando* expresa así esta función del crítico que entreteje los varios planos de realización implícitos en esta labor: «Se puede decir al lector: «Todo esto que tú no ves, está en esta obra. Examínala conmigo y verás en ella lo que hasta ahora no habías visto. Tú, lector amigo, puedes sentir en esa obra lo que yo siento; y lo que yo siento es como un segundo plano, como una segunda realidad de esa obra. Dame la mano y, cordialmente, henchidos de efusión bondadosa, pasearemos por los dominios espirituales creados por el autor» (*Andando y pensando*, en *Obras Completas*, pág. 163).

La crítica, según este sentido que le da Azorín, sale al encuentro del lector, lo anima a leer, y sobre todo a releer *El Licenciado Vidriera* y, a través de él, el *Quijote*. Sin embargo, la obra de Azorín también vale por ella misma, y por lo que por ella el lector percibe acerca del misterio que rodea al hombre, motivo básico que persigue a través de su experiencia poética, de la de Tomás y de la de Don Quijote: «No; el misterio cala más hondo y es más hermético, El gran misterio está ínsito en la realidad misma que nos circuye y que no sabemos, ni sabe, en fin de cuentas, un Kant, lo que es, ni sabrá nunca, con su inteligencia limitada, el hombre. Por no saberlo, para escapar a la angustia de no saberlo, se crea Don Quijote una realidad suya, y se la crea Tomás Rueda» (Obra citada, pág. 471). Tomás Rueda es un inventor de realidad ficticia —el juicio trasparente como vidrio—, y la locura es así creadora de una apreciación diferente de la que es común en la realidad. Una vez curado, nos queda la impresión de inquietud por lo que sería del licenciado que había vivido aquella aventura espiritual: «No sabemos cuál será el destino, recobrado ya el juicio, allá lejos de España, de Tomás Rueda. Y cerramos el libro, sintiendo viva punzada en el corazón» (Obra citada, página 472).

Para que el lector participe en esta experiencia de la lectura, Azorín escribe su libro *Tomás Rueda*. Y para esto tiene que reinventar al personaje sobre el patrón del libro de Cervantes: es bien conocido el comienzo de la novela cuando los dos caballeros estudiantes encuentran en las riberas del Tormes a un muchacho de once años, que sabe leer y

escribir pero que olvidó el nombre de su tierra. La imaginación de Azorín recrea la niñez de Tomás. A manera de cuento comienza el libro de Azorín: «Pues, señor, una vez *era* un rey... No; no *era* un rey. Una vez *era* un gran caballero... Tampoco; no *era* un gran caballero. *Era* un valiente capitán... Tampoco; no, no *era* un valiente capitán. ¿Qué *era* entonces? ¡Ah, sí! Una vez *era* un niño. Un niño que *vivía* en una ciudad de Castilla —Valladolid, Zamora, Medina del Campo—. En esa ciudad este niño *moraba* en un hermoso caserón de piedra. Los muros *son* de piedra; herreros *han golpeado* con sus martillos los hierros de los balcones y *han hecho* de ellos lindos barandales; encima de la puerta *hay* un escudo de piedra. *Entremos* en la casa; *se ve* primero en ella un ancho zaguán; luego, por la espaciosa escalera, *se sube* a unas amplias habitaciones. *Antes*, en esta casa, *se veían* ramos de flores encima de las mesas y de los escritorios; *ahora*, *hace* ya tiempo que nadie corta las flores en el huerto». (Obra citada, pág. 472).

Observemos la organización del estilo en la entrada misma de la obra. El comienzo va marcado por la intemporalidad del cuento folklórico mediante el uso de la fórmula narrativa *una vez era*. Azorín se sitúa en el pasado de la leyenda folklórica, de orden indeterminado, donde es posible el encanto y maravilla propios de este género. Pero, como si estuviera enfocando un objetivo, después de ir pasando por varios planos, alcanza el que él pretendía: Tomás Rodaja, de niño. Y entonces el relato toma un cauce determinante de la narración novelística que proyecta la acción imaginada como existiendo realmente en un tiempo pasado: *vivía, moraba*. Pero esto no persiste porque pronto Azorín pasa el verbo al tiempo actual del presente, como si entonces crease un nuevo plano narrativo con una realidad presente: *son, hay*, o inmediata: *han golpeado, han hecho*. Pero aún hay más: Azorín coge de la mano al lector, y el lector y el autor van juntos: *entremos*; y los dos van viendo con ojos de impersonalidad: *se ve, se sube*. Y lo que es más importante: entran en juego un *antes* y un *ahora*, que es el del tiempo actual del relato, el que Azorín recreará para que así se logre su propósito. ¿De qué? ¿De crítico literario o de escritor? En todo caso, de despertador de impresiones en ese diálogo con el lector acompañante, como cuando se refiere a los sobrados de las casas: «¿Qué impresión os producen los tejados, los tejados de una vieja ciudad, de una populosa ciudad? Cuando niños, hemos subido —acaso— a las falsas de la casa.

Hemos subido, no acaso, sino seguramente» (Obra citada, pág. 474). Y añade: «El niño de nuestro cuento ha subido —como nosotros— al sobrado» (Obra citada, pág. 474). Ese *nosotros* no es una retórica sustitución del *yo*, sino un *yo* (autor) + *tú* (lector) y *tú* (otro lector) etcétera; y así, por medio del *nosotros* (autor y lectores) se sigue la vida del niño en la casona, en los campos, en Salamanca y por los caminos de España, Flandes e Italia, tal como contó Cervantes en su novela. La sensibilidad de Azorín se agudiza contando lo que le evoca y sugiere el texto de la novela ejemplar. Le ayudan para esto sus lecturas, sobre todo, de libros de todas clases y de cualquier época de la literatura española y extranjera, tan variadas; así, cuando Cervantes menciona que «la dama de todo rumbo y rango» que se enamoró de Tomás, fue aconsejada de una morisca, Azorín recrea la figura de Celestina, enredándola con una alusión a Fray Luis y un apunte levísimo a la pintura de Teniers: «Esta viejecita no tiene nada de comer; a veces lleva en sus manos un jarrito; lo suele llevar envuelto en un lienzo para que no lo vean. Entra en las casas y dice oraciones y proporciona agujas, hilado, recetas para tal o cual mal. Ya conocéis a esta viejecita. La ha retratado, hace mucho tiempo, Fernando de Rojas. Pero un varón grave, como el maestro Luis de León ha creído conveniente, en términos generales, hablar de ella. En las páginas sobrias y austeras de *La perfecta casada*, esta viejecita aparece y desaparece como una figurilla de Teniers: una figurilla de Teniers que anima —perdón, querido gran poeta— las dichas severas páginas. «Debajo de nombre de pobreza —dice fray Luis de León— entran en las casas algunas personas arrugadas y canas, que roban la vida y entiznan la honra» (Obra citada, págs. 489-490).

La mención de la cita tiene, pues, un valor que toca a la experiencia, vivida imaginativamente, de sus lecturas, no con la aclaración de un dato como ocurre con la crítica erudita o el establecimiento de una fuente de la crítica histórica. Para Azorín la novela de Cervantes ha sido el punto de partida para su labor en la que su sentido personal de la crítica ha sido trampolín desde el que se ha lanzado hacia la creación. Puede decirse que en *Tomás Rueda* sólo aparecen los motivos básicos de la novela de Cervantes. La parte que en la novela ejemplar es sustancial, o sea, la locura del personaje, apenas se menciona, y de un modo indirecto: «Vidrioso, un poco vidrioso», titula la parte IX. Y no hay ninguna anécdota de la serie de las que son la parte más aparente

de la obra de Cervantes: el loco que se creía de vidrio, y por eso decía la verdad de las cosas, suelto de todo compromiso social. Así: «Preguntóle uno qué haría para no tener envidia a nadie. Respondióle: «Duerme, que todo el tiempo que durmieres, serás igual al que envidias». La materia más abundante de la novela cervantina se deja de lado como parte anecdótica, en busca de la trascendencia espiritual del personaje, que no es ya de Cervantes, sino de los lectores de su obra; y entre ellos se encuentra Azorín, lector despertísimo y audaz en llegar a las últimas consecuencias implícitas en la obra clásica.

Ya sabemos que Tomás Rueda se fue de Salamanca porque no pudo convencer a los de la ciudad de que había vuelto a su buen juicio. «Perdía mucho y no ganaba cosa, y viéndose morir de hambre, determinó de dejar la Corte y volverse a Flandes...». Pues Azorín da otro rumbo a su «cuento», y Tomás Rueda se convierte en el representante de la «realidad interior», propia de la conciencia de un hombre de cualquier tiempo: «Tomás para trabajar, para producir, necesita un apoyo íntimo y espiritual. Ha de haber siempre en él una realidad interior. Y todo esto que le hace vivir, puesto que le hace vivir, es una verdad. No importa que los demás vean o no vean esta realidad; no importa que los demás estén o no conformes con ella. Tomás se siente apoyado en esta realidad innegable, y en virtud de ella vive, trabaja, sigue la sucesión del tiempo» (Obra citada, pág. 495).

Esta realidad interior justifica en último extremo (y en el fin del libro) el método de la crítica de Azorín: «¿De qué manera, por ejemplo, un autor antiguo que Tomás lee puede crearle una realidad interior? Pues así es, en efecto. No porque Tomás le copie e imite; la imitación no serviría de nada. Sino porque, colocándose Tomás en el mismo plano, trata de polarizar todas las cosas en el mismo sentido y obtiene, no una obra análoga —no se trata de eso—, sino una corriente interna que le permite avanzar en la vida y desenvolverse en ella... ¡Realidad interior! Esa realidad supone siempre una ilusión, una perpetua ilusión con que el instinto se opone al disolvente de la inteligencia... ¡Realidad interior! Esfuerzo que hacemos, mediante el cual, creyéndonos de otra manera, logramos un resultado que no lograríamos permaneciendo los mismos» (Obra citada, págs. 495-496). Azorín ha puesto de manifiesto que la conciencia y el ejercicio de la realidad interior ha enriquecido en espiri-

tualidad al autor, a los lectores y a todos en general. Comprendiendo y reviviendo en nosotros el pasado, aseguramos el presente.

Una cuestión se nos plantea: ¿*Tomás Rueda* es obra de crítica o de creación? ¿De qué lado de frontera se encuentra? Considerada como obra de crítica, encontramos que en ella aparecen los resultados finales del método que antes establecí; se entiende que el lector está dispuesto a llegar a las consecuencias últimas del procedimiento establecido, o sea, a la revitalización del autor clásico. Considerada como obra de creación, encontramos una armadura argumental condicionada, de tal manera que la libertad de la disposición queda limitada por la base literaria. Este hibridismo pasará también a otras obras de Azorín aparentemente más sueltas e independientes en su desarrollo. En la clasificación de las obras de Azorín es muy amplio este grupo en que la situación es conscientemente indecisa y matizada. El Azorín crítico nunca deja de participar, en forma más o menos discreta, pero siempre con eficacia, en cuanto a obligar al lector a que participe en esta comunicación con el pasado literario, herencia de todos los que hablan la lengua española y que él encuentra actuante en la realidad vivida. Las obras «libres» (por decirlo de algún modo), de cauce novelístico o teatral, también mantienen de algún modo relación con los aspectos críticos mencionados; la condición de la crítica de Azorín es así sustancial en su obra, y trasvasa los límites de los géneros literarios establecidos para convertirse en un sustrato de la creación, base común general.

RECUESTO Y BALANCE DE LA CRÍTICA AZORINIANA.

Lenta e implacablemente Azorín entra en la historia literaria. La conmemoración del centenario de su nacimiento puso un siglo entre él y este tiempo nuestro. Por eso conviene ver hasta qué punto el sistema de la crítica de Azorín puede valer hoy. Una característica común de los estudios literarios en la actualidad es la intensa preocupación que se siente por lo que sea la crítica y sus métodos; los libros que aparecen sobre este asunto son muchos, pero su circulación apenas sobrepasa el grupo de los críticos, de los profesionales de la enseñanza, y algún curioso entendido o, a veces, algún autor que quiere sabérselas todas.

Teniendo en cuenta este cultivo tan extendido de la teoría literaria y su variedad, cabe preguntarse: ¿merece Azorín la consideración de

crítico literario? El mismo contestó que no sabía con certeza si había hecho crítica literaria; sin embargo, su función coincidió muchas veces con lo que en cualquier criterio sobre la crítica literaria actual se afirma, (y en esto se encuentran conformes todas las corrientes): en primer lugar, la primordialidad del texto. Azorín se situaba siempre ante el texto, y a través de la lectura despierta, aguda y vibrante, penetraba en el sentido de la obra. Esto solo lo sitúa en las avanzadas de la pedagogía actual de la literatura: es necesaria la historia y la erudición, pero el conocimiento del texto va siempre por delante. Azorín enseñó a leer intensamente, con profundidad cultural, despertando la apreciación de los valores estéticos, a los lectores de más de medio siglo; hizo posible que Cervantes y los grandes escritores y obras del pasado y sus coetáneos, desde el *Poema del Cid* hasta Rosalía de Castro y Miró, Machado y Juan Ramón, saliesen de los dominios de la crítica de las minorías entendidas, hasta la calle, y que reviviesen en la sensibilidad de un crecido número de lectores que así lograban una vida espiritual más intensa. Esta posición coincide con la tendencia de los críticos que destacan el compromiso del escritor con la vida: solo lo que vive, personal y comunitariamente, importa. Y Azorín afirma la vida de los clásicos y la sostiene y defiende, basándose en este criterio: si son clásicos es porque existen.

No obstante esta afirmación tan importante, hay que reconocer que los reparos que se han puesto a la crítica impresionista y, en especial, a Azorín, han sido varios. Por de pronto, esta especie de crítica pide que el que la escribe sea no sólo un lector privilegiado en su sensibilidad literaria, sino también un artista de la expresión, un creador literario. Esto limitaría, pues, la crítica a los escritores con capacidad de críticos.

Es curioso destacar el hecho de que entre los autores de la generación siguiente (de 1927, como se la llama generalmente), que habían recibido la lección de Azorín, abundasen los escritores que también son críticos: tal es el caso de Salinas, Guillén, Cernuda, etc. No obstante, ellos se manifiestan o como creadores o como críticos, sin que establezcan el amplio dominio fronterizo que he notado en Azorín, ni tengan tampoco el propósito de escribir para un gran número de lectores. Además Azorín establece alrededor de la obra que comenta o glosa un contorno que sobrepasa las cuestiones literarias y llega a constituir un marco cultural,

no como exposición de datos, sino como sensibilización de la historia, apoyada en impresiones estéticas de índole muy diversa. Su aplicación corresponde sobre todo a las obras del pasado, y es de difícil uso para las del presente, en el que el marco cultural es común al lector y al crítico y no requiere ser formulado.

Se dice que el criterio de Azorín no condujo ni a un método (aunque no falten en su obra apuntes y bocetos que pudieran establecer una crítica consecuente y de conjunto) ni a resultados de validez general. Azorín contaba con este factor de su crítica, acorde con la condición misma de la creación artística: «La obra de arte es producto de la irregularidad. No puede haber norma regular para la gestación artística. La obra genial se produce cuando quiere. Y si la gestación es libre e inesperada, ¿por qué el libro, resultado de esa gestación, no ha de ser leído también de un modo irregular y caprichoso?» (Prólogo citado de *Trasuntos de España*, pág. 12). La crítica que resulta de esa lectura recoge tal situación. Pero es que Azorín no aceptó desde un principio los cuadros establecidos para los géneros literarios que había recibido en herencia: su novela no es la realista del siglo XIX; su teatro es una experiencia intelectual, poco acorde con la tradición dominante. ¿Por qué su crítica iba a condicionarse con alguna de las modalidades inmediatas? Ya se ha visto que la función exploratoria y valoradora de Azorín no se limita a los artículos o libros de crítica, ni a los escritos que requieren una experiencia literaria, pues la cita, la paráfrasis y la evocación literaria pueden hallarse en cualquiera de sus obras. Así resulta que el estilo de Azorín es válido tanto para la creación como para la crítica; no hay límites con tal de que exista una verdad que es real tan referida a las cosas como al espíritu. Podríamos señalar la condición de espiritualidad aventurera —enfrentarse con lo que saliere en la lectura— de la crítica azoriniana, que así se reúne con el ensayo de los escritores del 98. Pero aun en esto habría que indicar que Azorín no trata de organizar sus libros enfrentándose con aspectos determinados del pensamiento de la época. La condición del artículo exige variedad, pero Azorín intuye que su labor había de fijarse con más firmeza que la que tiene la hoja volandera del periódico, difícil de conservar y más difícil aún de llegar luego a ella. No le bastaba el goteo de artículos en las columnas del periódico; y de ahí la aparición de los volúmenes que reúnen los artículos, esta vez como capítulos de un libro.

¿Qué entidad poseen estos libros? Azorín declara lo siguiente en unas líneas previas a *Lecturas españolas*: «Un lazo espiritual une, como verá el lector, los trabajos de este volumen. La coherencia estriba en una curiosidad por lo que constituye el ambiente español —paisajes, letras, arte, hombres, ciudades, interiores— y en una preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España» (edición citada, pág. 7). Es la vía de Cadalso, Larra y Costa, a los que cita en seguida, y de los factores citados, el de las letras, y su secuela, la crítica literaria y la peculiar erudición bibliográfica de nuestro autor, ocupan un lugar primordial. Pero, una vez asegurado el efecto de esta curiosidad por España, el desarrollo de las obras se dispersa por los más varios campos, si bien algunas de ellas se orientan hacia el hecho literario, en un sentido amplio. Una clasificación rigurosa es imposible, pues lo más frecuente es que en la miscelánea se mezclen la descripción y la evocación de los lugares de España o de otras partes con referencias de tipo literario de índole muy diversa. Bastará para percibirlo una indicación de las obras más importantes en las que el carácter crítico (o literario, en términos más generales) aparece como predominante; y esto solo desde que Martínez Ruiz pasa a ser Azorín en 1905 hasta 1925: *Los pueblos* (1905), en que el estilo del escritor se halla ya cuajado, y que sigue con *La ruta de Don Quijote* (1905), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1914), *Al margen de los clásicos* (1915), *Rivas y Larra* (1916), *Los dos Luises y otros ensayos* (1921), *De Granada a Castelar* (1922), *Racine y Molière* (1924), *Los Quintero y otras páginas* (1925). La cuestión, es, pues, muy compleja, y requeriría un estudio superior a los límites de estas páginas.

Algunos comentaristas de Azorín han indicado que en la llamada obra crítica del escritor existe potencialmente una historia de la literatura de gran envergadura. De su obra *Al margen de los clásicos* escribió que es una «especie de manual de literatura española» (*Lecturas españolas*, edición citada, «Nuevo Prefacio», pág. 9). Sin embargo, lo suyo fue recoger destellos, matices, diferencias entre hombres y lugares y tiempos, buscar la autenticidad creadora de la obra en donde quiera que estuviese, asegurar los clásicos. Volvemos al término «impresión» ahora con un valor estético: lo mismo que en la técnica de la pintura impresionista, es la luz en el aire, la visión en la verdad del ojo, la parcialidad definitiva y definidora lo dominante, así, en la obra crítica de Azorín, domina

un criterio análogo, siempre en busca de la autenticidad que es consecuencia de la inquietud. En *El escritor* dijo: «Juzgué luego acaso apresuradamente —queriendo ser apresurado— que en Dávila no resaltaba lo que descubre a un verdadero artista: la inquietud. Goethe es quien señala como distintivo inconfundible del artista esa cualidad» (*El escritor*, Col. Austral, 1942, pág. 24). La crítica de Azorín fue despertadora de inquietudes, por tanto, artística; y, al mismo tiempo, servidora del hombre de la España de su tiempo.

Si la crítica de Azorín fue de base subjetiva y de trascendencia social, no impide esto que fue él quien afirmase un concepto que renovó los estudios de la historia de la literatura: el de generación literaria. Intuitivamente Azorín pretendía encontrar un módulo histórico que ni fuese la mera sucesión cronológica ni la común partición en siglos. De ahí que desde 1913, en forma ya definida, difundiese este concepto, procedente de su propia experiencia literaria y de su conocimiento de los otros escritores con los que convivía en los tiempos combatientes de comienzos de siglo. Su defensa de la «generación del 98» y la discusión que sobre esto mantuvo con otros contemporáneos, en especial con Pío Baroja, fue sonada, y acabó por hacer común esta manera de agrupar a los escritores de su tiempo. Después, los teóricos de la ciencia literaria, sobre todo alemanes, aplicando a este dominio lo que se había establecido para la historia y las artes plásticas, señalaron las condiciones rígidas que habían de articular los factores constituyentes del concepto de generación (en especial, obtuvo notable favor en su tiempo la *Philosophie der Literaturwissenschaft*, publicada en Berlín, 1930, y traducida al español en México, 1946; dentro de esta obra, el artículo de Julius Petersen sobre *Las generaciones literarias* dio la formulación más común del concepto). Por esta vía llegamos a Jeschken y Salinas (1935), que lo difunden en los medios universitarios de España, pero antes Azorín había inventado a su modo y, sobre todo, había formulado el concepto a través de la experiencia vivida con sus coetáneos, y comprobado su utilidad en la crítica literaria .

Añadamos la mención de otro aspecto que un estudio sobre la crítica de Azorín ha de tener en cuenta: él supo darse cuenta de la importancia de los estudios de la literatura comparada, y de qué manera en el proceso de la creación intervenían obras de otras lenguas que la nativa del escritor. Su mayor conocimiento fue sobre la literatura fran-

cesa, y de esto escribió mucho. Por de pronto, afirmaba que en estos casos hay un obstáculo insalvable: «Por mucho que se conozca la lengua de un país, y por mucho que se haya frecuentado la literatura de este pueblo, siempre existen matices, tonalidades y cambiantes que no podemos percibir. El muro que nos separa de otra nación —con distinta lengua y de distinta raza— podrá llegar a ser el más límpido y delgado cristal, pero en todo momento el muro existirá». (*Racine y Molière*, en *Obras Completas*, IV, pág. 581). Si la vía del conocimiento directo es imposible, también lo es la vía de la traducción: «No se puede traducir literalmente; hay frases que son síntesis de sensibilidad, expresión de matices en un medio determinado —Inglaterra, Francia, España—, y que luego traducidas esas frases correctamente, no tenemos nada que reprocharles, pero que ya en este otro medio han dejado de ser condensaciones de esa sensibilidad y no nos dicen nada: otros modos verbales hay, en cambio, que expresan ese matiz de sensibilidad...; o bien en el alma de ese país, en el ambiente, en los habitantes no existe esa zona sutilísima, etérea, de sensibilidad, y en este caso la frase correctamente traducida está horra de aquel sentido que tenía en el original» (Idem, pág. 613). Con estos límites, señala lo que es posible realizar honestamente, sin burdos ni pedantescos engaños: «Resignémonos a este coeficiente irreducible de percepción. Y estudiemos las literaturas extrañas para recreo de nuestro espíritu y para tener en ellas contraste con que estimar y valorar la propia» (Idem, pág. 582).

Con todo lo dicho, cabe señalar un peligro en la crítica de Azorín y es que rompe con la unidad cerrada de la obra poética, pues el autor puso en ello lo necesario para que el lector recibiese su contenido. Si un crítico, aunque sea de la talla de Azorín, nos guía en la apreciación de valores según su punto de vista, es posible que corte la iniciativa del lector y que le embote la curiosidad. Es cierto que Azorín pretendía lo contrario, pero su condición magistral puede imponer criterios aun sin proponérselo. Por otra parte, en mi estudio sobre Garcilaso y Azorín, he probado que es reiterativo en sus apreciaciones y que no cabe apenas un progreso ni una articulación de sus opiniones.

Además, la crítica actual se orienta hacia la consideración «científica» de la obra literaria, que es la opuesta a la apreciación estética de Azorín. Un método riguroso pretende explorar el estilo y la organización de la obra, y procura establecer su teoría y examinar la estructura. Y

Azorín no es un crítico sistemático ni su método le ha sobrevivido eficazmente. Podemos escribir a la manera de Azorín pero si extremamos el parecido, pronto aparece el pastiche estilístico. Lo que había de válido en la crítica impresionista se ha transfundido en el ensayo. La crítica de Azorín, que fue en su época una innovación, hoy pertenece, en cuanto a su organización, a la historia de la crítica. Pero persisten los valores creadores que apoyaban la obra, y sus páginas, ya sin la brillantez de la combatividad con que aparecieron, tienen aún un gran número de lectores o, a lo menos, han representado un factor importante en su formación literaria y aún humana. Azorín sigue siendo una vía de invitación a la lectura y conocimiento del pasado por la que los adolescentes descubren por vez primera, y a veces con pasmo, que la literatura es algo más que nombres de un manual; y los lectores de cualquier edad encuentran en la crítica de Azorín una lección escrita por un maestro de la lengua que muestra con viva imaginación lo que fue la tradición de España, que es un modo de aprender a conocer lo que es —o lo que pudiera ser— el presente de la nación.

Acabará con las mismas palabras con que Azorín cierra el volumen de *Lecturas españolas*, publicado en Edimburgo por Thomas Nelson y fechado en Nebreda, marzo de 1912: «No saldrá España de su marasmo secular mientras no haya millares y millares de hombres ávidos de conocer y comprender» (Idem, pág. 287). Una crítica que se propone esto merece, a lo menos, nuestro respeto y una benévola consideración, pues estuvo guiada (como ya mencioné antes) por una «preocupación por un porvenir de bienestar y de justicia para España» (Idem, pág. 7).