

MOTIVOS SIMBOLISTAS EN EL PERIODISMO DE AZORÍN: LOS PUEBLOS

CARLOS PEINADO ELLIOT
UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)
cpeinado@us.es

Resumen: En este artículo se pretende abordar la presencia de la tónica simbolista en el periodismo de Azorín, tomando como centro los textos publicados en el diario *España* que el autor incluyó posteriormente en *Los Pueblos*: el rechazo a la civilización industrial, la búsqueda de la armonía –en las síntesis que descubren la sustancia única y universal que subyace a todo–, la ética de la compasión schopen-haueriana –reflejada en los médicos de provincia–, la angustia, el simbolismo paisajístico o el topos de la ciudad muerta, configuran un universo traspasado por el vacío que se atisba tras lo real.

Palabras clave: Azorín. Simbolismo. Modernismo. Periodismo. Romanticismo. Compasión. Angustia. Schopenhauer. Ciudad muerta. Precapitalismo. Metaliteratura.

Abstract: This article aims to address the presence of topical symbolist in Azorín's journalism, taking as central the texts published in the Journal *España* that the author subsequently included in *Los pueblos*: the rejection of industrial civilization, the search for harmony –in the synthesis that discovers the unique and universal substance underlying all–, the Schopenhauer's ethics of compassion –reflected in the physicians of the province– the anguish, the symbolism landscape or the topos of the dead city, a universe set pierced by the emptiness after real peers.

Key words: Azorin. Symbolism. Journalism. Romanticism. Compassion. Anger. Schopenhauer. Dead city. Precapitalism. Metaliteratura.

Résumé: Cet article vise à répondre à la présence des motifs symbolistes dans les articles journalistiques d'Azorin, en prenant comme centre les textes publiés au Journal *España* que l'auteur a ensuite inclus dans *Los pueblos*: le rejet de la civilisation industrielle, la recherche de l'harmonie –dans les synthèses qui découvrent la substance unique et universelle qui sous-tendent la Totalité–, l'éthique de la compassion de Schopenhauer –qui se reflète dans les médecins de la province–, l'angoisse, le symbolisme paysager ou le topos de la ville morte, montrent un univers transpercé par le vide.

Mots-clés: Azorin. Le symbolisme. Le modernisme. Le journalisme: Le romantisme. La compassion. L'angoisse. Schopenhauer. Ville morte. Précapitalisme. Metalittérature.

En este artículo se pretende abordar la presencia de la tónica simbolista en el periodismo de Azorín, tomando como centro los textos publicados en el diario *España* que el autor incluyó posteriormente en *Los Pueblos* (si bien en algún caso el análisis se extiende a algún artículo coetáneo, por la cercanía en tema o estilo)¹.

¹ Como es lógico, al emplear los términos «simbolista» y «modernista» no se hace alusión a escuelas o grupos literarios, sino al amplio movimiento en el que se manifiesta la crisis finisecular y que penetra hasta bien entrado el siglo XX, tal y como dejó patente Juan Ramón Jiménez en su curso *El modernismo*. En la bibliografía azoriniana ha sido Lozano Marco quien con mayor claridad ha asentado la filiación modernista-simbolista del escritor.

En esta época, destaca Azorín en la prensa por su labor de cronista parlamentario. Sin embargo, aparte de las crónicas parlamentarias, Azorín escribe artículos que serán posteriormente recopilados en diversos libros: *Los Pueblos* (*Ensayos sobre la vida provinciana*), *Fantasías y devaneos* (título que no reúne los mismos artículos que llevaban esta rúbrica en el periódico), *Tiempos y cosas*, *Veraneo sentimental* y algunos de los trabajos de *Palabras al viento*. Como observa Valverde (1987: 21), los artículos que firma cuando no hay sesión parlamentaria constituyen «un mundo aparte, pluriforme y de nivel más elevado que esas crónicas»: una fantasía futurista—«La casa, la calle y el camino»—, una recreación del pesimismo de Leopardi, una evocación del siglo de oro, artículos satíricos a la manera de Larra —»The time they lose in Spain»—, homenajes a autores recientes (Baroja, Costa). Durante las vacaciones parlamentarias Azorín marcha al Norte, a los balnearios y las playas elegantes frecuentados por la alta burguesía y la aristocracia, donde ningún acontecimiento importante habría de ocurrir y, por tanto, escenario apropiado para los artículos típicos del estilo azoriniano. Es el período más interesante de esta época. Tras la apertura de las sesiones parlamentarias, retoma Azorín su labor de cronista de las Cortes, si bien sigue publicando artículos como los anteriores —solo faltan trabajos de estilo imaginativo— que serán recogidos en *Los Pueblos*, libro cuya edición comentará el 6 de febrero de 1905 en «Confesión de un autor». Hay dos ediciones de este libro en el año 1905, hecho que demuestra su éxito —que, a juzgar por sus artículos, era especialmente destacado entre las mujeres de alta sociedad—². La creciente fama de Azorín como periodista culmina con su entrada en *El Imparcial*.

En estos artículos —en los que J. Martínez Ruiz funde diversos géneros— alcanza el escritor una de las cimas de su arte, como ha observado Riopérez y Milá (1996: 14):

Casi todos ellos no pueden calificarse con la simple etiqueta de artículos, sino que, al margen de ser llamados cuadros, estampas o, incluso, semblanzas, representan, en sí mismos, breves meditaciones —bellamente expuestas—, pequeños poemas en prosa, narraciones líricas, que intentan apresar, en el panorama universal del mundo y de la vida; en la historia de los hombres, de los paisajes y cosas, esa entraña misteriosa y sobrecogedora que los dispara inexorablemente a un acabamiento y finitud.

Encuentra Azorín en estos textos el molde perfecto para el contenido que pretende apresar su escritura, pues el artículo se constituye como el género capaz de apresar el apunte fugaz, la presencia de lo infinito en lo pequeño, la

² Cfr. «El misterio de las cosas» (Azorín, 1987: 221) y «Conjuración de señoras» (Azorín, 1982: 113).

fragmentación de la realidad que es consecuencia de la transvaloración producida por la crisis finisecular. El género periodístico se adapta a la perfección a la estética simbolista que se va a encarnar en *Los Pueblos*.

1. LA CIUDAD Y LOS PUEBLOS

Estos artículos no pueden desgajarse del contexto de la producción periodística azoriniana, ya que, si en las *Impresiones parlamentarias* el autor refleja la España oficial, el centro de poder de la capital, el periodista dedica frecuentemente los artículos publicados en los días en que no hay sesiones parlamentarias a mostrar la España real, la vida ignorada, no representada, de los pueblos de las provincias. De este modo, mientras que en las crónicas parlamentarias se refleja la vacuidad y el griterío de la vida política, en *Los pueblos* parece el autor retirarse para regresar a lo sencillo, huyendo de la fantasmagoría teatral del Parlamento.

Como ha observado Ángel L. Prieto de Paula (2006: 166), frente a la visión del pueblo como «quintaesencia de los defectos de la nación» que se observa en sus primeras novelas, en estos artículos se convierte en el espacio ideal para la epifanía de las cosas sencillas, que se revelan diariamente en instantes de síntesis armoniosa³. Se alza el pueblo así como «una Utopía retroactiva» (Prieto de Paula, 2006: 184), reaccionaria (en opinión de este crítico), que podríamos relacionar con las posiciones adoptadas por los antimodernos, según el análisis efectuado por Compagnon, que sitúa entre ellos a Chateaubriand o Baudelaire).

Azorín, comentando a Unamuno, critica la ciudad moderna por su ruido, sus luces, la velocidad de la vida en ella, la multitud y el tráfico que la congestionan →«La casa, la calle y el camino», la gran cantidad de objetos amontonados en las tiendas⁴. Frente al ritmo frenético de la ciudad, los pueblos se caracterizan por la lentitud, la monotonía, la placidez. En vez de los ruidosos y veloces medios de transporte, en las ciudades de provincias dominan el carro y el sosegado paseo a pie⁵.

En «La velada» nos ofrece Azorín un cuadro de la vida cotidiana en los pueblos: los hombres viven en contacto con la tierra, el ritmo de la vida está marcado por el de la naturaleza, especialmente por las cosechas del campo –asunto que centra las conversaciones–. Los personajes son pocos y, al contrario de lo que sucede con las multitudes anónimas de la ciudad, se conocen por sus nombres, ya que las posibilidades de relación no son muchas, estrechándose así

³ Allan Wallis ha estudiado la raíz romántica de la epifanía y su articulación en la poética de Fin de Siglo, así como la influencia de Baudelaire en la epifanía azoriniana (Wallis, 2003).

⁴ Víd. «El misterio de las cosas», (Azorín, 1987: 221). La ciudad no deja percibir el misterio de la naturaleza.

⁵ Sobre la evolución de la ciudad moderna en Azorín, cfr. Litvak (1980: 83-89).

los lazos de los habitantes. Sólo pasea por el paisaje, de vez en cuando, «un viandante» solitario en medio de la noche –uno de los símbolos predilectos de Azorín, de estirpe romántica⁶– La conversación es sosegada, interrumpida por frecuentes silencios, por otros temas que sobrevienen y luego se abandonan para volver al asunto primero. Los largos silencios crean un ambiente de tranquilidad y hacen posible escuchar los suaves ruidos (los pasos, la voz, el silbido, el crujir de los troncos de la chimenea, los picotazos de las perdices) que forman «como una síntesis suprema, como un coro profundo, misterioso, que es la voz eterna, incomprendida, de las cosas» (Azorín (1987: 210). Es necesario apartarse del bullicio de la metrópoli para poder encontrar un espacio de silencio y contemplación que permita trascender lo inmediato a fin de escuchar lo misterioso que se encuentra tras los objetos que se ofrecen a la vista.

Por estos artículos aparece todo tipo de oficios tradicionales que en la ciudad ya no existen y por los que Azorín siente un profundo amor: aperadores, peltreiros, talabarteros, herreros... El trabajo en estos talleres se muestra con un rostro más humano, pues se integra dentro de la naturaleza: los instrumentos se humanizan y aparecen como seres animados, dotados de alma, que trabajan en armonía y síntesis entre sí y con el entorno; el trabajo entronca con una tradición ancestral, anterior a la época industrial, en la que el hombre estaba vinculado a la tierra y sus frutos eran naturales, en armonía con esta, carentes de artificiosidad; el hombre no aparece, por tanto, esclavizado por las máquinas sino en equilibrio con sus instrumentos de trabajo; este no lo explota ni aliena ya que el ritmo de trabajo es más humano, sosegado, acorde con la vida de los pueblos: mientras trabaja, el artesano conversa, o bien debe hacer interrupciones cada cierto tiempo, exigidas por la elaboración del objeto, que provocan el diálogo. Por ello, frente a la utilización, aprovechamiento y sometimiento de cada instante a la productividad, como sucede en la ciudad, que sacrifica la vida de sus habitantes en aras de la producción y acaba con la relación interpersonal, el ritmo del trabajo artesanal favorece el diálogo y la comunicación⁷.

Azorín alaba las artesanías producidas en pequeños talleres preindustriales que contrastan con los objetos fabricados industrialmente. Estos últimos, elaborados en serie por máquinas que una multitud de obreros manejan, carecen de alma: es la labor del artesano concreto que trabaja con cariño y dedicación cada objeto particular, que pone su alma en él, la que les forja un alma. Si la sociedad consumista de la ciudad no aprecia, en su voracidad, el valor de los

⁶ No hay más que recordar *Las ensoñaciones del paseante solitario*.

⁷ Sobre la importancia que en la revalorización del objeto manual tienen el rechazo al progreso y al utilitarismo de la sociedad moderna –enemigos de la belleza–, cfr. Litvak (1980: 53-59).

objetos, de las cosas, en los pueblos, donde la carencia es mayor, se aprecia la labor hecha con paciencia y que dura para siempre.

Se puede observar, por tanto, en estos artículos, un rechazo del industrialismo y del progreso a favor de un mundo preindustrial, precapitalista, en el que las relaciones interpersonales y los propios individuos no han sido sometidos a las necesidades de la producción. Esta visión de la realidad inserta a Azorín en la estética de la modernidad, como se puede observar en el ensayo «¿Y para qué poetas?», en el que Heidegger, comentando a Rilke, advierte de la amenaza de la técnica, que disuelve lo humano del hombre y el carácter de cosa de las cosas dentro de la producción⁸.

2. LA ARMONÍA DE LAS COSAS

Las cosas tienen alma, que se revela en la concordancia, en la síntesis que repentinamente se establece entre ellas. Los objetos más vulgares y minúsculos entran en concierto y esta armonía revela el alma que tienen escondida. No se trata ya de la Naturaleza, o de lo humano, sino de cualquier pequeña realidad. Así, en «Un recuerdo: Clarín», se establece una armonía entre un ejemplar de *Doña Berta* y todo cuanto le rodea, que no está allí por casualidad, sino que debía estar (Azorín, 1987: 145), revelándose así la teleología que subyace al organicismo azoriniano. La misión del escritor es percibir estas concordancias, reflejar esta belleza de las cosas pequeñas, insignificantes, olvidadas, pero que reflejan el alma de la Naturaleza. Así lo afirma Azorín en «Confesión de un autor», artículo en el que reseña la aparición de *Los Pueblos* (*Ibid.*: 233):

Los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; [...] necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades [...] que en las ciudades oscuras [...].

⁸ Obsérvese la famosa cita de la carta de Rilke, fechada el 13 de noviembre de 1925 (cit. de Heidegger, 1995: 262): «Todavía para nuestros abuelos una «casa», una «fuente», una torre conocida, incluso su propio vestido, su abrigo, eran infinitamente más e infinitamente más familiares; casi cada cosa era un recipiente en el que encontraban algo humano y acumulaban lo humano. Ahora, procedentes de América, nos invaden cosas vacías e indiferentes, cosas sólo aparentes, *engañifas de vida*. . . Una casa, según la concepción americana, una manzana americana o un racimo de uvas de los de allá, no tiene nada en común con la casa, el fruto, el racimo en el que se habían introducido la esperanza y la meditación de nuestros ancestros».

Como se observa en la cita anterior, hay una fuerza del Universo que se manifiesta en todo cuanto existe, produciendo unidades o síntesis armónicamente ensambladas: queda así claro el organicismo azoriniano. Por ello, es quizá en la Naturaleza donde se revela esta alma universal que irradia incluso en las cosas. En el ocaso, todos los sonidos y los colores se relacionan misteriosamente entre sí (Azorín (1982: 130). La síntesis lo abarca todo, tanto lo creado por el hombre como la tierra y el cielo, mostrando, de esta manera, su íntima y misteriosa unidad. En este momento se descubre la sustancia única y universal que Azorín identifica con la Voluntad de Schopenhauer⁹, una «energía oculta e inextinguible [que] mueve los átomos en rotación eterna, algo que «es, sin acabar de ser nunca» (*Ibid.*: 131). Desembocamos, pues, en un panteísmo pero no abstracto, como nos advierte el propio escritor, sino fundamentado en el estudio de las ciencias naturales y en la observación de la naturaleza.

Esta concepción azoriniana del universo entronca, como ha observado Sánchez Martín (1997: 139), con el vitalismo. Según este crítico, aunque no se puede ya creer en una fuerza vital externa, la vida no es para estos autores objeto divisible sino que debe expresarse en términos de totalidad y de organicismo. Las partes del universo son, por consiguiente, solidarias y deben ser armónicas: el cosmos es un ser vivo, misterioso, en absoluto una máquina, y se concibe a través de nociones animistas como movimiento, fuerza, energía o vida¹⁰. Las correspondencias son la consecuencia de esta alma universal. En este vitalismo finisecular se observa, pues, la influencia de la metafísica panvitalista del Romanticismo, que difundió la concepción neoplatónica del animal-universo a través de su creencia en la existencia de un alma universal omnipresente, principio espiritual de todas las cosas, pues las almas individuales no son sino emanaciones o aspectos originados de aquella (Cerezo Galán, 2003: 486). Este es el origen romántico de la metafísica panteísta que se observa en los textos azorinianos (*Ibid.*: 492-493):

[...] a la simbólica del alma subyace una metafísica panvitalista o un panteísmo animista, por el que el alma comunica en su raíz con el todo, y desde allí vive y siente cada cosa desde su íntima subjetividad. Pero es una subjetividad que no sabe reflexivamente de sí misma; tan sólo se siente, y por eso no distingue el dentro y el fuera, lo subjetivo y lo objetivo, con el tajo de la reflexión. Para el simbolista, como antaño para el romántico,

⁹ En el artículo «La busca» identifica claramente el alma del mundo con la voluntad: «lo que ha llamado Schopenhauer la voluntad, es decir, el alma del mundo, ha encarnado ya de una vez por todas en una modalidad única [...]». (Cifr. Lozano Marco, 1996: 211)

¹⁰ La evolución desde el anarquismo a este vitalismo no debe sorprender si consideramos las teorías biológicas subyacentes a diversas doctrinas anarquistas. Es el caso del impulso natural de poder («poder de vida») que Bakunin, siguiendo a Lamarck, encuentra como fuente de la energía natural. Cfr. Dobón Antón (1997: 39-40).

el alma transmigra del yo a las cosas, o dicho a la inversa, el Alma del mundo vibra y resuena en la interioridad del yo. Lo decisivo no es que el yo sea alma, sino que todo sea un yo, y que el yo se sienta y experimente en todo. Ésta es la convicción fundamental para el niño y para el poeta: que las cosas tienen alma, y que un mismo latido de conciencia hace vibrar al unísono las entrañas del todo.

En el artículo «El grande hombre en el pueblo» alcanza este pensamiento su culminación. En él se describe un día de la vida de Castelar, pocos meses antes de morir¹¹. Este político, que lo había conquistado todo, se retira a un pueblo levantino al final de su vida. Castelar es presentado como «un egregio panteísta» que se retira al levante, donde «las cosas hallan su síntesis». Ciertamente, la figura del protagonista está bien escogida, pues como seguidor de Hegel, defiende en sus escritos el monismo racionalista y una visión organicista del universo: el espíritu es uno, y su esencia se despliega y organiza armónicamente de acuerdo con el principio de inmanencia, de modo que «no aparece en una región de la vida y de la ciencia una ley que no se extienda armoniosamente en todas sus regiones, a todas sus esferas, siendo como el espíritu uno e idéntico a sí mismo» (cifr. Abellán, 1984: 575). Castelar captó con nitidez el cambio que Hegel introducía en la concepción de lo absoluto, que pasaba de ser trascendente a inmanente, encontrándose en todas las cosas. El idealismo inmanentista del político correspondía con los postulados azorinianos: el monismo –la fuerza única, que Azorín identifica en los textos citados con la Voluntad, la energía universal o el Alma de la Naturaleza– se despliega orgánicamente, produciendo los acuerdos y concordancias a que asiste el contemplador.

De este modo, Castelar contempla en el amanecer ese breve instante en que todas las cosas «irradian su verdadero espíritu», momento preciso en que «todos los detalles, todos los elementos de la belleza –la luz, el color, el aire, los ruidos, las líneas– forman una síntesis suprema, algo como una armonía inefable, desconocida, que adquiere su máximum en un punto y que poco a poco va disipándose, fundiéndose en el ambiente vulgar del resto del tiempo [...]» (Azorín, 1987: 99). El éxtasis producido por la contemplación de la belleza va siempre acompañado de la percepción de su fugacidad. Por ello, Azorín imagina que Castelar, al mirar el momento cenital que la mañana le regala, y tras el que todo finalmente se disuelve en monotonía, experimenta angustia (*Ibid.*: 99-100).

¹¹ Hallamos en este artículo un retrato del político y el escritor, género cultivado con frecuencia por Azorín. Cfr. el libro dirigido por Pascal Peyraga (2009), especialmente el artículo dedicado a los retratos de poetas (Auladell, 2009).

Y luego todo volvía a quedar en silencio: una golondrina trina, rauda; croan las ranas en el estanque; la campana sigue tocando, tocando, cristalina. Y entonces el grande hombre, desde su ventana, solo ante la Naturaleza, acaso sentía esa repentina e inexplicable opresión de angustia que sentimos nosotros, ciudadanos, cuando en plena campiña contemplamos un tren que pasa.

Asistimos a un día en la vida de este gran político retirado del mundo que, como panteísta, no podía sino acabar en «esta tierra levantina –Grecia moderna– donde las cosas hallan su síntesis» (*Ibíd.*: 100). Esta disposición temporal tan frecuente en los artículos de Azorín –pues acentúa el paso del tiempo, los distintos momentos epifánicos que se producen en el día y su disolución final en la noche– nos descubre la actividad de un Castelar enfermo y cansado. Contemplamos sus horas de trabajo, aunque «el grande hombre, viejo, cansado, enfermo, ofrece escaso trabajo original» (*ibíd.*: 101). Apenas come, aunque ante él desfilan los succulentos platos provincianos; tampoco duerme a la hora de la siesta; conforme avanza la tarde, sus facciones cambian, volviéndose su cara, antes redonda, alargada y flácida. Vemos aparecer, por tanto, una de esas figuras dolientes que en Azorín simbolizan el hombre contemplativo, consciente de su fin. Y en efecto, en Castelar ha representado el ideal de hombre según la filosofía de Schopenhauer y, por ello, el modelo de artista a que aspira el propio autor (*Ibíd.*: 103):

Éste es el momento en que el hombre insigne, sentado bajo el ancho parral, oreado por la brisa fresca del crepúsculo propincuo; éste es el momento en que vive enteramente esta vida que se le escapa. Su alma se funde con el alma de la Naturaleza entera; una sonrisa asoma a sus labios, y de sus ojos grandes, claros, desaparece el espanto infantil que los velaba. ¿Diré que la Naturaleza no puede ser sentida en todas las épocas de nuestra vida, ni, aun teniendo el ánimo propicio a ello, siempre que nosotros queremos? Un poeta o un pintor noveles pueden darnos una sensación intensa de las cosas; pero no llegaréis a sentir la completa e inexpresable efusión con la energía universal, sino sólo cuando hayáis trabajado mucho por el mundo y os hayáis saciado de sus satisfacciones, o cuando una abrumadora catástrofe moral haya caído sobre vuestro espíritu y lo haya limpiado de deseos, vanidades y concupiscencias, o acaso al salir de una larga e incierta enfermedad que os ha mostrado abierto ante vuestras miradas el eterno vacío... El grande hombre ha pasado por todos estos trances [...].

No emplea, en este caso Azorín el término «voluntad», sino «energía universal» y «alma de la Naturaleza», situándonos en el panvitalismo o panteísmo vitalista de Fin de Siglo, heredero del idealismo romántico, fácilmente emparentable, por su monismo y organicismo, con la filosofía de Schopenhauer. Lo que experimenta el protagonista es la unión sin distinción con el principio que todo lo anima. Pero para unirse con la Naturaleza de este modo, Castelar ha

debido sufrir una purificación ascética, tal y como postula Schopenhauer, de deseos, vanidades y concupiscencias, ha debido contemplar el eterno vacío¹². Despojado así de falsas imágenes, representaciones fruto de la voluntad, puede admirar el espectáculo de la Naturaleza y sentirse uno con ella. Esta aniquilación no provoca ya espanto, pues la enfermedad y el desengaño han derrumbado el apego hacia sí mismo que pudiera tener el político.

La mirada contemplativa que nos muestra el artículo es precisamente la mirada de un artista, aquella que todo creador debería tener. El hombre que lo ha sido todo, viviendo entre los que no son nada, puede unirse con la Naturaleza. Esto es posible en el retiro, lejos de los centros de poder, en un pueblo. El político que ha vivido entregado a las luchas y disputas, debe renunciar al combate, reconocer la vanidad de este esfuerzo y anonadarse.

La pérdida de la angustia se manifiesta igualmente en el final del día, entre lindas muchachas de provincias, con las que charla amablemente. Aunque estas le piden noticias de cómo son las mujeres de Madrid —pues estiman superior el ambiente madrileño, ya que ellas no creen valer nada—, el apartamiento del ambiente frívolo y superficial de la capital hace que Castelar prefiera, en un ejemplo de evasión modernista, describir con «fantasía exuberante» espacios y tiempos remotos y cargados de belleza las «gracias y atavíos de las remotas y gráciles egipcias, de las helenas, de las romanas»; lugares decadentes —las noches de «la oriental y orgiástica Venecia»—, escenarios del derroche —«los faustos pródigos de París bajo el imperio del tercer Napoleón»—, paisajes prototípicos de la Naturaleza sublime romántica —«el paisaje de Suiza»¹³. No es casual, en este sentido, que el rechazo, esta ruptura con el poder político, con las vanidades de la corte, con las riquezas, para encontrar la unión con la Naturaleza, se produzca en un artículo en el que abundan los temas y símbolos modernistas: el cenador del umbrío jardín «tapizado de enredaderas y pasionarias», la fuente, el huerto, el ocaso, las melodías de piano —Chopin, Beethoven—. Está teñida, efectivamente, la velada de la presencia de la música, que, para Schopenhauer, es la esencia íntima del fenómeno, la voluntad misma, expresando así lo que hay de metafísico en el mundo físico, de modo que existe una relación entre la música y el ser verdadero de las cosas. Puede concluir así el día de este gran hombre que, tras su renuncia al mundo, puede contemplar la esencia de la realidad.

¹² Cfr. infra las ideas estéticas de Schopenhauer que Lozano Marco ha aplicado a Azorín.

¹³ La relación entre Azorín y los autores modernistas ha sido ya estudiada con profundidad. Cfr. por ejemplo Auladell (1996).

Como venimos señalando, encarna Castelar algunos rasgos de la filosofía práctica de Schopenhauer, a partir de una decisión, la renuncia, que se subraya en la conclusión del artículo: «Yo tengo vivo el recuerdo de estos días agradables que el hombre ilustre –Emilio Castelar–, que lo había sido todo, pasó en un pueblecillo levantino, entre estos provincianos afables –don Juan, don Fernando, Pepita, doña María, Lolita, doña Isabel, don Francisco–, que no eran nada» (Azorín, 1987: 104).

Podemos unir esta forma de vida a la que defiende Schopenhauer en *Parerga y Paralipomena* y, sin embargo, en Azorín aparece con frecuencia atemperada por el sentimiento –también schopenhaueriano– de piedad, que hace que el rechazo de la compañía humana no sea completo y, en este sentido, se aproxime a los ascetas cristianos (Schopenhauer, 1997: 46):

El hombre inteligente aspirará, ante todo, a huir de todo dolor y de todo enredo y a encontrar el reposo; buscará, pues, una vida tranquila, modesta, abrigada lo más posible contra los inoportunos; después de haber mantenido relación durante algún tiempo con los hombres, preferirá una existencia retirada; y si es un espíritu superior, escogerá la soledad. Porque cuanto más un hombre posee en sí mismo, menos necesita del mundo exterior y menos los demás le pueden ser útiles. Así, la superioridad de la inteligencia, lleva a la insociabilidad.

El carácter sombrío que se manifiesta en Castelar –la angustia al amanecer, las miradas en que hay dolor y espanto por la tarde– es propio de la hiperestesia modernista, que encuentra justificación en *Parerga y paralipomena*, obra en la que Schopenhauer, siguiendo a Aristóteles, afirma que todos los hombres excepcionales, tanto en filosofía, como en política, en poesía, o en las artes, parecen ser melancólicos. El individuo inteligente encuentra en sí mismo, en su riqueza interior o riqueza del espíritu, cuanto necesita, consiguiendo huir del tedio. Así se observa en la mañanera trabajadora de Castelar –de seis a doce–, en los libros por él manoseados; pero también en sus paseos por el huerto y el campo, en los que contempla la Naturaleza. Para Schopenhauer, restringirse hace feliz al hombre, de modo que cuanto más estrecho sea el círculo de visión, de acción y de contacto, más feliz será. Se halla la felicidad en la mayor sencillez posible de las relaciones y en la uniformidad del género de vida, siempre que esta monotonía no engendre tedio: «Con esta condición se nos hará más ligera la carga de la vida; la existencia se deslizará como un arroyo sin olas y sin torbellinos» (*Ibid.*: 148). Esta monotonía serena, esta sencillez plácida es la que trasparenta la vida de Castelar en sus últimos meses.

3. ANGUSTIA Y COMPASIÓN

En «El grande hombre en el pueblo» nos muestra, pues, una figura superior enferma y doliente que se recoge en provincias, según el modelo de renuncia schopenhaueriana, pero atemperado por la piedad. Esta rebosa en otros personajes de los artículos azorinianos, también enfermos y próximos a la muerte que, aun siendo superiores, se hunden en el medio provinciano para tratar de aliviar los dolores de los pobres. No podemos dejar de recordar, aunque escape al periodo en el que Azorín trabajó para el diario *España*, la figura del médico provinciano que aparecerá en dos ocasiones en su breve estancia en *El Imparcial*. En don José Antonio, el doctor de Puerto Lápiche –*La ruta de don Quijote*– se encarna la purificación por el dolor¹⁴, a través de un hombre que, aquejado de una grave enfermedad incurable, acepta su destino mortal y convierte su vida en bondad y luz. Es una señal de la muerte, de la fugacidad del tiempo y su paso irremediable. Azorín (1984: 120) está seguro de no volver a verlo más:

Don José Antonio me acompaña un momento por la carretera adelante; él está enfermo; él tiene un cruelísimo y pertinaz achaque; él sabe que no se ha de curar; los dolores atroces han ido poco a poco purificando su carácter; toda su vida está hoy en sus ojos y en su sonrisa. Nos hemos despedido; acaso yo no ponga de nuevo mis pies en estos sitios. Y yo he columbrado a lo lejos, en la blancura de la carretera, cómo desaparecía este buen amigo de una hora, a quien no veré más.

Pero la figura más significativa de este periodo es el médico don Luis, que aparece en el cuarto artículo de *La Andalucía trágica*, en el que traza Azorín un duro retrato de la pobreza y de sus consecuencias físicas y sociales. Azorín acompaña al médico en su visita por las casas, quien le sirve de guía por este infierno. La figura de don Luis es presentada de una forma hagiográfica: «¿No conocéis a este hombre tan inteligente, tan discreto, tan bueno, tan abnegado, tan

¹⁴ La espiritualidad en Azorín se asocia con el dolor. Cfr. Azorín (1984: 121). En *La ruta de Don Quijote*, el amor y la compasión se desbordan sobre los personajes sencillos, sobre las vidas monótonas y grises de los habitantes de La Mancha. Azorín se retracta de la opinión de que don Quijote no ha nacido en Argamasilla por no herir los sentimientos de los hidalgos que tienen toda su vida puesta en el personaje cervantino –anteponiendo así la ilusión de los otros a cualquier opinión suya que no tiene el menor reparo en cambiar–; siente gran simpatía por don Silverio, el hidalgo que lleva treinta años adoctrinando niños en el Toboso y que le enseña sus poemas. El escritor mira con bondad al farmacéutico músico que ha compuesto un himno a Cervantes que le canta hasta en tres ocasiones, pidiéndole su opinión, queriendo saber si tendrá éxito: Azorín no sólo no critica esta búsqueda del éxito –antes bien la comprende en este pequeño personaje de provincias que nunca será famoso– ni la insistencia en cantar la obra, sino que lo escucha con «verdadera satisfacción», aplaude sinceramente y le promete al autor, a quien llama cariñoso y bueno y en quien ve el espíritu de don Quijote, decir unas palabras de él. El ambiente del pueblo –especialmente el de determinados grupos como los Sanchos de Criptana– crea un espacio en el que los hombres se acogen, comprendiendo sus pequeños defectos. Este sabio con-llevarse procede de la autolimitación del yo y la asunción de la propia pequeñez.

afable?» (1987: 254). Al igual que el doctor de Puerto Lápiche, desde el principio se nos informa de que don Luis está enfermo: delgado, pálido, encorvado, tose de rato en rato. A pesar de su enfermedad, el doctor se sobrepone a sus dolencias y a su falta de fuerzas, movido por la compasión y el amor que le infunde la penosa situación del campesinado. El artículo retrata la tremenda situación de un pueblo abocado a la muerte debido a enfermedades causadas por el hambre, describiendo los «rostros flácidos, exangües, distendidos, negrosos, de los labriegos», acercándonos a las viejecitas que no comen nada «jamás, jamás, jamás».

Todo este artículo se encuentra teñido por el insoportable dolor que causa la situación de pobreza de los campesinos andaluces, la cual se revela insoportable. En el doctor se descubre una nueva figura trágica, pues hace patente el contraste entre el deber de ayudar que surge de la piedad por los pobres enfermos y la aplastante realidad con la que tropieza el médico, pues lo que necesitan los enfermos es comida, que el médico habría de recomendar, pero ellos no pueden tener: «Casi todos los enfermos que acabamos de ver, señor Azorín, son tuberculosos; éste es el mal de Andalucía. No se come; la falta de nutrición trae la anemia; la anemia acarrea la tisis [. . .]. Lo cierto, lo innegable, es que de este modo es imposible vivir. No vivimos: morimos» (*ibid.*: 256). La idealidad del médico tropieza con una inmutable realidad económica y estructural que no puede cambiar. El choque frontal entre el deber ser y la realidad se enuncia continuamente a lo largo del artículo: «esto no puede ser», «esto es verdaderamente terrible», «es increíble lo que usted me cuenta», «esto es un verdadero espanto». Esta tensión trágica revela la lucha existente también en el pensamiento azoriniano, marcado por la influencia de Schopenhauer —lo existente como mal radical, ante lo cual no hay sino descrearse, renunciado a la voluntad—, pero que, ante el dolor y la miseria, no puede no actuar. La impronta del humanismo cristiano y de su heredero ateo —ya sea anarquista o socialista— informa la conciencia de Azorín. La compasión, fundamental en la ética schopenhaueriana¹⁵, lleva al médico más allá de esta filosofía o, al menos, a la filosofía práctica de *Parerga*, impulsándolo incansablemente a paliar los males de la población, levantándose por encima de las dificultades, en una acción trágica abocada al fracaso. Se encuentra, en este caso, más cercano al pesimismo unamuniano, que no se recluye en una melancolía pasiva e insuperable, sino que «se trasciende a sí mismo en una actitud activa y combativa» (Cfr. Cerezo Galán, 1996: 277).

¹⁵ El móvil de la acción ética en Schopenhauer es la compasión, única fuerza que puede romper una motivación egoísta o interesada en el actuar (cfr. Schopenhauer, 2002: 233): «Es el fenómeno cotidiano de la compasión, es decir, de la participación totalmente inmediata e independiente de toda otra consideración, ante todo en el sufrimiento de otro y, a través de ello, en la obstaculización o supresión de ese sufrimiento, en la que en último término consiste toda satisfacción y todo bienestar y felicidad. Únicamente esa compasión es la base real de toda justicia libre y de toda caridad auténtica».

Esta acción trágica se refuerza simbólicamente por la enfermedad del propio médico, que ha de sobreponerse continuamente a sus limitaciones físicas, en un esfuerzo sobrehumano (Azorín, 1987: 255-256):

Don Luis parece que entre esta gente, durante un breve momento, hace un esfuerzo supremo, enorme; diríase que trata de iluminarse a sí mismo; su charla es ligera, amable; va presto de una parte a otra; sonrío; da esperanzas. Mas, a poco, otra vez fuera, toda su energía cae súbitamente; sus ojos se apagan; su palabra se torna lenta y opaca. ¿Qué hay en este excelente, en este discretísimo don Luis que os hace pensar en un esfuerzo que fracasa, que no llega a su máximo? ¿Qué hay en este hombre que os recuerda esas vidas que han debido tener otros más anchos y luminosos destinos y que viven, sin embargo, oscurecidos, decaídos en un ambiente que no es el suyo?

Encarna el doctor la entrega infinita, la compasión absoluta —el enfermo que cuida del enfermo— en el máximo fracaso: fracaso de su vida, pues trabaja en un pueblo pobre, atendiendo a los desahuciados, lejos del éxito al que podría haber aspirado; fracaso de su trabajo, dado que la pobreza no permite que los enfermos mejoren. Esta figura del médico enfermo que, en su andar ligeramente encorvado, parece cargar con el dolor de los otros, haciéndose uno con los que no tienen esperanza, recuerda la imagen expiatoria del Siervo. Ciertamente, la figura del médico enfermo remite a la tradición cristiana, uniéndose a los cristos dolorosos¹⁶. Y, sin embargo, seguimos encontrándonos en la inmanencia, pues es el propio médico quien ha de iluminarse a sí mismo. De ahí la angustia y el espanto que acompañan al personaje. La angustia parece aquí la base de la compasión, pues es la conciencia de la nada la que posibilita la identificación con el otro, posibilidad de la supresión del egoísmo necesaria para la compasión (Schopenhauer, 2002: 235).

En este estudio habría que destacar la manera en la que el escritor analiza la dura realidad del campo. Tras aportar numerosos datos, don Luis retrata cómo la lucha de clases se va imponiendo en el pueblo como modelo de interpretación de la realidad. El odio entre obrero y patrono es cada vez mayor: los señores se desentienden de los obreros, no salen de sus casas ni quieren trato ni comunicación con los trabajadores, lo que engendra en los obreros más odio. En estos, por lo que describe el doctor, parece haber cundido la propaganda anarquista, desencadenando una auténtica lucha. Este odio que baña a todos revela una

¹⁶ La relación de esta religiosidad trágica con la esencia de lo español puede verse en el comentario de Unamuno al cuadro de Zuloaga «El Cristo de la Sangre» (cifr. Lozano Marco, 2000: 33): «Ese Cristo de la Sangre es de una estupenda verdad íntima, es profundamente revelador. No diré que de lo más común de nuestra España, pero acaso sí de lo más profundo de lo eterno de ella». Cecilio Alonso (1996: 50) observa cómo en España (excepto en el caso de Pío Baroja) la recepción de Schopenhauer supuso, fundamentalmente, un regreso a la tradición ascética cristiana (medieval y barroca).

realidad impregnada por el mal, un mal que traspasa a todos y que tal vez –siguiendo a Schopenhauer– pueda decirse que es inherente a cuanto existe.¹⁷ El médico, lejos de atacar a los campesinos, ve las causas de este nihilismo en el comportamiento de los señores y del Gobierno, culpándolos, por tanto, de la muerte de aquellos, quienes se ven impulsados por el hambre y la enfermedad. El periodista no mira con odio a la realidad, ni su análisis puede compartir la doctrina de la lucha de clases. Al contrario, la indignación va unida a la compasión, y desemboca en los ojos «ensoñadores, melancólicos» del doctor.

Al contemplar esta realidad, Azorín –recordando a Dante– proclama la pérdida de toda esperanza de reconstrucción nacional. España parece abocada al marasmo o, en todo caso, al enfrentamiento fratricida. El artículo se cierra con la imagen del doctor que se aleja «como huyendo de un espanto, de una angustia invisibles...» El pesimismo y la imposibilidad de cambiar lo penetra todo, pues posee una raíz ontológica: el mal es consustancial al mundo.

Los artículos de *Los pueblos* están llenos de un sentimiento de compasión y de amor por todas las criaturas. Si en «Siluetas de Urberuaga» Azorín siente en su interior los sufrimientos de una pareja enferma, en «Una elegía» se entristece por la muerte de Julín, en «Sarió» asistimos a su dolor por la decadencia del protagonista; igualmente, en los artículos se observa un sentimiento de simpatía y cariño hacia todos los personajes pequeños, desconocidos, casi insignificantes que habitan los pueblos. Es el sentimiento estético más representativo de la obra de Azorín (Lozano Marco, 2000): un sentimiento de amor hacia todas las criaturas, fruto de la común solidaridad en el dolor y el sufrimiento. Esta compasión, herencia de Schopenhauer y fundamental en el alejamiento de Azorín de los postulados nitscheanos, esta piedad hacia el mundo doliente, especialmente por los fracasados y los débiles va a constituir uno de los pilares de toda la obra de Azorín (Prieto de Paula, 1999). La unidad de lo viviente –todo es unidad– hace que el hombre, una vez liberado de su creencia en la individuación, sienta como suyos los sufrimientos de todos los seres, ya sean hombre o animales. El amor de Azorín se extiende a las cosas pequeñas, ignoradas, a los objetos provincianos cercanos a la extinción¹⁸.

¹⁷ Recuérdese «La filosofía de Baroja» (Azorín, 1987: 82): «No es de la sociedad de donde arranca el mal –cosa modificable–; es de la naturaleza misma del hombre, una e indestructible en todos los momentos de la Historia, siempre igual –como han creído los grandes pesimistas, Hobbes, Gracián, Schopenhauer– a través de los siglos».

¹⁸ Así, en «Confesión de un autor», expresa su amor por «dos viejos tejados».

4. IMPRESIONISMO Y SIMBOLISMO

El rechazo de la ciudad y la huida hacia lo rural están en la base del paisajismo de Azorín (Dobón Antón, 1997:), así como la concepción vitalista y panteísta ya señalada constituyen el cimiento del descriptivismo azoriniano. En él sorprende la minuciosa atención a la materialidad sensorial, descrita con frecuencia detalladamente, que explica Pérez López (1991: 69) por influencia del impresionismo¹⁹. Esta descripción minuciosa se observa en la presencia de preposiciones y adverbios de lugar, que van localizando cada elemento y precisando su situación respecto a otros, y el masivo empleo de adjetivos, fundamentalmente de color, que tratan de recoger cualquier matiz, por pequeño que sea.

Esta minuciosidad –afirma Pérez López del impresionismo– segmenta, fragmenta la realidad, desencadenando su destrucción, la negación del orden objetivo. El impresionismo implica, entre otras cosas, la subjetivización radical de la visión realista. La sensación, concepto central de la estética azoriniana, aclara este proceso. Si bien el instante de percepción de la realidad necesita imprescindiblemente del mundo físico, la percepción sensorial se reelabora y transmuta en la conciencia. De esta forma, es la conciencia, el yo, quien trasciende la realidad, inventándole un significado ideal hasta entonces oculto. Este significado se expresa en la imagen, fundida en los elementos de la descripción del paisaje. Se trata, por tanto, del subjetivismo descriptivo que Yuste proclama en *La voluntad* como signo distintivo de la modernidad.

Esta atención al detalle nimio, a cada objeto intrascendente, ahonda en una de las líneas estéticas del Romanticismo²⁰, pero, como es propio en el Fin de Siglo, la trasciende, pues no es simplemente el hallazgo de lo infinito en lo finito, de lo sublime en lo minúsculo. La búsqueda de lo sagrado en lo pequeño podría entroncar con la teología cristiana –como se observa en la aplicación que realiza Novalis en *Los discípulos en Saïs* del versículo 22 del salmo 118, «La piedra que rechazaron los constructores se ha convertido en piedra angular»–. Aquí, por el contrario, el vacío que se atisba tras todo lo real, la descomposición del propio yo que la temporalidad opera, trae como consecuencia la pérdida de cualquier jerarquía, de modo que cualquier objeto puede ocupar el lugar central, pues todo se halla al mismo nivel. Como afirma Claudio Magris (1993: 14), «el refinamiento del órgano para la percepción de lo mínimo hace trizas la totalidad y el gran estilo».

¹⁹ Sobre la estética impresionista de Azorín, que le acompaña durante toda su trayectoria una vez el autor entra en la crisis finisecular que le hace abandonar los postulados anarquistas, cfr. Martínez Torrón (2005).

²⁰ Cfr. el capítulo VIII, «La visión del poeta: la nueva tierra y la vieja», de Abrams (1992).

En consecuencia, tampoco el símbolo puede poseer el mismo carácter que en el Romanticismo, como señala Cerezo Galán (2003), pues no vincula lo temporal con lo eterno, dado el abismo que los separa. Ya no hay una continuidad, heredera del icono cristiano, entre la superficie que se muestra y el fondo infinito, sino que lo sensible concreto nos liga con lo otro sensible y evoca el misterio, sustancia / alma que anima el todo y del que se encuentra separado irremediamente; de ahí la irreparable melancolía que invade al contemplador. Por ello, el gran haz simbólico que atraviesa la escritura azoriniana, es el de la temporalidad: fugacidad de la vida, inconsistencia e insustancialidad de las cosas, ruina y muerte. En este sentido, es decir, en la medida en que toda la realidad se encuentra traspasada por la muerte es *imago mortis*, va a recibir un tratamiento esencialmente poético (Pérez López, 1991) que la hace portadora de significados simbólicos. Así vemos cómo el monasterio de Loyola se vuelve negro y tenebroso, el ambiente de la casa de Sarrió hace presentir la muerte, las ciudades muertas expresan la melancolía y la decadencia y ruina de lo humano, las fuentes, cuya presencia es continua, se erigen en símbolos no solo del tiempo, sino de la constitución del ser: siempre cambiante.

Esta concepción del tiempo que se encuentra en la base de la estética y la interpretación de lo real en Azorín es semejante a la de Heráclito y a la de Schopenhauer, el tiempo como continua destrucción (Cfr. Nietzsche, 2001: 59). Asistimos, por tanto, a breves instantes de armonía o síntesis, que son inmediatamente destruidos, que se disuelven en la oscuridad. El paso fugaz de la belleza y la armonía que llevan al éxtasis o fusión con la Naturaleza precipitan al yo en su destrucción: por ello se hace más agudo el dolor por la fugacidad, y la melancolía se torna irrestañable. El paso del todo a la nada que experimenta don Luis –del ideal al fracaso–, se manifiesta igualmente en la ruina de la belleza. No hay mediación duradera –como por el contrario existía en la teología cristiana, gracias al Logos que era Forma y Dios, Hombre y Dios– entre el Absoluto y lo finito, de ahí que se oscile trágica y circularmente entre dos polos irreconciliables: el Todo y la Nada. No obstante, como veremos a continuación, de lo fenoménico puede alzarse el artista a la idea, si bien esta no es sino una objetivación de la voluntad, que permanece desconocida y misteriosa.

Lozano Marco (1996) ha reflexionado sobre la relación existente entre el pensamiento de Schopenhauer y la estética de Azorín. Esta se caracteriza por varios elementos: acendramiento de sensaciones que se producen a partir de una evocación, observación minuciosa, atención al misterio y estímulo literario. Al igual que Pérez López, observa de qué modo el impresionismo, que arranca del naturalismo como consecuencia de la atención a la realidad fenoménica, se transforma en fundamento de la reacción del simbolismo cuando el poeta, por

debajo de la visión fragmentaria y pasajera de la impresión, capta el espíritu de las cosas, las relaciones misteriosas que existen entre ellas, y trata de reconstruir la unidad del mundo. Lozano Marco (1996) considera la *Metafísica de lo bello* un texto fundamental para interpretar la estética de Azorín²¹. En ella afirma Schopenhauer que tanto el hombre como los fenómenos son una objetivación de la voluntad y que el hombre debe liberarse de ella; solo así, como sujeto puro, podrá contemplar la manifestación de la voluntad en el objeto, es decir, el objeto puro –o idea platónica del mismo–²². La imagen elaborada por el artista está más cerca de la idea –lo duradero en todo cambio– que de la realidad, pues trata de encontrar una forma definitiva, única.

La visión del universo es animada y se funda en una cosmovisión panteísta, que, según Lozano Marco, se manifiesta en el arte en la noción de símbolo²³. La voluntad, la cosa en sí o esencia de las cosas, no puede ser conocida por el hombre. La voluntad es, por tanto, el misterio que rodea al hombre y al que alude Azorín constantemente –Azorín identifica el alma de las cosas y el misterio–. El arte tendrá por misión evocar el objeto concreto y su misterio, el mundo y su alma, pues el arte ha de sugerir.

De aquí procede el concepto de «objetivación», fundamental en el paisajismo azoriniano. El escritor se objetiva en el paisaje, «el poeta se traslada al objeto descrito, y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu» (cifr. Lozano Marco, 1996: 213).

Para Lozano Marco, el criterio de objetivación aplicado a un estado de alma se basa en la filosofía de Schopenhauer: en la contemplación desinteresada que se produce en la escritura están incorporados el objeto y el sujeto de la observación. El poeta muestra en lo que nombra un estado de alma²⁴. Así los paisajes, en la apariencia de una descripción objetiva, muestran la relación del escritor con lo nombrado, la «emoción».

²¹ Azorín en «La nueva crítica» manifiesta «la necesidad inevitable de una metafísica que sirva de base a una estética» y afirma que «Schopenhauer, en un libro maravilloso, *La voluntad en la Naturaleza*, ha sentado las bases de esta estética» (1982: 131-132).

²² Cifr. Lozano Marco (1996: 210): «Solamente así se produce, con el sujeto puro, el objeto puro, es decir, la manifestación completa de la voluntad, que aparece en el objeto percibido, que es precisamente la idea (platónica) del mismo [...]; cualquier cuadro da, no lo individual, sino la *idea*, lo duradero en todo cambio, sólo por el hecho de fijar para siempre el momento fugitivo y salir, por lo tanto, fuera del tiempo».

²³ Los artículos de Azorín sobre animales –en los que establece frecuentes comparaciones entre estos y los hombres– ejemplifican esta concepción de la unidad del universo –y de la relatividad de lo humano–: el hombre es un simple momento en la evolución de la sustancia universal. Cfr. «Las hormigas» y «Los gestos ejemplares». En este último es interesante la oposición entre abejas –espíritu burgués– y avispas –aristocracia–.

²⁴ Así, la angustia que siente al llegar a la casa de enfermos de Urberuaga se manifiesta en el paisaje (Azorín, 1987): «Pero en Urberuaga las vertientes se estrechan más; el riachuelo es más ramblizo; los castañares son menos amplios, y algo como un ahogo, como una leve opresión –ya iniciada por un prejuicio– os sobrecoge cuando llegáis ante su puerta».

En el artículo «Una ciudad» («En Santander. El día y la noche») encontramos una muestra de este arte simbolista preconizado por Azorín. La tarea del escritor es reflejar los momentos –especiales, fugaces, profundos– en los que la ciudad muestra su espíritu, es decir, en los que todo el ser de ella –su idea– se manifiesta en la fugacidad del tiempo: es la revelación de lo infinito –el misterio– en lo finito, que se convierte en símbolo de aquel.

Como heredero del impresionismo, Azorín es un fino observador de la realidad, que conoce las diferencias de luz, color y líneas que hay en cada momento del día y las detalla. Pero, lejos de detenerse en lo simplemente fenoménico, trata de intuir el misterio que las apariencias encubren. La visión de los inquietantes y misteriosos canónigos, pues nada sabe de ellos, lo sume en una larga divagación en la que evoca las posibles vidas de estos hombres, de forma que, ante el lector, se despierta un vasto universo desconocido, el de las almas de cada uno de ellos. En la penumbra de la catedral, encuentra el narrador «en medio de tales tráfigos mundanos, como un oasis de la fe, del recogimiento, de la meditación y del dolor» (Azorín (1987: 140), oasis, por tanto, propio de la filosofía de Schopenhauer y de la concepción de religión que él expone: huida de la agitación del mundo para distanciarse y meditar, pero dentro de una concepción negativa del universo –dolor– que lleva a la resignación, a la aceptación de los sufrimientos.

Azorín callejea por Santander, defiende las calles típicas y antiguas, estrechas, torcidas, contra los modernos arquitectos que trazan «las anchas, simétricas y mundanas vías de las grandes capitales universales» (*Ibid.*: 141), símbolos, por tanto, del progreso, de la ciudad. La calle pequeña es especialmente acogedora al viandante y en ella se produce la fusión entre el espíritu de las tiendas (tiendas, por tanto, animadas, que parecen unirse) y el que camina por ellas; más aún, estas calles son consustanciales con la raza y con el medio, con lo que quien camina por ellas entra en esta completa armonía y familiaridad.

Pero es en la visita a la playa donde el artículo alcanza todo su simbolismo. Las ventanas, al iluminarse, se animan, «pasan a la acción y a la elocuencia» y el contraste entre el horizonte tenebroso, los faros y las luces crea un espectáculo lleno de misterio. Ante la naturaleza eterna, inconmensurable e insondable, el hombre parece sentirse solo y angustiado, de ahí el grito, tan simbólico, que resuena en la playa. La descripción está, por tanto, reflejando una emoción. Sensible a cuanto lo rodea, el escritor recoge esta «síntesis profunda de ruidos, de claridades y de sombras» y, acentuando la animación del paisaje y su simbolismo, afirma que el faro habla a quienes lo contemplan embargados por la ansiedad: «¿Qué dice con su luz en este momento este faro? ¿A qué espíritus perdidos en la inmensidad habla? ¿Qué ojos le miran desde la noche infinita y qué ansiedades y conturbaciones

aplaca? (*Ibid.*). Una lucecilla imperceptible que ve moverse a lo lejos, en las «tinieblas inmensurables» le oprime el corazón: en ella parece simbolizarse la finitud humana, el misterio de una vida frágil que marcha entre sombras hacia la muerte.

Este fragmento está presidido por la oscuridad de la noche, que parece abarcarlo todo: «horizonte tenebroso», «noche negra», «negrura», «la negrura se abre inmensa», «noche infinita», «tinieblas inmensurables», «densa oscuridad». Finalmente, es esta la que «reina en el mar y en la costa», quedando solo la luz del faro. Frente al poder de esta oscuridad, que se identifica con el mar y acaba abarcando la tierra, las luces de las ventanas son débiles y, reflejadas en los charcos, pura apariencia.

Al final del artículo se personifican el faro y el mar, que aparecen como símbolos del hombre y de la naturaleza, del esfuerzo del hombre —quizá habría que decir la humanidad— por dominar y conocer la naturaleza y de la resistencia de esta a dejarse conocer. La naturaleza es perdurable —frente al hombre, finito—, lo que anuncia que será ella la que subsista, confirmando así la unidad de todo. Esta dialéctica hombre-Naturaleza, muestra su estirpe idealista —Yo-No Yo—, de la que procede el pensamiento organicista en el que Azorín se encuadra. La descripción aparece, por tanto, fuertemente condicionada por el sujeto, que dota a los elementos de múltiples sentidos, unas veces misteriosos, otras claros, expresando un «estado de alma». Esciube (*Ibid.*: 143):

Hay durante todas estas horas de prima noche algo como una lucha, como una porfía, entre las ventanas, el faro y el oleaje. Pero las ventanas son más débiles; son inconstantes; son delicadas; son volubles. Y así, van cediendo, como con cierta ironía, elegante y plácida, ante la constancia inquebrantable del faro y ante la tozudez indómita de las olas. Y ya todos los cuadros luminosos han desaparecido. Un profundo silencio, una densa oscuridad reina en el mar y en la costa. Y entonces, ya solos, frente a frente, en el misterio de la noche, comienza el coloquio —símbolo eterno— entre el faro —que es la fuerza del hombre— y el oleaje inquieto y perdurable —que es la fuerza de la Naturaleza.

El arte de Azorín es, pues, simbolista. Como ha observado Lozano Marco (1997) su estilo está fuertemente influido por los simbolistas belgas (Maeterlinck, Rodenbach), que escriben sobre la visión concreta de los objetos del mundo de la experiencia cotidiana. El estilo de estos escritores es más concreto y enraizado en el mundo que la poesía simbolista francesa: nombra los objetos, aunque profundizando en su dimensión espiritual, tratando de ahondar en el misterio de la realidad circundante, en las cosas sencillas y familiares. Este simbolismo arraiga en el Romanticismo alemán, recordando la concepción de «romantizar» sostenida por Novalis: «En el mismo instante en que yo atribuyo a lo vulgar un significado sublime lo convierto en romántico y cuando doy a lo común una apariencia misteriosa, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el aspecto de lo infinito, lo romantizo». Sin embargo, dado

que esta trascendencia en Azorín es el vacío, no posee un rostro ni un contenido concreto (más que el de la nada), de modo que el misterio es vago e indefinido.

5. EL *TOPOS* DE LA CIUDAD MUERTA EN *LOS PUEBLOS*. METALITERATURA

El simbolismo belga se inspira en las ciudades provincianas, tristes, melancólicas, quietas, oscuras, semejantes a tantas de las descritas por Azorín. En el *topos* de las ciudades muertas aparecen en los escritos de esta época, con frecuencia, las contradicciones que se encuentran en *La voluntad*: por una parte, la atracción por estos ambientes, que reflejan la concepción dolorida y resignada de Schopenhauer; por otra parte, la crítica a la postración en que se halla el país. Un ejemplo de esta contradicción lo hallamos en «La decadencia», publicado el 31 de enero de 1904 y último artículo propiamente dicho con la firma «J. Martínez Ruiz». Evoca las ciudades castellanas que han sufrido la despoblación, «ciudades muertas» que presentan diversos rasgos del *topos* forjado por Rodenbach (Cfr. Lozano Marco, 2000: 13-30), calles silenciosas y desiertas, tristeza, ambiente crepuscular, sonido de campanas que rige el día imponiendo un tiempo religioso, monotonía y lentitud, religión de resignación y renuncia que parece resumirse en las obras de arte de sus templos, mujeres enlutadas. La presencia de la muerte y del paso destructor del tiempo es absoluta: la decrepitud de los edificios parece conformar un «aviso de la muerte» –la influencia de Quevedo y la de Cadalso parecen evidentes, mientras que la lentitud y la monotonía actúan como «sedantes», dejando un dolor suave, una dulce melancolía. Leemos en Azorín (1987: 46):

Las calles están silenciosas, desiertas; los caserones, blasonados en sus portadas, están cerrados; los anchos aleros se desnivelan; las maderas se hunden y alabeán; las rejas se enmohecen; un hálito de humedad se exhala de las anchas estancias abandonadas; las cercas de los viejos huertos caen piedra a piedra, y la arcaica noria marcha y marcha monótona, con el mismo chirrido dulce, con la misma lentitud sedante de hace trescientos años; en la campiña, rojiza, yerma, una yunta tardía abre los surcos con el propio arado de los romanos, y unos álamos solitarios que se yerguen en la lejanía del horizonte os traen al alma, con su aislamiento en la llanura inmensa, la tristeza de un pueblo muerto.

Martínez Ruiz busca y expone las causas históricas de esta decadencia, que él encuentra en la despoblación de los pueblos que deja los campos sin cultivar. El discurso parece tener, por tanto, una finalidad regeneracionista: España está tan muerta como en tiempos de Felipe II. La actitud contemplativa alterna, pues, con la utilidad del artículo de crítica social; frente a la resignación y la melancolía, sigue el impulso reformista, que promueve el cambio.

Sin embargo, el artículo resulta contradictorio, pues incita a empaparse del espíritu de España, encontrando éste, entre otros elementos, en la resignación, el dolor y la espera de la muerte (*Ibíd.*):

En estas iglesias diminutas y oscuras, con cuadros hórridos del Greco y santos extáticos y dolorosos, hanorado y deprecado generaciones y generaciones de mujeres, con sus mantillas negras, con su traje negro, con las manos exangües, extendidas en perdurable súplica; en estos huertos viejos, con cipreses que se perfilan en el luminoso ambiente azul y con norias vetustas que chirrían dulcemente, han paseado los poetas, imaginando esas estrofas dolorosas en que se pide a la muerte que venga callada, «como suele venir en la saeta [...]».

De este modo, se descubre en la ciudad muerta no un problema político que hay que resolver, sino un estado del alma que hay que lograr, un ideal de vida espiritual: un lugar de resignación y austeridad, de renuncia a los deseos y a la vida, pues la melancolía de la ciudad muerta responde al pesimismo de Schopenhauer (cfr. Lozano Marco, 2000: 17).

Al mismo tiempo, en el artículo se evoca y recrea el pasado castellano. Las ciudades, que se conservan como en el Siglo de Oro, transportan la imaginación del autor a estas épocas²⁵: hidalgos, aventureros, navegantes, familiares del Santo Oficio... Martínez Ruiz enumera los oficios, las costumbres, los acontecimientos de la vida cotidiana de estos siglos, creando un cuadro en el que esta sociedad se presenta ante el lector. Evoca, al mismo tiempo, el momento de plenitud de la nación, que él sitúa antes de los Reyes Católicos: el empleo del presente transporta al lector al momento descrito; las frases breves, la yuxtaposición de elementos, crean una visión llena de vida y dinamismo. Frente a este pasado, el presente está gobernado por la muerte. Si antes vimos cómo el escritor escapa de la ciudad refugiándose en el campo, ahora parece huir hacia épocas pretéritas —un pasado medieval—, anteriores al éxodo del campo a la ciudad.

En el artículo anterior observamos cómo esta recreación se produce a través de la literatura: es un libro, *Relaciones topográficas de España*, el origen e inspiración del artículo, las imágenes con las que evoca el Siglo de Oro están tomadas con frecuencia de la literatura —*El donado hablador*, *Don Quijote*, *El Libro del Buen Amor*— o de la pintura —retrato del caballero—. Azorín ve la realidad a través de la literatura²⁶,

²⁵ Es fundamental el empleo del demostrativo y del adjetivo identificador: estas callejas, estas estancias, estos patios, estas iglesias, estos huertos, estas ciudades, estas piedras, estos muros; el mismo chirrido, la misma lentitud sedante de hace trescientos años, con el propio arado, la misma gravedad.

²⁶ Cfr. «Guía de forasteros» en Azorín (1982: 43): «La calle está desierta, silenciosa; es el momento en que surgen —no se sabe de dónde, no se sabe por qué— estas viejas que ha pintado Baudelaire en sus poemas, o estas españolas enlutadas, que en los versos de Verhaeren caminan lentas, fantásticas, ensimismadas, cruzándose en sus paseos, *sin ruido*».

no es un observador frío de la realidad, sino que sus observaciones son filtradas por una sensibilidad libresca. Inman Fox (1976) ha caracterizado, en este sentido, el arte de Azorín como antirrealista. A través de los libros llega a captar el espíritu de las cosas; a través de las obras castellanas, puede llegar al espíritu de Castilla. En «El arte nacional», publicado el 28 de diciembre de 1904, recrea los mesones españoles del siglo XVII basándose en novelas y cuadros de la época, que cita con frecuencia. Las frases breves, yuxtapuestas crean, mediante informaciones dispersas, un cuadro de la realidad de la época que explica el hambre y la consecuente picaresca. «El arte nacional» constituye un claro ejemplo de intrahistoria, con atención a los acontecimientos menudos de la vida cotidiana. Al final del artículo comprobamos cómo esta evocación ha surgido de un cuadro de Velázquez que Azorín dice haber visto en una *Ilustración Española*. Toda España se simboliza en los personajes que pueden hallarse en la cocina de un mesón de novela picaresca que buscan cómo comer y que se burlan de cualquier idealismo, representado por Don Quijote.²⁷ A través de la literatura llega Azorín al símbolo de la realidad española.

Pero al mismo tiempo, al sumergirnos en el pasado y en los libros, Azorín separa al lector de la realidad presente, lo sumerge en una realidad inventada, en un mundo construido por la palabra y el arte. La literatura se vuelve profundamente metaliteraria: una literatura hecha de arte y belleza creada por el hombre. La concepción del arte por el arte potencia esta opción estética, así como la creencia en el vacío que se oculta tras la realidad, que convierte a esta en irreal, tan creación de la mente humana, de la voluntad, como cualquier obra de arte.

Azorín recrea diversas obras de la literatura en sus artículos de ésta época. En *Los Pueblos* encontramos un ejemplo de este tipo de artículos que será muy numeroso en sus obras posteriores. Se trata de la recreación del tratado tercero de *El Lazarillo* que realiza en el artículo «Un hidalgo. Las raíces de España». El relato se realiza en tiempo presente y las invocaciones al lector son continuas, tratando, por tanto, de que este se introduzca en la escena que se le pinta, reviviéndola. Por otra parte las citas y alusiones a obras literarias y pictóricas, a través de las cuales se compone el relato y se aviva la imaginación del lector, son muy abundantes: *Las hilanderas* y *La fuente de los Tritones* de Velázquez, *El donado hablador*, *Vies des dames galantes*, paisajes del Toledo de «El Greco», *La Celestina*, *Las Fundaciones*; evidentemente, las citas del Lazarillo son continuas. De esta forma se recrea la vida cotidiana de la época –de nuevo, pues, la intrahistoria–: el trabajo de las hilanderas, los paseos de los nobles por las huertas, los

²⁷ En el artículo «Un loco» (publicado el 7 de diciembre de 1904) recrea Azorín la figura de Don Alonso Quijano –su casa, su aspecto, su forma de vida–, calificado de loco según los estudios científicos del doctor Ricardo Royo en su libro *La locura de Don Quijote*. Pero Azorín se decanta a favor del escarnecido loco, «el gran perseguidor del Ideal»: reparar las injusticias y favorecer a los oprimidos es calificado de locura por una sociedad sin ideales.

galanes, las doncellas ocultas en sus mantos, las dueñas celestinas, los gestos de cortesía, las novenas y trisagios... La narración abarca el espacio de un día; el paso del tiempo está marcado por las campanas de las iglesias, que subrayan la presencia continua de lo religioso.

El hidalgo simboliza la grandeza española, el espíritu de la nación. Pero este espíritu nacional es espíritu de resignación y conformidad ante el destino. El artículo describe la pobreza del hidalgo y, al mismo tiempo su idealismo y su espiritualidad. Al igual que en «El arte nacional» contrapone Azorín realidad y espíritu, los trabajos prosaicos y el ideal, en este caso enfrentando el hidalgo y las hilanderas que se burlan de él. El hidalgo es el soñador y valiente que carece de lo material pero, como se simboliza en su espada, representa «toda el alma de la raza»: la entereza, el valor, la dignidad, el desdén por lo pequeño, la audacia, el sufrimiento silencioso, altanero. No tiene qué comer pero se comporta con altivez y cortesía, al tiempo que su vida está dominada por la religiosidad –va a misa y a la novena–. El hidalgo va a representar el ascetismo cercano a Schopenhauer,²⁸ según el cual ante el dolor de la vida –«el eterno y doloroso contraste, tan duradero como el mundo, entre realidad y espíritu»– no cabe otra actitud que no sea la resignación. Como hemos visto anteriormente, la distancia entre el ser y el deber ser puede engendrar desde la aspiración utópica a la seducción por la nada. Pero son opciones íntimamente unidas: la aspiración a la totalidad procede de rehuir la nada que se intuye al fondo del ser; la seducción por la nada procede de la desesperación de alcanzar el ideal. La conciencia de la poquedad del esfuerzo humano revela el fondo «nadista» –según la terminología de Cerezo Galán– en don Quijote. Pasión por el todo y quietismo son «das dos caras inseparables de una misma pasión de absoluto» (Cerezo Galán, 1996: 105).

La esencia de la patria se identifica con un idealismo resignado, consciente de la distancia entre idealidad y realidad, un caballero, herencia de la sociedad medieval, inadaptado en la sociedad precapitalista en la que comienzan a apuntar los valores burgueses²⁹. Esta oposición resignada a la realidad burguesa mediante un personaje idealista se encarna en las figuras finiseculares del hidalgo, el loco y el enfermo³⁰.

²⁸ En el artículo afirma que «en realidad, la vida no es más que la representación que tenemos de ella.

²⁹ Debemos recordar el artículo «Hidalgos y ginoveses», fundamental en la evolución de su autor.

³⁰ La propia escritura se asocia con la enfermedad, produciéndose en un momento de alteración nerviosa. Así, en «Hacia Cestona», Azorín comenta cómo ante las cuartillas, la «hiperestesia nerviosa» producida por el viaje le trae a la mente el trayecto en el tren. Cecilio Alonso (1996: 39) recuerda la figura de Llanas Aguilaniedo quien «desarrolló con su emotivismo una suerte de legitimación estética de la tristeza, la histeria y el pesimismo, como paradójicas fuentes de energía creadora (patología o patorexia, en cuanto estados no sólo morbosos sino también de emoción, deseo ardiente e impulso anímico), con la complacencia de sus jóvenes compañeros de promoción, deseosos de conciliar hiperestesia y regeneración. En el límite, por tanto, entre el positivismo y la rehabilitación de emociones y sensaciones como materia prima de la estética modernista».

6. LA ENFERMEDAD

En los artículos dedicados a la casa de enfermos de Urberuaga —«En Urberuaga» y «Siluetas de Urberuaga»— se describe un mundo marcado por la enfermedad y la muerte, convirtiéndose en símbolo de una realidad traspasada por el mal y el dolor³¹. En el primer artículo («En Urberuaga. Los ojos de Aurelia») se nos muestra la casa, un edificio laberíntico, lleno de un olor penetrante a cloruro y éter, al que acuden los «enfermos *estéticos*, en la verdadera y primitiva acepción de esta palabra», es decir, los enfermos de los nervios. La atmósfera que recrea Azorín es profundamente romántica. Identifica el ambiente provinciano con «un romanticismo ensoñador y melancólico» (lo que revela las connotaciones que lo provinciano tiene en Azorín); establece una relación estrecha entre el romanticismo y la tipología del enfermo de los nervios (tez pálida, ojeras, delgadez e infinita desesperanza trágica); describe la mujer provinciana romántica, presidida por la idealidad y la tristeza o la melancolía consecuentes (fuertemente asociadas a la muerte)³²: suaves, tristes, delicadas, fantaseadoras, que gimen, lagrimean, pasan de la alegría al desconsuelo, tocan en el piano *La marcha fúnebre de una muñeca*, leen a Campoamor y a Bécquer y aguardan a un desconocido que cambie sus vidas. Son los espíritus que rechazan la realidad que les rodea y sueñan con una vida ideal; en este rechazo o inadaptación a la realidad se encuentra la razón de estos enfermos de los nervios. Por ello son identificados con el ideal y despojados de toda materia (delgadez, blancura).

El centro del artículo es la figura de Aurelia, en la que se concentran los tópicos de la mujer romántica: destacan sus ojos, que dan título al artículo: «anchos, vagos y tristes»; su pose es de elegancia y abandono. Aurelia contempla absorta las aguas del río, recortándose en el crepúsculo; pero «sus ojos, fijos, absortos, no ven las aguas mansas del río»³³. Hallamos aquí el llamado por Bachelard «complejo de Ofelia», figura destacada en la iconografía prerrafaelita. La contemplación del agua nos sumerge en una ensoñación del paso del tiempo y de la muerte, aún más, la atracción por la muerte y el suicidio, el impulso nihilista que recorre la crisis finisecular. Como afirma Gaston Bachelard (1978: 143), «para ciertas almas,

³¹ Obsérvese la interpretación que del símbolo de la enfermedad finisecular realiza Francisco José Martín (1996: 183-184): «Nótese cómo el carácter enfermizo de los personajes de Azorín está en perfecta consonancia con los personajes-enfermos de Svevo o de Mann; cómo la metáfora de la enfermedad representa artísticamente la vivencia íntima de la crisis, que es enfermedad del alma, aunque pueda tener derivaciones externas. Este tratamiento literario de la enfermedad responde a la idea schopenhaueriana de que el mal anida en el corazón del hombre, de que el sufrimiento y el dolor no son algo histórico o inherente a las estructuras socioeconómicas del capitalismo industrial, y, por tanto, pasajeros, sino que pertenecen a la estructura fundamental de la vida humana, al fondo último e irreductible del vivir».

³² Si en la novela realista eran enjuiciadas críticamente, la actitud modernista las ensalza.

³³ De nuevo, esta figura se ve a través de una obra artística, en este caso de Gavarni (Azorín, 1987: 111).

el agua es la materia de la desesperación». Los ojos de Aurelia parecen mirar siempre más allá, no deteniéndose en los simples fenómenos, sino que, pasando a través de ellos, se quedan absortos contemplando tal vez el ideal, el espíritu o la unidad que subyace a los fenómenos. El final del artículo rezuma la melancolía fruto de la aspiración romántica al ideal y su posterior fracaso: el rosario –»mística salmodia»– sume al articulista en «un ensueño de lejanías románticas», bailan muchachas lindas y pálidas al compás de notas lentas danzas antiguas que evocan épocas pasadas, María canta una canción «lánguida, melancólica, plañidera». En esta atmósfera romántica, el narrador se encuentra saturado de «idealidad sentimental», lleva en el espíritu una sensación vaga de amor. Azorín se recrea en un cuadro de melancolía, tristeza y ansias inalcanzables, refugiándose en una atmósfera ya casi desaparecida pero que constituye el fondo de la doliente sensibilidad modernista. Nos hallamos ante un hermanamiento, ante una correspondencia en la melancolía³⁴.

En «Siluetas de Urberuaga» la atmósfera se adensa. Siguen apareciendo las notas melancólicas y tristes en los rostros –palidez, ojos apagados, tenue visaje de tristeza, pero predominan la enfermedad y la muerte. Se describe a los enfermos hepáticos que, con un dolor «extendido, difluido por todo el cuerpo en una sensación vaga de desasosiego y malestar» (Azorín, 1987: 114), parecen simbolizar el «mal du siècle»; la ausencia de niños señala la falta de vida y refuerza el silencio. La estancia está dominada por la enfermedad y la presencia constante en las mentes de la muerte –ansiedad, preocupación, sospecha trágica, desesperanza honda y latente– que pesa todo el día sobre los enfermos, pues la jornada entera ha de emplearse en baños y «consultas ansiosas y desesperadoras al médico», sin que haya tiempo para otras cosas (*Ibid.*):

Y, enardecidos, enervados, recogidos sobre sí mismos, puesto el pensamiento en un proceso imperceptible de un hondo mal, caminan de sala en sala en un ambiente de éter, de cloruro, de vapor escapado de las pulverizaciones, todas estas figuras pálidas, cóncavas, que tosen en largos y profundos carraspeos, o en breves, bruscas, interminables toses.

En este artículo Azorín realiza varios retratos que reflejan esta infinita melancolía. El primero de ellos es una pareja de enfermos misteriosos y profundamente románticos: pálidos, delgados, altos –estereotipo romántico y propio de las estilizadas figuras de El Greco–, que guardan silencio y leen durante

³⁴ La enfermedad aparece con tintes de fatalidad (ante la que hay que resignarse), ligada al dolor y a la melancolía, sin que haya explicaciones científicas (Azorín, 1948: 300).

horas. De nuevo se simboliza la contemplación melancólica y constante que se abstrae completamente, mirando al vacío, vacío que se halla detrás de todo. Al mismo tiempo, parece intuirse una meditación —o reflexión— consecuencia de la presencia de la muerte: el hombre, en pose que anticipa la célebre estampa de *Castilla*, apoya la cabeza entre las manos «abatido, con el sombrero echado atrás, con un mechón negro sobre la frente». El texto convierte la vida de esta pareja en símbolo de la vida humana, identificándose el articulista con ellos, en un movimiento de compasión con el sufrimiento de los otros, fruto de una concordancia interior: «Y adivino en ellos un convivir monótono, doloroso. Y siento en mi espíritu sus largos silencios, sus actitudes de ansiedad, sus gestos de cansancio» (*Ibid.*: 115). El escritor, como pedía Schopenhauer (2002: 235-236), participa en el sufrimiento de los otros, identificándose con ellos. En este mismo artículo, Azorín retrata —a través de los *Caprichos* de Goya— a María, una viuda en la que cree ver un «desencanto infinito».

En los artículos anteriores hemos visto varios tópicos propios de los escritos de Azorín en esta época: la melancolía, la compasión y una visión idealizada de la mujer. Ésta se identifica con frecuencia con el ideal, con características románticas: rubia, a pesar de ser castellana,, pálida, misteriosa, de maneras elegantes, a veces, incluso, aristocráticas.³⁵, dotada para el arte y la ensoñación, frecuentemente unida a la enfermedad o a la muerte. Con estas mujeres se establece una secreta correspondencia, una corriente misteriosa³⁶.

Estos sentimientos de amor y dolor remiten nuevamente a la dualidad que ha atravesado lo que referimos en el presente estudio: angustia y éxtasis, tensión al ideal y atracción por la nada, belleza y ruina, amor y muerte. Finalmente la concepción ontológica, la finitud de todo que se recorta sobre el vacío, y temporal, el tiempo como destrucción, que subyace a la estética azoriniana configura su *tópica* simbolista. El escritor asiste a la síntesis, a la concordancia que se establece entre los seres en momentos de revelación epifánica, pero estos pasajeros momentos de belleza dejan el poso de la melancolía, al no ser promesa de eternidad, sino presagio de la ruina en la que todo concluye. El continuo cambio en que el ser se da, desde lo contemplado hasta el propio sujeto contemplativo, manifiesta, desde estos postulados, la insubstancialidad de lo fenoménico, que apunta a la nada que la traspasa. En esta tensión sin mediación entre lo absoluto y lo finito, el todo y la nada, el escritor encuentra en el arte su única posibilidad de consuelo, apaciguamiento y trascendencia.

³⁵ La melancolía, el dolor de vivir, es el rasgo supremo de la distinción, del espíritu elevado y sublime (Azorín, 1948: 314): «Zaldívar es un balneario aristocrático. Ni aun le falta la que Leopardi reputaba por marca de distinción suprema: la *amara noia*». Caracterizando a una mujer, en «Siluetas de Zaldívar» habla Azorín de la «aristocracia impeccedera del corazón y de la inteligencia».

³⁶ Cfr. «El misterio de las cosas» o «Siluetas de Santander».

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L. (1984): *Historia crítica del pensamiento español, tomo IV*. Madrid, Espasa-Calpe.
- ABRAMS, M.H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*. Madrid, Visor.
- ALONSO, C. (1996): «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900. (Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)», *Anales de Literatura Española*. 12, 1996, 27-54.
- AULADELL PÉREZ, M. A. (1996): «Lectura del Modernismo: Azorín y Rubén Darío», *Azorín, 1904-1924: III Colloque International*. Université de Pau et des Pays de L'Adour, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 19-26.
- (2009): «Azorín, retratista de poetas», PEYRAGA, Pascal (2009): *Los retratos de Azorín: en la encrucijada de unas subjetividades*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, pp. 243-264.
- AZORÍN (1948); *Obras completas, VII*. Madrid, Aguilar.
- (1972): *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz*. Madrid, Narcea.
- (1982): *Tiempos y cosas*. Estella, Salvat.
- (1984): *La ruta de Don Quijote*. Madrid, Cátedra.
- (1987): *Los Pueblos, La Andalucía trágica y otros artículos*. Madrid, Castalia.
- (1989): *La voluntad*. Madrid, Castalia.
- (1991): *Antonio Azorín*. Madrid, Cátedra.
- BACHELARD, G. (1978): *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CEREZO GALÁN, P. (1996): *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid, Editorial Trotta.
- (2003): *El mal del siglo: el conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- COMPAGNON, Antoine (2007): *Los antimodernos*. Barcelona, Acantilado.
- DOBÓN ANTÓN (1997): *Azorín anarquista: de la revolución al desencanto*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- FOX, I. (1976): *La crisis intelectual del 98*. Madrid, EDICUSA.
- (1992): *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid, Castalia, 1992.
- (1998): «Azorín: periodista político», en Ramón Trives, Estanislao y Proencio Garrigós, Herminia (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Azorín en el primer milenio de la lengua castellana*. Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 23-33.
- HEIDEGGER, M. (1995): *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial.
- LITVAK, L. (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*.

- Madrid, Taurus.
- LOZANO MARCO, M. Á. (1987): «Azorín y la imagen de la realidad», *Canelobre. Revista del Instituto de Juan Gil-Albert*. 9, 33-36.
- (1996): «Schopenhauer en Azorín. Necesidad de una metafísica», *Anales de literatura española*. 12, 203-215.
- (1997): «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín», en Mainer, José Carlos y García, Jordi (eds.), *En el 98 (Los nuevos escritores)*. Madrid, Visor.
- (2000): *Imágenes del pesimismo. Literatura y Arte en España. 1898-1930*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MAGRIS, C. (1993): *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona, Ediciones Península.
- MARTÍN, F. J. (1996): «El horizonte de la desdicha (El problema del mal y el ideal ascético en Azorín)», *Anales de Literatura Española*. 12, 175-201.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (2005): «Impresionismo y surrealismo en Azorín», en MARTÍNEZ TORRÓN (ed.): *Con Azorín. Estudios sobre José Martínez Ruiz*. Madrid, Sial Ediciones, 2005, pp. 35-55.
- MORENO HERNÁNDEZ, C. (1991): «Regeneracionismo, noventa y ocho y determinismo geográfico: la aplicación de la Geografía a la Literatura», *Arbor*. CXL, 549, 85-109.
- NIETZSCHE, F. (2001): *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Madrid, Valdemar.
- PÉREZ LÓPEZ, M. (1985): «De Martínez Ruiz a Azorín: aspectos de una crisis (1898-1899)», en *José Martínez Ruiz («Azorín»). Actes du Colloque International, Pau, 25-26 avril 1985*. Pau, Université de Pau et des Pays de L'Adour, 1986, 95-114.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1996): «Entre la torre de Quevedo y el jardín de Epicuro (Notas sobre el ideal ético de Azorín)», en *Azorín, 1904-1924, III Colloque International*. 235-240.
- (1999): «Azorín confutador de Nietzsche: sobre el fracaso y la moral compasiva», *Anales Azorinianos*. 7, 319-333.
- (2006): *Azorín frente a Nietzsche y otros asedios noventayochistas*. Alicante, Editorial Agua Clara .
- RIOPÉREZ Y MILÁ (1996): «1905: Consagración y celebridad de Azorín» en *Azorín, 1904-1924, III Colloque International*. 13-18.
- RODRÍGUEZ, J. (1988): «Martínez Ruiz y la polémica del esteticismo en el cambio de siglo», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. VI-VII, 1988, 149-156.
- SÁNCHEZ MARTÍN, A. (1997): *Ideología, política y literatura en el primer Azorín (1893-1905)*. Madrid, Endymion, 1997.

- SCHOPENHAUER, A. (1997): *Parerga y Paralipomena, III*. Málaga, Editorial Ágora.
- (2002), *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- VALVERDE, J. M. (1971): *Azorín*. Barcelona, Planeta.
- (1972): «Estudio crítico», *Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz*. Madrid, Narcea.
- (1987): «Introducción», en *Azorín. Los pueblos, La Andalucía trágica y otros artículos*. Madrid, Castalia.
- WALLIS, A. (2003): *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ZAVALA, I. (1974): *Fin de siglo: Modernismo, 98 y bohemia*. Madrid, Colección Los Suplementos, Cuadernos para el Diálogo.