

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

EL IMPRESIONISMO EN AZORIN



Tesis que Presenta

ESTELA RUIZ MILLAN

Para obtener el grado de
MAESTRA EN LENGUA Y LITERATURA
ESPAÑOLAS de la U.N.A.M.

MEXICO, D.F.

1963



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres,
a mi esposo y
a mis hijos

31286

S I G L A S

V	<u>La Voluntad</u>
AA	<u>Antonio Azorín</u>
Conf	<u>Las Confesiones de un Pequeño Filósofo</u>
Pueb	<u>Los Pueblos</u>
RQ	<u>La Ruta de Don Quijote</u>
Esp	<u>España</u>
LE	<u>Lecturas Españolas</u>
C	<u>Castilla</u>
TR	<u>Tomás Rueda</u>
PB	<u>París Bombardeado</u>
PE	<u>El Paisaje de España Visto por los Españoles</u>
DJ	<u>Don Juan</u>
CI	<u>El Caballero Inactual</u>
E	<u>El Escritor</u>
Salv	<u>Salvadora de Olbena</u>
CR	<u>Los Clásicos Redivivos. Los Clásicos Futuros</u>

I N D I C E

SIGLAS

ADVERTENCIA

CAPITULO I. EL ESTILO IMPRESIONISTA

CAPITULO II. SENSACION

Sensación de color.-Sensación acústica. El silencio.-
Sensación olfativa.-Sensación táctil.

CAPITULO III. DESCRIPCION

El paisaje.-El detalle.

CAPITULO IV. PERCEPCION ESPACIAL

Forma, dimensión y volumen.-Geometrización de los ob-
jetos.-El espacio.

CAPITULO V. PERCEPCION TEMPORAL

Horas y estaciones.-Movimiento del tiempo.-El tiempo
de los objetos.-El pasado.-Instantaneidad.-Imprecisión.

CAPITULO VI. RITMO

Brevedad en la expresión.-Puntuación.-Repetición.-Enu-
meración.-Explicación.

CAPITULO VII. SINTAXIS

Conjunción.-Colocación del adjetivo.-Adverbios de tiem-
po.-El verbo.

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

A D V E R T E N C I A

El trabajo que presento a continuación, ha sido motivado por un doble interés: literario y psicológico.

El gusto de carácter estético que ocasiona una página literaria cuyo autor se ha esmerado con aspiración de llegar a la perfección, despertó en mí la inquietud de penetrar en la forma utilizada para lograr la expresión adecuada y armoniosa. Traté entonces de estudiar los elementos de la obra que permitían crear esa armonía y la estructura que la hacía realizable.

Por otra parte el interés psicológico comenzó a ver la relación entre el autor y su obra; más aun, entre el contenido y la expresión.

Es bien sabido que el autor dice aquello que personalmente le atañe de más cerca. Este es el primer ofrecimiento que de sí mismo hace. Pero en el momento de escribir hay una más honda demostración de su persona: para lo que va a decir escoge determinada forma, ésa y no otra, porque sin duda encuentra en ella el medio más preciso para comunicarse con el lector. El escritor no sólo significa mediante conceptos, sino también mediante las palabras elegidas y su situación en la estructura de un contexto.

Por estas dos razones he escogido como tema el estilo literario de un autor que revela una preocupación por la expresión a la vez que la dinámica de su personalidad.

Para este estudio he dado preferencia entre las obras de Azorín a las que a mi juicio mostraban más evidentemente la tesis que deseo exponer. Para ello me he basado fundamentalmente en las siguientes:

La Voluntad

La Ruta de Don Quijote

El Escritor

El Caballero Inactual

He tomado solamente lo que podríamos llamar -si el término tiene la suficiente amplitud- novela, dejando a un lado el teatro y la -

critica literaria. Comenzar con La Voluntad me ha parecido conveniente porque los escritos anteriores no preconizan todavía el estilo que adoptaría Azorín a partir de 1904, a la edad de 31 años.

Otra razón hizo posible concentrar el trabajo en unas cuantas novelas: la repetición, tanto del estilo y la estructura como de los temas, que se encuentra en la vasta obra del autor.

Este estudio, si bien se refiere concretamente a los libros citados, no excluye el conocimiento de otros que puedan considerarse necesarios para su elaboración. En la bibliografía se encuentran los títulos de los que han servido también como fuentes directas para llevarlo al cabo.

Quisiera, por último, manifestar mi agradecimiento a El Colegio de México por su ayuda, la cual me permitió elaborar parte de este -- trabajo.

CAPITULO I

EL ESTILO IMPRESIONISTA

"La palabra tendría que ser un instrumento sutilísimo para poder describir estos estados de conciencia; tal vez siéndolo, no lo lograríamos. Siempre lo expresado sería más tosco que la efectividad que se trata de expresar." Azorín (TR. 146)

Es difícil para el hombre expresar fielmente sus emociones por medio de la palabra; en ocasiones la omisión de una palabra puede servir para precisar el estado de ánimo que el autor intenta transmitir. Así también, la significación de un vocablo puede variar al ser empleado por diferentes poetas, pues cada uno refleja en la estructura de un contexto una particular voluntad de expresión. Hay algo que manifiesta más claramente la subjetividad del escritor, aunque el elemento que emplee para comunicarse sea la palabra: su estilo.

El estilo es la forma con la cual un escritor se expresa; es forma de una materia, estructura de un contenido. No puede hablarse de estilo como la forma separada de la materia, sino como una relación estrecha entre ambas. En el caso del escritor, la forma separada sería la estructura de las frases. La materia sería lo significado, por medio del cual expresa sus sentimientos y sus ideas.

Amado Alonso dice: "Toda obra de arte es esencialmente creación de una estructura, de una construcción, de una forma; pero de una estructura de algo." "La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra, o de un autor, o de un grupo pariente de autores."(1) Y por sistema expresivo entiende "desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos."(2)

A pesar de que Amado Alonso reduce a una forma superior el sis-

tema expresivo de una obra de arte, sería conveniente analizar los componentes de ese sistema. Por una parte tenemos la estructura que conforma la materia; por ~~la otra parte, la materia misma~~, es decir, el contenido de significaciones que el escritor ha tenido la voluntad y la intención de expresar. La materia es lo significado mediante el cual el artista expresa sus sentimientos o sus ideas; porque en este sentido, la materia no es el objeto aislado, sino el objeto considerado como medio de una expresión. Y la expresión queda lograda con la estructura que da forma a tal materia.

Pongamos un ejemplo: la materia de un cuadro o de una página literaria puede ser un paisaje, pero este paisaje no es simplemente la representación de uno real o imaginado, sino el medio de representar los sentimientos y los pensamientos que toman forma en el momento de la composición y estructuración de la obra.

En literatura, la forma tiene como función dar una estructura a la materia con el empleo de palabras. Las palabras son, pues, los elementos que se utilizan en la estructuración o composición de la obra literaria.

Queda así que la palabra es el elemento de la forma; la forma es la estructuración de la materia y la materia es lo significado por medio de una expresión. La relación y correspondencia entre materia y forma de una obra es lo que constituye el estilo.

El hombre se pone en contacto con el mundo por medio de los sentidos. ~~Los resultados de esta~~ relación sensorial son la sensación y la percepción. El artista necesita traducirlas por medio de elementos concretos que reconstruyan el mundo conocido por él. Para esto se sirve de los elementos de la forma. En pintura empleará el color y la línea, en literatura, la palabra. La estructuración con palabras constituye la frase, que en sí misma implica sonido, ritmo, orden y dimensiones, contenido semántico y asociaciones de tipo psíquico.

El estilo es un medio que el artista tiene para expresar su interioridad, por lo mismo, es personal y único como lo es cada individuo. Pero además del estilo individual se puede hablar también de un estilo colectivo, propio de un grupo de personas, cuyas formas estilísticas tienen entre sí rasgos comunes. El impresionismo es un esti-

lo genérico y el de Azorín, de quien se ha dicho que es impresionista (3), será un estilo individual dentro de ese género.

En las siguientes páginas analizaremos este estilo hasta donde sea posible, pues la impresión, en último término, sólo se aprehende totalmente por la emoción.

En el impresionismo se utiliza la forma para expresar las vivencias, no obstante que éstas puedan ser significadas también por el contenido de las palabras. Debido a esto existe un interés por la forma en los artistas impresionistas. Azorín es consciente de ello; busca la comunicación no solo mediante el significado de las palabras, sino con la manera de estructurar un contexto. Veamos lo que él mismo dice:

"Escribamos sencillamente. No seamos afectados. Pocos son los escritores que se libran del pecado de afectación". "Escribamos con llaneza. Hu-yamos de la duplicación de adjeti--vos cuando es innecesaria. Reporté--monos en el encarecimiento. Sofrené--monos en las ponderaciones. Llegan más adentro en el espíritu, en la -sensibilidad, los hechos narrados -limpiamente que los enojosos e inexpresivos superlativos." (E 20)

El impresionismo en literatura utiliza la forma para ofrecernos los componentes de una impresión y hacer que ésta se reproduzca en el lector de una manera análoga. "Impresión" es cualquier sensación o --percepción teñida de otividad, que se origina en el hombre al poner se en contacto con el mundo. Y al decir el mundo aludo tanto a la interioridad del hombre como al ámbito externo que lo rodea. El impre--sionismo se refiere al mundo exterior, que el escritor contempla, y también al que crea en su imaginación. Las impresiones pueden, por lo tanto, surgir de la realidad o de su propia fantasía.

Defino la impresión como una sensación teñida de emotividad por que no parece conveniente separar en ella el elemento sensorial del emotivo. El término "impresión" indica en sí mismo una presión hacia -

dentro, un impacto que nos hiere profundamente y que por ello va acompañado de una emoción. No se puede hablar de la impresión de un paisaje si sólo los sentidos responden a su contemplación. La impresión existe si las sensaciones van unidas a una reacción de tipo afectivo de agrado o desagrado, de alegría o de tristeza, de dolor o de placer; - en fin, si la persona se siente herida por una presión distinta de la puramente sensorial. Por esto la impresión no es solamente sensación, ni tampoco pura emoción. Es la mezcla de ambas. Y puesto que la sensación, la percepción y la afectividad son los elementos que la componen, la impresión es de carácter subjetivo.

El impresionista no sólo reproduce en el lector las sensaciones adquiridas al contacto con las cosas, sino que expresa los sentimientos relacionados con ellas. Nos ofrece el objeto, la sensación y la percepción de éste; todo, impregnado de su emoción. No tiende a dar a conocer propiamente el objeto, sino la impresión, que es subjetiva. Nos ofrece una realidad sentida por él. Le interesa que los objetos sean aprehendidos de una manera emocional, aun cuando pudieran ser captados por un proceso intelectual; en efecto, él no intenta comunicarse por medio de conceptos, sino de formas. El instrumento que maneja es la forma, al través de la cual expresa su emoción. La comunicación de la emoción sólo puede realizarse mediante la simpatía, en su acepción etimológica, esto es, mediante el sentir juntamente con el autor. Este no nos ofrece la impresión ya elaborada, sino los elementos que la componen, para que el lector llegue a tener por sí mismo una impresión análoga a la del autor.

¿Cómo es posible la comunicación de una impresión? Lo primero que se le manifiesta al autor son las sensaciones y percepciones que tiene de los objetos. Esta es la materia de que dispone para poderse expresar. Pero hay un proceso interno de asociación entre la sensación y la percepción, por un lado, y los estados de ánimo por el otro. Este es un proceso psíquico, propio de la afectividad y no es posible explicarlo mediante un estudio literario, sino psicológico.

Es conveniente distinguir en las asociaciones las que se efectúan mediante un símbolo, de las que se realizan por medio de una señal. Señal es un signo que indica la existencia de un objeto o de un hecho. Símbolo es un signo que está en lugar de algo, reemplazándolo.

La sensación o los objetos de la percepción como elementos del estilo impresionista pueden fungir como señales que indican el estado de ánimo del autor. Por ejemplo: Azorín suele emplear la imagen de las nubes como símbolo del transcurso temporal y como señal de la melancolía que le ocasiona el devenir. Y asimismo, el color azul aparece frecuentemente como símbolo del cielo y es, a su vez, señal del sentimiento del autor frente al espacio abierto.

El impresionismo pictórico quiso atrapar la fugacidad del momento y ofrecernos la realidad viviente de un instante. Ese instante se reproduce por medio de la luz, y la luz se encuentra contenida en el color. Momentaneidad relacionada con el brillo y la luz del color son las preocupaciones del pintor impresionista. Con la importancia que cobra la luz en el color disminuye la importancia de la línea; los confines de los cuerpos no se dibujan. De igual modo como acontece en el acto de la vista, las limitaciones no se hacen expresas con líneas. Tenemos la impresión de ver en el cuadro la realidad tal como la vio el pintor: colores y cuerpos sin perfiles delineados. A esto va unida una intención de carácter afectivo. Los colores producen, además de la sensación visual, una emoción que el pintor tuvo y transmitió al crear el cuadro. El mundo no aparece dibujado, lo cual implicaría una elaboración intelectual que tratara de reducir el mundo a formas concretas, sino que se nos ofrece de una manera directa, como lo aprehendemos en una primer y espontánea impresión. Impresión análoga por su carácter directo, a la que tienen los niños cuando empiezan a tener contacto con el mundo, o a la que en ocasiones se experimenta en los sueños. La impresión tiene un carácter de espontaneidad; surge inmediatamente en el momento de enfrentarnos a las cosas.

De igual modo ocurre con el impresionismo en literatura. El autor ofrece su impresión por medio de los elementos que la produjeron en él, para permitir que se origine en el lector. No nos dice, por ejemplo, que él tenga determinado estado de ánimo al contemplar un paisaje. El estado de ánimo no es tema, el tema es el paisaje; al través de éste queda señalado el estado de ánimo. Por ello nos ofrece el paisaje como él lo ve, es decir, cualificado por su subjetividad. No nos ha dicho su reacción afectiva frente a este paisaje; no obstante, al través de él, descubrimos esa reacción. El paisaje la produce en noso

tros, recreando la emoción que había originado en el autor. El lector participa directamente del paisaje, de la misma manera que el autor; su impresión es tan espontánea como en éste. La explicación está en lo siguiente: al describir en determinada forma la sensación y la percepción que tuvo de los objetos, el autor ha manifestado a la vez la emoción que éstos le causaron; entonces, el lector se ve llevado a seguir el proceso del autor al resentir la emoción inherente a la impresión.

De manera análoga a la que emplea el pintor impresionista que transcribe en un cuadro la luz de un momento determinado, para darnos la impresión de ese momento, de la misma manera el escritor nos ofrece las sensaciones que componen su impresión. La emoción es intuible; la sensación la traduce el artista con el elemento propio de su arte: el pintor con el color, el músico con el sonido, el escritor por medio de la palabra.

La participación afectiva es condición necesaria para que la impresión del lector sea semejante a la del autor. El escritor impresionista pretende hacer del lector un copartípe, de un modo directo, por medio de la forma. En otros estilos el lector puede ser copartípe del autor por el contenido de la obra (principalmente por los sentimientos o ideas significados en el contenido y que el lector siente la posibilidad de apropiarse al conocerlos). Por ejemplo, si el autor nos dice que está triste y aun expresa sus motivos, es posible que el lector participe emocionalmente de la tristeza, o bien que entienda intelectualmente ese estado de ánimo. En cambio, al emplear un estilo impresionista, el escritor no nos dice que está triste, sino que hace sentir que lo está, presentándonos las cosas en las expresa su sentimiento, para que el lector lo experimente. Puede describirnos un paisaje, dejando sentir en él su tristeza, sin hacerla explícita, transmitiéndola directamente en la forma de describir las cosas que ve. El lector experimenta esa tristeza al imaginar de nuevo el paisaje; su impresión es entonces semejante a la que al autor tuvo.

El impresionismo fue un movimiento que surgió a raíz de otras escuelas: el romanticismo y el realismo. Para situarlo conviene hacer una breve comparación con estos dos últimos. El realista nos ofrece el objeto con las sensaciones y las percepciones que de él obtiene.

El romántico nos ofrece el objeto sentido y percibido y expresa abiertamente su sentimiento. El impresionista manifiesta su emoción, no mediante el contenido, sino en la forma de la obra.

El realista concede mayor importancia a los objetos. Ellos constituyen su tema y tiende a significarlos. No habría que decir que el realista no expresa lo que siente. Lo que ocurre es que su intención está dirigida hacia los objetos que describe, y su sentimiento no se convierte en tema al igual que los objetos.

En el romántico el tema es tanto los objetos como un elemento afectivo que los acompaña. Sus sentimientos se convierten en términos significados de una manera reflexiva, al igual que los objetos.

El impresionista no emplea como tema sus sentimientos. El tema lo constituyen los objetos significados, pero éstos, a su vez, pueden fungir como señales de sus sentimientos. Los objetos no sólo tienen valor por sí mismos, sino también por lo que encubren, por el sentimiento con el que están ligados. Y el sentimiento es solo aprehensible mediante una simpatía entre el autor y el lector. El objeto es una señal que indica lo que el autor siente; y esta indicación está expresada por medio de la forma, entre líneas, unas veces por lo que dice y otras por lo que calla.

Veamos con tres ejemplos de Pereda, Bécquer y Azorín más clara la distinción entre estos estilos:

"¡Pero qué tierra, divino Dios! A mi izquierda, y en primer término, dos altísimos conos unidos por sus bases, de Norte a Sur, como dos gemelos de una estirpe de gigantes; enfrente de ellos, a mi derecha, las cumbres de Palorpera, dominadas por el Cuerno de Peña Sagra, que extendía sus lomos colosales hacia el Oeste; y allá en el fondo, pero muy lejos, cerrando el espacio abierto entre Peña Sagra y los dos conos, las enormes Peñas de Europa, coronadas ya de nieve, surgiendo desde las orillas del Cantábrico y elevándose majestuosamente entre blanquecinas veladuras de gasa transparente hasta tocar las espesas nubes del cielo con su ondulante y gallarda crestería. Por el lado en que me encontraba yo descendía la sierra blandamente hasta la

base del primer cono, de la cual arrancaba hacia la derecha un cerro de acceso fácil que resultaría montaña desde el fondo de la barranca en que terminaba bruscamente. Lo que había entre la loma de este cerro y el espacio limitado por las Peñas de Europa no era posible cubrirlo, por lo bajo quedaba oculto por el cerro y lo alto me lo tapaba una neblina que andaba, cerniéndose en jirones, de quebrada en quebrada y de boquete en boquete. Sin aquel obstáculo pertinaz hubiera visto, al decir del espolique, maravillas de pueblos y comarcas, y hasta el mar por el boquete de Peña Sagra. Hacía lo más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol iluminando gran parte de los altísimos peñascos más -- próximos y reluciendo a lo lejos sobre las veladuras de los Picos con la tétrica penumbra del fondo de aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía a mí de observatorio." (4)

8

"La vega, que, extendiéndose a nuestros pies, se dilataba hasta las ondulantes colinas que se elevan en su fondo como las gradas de un coloso anfiteatro, asemejaba base, con sus oscuros manchones de césped y las anchas líneas amarillentas y rojas en su terreno arcilloso, a una alfombra sin límites, en la que podíamos admirar la armónica gradación de los colores que se confundían y debilitaban, marcando así sus diferentes términos y desigualdades. A nuestra izquierda, y escondiéndose por intervalos entre el follaje de sus orillas, el río se alejaba, besando los sauces que sombreaban su ribera y estrellándose contra los molinos que detienen su curso, hasta bañar las blancas paredes de la fábrica de armas que aparece en su margen, en medio de un bosque de verdura. Cuanto se ofrecía a nuestros ojos formaba un conjunto pintoresco; pero diríase, al contemplarlo, que sobre aquel paisaje había extendido el otoño ese velo de niebla azulado y melancólico en que se envuelve la Naturaleza al sentir el soplo helado de sus tardes sin sol, ese silencio profundo, esa vaguedad sin nombre, -

imposible de expresar con palabras, que apoderándose de nuestro espíritu, lo sumergen en un océano de meditación y de tristeza imponderable." (5)

"La verdura impetuosa de los pámpanos reptante por las --
lancas pilastras, se enrosca en las carcomidas vigas de los parrales, cubre las alamedas de tupido toldo cimbreante, desborda en tumultuosas oleadas por los pánzudos muros de los huertos, baja hasta arañar las aguas sosegadas de la ancha acequia exornada de ortigas. Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende en diminutos cuadros de pintorescos verdes, claros, grises, brillantes, apagados, y llega en desigual mosaico a las suaves laderas de las lejanas pardas lomas. Entre el follaje, los azarbes pléotóricos serpentean. El sol inunda de cegadora lumbre la campiña, abate en ardorosos bochornos los pámpanos redondos, se filtra por las copudas nogueras y pinta en tierra fina randa de luz y sombra. De cuando en cuando una ráfaga de aire tibio hace gemir los altos maizales rumorosos. La Naturaleza palpita enardecida. Detrás, la mancha gris del pueblo se esfuma en la mancha gris de las laderas yermas. De la negrura incierta de fachadas terreras, los diminutos rasgos verdes, aquí y allá, en la escarpada peña, de rastreantes higueras. - La enorme cúpula de la iglesia Nueva destella en cegadoras fulguraciones. Sobre el Colegio, en el lindero de la huerta, dos álamos enhiestos que cortan los rojos muros en estrecha cinta verde, traspasan el tejado y marcan en el azul su aguda copa. Más cerca, en primer término, dos, tres almendros sombrajosos arrojan sobre el negro fondo del poblado sus claras notas gayas. Y a la derecha, al final del llano de lucidoras hojas largas, sobre espesa cortina de seculares olmos, el negro cerro de la Magdalena enarca su lomo gigantesco en el ambiente de oro.

El pueblo duerme. La argentina canción de un gallo rasga los aires. En los olmos, las cigarras soñan --

lentas prosiguen con su ras-ras infatigable."

(V 852-853)

El realista, el romántico y el impresionista nos ofrecen la realidad desde tres puntos de vista diferentes. No se puede hablar de "objetividad" en la realidad de uno y "subjetividad" en la de otro, porque los tres son a la vez objetivos y subjetivos. Ni tampoco se puede decir que uno atiende a la realidad y el otro no. Los tres son "objetivos": se dirigen a un objeto y lo describen (en este caso un paisaje). Los tres son "subjetivos" porque nos han descrito el paisaje como ellos lo han mirado. La realidad es una sola, es la de los tres; la realidad es el paisaje.

Si por impresionismo se entiende un estilo que trata de expresar la realidad como se nos aparece (6), todos los artistas son en alguna medida impresionistas. Por eso creo que debe haber una clasificación más precisa, que fije menos su atención en lo accidental de la expresión, y más en su esencia. Pues si partimos de la premisa de que el animismo de los objetos es característica del impresionismo (7), las descripciones anteriores de Bécquer y Pereda serían impresionistas. La apariencia de las cosas en nuestra subjetividad es animismo, pero no impresionismo.

Habría que tener en cuenta algo fundamental: al comparar a los tres autores antes citados vemos que cada uno tiene en mayor o menor medida características de los otros dos. La distinción debe hacerse atendiendo a lo que cada uno quiso decirnos. Para los tres el objeto es el paisaje. Para el realista lo principal es ese objeto. Para el romántico, el sentimiento que ha despertado ese objeto es más importante que el objeto mismo. Para el impresionista lo que interesa es la sensación y la percepción como señales de su sentimiento.

El realista ha mirado el paisaje y lo describe como él lo ha visto. Es un paisaje que ha sentido también. Quiere hacernos ver lo que él ha visto y por lo tanto hacernos sentir también lo que ha sentido. La exclamación "¡Pero qué tierra, divino Dios!" expresa el sentimiento que se produjo en el autor ~~al través de las sensaciones obtenidas~~, la impresión que provocó la contemplación del paisaje. Hay indudablemente un sentimiento expresado en la descripción realista. Pero a lo que concede mayor importancia es al objeto que ha ocasionado en

él tal reacción, y para que el lector la sienta de igual manera nos ofrece el objeto con la mayor exactitud. Tampoco se puede afirmar que el realista no se preocupe por las sensaciones. Cuando dice "coronadas ya de nieve", suscita inmediatamente en nuestra imaginación la sensación de blancura, aunque no esté explícitamente dicha la palabra "blancas". Pero más claro es cuando nos habla de "blanquecinas veladuras de gasa transparente", para describirnos la neblina que se interpone frente a las montañas. Más aún, nos describe la luz, a la cual el pintor impresionista habría de dar la máxima importancia: "Hacia más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol iluminando gran parte de los altísimos peñascos más próximos y reluciendo a lo lejos sobre las veladuras de los Picos con la tétrica penumbra del fondo de aquel brocal enorme." Luz y sombra son sensaciones visuales que se encuentran igualmente en las pinturas realistas de Velázquez y Rembrandt. Por lo tanto no es posible declarar que el realista no expresa sus sensaciones.

El romántico nos describe un paisaje semejante. Ese es su objeto, pero también convierte en objeto su sentimiento. Compara el llano con una alfombra, así lo siente él y lo expresa claramente. Le parece que el río besa los sauces. Le produce melancolía el otoño y nos lo dice. Nos describe fundamentalmente lo que siente frente a ese paisaje: "El soplo helado", "ese silencio profundo, esa vaguedad sin nombre", "que apoderándose de nuestro espíritu, lo sumerge en un océano de meditación y de tristeza imponderable".

Veamos ahora al impresionista. Este nos ofrece los toques principales de la realidad que le han herido, y deja a la sensibilidad del lector que la complete. La realidad es la misma, pero se termina de formar en el lector. El realista y el romántico tratan de darse a comprender intelectual y emocionalmente; es comprensión lo que buscan. El impresionista lo que busca es simpatía, la colaboración del lector. No nos da el cuadro ya constituido, sino los elementos para constituirlo, de la misma manera en que el pintor impresionista descompone el color y deja que la retina lo aprehenda como él lo vió en la realidad. Nos ofrece la realidad pero en un proceso de elaboración previo al de la comprensión intelectual o emotiva. Logra así que por intuición captemos la realidad y el sentimiento que le ha despertado

al autor. Por eso intenta transmitir la impresión, ese impacto que el objeto produce en los sentidos y en el ánimo de una manera espontánea

En los pasajes antes mencionados se ve como a Pereda le interesa el lugar; describir lo que él ha visto y despertar lo que le ha despertado a él ese paisaje, sin explicar cuál ha sido su sentimiento ante él. En Bécquer vemos el paisaje sentido por el autor; éste expresamente dice cómo le ha conmovido el paisaje. En Azorín encontramos en el paisaje solamente las sensaciones y percepciones que le han despertado una emoción. Pero ésta no se halla explícita, sino que está indicada necesariamente por la forma con que estructura las sensaciones.

El realista le da mayor importancia a los objetos; el romántico a sus sentimientos; el impresionista al sentimiento, no temático como en el romántico, pero del cual son señales la sensación y los objetos de la percepción.

De tal manera que los tres autores nos describen la realidad, tienen un sentimiento que expresar y emplean imágenes sensoriales para significar los objetos. La diferencia entre los tres radica en la importancia que cada uno confiere a los elementos del contexto: para el realista es más importante el objeto; para el romántico, el sentimiento frente al objeto; para el impresionista, la sensación del objeto que es señal de su sentimiento.

Notas:

- (1) Amado Alonso, Materia y Forma en Poesía, Gredos, Madrid, 1955 p. 110-111
- (2) Ibid., pp. llll
- (3) Cfr. Pedro Lain Entralgo, La Generación del Noventa y Ocho, Espasa, Buenos Aires, 1947 p. 21-22; Elise Richter, Impresionismo en el lenguaje, Fac. de Fil. y Letras de la Univ. de Buenos Aires, 2q. ed. 1942, p. 90; Heinrich Denner, Das Stilproblem bei Azorin, Rascher und Cie., Zürich, pp. 53-99.
- (4) José María de Pereda, Peñas Arriba, 3a. ed. Espasa, México, 1954, p. 23.
- (5) Gustavo Adolfo Bécquer, "La Basílica de Santa Leocadia", Ensayos en Obras Completas, Prologo de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero,

Aguilar, Madrid, 1940, p. 596.

(6) Cfr. Elise Richter, Op.Cit. pp. 73-76

(7) Ibid.

CAPITULO II

SENSACION.

Azorín toma las sensaciones como medio para exponer de una manera vívida el mundo en torno. La sensación, en estos casos, va unida íntimamente a una emoción que se originó en el momento de la impresión sensible. Por esto, cuando nos habla de las notas que captan los sentidos (color, sonido, olor), se refiere a cualidades estrechamente ligadas a contenidos afectivos. No son reflejos reales de las cosas captadas por los sentidos, sino sensaciones y emociones que esas cualidades han producido al herir la sensibilidad del autor mediante una impresión.

Si no se tratara de un escritor impresionista, el campo sensorial sería tomado como simple representación de algo real. El cielo azul podría describirse con estas mismas palabras. Pero en un impresionista la cualidad es señal de una emoción, y al decirnos que el cielo es azul, vibra algo detrás de esa expresión. No solo la reciben los sentidos, en este caso el de la vista, al imaginar el color y el cielo, sino que hay algo más: estamos contagiados de un sentimiento y ya no lo podemos desprender de la imagen sensorial. La emoción que está ligada al color y al objeto coloreado ~~há sido representado~~ y la ~~sensación, resultado del contacto con el mundo real, está ligada a~~ emoción.

De la misma manera en que los tonos suaves y la luz de los cuadros de Vermeer ocasionan un sentimiento de paz, de quietud, de silencio, o los colores fuertes de Van Gogh causan amargura y desolación, en ambos casos de una manera inexplicable pero indudablemente sentida, así también el escritor impresionista envuelve con su sentimiento la realidad que él contempla. Nos da a conocer la realidad tal como es captada en su interior, es decir, tal como es vivida, aunque lo haya sido en su sola fantasía. Nos ofrece la sensación y la emoción que él ha tenido y desea reproducirlas en el lector, empleando para esto los móviles que las originaron, es decir: los objetos con sus cualidades y la efectividad dirigida a ellos.

Estudiar las sensaciones que los objetos han ocasionado en el -

autor es uno de los modos más claros de conocer cómo ha sido él impresionado y de qué manera quiere que el lector lo esté.

Sensación de color.-

La sensación que con mayor frecuencia se encuentra en Azorín es la de color; es por esto un escritor visual, con los ojos abiertos para captar la luz y transmitirnos la sensación realizada al través de su pupila y la emoción asociada a la sensación.

Por esta razón el color, en sus descripciones, no tiene solamente el valor real que posee para otros autores, sino que en muchos casos adquiere un valor de señal para determinados estados afectivos. Esto sucede particularmente con dos colores: el blanco y el azul. Estos no son sólo dos colores que él mira, sino la revelación de lo que siente al mirarlos.

En la mayoría de los casos los colores juegan un papel de contraste: algunos son vivos con fondo tenue o negro, o bien brillantes, luminosos pero cuya distinción les permite resaltar.

Los colores expresan su estado de ánimo. Reflejan por medio del mundo real, el mundo de su conciencia. Son formas por las que el escritor se entrega, para dar a conocer lo que siente. Por esto no se les puede llamar reales, aunque así lo fueran, porque el móvil que incita al autor a hablar de ellos es otro, es subjetivo quizá inconsciente a veces; intenta comunicar su sentimiento al través de la sensación.

El blanco frente al azul es el contraste de colores que más usa nuestro autor. Incluso una de sus obras lleva este título: Blanco en azul. Azul es el cielo y blancas son las nubes. Pero hay algo más: azul es espacio, espacio lejano, inaccesible, inalcanzable, inmenso. Estos adjetivos nos sugieren un sentimiento de soledad y de angustia. Azul casi siempre es el cielo; aparece a veces sustantivado con esa significación: "el azul". Y creo que no hay una sola vez en que se hable del cielo sin aludir al color, es el espacio que se concretiza, que toma fuerza en el color. Azul es símbolo del cielo, que a su vez es reflejo de su ansia de libertad.

Ver el azul o estar frente a él indica una voluntad de huir. El

azul abre el espacio cerrado. Pero es lejano en el cielo, o infinito en el mar, y por lo tanto inalcanzable. Sólo se le puede contemplar, y de allí surge un sentimiento de tristeza entremezclada con anhelo, de melancolía nacida ante una imposibilidad. Podemos decir que la percepción espacial ha sido coloreada para obtener una más intensa impresión.

Si el tema del cual tratara fuera el cielo, el calificativo de color sería una explicación un tanto innecesaria, pues dentro de una gama de matices, ya sabemos cual es por excelencia su color. Lo que le interesa al hablarnos del color del cielo es producirnos una herida sensible, una sensación que se fije en nosotros y fácilmente se comunique con nuestro campo afectivo. Esto es: aunque el cielo sea el objeto al que se refiere, lo fundamental para manifestar su emoción es el color.

Azul simboliza el cielo e indica una posibilidad de apertura:

"Frente al azul, en el ambiente puro de la mañana"

(CI 61)

"Una vieja casa en ruinas, convento, mansión señorial: piedras doradas; ventanas que dan al azul".

(CI 83)

"Fulgor de los rojos, en los muros, en la alfombra. Por la ventana, azul"

(CI 87)

El personaje se encuentra participando del azul desde el interior de su cuarto. Es importante por lo tanto la ventana que permite esta comunicación con el espacio abierto, porque mediante ella es posible sentir la libertad que produce en nosotros contemplar el cielo.

El color azul sirve para contrastar con otros colores. Es el fondo brillante en que resaltan los demás; pero hay otra cosa: es el espacio en que se mueven las cosas, no es sólo un telón coloreado, sino el fundamento, la base para que podamos ver los objetos; es el fondo inalcanzable sobre el cual se mueven las cosas reales.

Hablando de un ciprés que es símbolo de muerte, árbol de cementerio, Azorín nos dice:

"Sentado como estoy ahora aquí, veo su cima resaltar - negruzca, aguda, en el cielo de azul turquí"

"Y esto es lo que semeja ese enhiesto y sutil ciprés:
una aguja que, de entre el follaje de rosales y adel--
fas, se eleva hasta el azul del firmamento y lo tala--
dra."
(E 73)

El azul hace resaltar el color del ciprés. Esa sería una primera-
sensación. Pero el azul está lejano y el ciprés de color negruzco, es
palpable. La imagen en que el ciprés taladra el cielo no describe un
hecho real; es decir, el cielo continúa intocable pero parece que el
ciprés por ser tan alto lo alcanzara. La sensación visual ya ofrece
por sí sola esta apariencia: los colores que sobreponen, pierden una
tercera dimensión en el momento en que nuestra vista llega a la cumbre
del árbol. Mas también sería posible interpretar un deseo en el autor
de ser ese ciprés y elevarse hasta tocar el cielo. En efecto, al re-
ferirse al árbol, símbolo de muerte, que traspasa el follaje florido
y se eleva hasta el firmamento la imagen sugiere ser la representa---
ción del autor: de entre el follaje, que es la vida, se yergue él, --
con su conciencia de muerte, por encima de la realidad y la supera en
busca de libertad, en busca de un mundo que no es el real. ¿Y no es -
esto lo que hace el escritor cuando escribe?

Un contraste semejante se muestra en otra página donde al hablar
del cielo expresa:

"¡Y qué bello en estos días iniciales de la primavera,
en que la naturaleza renace, el lejano Guadarrama, añil
intenso en las faldas, blancura nítida en las cumbres!
¡Y cómo la austeridad del paisaje madrileño en la Casa
del Campo, con sus chaparros, contrasta con los dos a-
zules el de la sierra y el del cielo, y los hace más -
resaltantes!"
(E 81).

La realidad es el paisaje madrileño severo, la Casa de Campo;
el azul es la lejanía: la sierra, el cielo, es el fondo del paisaje,
el brillo que ilumina el campo madrileño y permite verlo con más real-
ce. Curiosa paradoja: lo que es lejano permite resaltar los objetos -
próximos. Esto sucede porque Azorín no detiene su atención en la rea-
lidad cercana, sino que busca más lejos, hasta el fin del paisaje, -
hasta sus últimos límites, y éstos son azules. Sucede, porque no se -
contenta con el pedazo de tierra que está a su alcance, sino que abre

los ojos hasta donde la vista ya no contempla nada más.

El cielo como fondo del paisaje:

"el poeta pone la mirada en los puntitos centelleantes de la bóveda azul." (CI 28)

"las torres de la catedral de Bayona en el azul;" (CI 61)

"Horas de meditación en lo verde del paisaje, bajo el azul o el gris del cielo." (CI)

"las manos cruzadas y los cipreses levantinos en el azul." (CI 89)

En ocasiones el azul enmarca otros colores y permite que se destaquen, como en este párrafo:

"los Pirineos cercanos; en el atardecer un picacho visto desde la hondonada; allá arriba el risco color de acero; poco a poco se va tiñendo de matices coloreados; rosa, morado, añil. El cielo azul; el aire de una inmovilidad maravillosa. Por las quiebras, aguas verdinegras que forman entre los peñascos blancas espumas." (CI 47)

En este ejemplo vemos además otros colores que matizan la descripción; el cielo azul les sirve como fondo, es el brillo que los hace destacar. El azul y el blanco permanecen aquí fijos; los demás cambian o son imprecisos.

"El el cielo, de radiante azul o de suave gris, sobre el altozano verde, una inmensa tabla blanca con letras negras que dicen: Se alquila." (CI 147)

Con esta oración termina El Caballero Inactual. Aquí se ve la importancia que el contraste de colores tiene para Azorín: la impresión final que nos quiere dar en el libro es la de una enorme blancura sobre el fondo azul y verde, blancura que resalta más aún por las letras negras.

Azul también es el mar. Como el cielo, constituye un espacio diferente de aquél en que el poeta se siente prisionero, del que limita su cuerpo y su vida. Azul; color que indica intensidad causada por la magnitud o la distancia, según vaya referido a inmensidad o lejanía.

A pesar de ser luminoso y radiante expresa un sentimiento de tristeza, ya que simboliza objetos inalcanzables:

"Se halla el poeta sentado un momento ante el mar. El mar en esta hora de sol esplendente, es de un azul intenso." (CI 43)

"Frente al mar azul va pensando todas estas cosas". (CI 44)

"Desde arriba, en el balcón, enfrente, el ancho mar azul, el blanco, nítido faro." (CI 51)

La imagen es semejante a la del cielo visto desde una ventana. El autor se encuentra en situación de observador, no de partícipe, está colodado fuera del azul, lo contempla. Y el único modo de relacionarse con él es abrir la ventana y dejar que se introduzca. También vemos unidos el blanco y el azul. En Azorín el blanco, aunque muy importante, cede la preminencia al azul y está allí para despertarnos -- la impresión de éste. De no haber la presencia de otro color, el espectador no tendría la impresión del azul resaltante, si éste fuera uniforme; sólo experimentaría la adormecedora sensación de un color homogéneo.

En los últimos ejemplos alude Azorín a la amplitud del mar, ~~de~~ ~~ca~~ ~~la~~ ~~ampli~~ ~~ta~~ ~~en~~ ~~su~~ ~~je~~ ~~re~~ ~~lla~~ ~~que~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~o~~ ~~yo~~ ~~re~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~es~~ ~~pa~~ ~~co~~ ~~pl~~ ~~án~~ ~~do~~, ~~luz~~ ~~gl~~ ~~an~~ ~~sa~~, ~~can~~ ~~bi~~ ~~en~~ ~~pe~~ ~~de~~ ~~luz~~ ~~in~~ ~~ten~~ ~~sa~~ ~~de~~ ~~lib~~ ~~er~~ ~~tad~~. ~~As~~ ~~in~~ ~~is~~ ~~ta~~ ~~oc~~ ~~as~~ ~~io~~ ~~abi~~ ~~er~~ ~~to~~, ~~luz~~ ~~in~~ ~~ten~~ ~~sa~~, ~~amb~~ ~~ien~~ ~~te~~ ~~el~~ ~~mar~~ ~~an~~ ~~cho~~ ~~y~~ ~~de~~ ~~án~~ ~~do~~, ~~la~~ ~~luz~~ ~~es~~ ~~pl~~ ~~én~~ ~~dida~~" (CI 45)

En ocasiones, el azul va unido a otros colores, como uno más en la descripción, ya no con la significación de cielo o mar:

"Una camilla vestida de negro, con bordados en lanas verdes, azules y rojas." (E 34)

"En esas páginas hay señalados con lápiz azul estos pasajes de Job." (E 71)

"Y de pronto, ante el paisaje verde, bajo el cielo ceniciento, un papelito azul. El papelito azul de un telegrama." (CI 31)

"Y el papelito azul en la lejanía también. Y en la lejanía, como una bandada de palomas blancas, las cartas, docenas de cartas, millares de cartas, en que pone: Femenina- Club Madrid." (CI 32)

Nuevamente tenemos aquí azul y blanco unidos a la idea de lejanía, como sucedía con el cielo y las nubes. Vemos en estos últimos ejemplos que el azul no necesariamente es símbolo de cielo o de mar. En estos casos es un color entre otros; no tiene la importancia que adquiere cuando va ligado a un sentimiento de melancolía suscitado -- frente al horizonte que limita la lejanía.

Blanco: usado también por Azorín con mucha frecuencia, es en algunas ocasiones símbolo de nada, de vacío:

"En el caballete, el lienzo blanco espera. Y en la mesa, las blancas cuartillas." (E 15)

Blanco, es la ausencia de algo que debiera estar: la pintura, en el cuadro, las letras en el papel. Ausencia de contenido y de color; podríamos tomarlo también, por lo tanto, como no color. De igual manera vemos este significado de blanco en:

"Hay ya en las cuartillas el trasunto lejanísimo de un personaje.. Acaba de abandonar el caos de lo increado y asoma a la vida. Vaga por el blanco papel y ya no ~~cesa~~ ~~abandonará~~." (E 17)

Asímismo, el capítulo I de El Caballero Inactual cuyo título es "Blancura" describe el crecimiento de lo que en un principio fuera una manchita blanca, y termina por ocupar toda la habitación. Presenta de ese modo la obsesión que al personaje le produce una carta, en papel blanco, y la impotencia que siente de hacer lo que en ella se pide. - El blanco, por ser símbolo de vacío, le sirve para expresar su angustia

Esta idea de vacío encerrada en el blanco puede a su vez reforzarse si consideramos que no es un color determinado, sino luz pura, ausencia de color, pero principio del cual emana todo color. Y puede resaltar por sí solo, por la luz que refleja:

"Y ~~de~~ pronto, sin quererlo, contra su voluntad, aparece luminosa como sobre una pantalla blanca, una frase que completa lo escrito." (CI 20)

"encima de una blanca servilleta de hilo reposa un cuchillito de plata." (CI)

Esta imagen de luz representada en el blanco se ve acentuada por el brillo de la plata; el cuchillo y la servilleta ofrecen su brillo y su luz.

El blanco funge como principio o base de todo color:

"Poco a poco la lechosa claror del horizonte se tiñe -
de verde pálido." (V 805)

Blanco como luz, es también símbolo de vida:

"Dos, cuatro, seis vellones blancos que brotan de la
negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en can--
dales tenues." (V 805)

El blanco, por ser base del color, es término de contraste con otros colores. Tiene entonces el poder de darles brillo, o bien constituye simplemente un contraste de sombra y luz con el negro, como en el ejemplo anterior y los siguientes:

"En los cuatro ángulos del patio están los limones con
su tronco negruzco y sus hojas charoladas por el anver--
so. En el medio, junto a la fuente, el baladre florido
de blanco y el agudo ciprés." (E 73)

"La cubierta era de blanco papel de hilo y la tipogra--
fía a dos tintas, negra y amaranto." (E 62)

"Largas vetas blanquecinas, anchas, estrechas, rectas,
serpenteantes, se entrecruzan sobre el ancho manchón
negruzco." (V 805)

"En el fondo umbrío de la cocina, un puchero borbolla
con persistente moscardoneo y deja escapar tenues ve--
llones blancos." (V 810)

En esta última escena, además del contraste negro-blanco apre--
ciamos las notas que dan vida a la habitación sombría: el movimiento
y color del humo, el ruido del cocido en la olla.

~~Para describir el blanco en sus aspectos más perfectos -
pueden servir como:~~

"Las desiguales líneas de las fachadas fronterizas a -
Oriente resaltan al sol en vívida blancura." (V 806)

Además de la significación de la pared, el blanco está tomado
como reflejo intenso de luz. Es una escena en que, después de amane--

cer, va brillando lentamente la luz; la blancura es su culminación.

Otros ejemplos:

- "La casita en lo alto de la colina verde: la casita de Errondo Aundi; blanca con ventanas verdes" (CI 15)
- "pared blanca, enjalbegada de cal" (E 73)
- "aposento de las cuatro paredes blancas" (CI 83)
- "un muro blanco, largo" (CI 83)
- "cuartito de paredes blancas" (CI 58)

Imaginamos a primera vista que Azorín nos quiere dar una idea - de sencillez tan buscada y amada por él, aun en las mismas paredes - que describe, gracias al color que infunde simplicidad a un aposento. Sin embargo de esto encontramos en las líneas siguientes la clave del color blanco en las paredes:

"La sala está enlucida de blanco, de brillante blanco tan estimado por los levantinos." (V 831)

Azorín es levantino y por eso guarda todavía en su pupila el - brillo de la luz de su tierra natal.

En la siguiente frase vemos unidos dos sentidos del blanco: el del brillo de la pared, al modo de las de Levante, y el de vacío, con el que empezamos el estudio de este color:

"Paredes blancas, desnudas, sin libros" (CI 58)

Blanco con idea de pulcritud, limpieza o hermosura:

"vestido de frac, con nítida camisa y corbata de lazo blanco." (E 95)

"dientes menudos, apretados y blancos." (E 102)

"esta carnosidad resalta en el blanco de los encajes." (CI 16)

"Una mano blanca y fina." (CI 34)

Blanco y azul: A menudo encontramos esta combinación. Son colores de luz y, como la luz, tampoco ellos se transforman. El blanco no cambia nunca; el azul puede variar de matiz, pero sin dejar de ser azul; a diferencia de los demás colores que pueden convertirse en otros:

"allí arriba, el risco color de acero; poco a poco se

va. tñiendo de matices coloreados; rosa, morado, añil.
El cielo azul; el aire de una inmovilidad maravillosa.
Por las quiebras, aguas verdinegras que forman entre
los peñascos blancas espumas." (CI 47)

El contraste de blanco y azul lo vemos claramente a continuación

"El cielo era de una prístina pureza. Cantaba balanceándose en el aire voluptuosamente una alondra. Pasó cerca del automóvil una picaza blanca y negra."

El primer contraste, es la alondra en el cielo, y el segundo es doble: el blanco y negro sobre el azul. El negro hace resaltar al blanco y éste destaca por encima del azul.

Otro ejemplo:

"Y sobre el oleaje pardo de los infinitos tejados, paredones, albardillas, chimeneas, frontones, esquinas, surge majestuosa la blanca mole de la iglesia Nueva coronada por gigantesca cúpula listada en blancos y azules espirales." (V 806)

Por encima del color indefinido y sombrío de los tejados, la luz radiante, el blanco, destaca más aún por su combinación con el azul. El azul resalta puro y brillante, unido a la luz del blanco y permite que éste a su vez destaque.

Blanco y azul son colores de lejanía y así son empleados en algunas ocasiones:

"el lejano Guadarrama, añil intenso en las faldas, --
blancura nítida en las cumbres." (E 81)

"Y el papelito azul en la lejanía también. Y en la lejanía, como una bandada de palomas blancas, las cartas, docenas de cartas, millares de cartas." (CI 32)

"Desde arriba, en el balcón, enfrente, el ancho mar azul, el blanco, nítido faro." (CI 51)

El color de lejanía es el azul, para hacerlo más evidente introduce el autor un trazo blanco: ya sea las nubes en el cielo o el faro en el mar. La mancha blanca es entonces una llamada de atención para distraernos del azul y verlo enseguida más intenso,

Veamos el paso de las sombras a la luz, desde la penumbra hasta

la luz pura del blanco y el brillo del azul:

"Despertar en la penumbra, entre el sueño y la vigilia. Un trazo vertical de tiza blanca -el faro- y abajo un inmenso papel azul, de intenso azul, que por el reborde cercano se mueve agitado por el aire: el mar." (CI 58)

Contraste semejante de luz y sombras:

"el poeta pone la mirada en los puntitos centelleantes de la bóveda azul. Y las lucecitas blancas de las nacientes luces de gas." (CI 28)

Y en las palabras a continuación el autor manifiesta lo que siente, al través de la sensación y la percepción de los objetos:

"El faro y el mar; blancas, en la mesa, las cuartillas Esperar; dejar que la luz, el aire, el mar, el faro, las paredes del aposento sean nuestros." (CI 72)

Quisiera que llegaran hasta él la luz, lo lejano, lo inalcanzable, para poder llenar el vacío de las cuartillas, el cual no es sino el vacío interior. Y completemos con lo siguiente:

"Ya podría acaso abordar el estudio de la Santa; el mar ancho y de añil; la luz espléndida." (CI 45)

El ambiente físico responde al ambiente psicológico del personaje. Su espíritu se halla dentro de ese ámbito de luz, de grandeza, de pureza, de lejanía; lejos del mundo contingente, concentrado en sí mismo, viviendo su propio mundo irreal de luz.

Y un poco más adelante:

"Y el poeta acaba de ver que estaba plenamente dentro de tal ámbito de afectividad. Nubes blancas, redondas, en la lejanía, no los hilachos de los cirrus; cúmulos como gruesos vellones; realidades no sutilidades; realidad todo este tejer incesante del intelecto; realidad más realidad que las montañas y los ríos." Nubes, nubes, blancas nubes y exaltación del poeta en pleno retorno a la sensación viva." (CI 45)

Nube: blanco sobre fondo azul. El personaje se identifica con ella, pletórico de emoción, expresando al través del color blanco, su sensibilidad.

Sensaciones acústicas. El silencio:-

Azorín utiliza las sensaciones de sonido con una finalidad: hacernos sentir más vívidamente un lugar, no sólo mediante colores, pues entonces la descripción sería considerada como pintura, sino con los sonidos, los cuales no aparecen en un cuadro, sino en el pedazo vivo de la realidad. La nota acústica es un paso mucho mayor que el que se se peraba la descripción sin color de la que se encontraba calificada por adjetivos de color. Con la sensación acústica el autor nos introduce dentro de su realidad; no sólo la vemos, más aún: no podemos dejar de sentirla dentro de nosotros. Algunos ejemplos: "el sil-

~~Notos de banotren rasgalos aires; ténue; ténue, ténue.~~
(CI 12) "En ~~el~~ el crepusculo de la tarde, cuando el sol ~~ira~~
~~sero~~ un fulgor de oro que viene desde lejos por, la lar
galameda, bajo la bóveda verde. La arena crujiente de
la alameda ante la casa. Los pasos de Andrea, menudi-
tos, con el zapato de fino charol, sobre una arena ro-
jiza; un cristal en una ventana que se inflama un viví-
simas llamas en el atardecer." (CI 61)

Aunque este pasaje es eminentemente visual, con abundancia de adjetivos de este color, hay un toque que lo hace más cercano, más -- sentido: la palabra "crujiente".

En un amanecer que en el campo visual se transmite por colores, hay notas de sonidos y ruidos que dan idea del despertar, ya no de la luz, sino del mundo viviente hasta entonces dormido:

"Dos, cuatro, seis blancos vellones que brotan de la -
negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman: en cenda-
les tenues. El carraspeo persistente de una tos rasga
los aires; los golpes espaciados de una maza de espar-
to resuenan lentos,

Poco a poco, la lechosa claror del horizonte se ti
ñe de verde pálido. El abigarrado montón de casas va de
la oscuridad saliéndolo lentamente. Largas vetas blanque-
cinas, anchas, estrechas, rectas, serpenteantes, se en
tre cruzan sobre el ancho manchón negruzco. Los gallos
cantan pertinazmente; un perro ladra con largo y plañi
dero ladrido." (V 805)

Y una vez que ha amanecido:

"Llegan ecos de canciones, traqueteos de carros, gritos agudos. La campana de la iglesia Nueva tañe pesada; la del Niño tintinea afanosa; la del Hospital llama tranquila. Y a lo lejos, riente, locuela, juguetona, la de las Monjas canta en menuditos golpes cristalinos."
(V 806)

En la mayoría de las ocasiones, la sensación acústica es la nota que hace evidente el silencio, como la luz hace resaltar la sombra. De esa manera el sonido limita el silencio, lo enmarca:

"Dávila declama con voz lenta y sonora. ¡Delicado, delicado exclamo yo saliendo de mi ensoñación, desde el fondo de la cual, como desde una lejanía remota, he oído de voz de Dávila. Hay otro instante de silencio."
(E 96)

Dentro de la declamación misma hay instantes de silencio que destacan, que se sienten. Por eso Azorín nos habla de uno de ellos, de "otro". Además hay algo que también nos permite sentir el silencio. El personaje estaba situado por medio de su fantasía en una "lejanía remota", en un mundo interior de silencio que se rompe, como un despertar, con el toque de un sonido.

Otro ejemplo:

"la caracola--que produce un sonido audible a gran distancia--"
(E 48)

Desde lejos se oye la caracola; para escucharla "a gran distancia" es preciso que el silencio permita oír el sonido atravesando el aire.

El silencio en Azorín es símbolo de paz, de sosiego, de vida interior. Así, cuando su personaje Yuste, en La Voluntad, habla, lo hace en un monólogo suave, interrumpido por silencios. Y es entonces cuando tiene más valor el silencio, pues ha sido originado por el callar, y no es la mera ausencia, por naturaleza, de todo sonido: Y Yuste es la encarnación de la paz interior:

"El maestro calla un instante; luego prosigue:" (V: 824)

"Aquí Yuste vuelve a callar." "Otro silencio. Yuste y Azorín bajan del Castillo." (V 843)

"Hay muchos modos de escribir; necesito yo el sosiego y el silencio." (E 93)

El silencio encuadra las descripciones de paisajes y añade una nota melancólica. En silencio puede el hombre sentir mejor lo que ve en el paisaje, nada lo disturba, su sentimiento es más hondo. Y el paisaje que Azorín contempla con añoranza se agudiza en la sensibilidad por medio del silencio.

El silencio permite la contemplación, la meditación y aun el éxtasis. Silencio es soledad, es estar ensimismado y poder desplazar la imaginación:

"Otra vez la palidez y el sudor frío en la frente. Y ahora más abstraído que antes; pero mansamente, sin ira, en silencio, rescatándose de sí mismo.

Un cuarto de hora después; media hora; anhelo por algo que no se puede precisar. Los ruidos de la calle y el sordo oleaje del mar llegan confusos; se hundiría el hotel y no se daría cuenta del hundimiento Félix. Desde la lejanía de la conciencia, un tamizamiento de vida caótica." (CI 64)

Cuando dos personas hablan frente a un paisaje y callan de pronto, aparece de inmediato la descripción del paisaje; parece que sólo en silencio se pudiera describir.

"Aquí Yuste vuelve a callar. El sol declina en el horizonte. Y, lentamente el tinte azul de la lejana sierra va ensombreciéndose!" (V 844)

"Otro silencio. Yuste y Azorín bajan del Castillo por el ancho camino serpenteante. La ciudad va sumiéndose en la sombra. El humo de las mil chimeneas forman una blanca neblina sobre el fondo negro de los tejados... .Y la enorme cúpula de la iglesia Nueva destaca poderosa en el borroso crepúsculo." (V 844)

Otras descripciones que requieren también del silencio:

"El pueblo, entre montañas era corto. Debía de estar

a más de cien metros de altura; imponían la meje-
stad de las montañas y el silencio." (E 69)

"El zaguán es anchuroso. Al fondo, bajo un arco, se
ve la escalera: amplia, de piedra, con barandales de
hierro. En las mesas o rellanos de cada paso se abre
una ventana que da al campo. Durante un momento los
visillos de una de las ventanas han sido levantados.
Luego han vuelto a caer. Los balcones de los dos pi-
sos están cerrados. En la escalera no se percibe rui-
do alguno." (E 69)

La única acción de este párrafo es silenciosa y lenta, lo cual
refuerza la idea de quietud: "Durante un momento los visillos de una
de las ventanas han sido levantados. Luego han vuelto a caer." El
punto de separación entre las frases marca una pausa que tiene la mis-
ma connotación, dentro de la acción, que el silencio.

Bastan para describir una habitación el color y el silencio:

"Fulgor de los rojos, en los muros, en la alfombra. -
Por la ventana, azul. Silencio". (CI 87)

El tiempo transcurre en silencio:

"el pensamiento en el faro blanco de enfrente y la ho-
ja amarillenta que se desprende en silencio, tal vez
gira blanda por el aire y cae en el silencio de la ala-
meda." (CI 124)

La hoja es el símbolo del tiempo que se desgaja cañadamente, sin que
haya conciencia de que se desprende. Tal vez al caer hubiera sido posible
deberle al silencio de la alameda, entonces el personaje podría ha-
berse dado cuenta, más tal momento de desprenderse no se le hace con-
siente por que están su mente ocupada en otras cosas. Así el tiempo pasa de
manera insuvertida. Nos damos cuenta cuando ya pasó y lo lamentamos.

El sonido de la locomotora participa de dos funciones. Por un
lado es sonido en medio del silencio. Por el otro, tiene una connota-
ción de temporalidad y espacio, pues simboliza la fugacidad y la le-
janía, puesto que pasa y se dirige a otros lugares.

"El silbato de un tren rasga los aires; ténue, temblo

teante." (CI 12)

"Soledad grata; silencio denso, El rasgueo de los --
tranvías y los silbatos de las locomotoras." (CI 143)

Azorín se deleita con el sentido musical de las palabras:

"-La de Brandilanes.

-Brandilanes... parece esa palabra un cascabel de pla-
ta. ¿Qué es Brandilanes?

-Un pueblo de la provincia de Zamora.

-Brandilanes...

-Faramontanos, Moldones, Navianos de Valverde, Manza-
nal del Barco. Pobladura de Aliste, Vagalatrave.

-¡Oh, lo que le gustaría eso a Victor Hugo!

-Cásaseca de Campeán, Cerecinos de Carrizal, Monfarra-
cinos de los Infanzones." (CI 92)

Otros ejemplos, también con nombres de pueblos:

"Al día siguiente: Udala, Zuria, Euzkadi, Marqués de
Ancillona. En dos o tres días más: Gorbea, Francisco
N. de Igartúa, Plácido Allende, Elgoibar, Aralar, Ur-
kiola, Amboto, Sagarbide." (CI 143)

"El rasgueo de los tranvías eléctricos y los silbatos
de las locomotoras. Las últimas captadas en la esta--
ción de los Ferrocarriles Vascos: Donostiya, Solaum,
Urko, Intzorta. No quedan indudablemente más. Y dos -
días después, aparición de otras: ~~Ennio~~, Iziar, Los -
Mártires." (CI 143)

El gusto por la musicalidad de las palabras se ve en pasajes -
como el siguiente:

"¿No te place, lector, la vida campesina? ¿No te pla-
cen las altas y quebradas montañas, los redondos y --
suaves alcores, las cañadas, los valles y collados,
las hondonadas plácidas en que crecen, ávidas de hume-
dad, las pomposas y rotundas higueras, los llanos gri-
es o verdeantes, con el alcacel temprano, o amari--
lentos, con los panes granados? ¿No te placen las --
fontecicas u hontanares que manan de las peñas en trans

parentes y callados hilos, los arroyos que corren sobre lecho de blancos guijos, los ríos claros con álamos en sus riberas? ¿No te placen las frondas tupidas las alamedas, las saucedas, las moraledas, los largos y umbríos viales de toda suerte de árboles?." (LE 544)

A continuación una escena en la que los sonidos y el silencio cumplen una función esencial:

"Goce del aire; apacentamiento de la mirada en lo gris y en lo verde. Recepción de todos los ruidos y los sonidos que ascienden del valle; en los días de niebla o cuando el humo de las estaciones y fábricas llenas de la hondonada, los ruidos se perciben claros, distintos, Humo gris; humo negro; humo amarillento; el ámbito verde henchido de la humareda. Y como junto al poeta, las sirenas de las locomotoras, el resoplar de los trenes que llegan o se marchan, el tintineo de una herrería, el golpear férreo y sonoro, el ladrido de los perros, el ris-ras de un segar en el prado, el ki-ki-ri-kí de los gallos, las horas del reloj de la Fábrica de Gas, del reloj de la Misericordia, del reloj de los Agustinos, a la salida de la ciudad, del reloj del Buen Pastor. En el silencio, a través de la niebla o el humo, todos esos ruidos resuenan en el valle."

(CI 133)

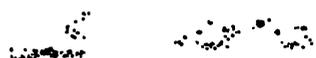
Las sensaciones de color y sonido están relacionadas entre sí por medio del humo. Este asocia la claridad en el sonido con la palidez, en el color. Los sonidos distintos, separados, son enumerados uno por uno. Y es curioso el que se refiere al reloj. Podría decir "la hora de los relojes" como dice "el ladrido de los perros"; dice, en cambio, "las horas del reloj de la Fábrica de Gas, del reloj de la Misericordia,..."; porque se trata aquí de un sonido que, al igual que el silbato de la locomotora, no tiene un sentido puramente acústico. Las horas del reloj marcan el tiempo y éste es la obsesión de Azorín. Como obsesión traduce esta sensación al repetir la palabra "reloj" delante de cada uno de sus complementos. Desde la segunda oración podemos darnos cuenta del silencio, implicado en los mismos rui

dos "que ascienden del valle"; el poeta se encuentra lejos de esos ruidos, no en el lugar de ellos, en silencio: desde allí escucha los ruidos lejanos. Nos lo dice claramente en la última oración. Muchos de los sonidos: el ki-ki-ri-ki, el ladrido, el tintineo de la herrera, las horas, necesitan del silencio absoluto para poder ser oídos, para ello es preciso también que suenen separadamente, alternándose, para hacer posible su audición. Esto queda supuesto en el pasaje; - pues es la única forma de que haya sonido y a la vez silencio.

Otro ejemplo:

"En el suelo las hojas se arremolinan, forman grupos. Son llevadas de pronto por la alameda, se detienen; las más pequeñas, que se han quedado rezagadas, corren todavía cuando las grandes ya están quietas. La sirena de una locomotora. La mano en lo dorado. Un golpe de viento impetuoso hace elevarse y girar en el aire un montón de hojas. Las pequeñas son ahora las que suben más arriba. Timbre persistente bajo la ancha bóveda de la estación. En lo exterior del coche, la placa con la inscripción: París, Quai d'Orsay. Los coches - largos, de anchas y apaisadas ventanas. Otro tintineo sonoro del timbre. La mano se desprende del broche dorado; entre las manos de Félix." (CI 125)

El trozo lleva intercalados tres toques de sonidos, lo cual implica que el resto acontece en silencio. De otra forma no habría motivo para enunciar los sonidos. La interpretación es clara: lo que transcurre en silencio es el tiempo y más concretamente unos instantes. Las hojas simbolizan aquí el correr del tiempo, aparentemente - largo porque se trata de un tiempo interior, transcurrido mientras nosotros podemos pensar en muchas cosas, pero que en la realidad sólo dura un minuto. Las hojas son el tiempo que va transcurriendo, - largo en apariencia por la amargura que ocasiona al personaje este minuto de despedida. Y de cuando en cuando un silbato, un timbre que lo hacen volver a la realidad. El sonido tiene aquí la función de despertar, de traer al personaje del mundo de la fantasía al mundo real.



Sensaciones olfativas:-

Son las que en menor escala encontramos. Con todo, el hecho de que existan en la obra de Azorín acusa una emotividad regida por manifestaciones sensoriales, incluso por el olor, raro de encontrar en la literatura:

"En las cámaras hemos aspirado el olor penetrante a -
semillas: trigo, arvejas, garbanzos, matalahuga"
(E 147)

"Y el olor difuso, persistente, que componen las a---
guas entarquinadas, las masas vegetales que se descom-
ponen, ciertas plantas como el yeggo, las zarza de lo
bo; la alhova que impregna con su perfume las carnes,
los huevos, la leche. Si a Félix le pasearan por Espa-
ña con los ojos vendados, conocería por el olor a Vas-
conia."
(CI 104)

"Al aroma de los pinos se mezcla el aroma de las sa--
binas, del espliego, del romero, del enebro. En este
aire sutil y fuerte de los paisajes levantinos y cas-
tellanos, los aromas se expanden con toda su libertad:
todo el paisaje es aroma: todas las cosas que pasan
por el monte, nuestras ropas, nuestros pies, se impreg-
nan de un sentido olor."
(Esp. 504)

Por esto, cada vez llamamos a Azorín con mayor seguridad impre-
sionista. Escritor que para reflejar en el ánimo de los lectores sus
propias impresiones, recurre a las sensaciones para transmitir su
impresión; y son éstas: color y luz en primer término; sonido y silen-
cio; el olor y la sensación táctil.

Azorín se complace en darnos y sentir las sensaciones como él
las vive, de manera semejante al deleite con que nos dice:

"Grata voluptuosidad de la fatiga cerebral. Desde las
ocho de la mañana la pluma ha recorrido presta, verti-
ginosa sobre el papel. El poeta siente ahora dulce -
postración, satisfacción íntima-vanidad- de haber crea-
do unas bellas páginas."
(CI 19)

Sensación táctil.-

Se encuentra ligada en ocasiones a complementos que indican substancia o materia porque al través de la sensación táctil se aprecia la consistencia material:

"Estoy sentado en el suelo; con las piernas cruzadas, **Sobre** una alcatifa de colores sufridos. La alfombrilla es estrecha, cuadrilonga, y a uno de sus extremos está colocado un recio y fofo:almohadón. De cuando en cuando me tiendo, y siento cierta voluptuosidad al entrar en contacto, todo a lo largo de mi cuerpp, con e esta tierra que yo nunca había hollado." (E 72)

"La alfombra es de nudos, recia, blanda, con colores -vivaces." (E 92)

"Al fondo, bajo un arco, se ve la escalera: amplia, de piedra, con barandaje de hierro." (E 69)

"La tez de una suavidad sedaña; los ojos rasgados, -- claros, profundos. Visión de Andrea de pie, enhiesta; la línea del pecho túrgido; la comba graciosa"(CI 99)

"como una materia blanda, que se escurre por los ca-- bos del puño, por entre las junturas de los dedos, a-- sí se desliza la materia del arte, fluída, fluente," (CI 15)

"La barbilla de la dama es regordeta, carnosita;" (CI 16)

"La media tersa, sutil, de seda" (CI 58)

"Sus labior rojos y frescos;" (CI 62)

"un paño de terciopelo verde y usado" (CI 104)

En este último ejemplo hace uso de la palabra "terciopelo" para describir la impresión que despiertan unos campos por su color y su apariencia al tacto.

CAPITULO III

DESCRIPCION.

Por encima de la narración y del diálogo prevalece en Azorín la descripción. Y es ésta la forma de expresión adecuada a su estilo impresionista.

La descripción impresionista permite que la vivencia del autor, subjetiva y personal, sea transferida al lector, para que éste tenga la posibilidad de recrearla y hacerla propia. El impresionismo en literatura intenta fundamentalmente producir en el lector una impresión semejante a la que se ha originado en el autor, no obstante ser ésta subjetiva; trata que el lector la capte y se identifique con el autor por medio de una intuición estética o de un sentimiento.

La emoción y la sensación se producen de manera inmediata; la impresión se origina de un modo espontáneo en el momento de entrar en contacto con las cosas. Puede haber sensación sin que haya impresión, pero no a la inversa. Si miramos el color verde y éste no despierta en nosotros ninguna emoción, podemos hablar de sensación pura, de lo contrario se trataría de una sensación a la que se ha unido una emoción, es decir, de una impresión.

Así al leer una descripción impresionista encontramos las sensaciones y las percepciones que se produjeron en el momento de la impresión; si además captamos de una manera afectiva la emoción que se produjo en el autor, reconstruimos en nosotros una impresión semejante a la del autor. Un ejemplo:

"No se oye nada. Sopor dulce. ¿Se nota ya un hilito de luz allá enfrente? La conciencia de Félix va a la deriva. Despertar tras la penumbra entre el sueño y la vigilia."
(CI 58)

Comienza el autor por transmitirnos la sensación de silencio: "No se oye nada." Y hace una pausa con la puntuación que permite hacer sentir ese silencio. Luego continúa: "Sopor dulce". Y hace otra

pausa. La brevedad de estas frases que ~~enumeran sensaciones~~ y las pausas que las siguen, producen la impresión de lentitud en el tiempo y la de tranquilidad y suavidad de un estado de ánimo que se encuentra "entre el sueño y la vigilia." La impresión de "sopor dulce" si bien se encuentra expresada en el contexto, es aprehendida al través de las sensaciones de silencio y penumbra y por medio de las pausas y la brevedad de las frases. Félix permanece todavía en la obscuridad, representándose en la imaginación el hilito de luz que seguramente hiere sus párpados aún cerrados. Esto nos dice la pregunta - ¿Se nota ya un hilito de luz allá enfrente?" La pregunta sugiere que Félix no ve la luz sino que la imagina. La impresión del despertar - con los ojos aún en la ~~sombra~~, pero adivinando a la vez la sensación de la luz, queda expresada por medio de una interrogación. Impresionista es el procedimiento de situarnos en el momento preciso y en las circunstancias en que despierta el personaje: en silencio, entre la sombra y la luz, en una agradable somnolencia. Y continúa:

"En pie. El cuadro luminoso de la ~~ventana~~. Un trazo vertical de tiza blanca -el faro- y abajo un inmenso papel azul, de intenso azul, que por el reborde cercano se mueve agitado por el aire: el mar." (CI 58)

En contraste con el párrafo inicial, este último trozo está lleno de dinamismo. Si bien en la primera parte la brevedad de las frases enumerativas indicaban detención del tiempo en el ritmo de la frase, en esta segunda parte la brevedad expresa rapidez, puesto que está ligada a la acción: "En pie.". La acción se asocia con la aparición de la luz, como el sopor se unía a la penumbra: "El cuadro luminoso de la ventana." La expresión llana con que se habla del objeto luminoso asevera, determinándola, la sensación de la luz, que en la primera parte del ejemplo se presentaba ~~dubiosa~~ y en forma interrogativa. Los puntos que separan las frases son en este caso afirmativos y permiten la rapidez de la acción. El ~~movimiento~~ de esta escena está expresado también en el modo de ~~llamar~~ al faro "Un trazo vertical", así como en la descripción del mar "que por el reborde cercano se mueve agitado por el aire". La sensación de luz está lograda por el contraste y el brillo del blanco sobre el azul.

Las dos partes de este trozo (que así hemos separado), dan una

impresión: el sueño y las sombras frente a la vida y a la luz; la calma frente al dinamismo; el espacio cerrado, de un cuarto, comunicado con el espacio abierto por medio de la ventana.

Tomemos otro ejemplo:

"La Santa está sentada ante la mesita que hay en la habitación; Félix la contempla en silencio. Contempla - su cara gordezuela, un poco pálida. Y sus hábitos blancos y pardos. Sencilla, pobre. ¿Y los pies? Félix, - instintivamente, ante una mujer, mira los pies. Los cueros negros o rojos encerrando el pie; la media tersa, sutil, de seda. No sabe Félix cómo son los pies de la Santa, la tiene allí sentada ante él y no puede decirlo. No puede decir si van esos pies encerrados en zapatos de cuero negro, un poco rudo, o en alpar--gatas blancas" (CI 58)

La primera parte de esta descripción nos ofrece la impresión de reposo. La acción de contemplar entraña lentitud en el tiempo y tranquilidad en la acción." Félix la contempla en silencio." Al decir "en silencio" el escritor añade una nota más al estado de ánimo sosegado del personaje. Más aun, subraya esa emoción al repetir el verbo de esta acción pausada después del silencio que se hace con el punto: "Contempla su cara gordezuela, un poco pálida". Después de esta frase hay un punto; quiere con esto indicar la detención de la mirada en la cara, pues después continúa: "Y sus hábitos blancos y pardos." Podemos seguir por medio de la puntuación el movimiento de la mirada que se ha detenido primero en la cara y después en los hábitos. Continúa: "Sencilla, pobre." El significado de estas palabras se encuentra reflejado en lo escueto y simple de la frase. Y hay un matiz de compasión o de ternura en la ausencia de una conjunción copulativa que enlazara los dos adjetivos. Si la hubiera, nos daría sólo una descripción de la Santa; su ausencia señala un sentimiento, que no está expresado en forma temática, sino transmitido mediante una impresión.

De pronto surge la pregunta "¿Y los pies?". Con esta interrogación nos damos cuenta del proceso imaginativo del personaje; las oraciones siguientes nos muestran sus esfuerzos para imaginar completa

la figura de Santa Teresa. Hay un detalle que se le escapa a pesar de quererlo imaginar con gran vehemencia: no se le ve los pies: "No puede decir si van esos pies encerrados en zapatos de cuero negro, un poco rudo, o en alpargatas blancas." Con ese detalle nos da la impresión de la percepción construida en la fantasía, que requiere de un esfuerzo para poderla apresar, como le sucede a toda persona que va creando una imagen por partes, sin percibirla en su totalidad.

De este modo, tenemos a la vez, impresión de reposo en la contemplación de una figura, del sentimiento que ésta le origina, y de la vaguedad de la imagen completa, por ser resultado de la fantasía en el momento de representársela.

El impresionismo en pintura se depura a medida que los contornos se esfuman, o sea cuando el campo de las sensaciones ocupa toda posibilidad de atención. Igual sucede en literatura. Veamos un ejemplo:

"Carretera; la cinta negruzca entre lo verde; minutos vertiginosos; Biarritz; Félix abandonado a sí mismo; sumergido en un profundo sopor, Desde el fondo del coche, en ese estado de somnolencia, ve un segundo el paisaje; piensa en cosas vagas, anhela el instante próximo." (CI 39)

Comienza la descripción con dinamismo. La puntuación que corta y abrevia las frases responde a la rapidez del movimiento sobre la carretera. Las sensaciones visuales son borrosas, aunque se distinguen los colores. La forma neutra de sustantivar el "verde" produce una sensación de imprecisión; es "lo verde", así como el adjetivo de "cinta" no es "negra", sino "negruzca". Confusión y vaguedad originadas posiblemente por la velocidad o por la hora, Por oposición al movimiento de la primera parte, en la segunda encontramos la pasividad del personaje en un estado de vaguedad y de "profundo sopor"; este se acentúa por asociación al "fondo del coche" donde está sentado.

Un ejemplo de clarificación de los contornos esfumados es el siguiente:

"Una mancha de color caoba y otra mancha de color rosado. Las dos se van delineando poco a poco; una hoja de

plátano, seca, brillante por el anverso, de fina nervatura, y una mano cogida a un barrote dorado. La mano con una gruesa perla." (CI 125)

Nos presenta la sensación de manchas de color que se van delineando. Se asemejaría al procedimiento de enfoque de un lente: primero se ven sólo manchas; conforme se enfoca el lente, se comienzan a cer contornos cada vez más claros, la hoja y la mano, por último, se distingue hasta un detalle pequeño: la perla.

En la esfumación de las líneas, en los dos ejemplos anteriores, encontramos la pura sensación de color que captó el escritor. Pero hay aún una posibilidad de depuración de la sensación visual: la que nos produce la luz. Los pintores impresionistas, en su afán por depurar las sensaciones de color, tuvieron una gran preocupación por pintar la luz. Y esto mismo hace Azorín cuando dice:

"Planos de luz que se cruzan. Ebriedad de volúmenes. Del espejo a la penumbra lejana; en la lejanía, el fulgor del otro espejito. Cuadrado de la ventana soleada; cuadro de luz en la puertecilla del fondo, Líneas que se cruzan; planos que se interfieren. Y la sensación que nos tiene prisioneros." (CI 130)

¿De qué sensación se siente prisionero? Siente la luz enmarcada en formas, limitada en el espacio: "Cuadrado de la ventana soleada; cuadro de luz de la puertecilla". Y esta luz parece encontrarse en movimiento continuo: "Líneas que se cruzan, planos que se interfieren". "Del espejo a la penumbra lejana; en la lejanía, el fulgor del otro espejito". Es decir: la luz limitada en el espacio y en movimiento, por el correr del tiempo. Azorín siente que su aprisionamiento es como el de la luz: la enmarcación en el tiempo y en el espacio. Identifica la luz con su vida y esa sensación de luz aprisionada le despierta el sentimiento por sus propias limitaciones.

Otro ejemplo:

"En un espacio luminoso, indefinido que no puede el poeta precisar, aparece la silueta de una dama. ¿Hay un cielo gris como éste de ahora en esa región imprecisa? Una mano blanca y fina, la figura que se desvanece"

(CI 34)

No se trata de una elaboración producto del puro pensamiento, sino de la presentación espontánea de lo que obviamente imagina. Por eso se pregunta si habrá "un cielo gris", porque no se trata de una escena pensada previamente, sino que la transcribe en el momento de crearla en su fantasía, más aún: en el momento en que su fantasía duda en crearla o no. "¿Hay un cielo gris?" Es decir, dentro de lo que está imaginando, será esto posible? Lo duda porque no se refiera a la la representación de algo visto o recordado, sino a una "región imprecisa", a la cual su imaginación todavía no da forma. Se trata de una imagen surgida espontáneamente en el momento de elaborarla, envuelta en enduda y desprovista de la certidumbre que acompaña a la elaboración de un recuerdo o a la contemplación de la realidad.

El escritor nos descubre así de un modo difecto lo que encierra en su interior, sin que ningún proceso se interponga entre el primer momento de la imaginación y el momento en que el lector revive, en su propia mente, la misma imagen. De esta manera la impresión en el lector se suscita de modo exacto, con la misma espontaneidad con que surgió en el autor.

Vemos la esfumación de los contornos en "la silueta", No es una imagen clara, sino confusa; más aún lo es "la figura que se desvanece".

El impresionista nos ofrece los detalles esenciales para que la elaboración se efectúe en el lector; lo que percibimos de esa borrosa figura, que aparece como silueta y termina por diluirse, es "la mano blanca y fina".

El cielo gris acentúa la imprecisión de las formas. El gris indica algo borroso, expresa vaguedad, sombra; no destaca, se pierde - como "la figura que se desvanece". Tenemos, por lo tanto, varios elementos yuxtapuestos que nos dan en conjunto la impreci3n de un ambiente indefinido, impreciso.

Lo que el autor quiere pintar es la luz pura en un espacio puro también. Podría decirse que quiere pintar la luz y el espacio como sentimiento, más que como sensación y percepción. Por eso la luz ilumina un espacio sin contornos, impreciso indefinido, y en él apa-

rece "la silueta".

El impresionismo se manifiesta también en las formas de vida - (1), por la instantaneidad de las acciones que permiten producir la impresión de la fugacidad del tiempo. Un ejemplo de esto encontramos en el último capítulo de El Caballero Inactual:

"El pie izquierdo de Félix asentado en el umbral de la puerta -en Errondo Aundi-; el pie derecho, en el aire," "En este instante el pie izquierdo de Félix está levantado; no se ha detenido, pero durante un segundo, una centésima de segundo, se halla en el punto preciso en que el poeta ha de traspasar el umbral de la casa de Errondo Aundi. Y cuando haya pasado esa centésima de -segundo, Félix estará ya fuera de la casa." (CI 145)

Parece detenerse el tiempo, aunque en realidad sigue fluyendo. El momento en que el personaje da un paso produce un sentimiento complejo: el paso con el que abandona la casa es el tránsito del pasado al presente. Azorín nos transmite directamente la impresión que tiene el personaje al atravesar un momento que divide dos etapas de tiempo, el pasado y el presente. Todo momento requiere la existencia de un pasado detrás de él. Pero en este pasaje se trata de dos etapas del tiempo total de una vida; no sólo divide el presente y el pasado, o sea las épocas dentro del tiempo, sino que separa y limita dos períodos de una vida. Veamos su continuación:

"El aife que llena el vano de la puerta puede ser figurado en forma de lámina delgadísima de cristal; esa lámina cierra la puerta; se encuentra colocada en el punto mismo en que el interior se separa del exterior; en ese mismo punto que el poeta va a salvar para hallarse fuera de la casa. Esa lámina sutilísima -una centésima de milímetro- es como una hoja de guillotina que va a separar el pasado del presente. Y toda la emoción del poeta se concentra en ese momento en que su pie izquierdo, sin hallarse inmóvil, está en alto!" (CI 145)

Azorín expresa el desgarramiento que siente el personaje en la

ruptura de las dos épocas, en el momento crucial que las separa. Sentimos ese desgarramiento en la forma de analizar ese segundo, que parece detenerse: "en ese instante el pie izquierdo de Félix está levantado; no se ha detenido." Alarga el instante porque quiere sentir más hondamente lo que significa esa milésima de segundo. Lo analiza para vivirlo con más intensidad.

El interés que pone Azorín en el análisis del tiempo revela la angustia que su transcurrir ocasiona. Por esto al hablar del aire que llena el vano de la puerta dice: "es como una hoja de guillotina que va a separar el pasado del presente." Logra transmitirnos en ese trozo el mismo sentimiento de angustia que suscitó en su personaje al hacerlo conciente del correr del tiempo. En realidad el tiempo no se ha detenido. Pero el contenido emocional de un segundo parece tener una duración que no concuerda con la duración real de esa partícula de tiempo. La duración de la emoción no corresponde a la duración objetiva, "cronométrica" del tiempo. De parecida manera, cuando soñamos durante unos segundos nos parece haber soñado toda una noche.

La casa y el mundo del cual está partiendo el personaje, comienzan de inmediato a convertirse en recuerdo. Con el recuerdo se hace más conciente la idea de separación. El recuerdo se refiere a lo que está lejos. El poeta, aunque acaba de separarse, empieza a recordar, a sentir nostalgia por lo que considera ya completamente en el pasado:

"¿Cómo era la puertecita de servicio que había al final del pasillo? Esfuerzo por recordarlo; sensación - primera de tristeza al ver que comienza ya la disgregación de la imagen. (CI 146)

Todos los sentimientos expresados en las últimas páginas de ese libro convergen, dentro de la realidad, en un solo momento: aquél en que el personaje traspone con un pie el umbral.

En algunas ocasiones la descripción se refiere a la figura de los cuerpos obtenida mediante una aprehensión perceptiva; en otras, a la sensación, o sea a la captación del mundo por medio de los sentidos: Un ejemplo:

"El pan, el café y la leche; frente al azul, en el am

biente puro de la mañana; en tanto que las manos van partiendo el pan, instintivamente, rememoración del pasado. Andrea y el pasado." (CI 61)

Encontramos un procedimiento rememorativo que, en cierto modo, se asemeja al de Proust, cuando tomaba el pedacito de "magdalena" caído en la infusión de tila. También, aquí, "instintivamente", por medio de una asociación de ideas inconscientes, ha surgido el recuerdo del pasado y la imagen de Andrea. Y continúa:

"Andrea en la lejanía de los días de la guerra. Su -- marido: Esteban Ducleaux; no olvidar su agitación vertiginosa en los negocios. Hortensia, hermana de Andrea. Su marido: el marqués de Fontaine-Mandousse. En el camino de Biarritz a Bayona: la residencia veraniega del marqués. Con sus hermanos, Andrea."

El recuerdo se va delineando: son los días de la guerra y comienza a configurarse la percepción de distintas imágenes en el pasado. Las figuras aparecen yuxtapuestas en oraciones también yuxtapuestas, tal como se nos presentan en la imaginación: el marido de Andrea, su hermana, la residencia, los hermanos, Andrea. Y prosigue:

"Villa-Autumnal. Las torres de la Catedral de Bayona en el azul; por encima de las frondas verdes. Un puente de hierro gris sobre el ancho Adour. Una calle con soportales de anchos arcos achaparrados."

La percepción del paisaje se va aclarando: ya se percibe el cielo, las torres de la Catedral, los árboles, un puente, los arcos de una calle. Estas imágenes sueltas resultan de las percepciones que el personaje conservaba en su memoria como recuerdo. Se trata de figuras que en el momento de recordar se hacen nuevamente vivas en la imaginación. Y más adelante:

"Villa-Autumnal; en el crepúsculo de la tarde, con el sol rasero, un fulgor de oro que viene desde lejos por la larga alameda, bajo la bóveda verde. La arena crujiente de la alameda ante la casa. Los pasos de Andrea, menuditos, con el zapato de fino charol, sobre esa arena rojiza; un cristal en la ventana que se inflama

en vivísimas llamas en el atardecer."

La percepción de pronto se detiene en una escena precisa: Andrea frente a la Villa; y esta escena comienza a ser reconstruida a base de sensaciones: el fulgor del sol en el crepúsculo bajo el verde de los árboles, el sonido de la arena que cruje, el brillo del sol que se refleja en la ventana. Aquí radica la diferencia con la descripción de la primera parte. Ya no es el recuerdo de figuras delineadas, sino la revivencia de una sensación. El personaje había guardado aquellas sensaciones de luz y sonido ligadas a circunstancias que dieron lugar a una vivencia de especial importancia. Cuando evoca -- las imágenes de su memoria, por medio del recuerdo, se van representando figuras en su fantasía. Pasa entonces del recuerdo a la sensación, la siente nuevamente, revive el momento al revivir la sensación que en otro tiempo había experimentado. El recuerdo de una percepción se convierte en una representación. El recuerdo de una sensación se transforma en revivencia.

Un sentimiento particular se ocasiona en el momento de volver a tener una sensación pasada. No es tristeza o melancolía, pues éstas, si las hay, son posteriores al momento en que identificamos el instante presente con el pasado.

El sentimiento que hemos experimentado al tener una percepción o una sensación se conserva en el recuerdo de una manera vivencial -- también, pero no está confundido, está unido íntimamente, con la una o con la otra, envolviéndola. Sin embargo, podemos separarlo si hemos de analizarlo.

Hay evidentemente un paso entre el recuerdo de las percepciones y la revivencia de una sensación. Esta última es más viva, palpita -- en el momento presente de manera semejante que en el momento evocado. De ese modo, por el recuerdo de una sensación abre el personaje su interior, su mundo de subjetividad y da a conocer lo que en él ocurre.

El impresionismo de esta página se encuentra, por un lado, en el fluir de las imágenes yuxtapuestas; se encuentra, por el otro, en el recuerdo, y más intensamente aún en el procedimiento de transmitirnos la sensación viva, que ya no sólo es recuerdo, sino reviven--

cia. Pasa así del plano de lo complejo y elaborado, la forma representada, a lo simple y espontáneo: la sensación.

El Paisaje.-

"Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje..." (V 860).

Dentro de la descripción podemos considerar al paisaje como un elemento que Azorín emplea con gran frecuencia porque le permite reflejar sus sentimientos. Lain Entralgo, hablando de los hombres de la generación del noventa y ocho como descubridores del paisaje castellano, dice: "Mira el hombre a la tierra, y lo que era muda geología, adición espacial de piedras, agua y verdura, hácese de golpe - marco de su existencia;". Y un poco más adelante: "Entre la pupila de estos descubridores y la haz de la tierra que contemplaban un ensueño se interpuso, ... un ensueño de vida humana; una idea de la historia que fue, un proyecto de la historia que podría ser." (2)

Al través del paisaje se manifiesta la emotividad del artista. Los árboles que él describe pueden tener una existencia objetiva, pero él los matiza y contagia de su propio sentimiento. Veamos un ejemplo:

"Otro silencio. Yuste y Azorín bajan del Castillo por el ancho camino serpenteante. La ciudad va sumiéndose en la sombra. El humo de las mil chimeneas forma una blanca neblina sobre el fondo negro de los tejados... Y la enorme cúpula de la iglesia Nueva destaca poderosa en el borroso crepúsculo." (V 844)

La imagen del paisaje parece surgir del silencio. Cuando todo calla podemos contemplar el panorama con más compenetración y profundidad. Dice "Otro silencio" y detiene la voz con un punto para que se realice. Con el adjetivo "otro" significa que el silencio se había dado anteriormente y que ahora se ha hecho de nuevo. El silencio, como ausencia de sonido, se liga a la impresión de sombra, de ausencia de luz. La sombra va apareciendo poco a poco, según nos manifiesta el autor con una perífrasis de gerundio: "va sumiéndose". El color blanquecino del humo señala una oscuridad del fondo, puesto que sobre un fondo luminoso el humo casi siempre es gris. El contraste de

blanco sobre el negro intenta acentuar la sensación del paso de las sombras. Y lo que resalta es la cúpula, por su luz (a la luz de la cúpula se había referido el autor en la p. 806). Todo esto sucede en "El borroso crepúsculo". El crepúsculo lleva implícita en su significación una disminución de la luz; así el adjetivo que le precede enfatiza tal significado.

Otro ejemplo:

"La verdura impetuosa de los pámpanos reptante por las blancas pilastras, se enrosca a las carcomidas vigas de los parrales, cubre las alamedas de tupido toldo cimbreante, desborda en tumultuosas oleadas por los panzudos muros de los huertos, baja hasta arañar las aguas sosegadas de la ancha acequia exornada de ortigas." (V 852)

El adjetivo "impetuosa" añade un carácter dinámico al sustantivo que califica. Los verbos que siguen dan idea de un movimiento fuerte que concuerda con "impetuosa": "repta", "se enrosca", "cubre" de tupido toldo", "desborda en tumultuosas oleadas", "baja". Todas estas palabras tienen una significación de movimiento vivo. Además, el sonido de algunas: "repta", "enrosca", "desborda", "tumultuosas", ofrecen la impresión de la misma fuerza del movimiento. Y sigue:

"Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende en diminutos cuadros de pintorescos verdes, claros, grises, brillantes, apagados, y llega en desigual mosaico a las suaves laderas de las lejanas pardas lomas." (V 852)

Después del movimiento, visto anteriormente, viene la contemplación estática, reposada, de lo inerte: "Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende", El único movimiento es el desplazamiento de la vista que recorre el vasto espacio. Con ello la sensación de infinitud, de no limitación del espacio, produce un sentimiento de sosiego, de libertad, como una salida del aprisionamiento condicionado por el espacio limitado.

Ya la vista vuelve a la realidad y entre aquella inmensidad -- distingue y separa por manchas de color los distintos trozos que com

ponen el valle. Sin embargo la unidad implicada en la inmensidad lo hace ver todo como un color con diferentes tonalidades: el verde, hasta que por la lejanía y el límite que le imponen las montañas se pierde, por mejor decir, se esfuma; pues la montaña no se percibe como un corte brusco; sus laderas son "suaves"; después de perder el color seguimos con otra sensación también suave; al perder el color, la imagen se nos ha ido apagando poco a poco, hasta donde la vista no puede alcanzarla. Esta contemplación del espacio vasto hasta la lejanía nos da la idea de sosiego, por la extensión que nos permite sentir libres en el espacio; pero también hay añoranza, pues lo que se ve está lejano. La idea de lejanía en esta contemplación está teñida de tristeza; en efecto, el límite que alcanza la vista no sólo está en una situación local lejana, sino que por estar lejos es inasequible.

Para dar mayor impresión de suavidad, lo que limita este espacio son lomas de suaves laderas de un color indefinido: el color pardo que queda en la retina cuando algo por falta de luz o de cercanía, no puede mostrar su color exacto. Y además esas lomas son lejanas, y aumenta su melancolía: "Entre el follaje, los azarbes pletóricos serpentean.

El sol inunda de cegadora lumbre la campiña, abate en ardorosos bochornos los pámpanos redondos, se filtra por las copudas nogueras y pinta en tierra fina randa de luz y sombra. De cuando en cuando una ráfaga de aire tibio hace gemir los altos maizales rumorosos. La Naturaleza palpita enardecida." (V 853)

De nuevo trae Azorín el movimiento, pero es el movimiento interno de la naturaleza, el movimiento callado e imperceptible de las cosas. No es el movimiento de una actividad artificial, sino de la vida: el sol, el aire, los pámpanos que se manifiestan en formas redondas, las nogueras que se realizan en copa, los azarbes que ondu--lan. La descripción nos ofrece sensaciones suaves, sedantes. El lugar se antoja grato. Más adelante:

"Detrás, la mancha gris del pueblo se esfuma en la mancha gris de las laderas yermas. De la negrura incierta emergen el frontón azulado de una casa, la vira blanca de una línea de fachadas terreras, los diminutos rasgos verdes de aquí y de allá, en la escarpada peña de rastreantes higueras. La enorme cúpula de la igle-

sia Nueva destella en cegadoras fulguraciones."

Por contraste con la extensión verde, plácida, el pueblo es una ^{mancha} "mancha" de color "gris" que se "esfuma". El sustantivo, el adjetivo y el verbo corroboran cada vez más la idea de lo borroso, de lo que se confunde, el borrón de las laderas yermas, también grises. El color gris, la sombra, van unidos a la idea de muerte, de sueño. Las laderas yermas son grises, no son verdes. El pueblo se ve gris, está aparentemente muerto; duerme. El verde, señal de luz y vida, apenas se vislumbra, salpicando de vida el pueblo dormido. De pronto, frente a esta sombra, frente a esta aparente muerte, hay algo que surge vivo por su luz: la cúpula, tal vez enorme por la magnificencia de su brillo, quizá no tanto por su tamaño real. Contrastes de luz y -sombra, de vida y sueño. Y termina el párrafo:

"El pueblo duerme. La argentina canción de un gallo - rasga los aires. En los olmos, las cigarras soñolientas prosiguen con su ras-ras infatigable."

"El pueblo duerme". Esto no es más que una confirmación de lo anterior, no una explicación. Ya nos habíamos dado cuenta de ello; no lo había dicho Azorín hasta ahora, pero lo había hecho sentir toda su descripción anterior. Lo hemos sentido, ahora ya nos lo puede decir. Con tres cortas palabras ha resumido todas las sensaciones anteriores, pero éstas han sido necesarias para lograr la vivencia emocional que despierta esta frase. Si la descripción hubiera comenzado con estas palabras: "El pueblo duerme" y hubiera seguido con las frases que las anteceden, la descripción hubiera sido explicativa; hubiera expuesto las consecuencias de que el pueblo aparezca dormido. Pero no ha hecho eso. Que el pueblo duerme es la consecuencia a que llegamos al vivir la escena descrita anteriormente. La impresión de sueño o de muerte (el sueño es una forma de muerte) se nos ha transmitido en la descripción anterior. Y estas tres palabras pronunciadas como conclusión no son más que un sentimiento emitido en voz alta, el sentimiento producido por la descripción en su totalidad. Como última nota de esta escena hay un elemento característico del sueño, de la muerte o de la soledad: el silencio, en cuyo fondo destacan los cantos de los gallos y de las cigarras. Veamos ahora el párrafo que continúa:

"Lentamente, la hora del bochorno va pasando. Las sombras se alargan; la vegetación se esponja voluptuosa; frescas bocanadas olean los árboles. En la lejanía del horizonte, el cielo se enciende gradualmente en imperceptible púrpura, en intensos carmines, en deslumbradora escarlata, que inflama la llanura en vivo incendio y sonrosa en lo hondo, por encima de las espaciadas pinceladas negras de una alameda joven, la silueta de la cordillera de Salinas.." V(V 853)

El paisaje muestra el paso del tiempo al través de los cambios en el ambiente; pero el paso es gradual, por eso dice "lentamente" y usa la perífrasis de gerundio ("va pasando"), que alarga la acción. Nuevamente vemos el movimiento de la Naturaleza en esta hora de sosiego, de quietud, cuando parece que nada se mueve. Pero pasa el tiempo, la vida transcurre, la Naturaleza se transforma. La lentitud el silencio, la frescura ocasionan una agradable tranquilidad.

La hora en que acontece, el crepúsculo, se deja ver en los cambios de color del cielo. Estos cambios también son lentos: "gradualmente", dice Azorín. El tránsito de rojos llega a su máximo al darnos la impresión de fuego. Frente a esta sensación fuerte, otra nota de color dulcifica nuevamente el ambiente: se transforma en rosa al través de las "pinceladas negras de una alameda", para sonrosar la cordillera, la lejanía. Y para acentuar esta impresión había comenzado diciendo: "En la lejanía del horizonte". Lejanía sonrosada, o sea dulce, melancólica. Melancolía que enmarca, que cobija la fuerza de los rojos. A pesar del fulgor hay algo que abraza esta atmósfera: la melancolía. Y sigue:

"En la sedante calma de la noche propinqua, los vecinos pasean por la huerta. A lo largo de una linde, entre los maizales, discurren cuatro o seis personas en un grupo. Luego se sientan. Y hablan. Hablan del inventor Quijano."

Aparece la nota humana de movimiento. El hecho de pasear, no de caminar, nos confirma la impresión de calma placentera. "Discurren cuatro o seis personas en un grupo"; no importa el número, sólo que sea un grupo pequeño, que permita comunicación íntima, hacer camino

en compañía. "Luego se sientan. Y hablan," El punto después de "se sientan" nos hace imaginar la acción dentro de la escena, simplemente el acto de sentarse, en calma, en silencio. El punto indica este silencio, como una pausa antes de hablar.

Después hablan, pero esta acción continúa inmediatamente la de sentarse. Así se explica la conjunción "y". Ha habido dos acciones - seguidas unidas por esta conjunción, pero también ha habido una pausa silenciosa representada por el punto.

"Y hablan. Hablan del inventor Quijano." Encontramos repetida la palabra "hablan". El tono de voz es distinto si se emite sonoramente estas frases. En la primera ocasión "hablan" nos pinta lo que hacen. En la segunda, nos dice lo que hacen. El uno es descriptivo, el otro, narrativo.

Termina el mismo capítulo con la descripción del atardecer:

"En este rojo anochecer de agosto, el cielo parece inflamarse con las pasiones de la ciudad enardecida. ~~//~~ Lentamente, los resplandores se amortiguan. Oculto el sol, las sombras van cubriendo la anchurosa vega. Las diversas tonalidades de los verdes se funden en una inmensa y uniforme mancha de azul borroso; los términos primeros suéldanse a los lejanos; los claros y salientes de las lomas se esfuman misteriosos. Cruza una golondrina rayando el azul pálido. Y a lo lejos, entre las sombras, un bancal inundado refleja como un enorme espejo las últimas claridades del crepúsculo."(V 854)

Aunque el fuego y el ardor que indican vida, llegan a su máximo esplendor, son transitorios. Lo que envuelve de continuo este ambiente, es la sombra, la quietud, la muerte. Leyendo completo el libro de La Voluntad nos damos cuenta de que la calma y la somnolencia del paisaje responden a la vida de todo el pueblo descrito por Azorín en esta obra. Por paradoja con el título, el personaje central es un hombre sin voluntad, carente de vida, que se deja arrastrar por no estar lo suficientemente despierto, por estar sombrío y melancólico como el paisaje que lo enmarca.

Pero volvamos a la descripción de ese paisaje. El sol resplan-

dece como de fuego, luego se va apagando para dar lugar a las sombras. Este apagamiento es lento, con lo cual podemos darnos cuenta del paso del tiempo de la luz a la sombra, de la vida a la muerte. Los colores se van esfumando. Hasta aquí la escena emana silencio y quietud, sólo ~~el~~ movimiento de la luz y del tiempo se producen en ella y para acentuarnos esta aparente inercia, un trazo rompe la monotonía, sólo para hacerla más patente: "Cruza una golondrina rayando el azul pálido." La escena no termina en oscuridad total, en noche ya plena; se cierra dejando al crepúsculo prolongarse en un desarrollo que parece interminable. Todavía se distinguen "las últimas claridades".

En el siguiente párrafo ofrece el autor las sensaciones visuales, olfativas, táctiles y auditivas que imaginó tener su personaje:

"Levante; el lejano Mediterráneo español. El cauce -- del torrente, seco; una higuera ancha, fresca, en un alterón. Salvia, romero, oloroso tomillo. ¿Dónde susurra una fuentecita? una piedra blanca, pulida, en que se sienta el poeta. El bordoneo de una abeja en el silencio profundo. Ruido de las aguas trascoladas entre pedrezuelas lisas de rebalzo en rebalzo. La abeja limpia, meticulosa, que trabaja todo el día. De flor en flor, con las patitas ya llenas de grumo, pesadas. ¿Donde susurra el agua? Ansiedad de Félix por compenetrarse con el paisaje, con todos los paisajes."

(CI 48)

En la fantasía del personaje el cauce aparece seco; la higuera, fresca; son percibidos los olores; escucha el murmullo de una fuente y hasta el mismo silencio. A todas estas sensaciones va ligado un -- sentimiento de añoranza; por eso dice: "el lejano Mediterraneo español"; y un sentimiento de placidez y de agrado, que se deducen de la frescura, de los olores, de la tranquilidad encubierta por el silencio. Este silencio resalta gracias al bordoneo de una abeja y al murmullo del agua, sonidos que se hacen notorios mientras mayor es el silencio que los enmarca.

La ansiedad de compenetrarse con el paisaje es el deseo de estar allí. Nos damos cuenta de que todo ha sido producto de la imaginación del personaje, por haber hablado de su lejanía y por las pre-

guntas que ha hecho. Quiere ver una fuente, quiere oír el murmullo - del agua, pero como se trata de algo que él no está viendo ni escuchando, sino fantaseando, no sabe si existe, aunque está presente a su voluntad: "¿Dónde susurra una fuentecita? "Quiere forzar su imaginación a crear una fuente, y sucede, como en otros ejemplos antes citados, que se encuentra en el momento de la creación imaginativa: va componiendo la imagen con sus distintos elementos: el cauce del torrente, una higuera, las plantas, la abeja, la piedra. Pero parece - que le costara esfuerzo concretar la imagen y un elemento, la fuente, se escapara de su facultad imaginativa. Esto lo siente el lector, sin que el autor se lo diga, cuando se identifica con él, toma su papel y reconstruye la imagen siguiendo los pasos trazados en la escena.

Si se establece la comunión afectiva entre el autor y el lector, éste siente lo que ocurre en el interior del escritor: este anhelo de vivir un paisaje que sólo puede representarse con la imaginación. Por otro lado, el paisaje lo describe con las notas más esenciales, con unos cuantos elementos, los suficientes para que el lector pueda construir su vivencia. Las sensaciones son suaves y van asociadas a una percepción: la lejanía en el espacio, y a un sentimiento que se une a ella: la tristeza. De esta combinación se origina una melancolía - que matiza la descripción, y responde al estado de ánimo del autor.

Los elementos de paisaje más usados por Azorín, no sólo en las descripciones, sino intercalados en todas sus obras, son:

En primer lugar, el cielo, a veces dentro de una descripción - como la siguiente:

"El ambiente es templado, cuando en Madrid es de frío riguroso. La luz es viva; pero el azul del cielo no - es azul intenso de Madrid, sino un azul pálido y lechoso." (E 66)

"y entramos en la Casa de Campo por un caminejo que se ve a la subida del reventón de las Perdices. El cielo era de una prístina pureza." (E 82)

"Escribo en el zaguán iluminado vívidamente por el sol que entra de un cielo límpido." (E 87)

El cielo puede servir para indicarnos una pausa dentro del con

texto, o a modo de interjección que exprese tan sólo un estado de ánimo; un anhelo de libertad:

"De rato en rato me tumbo en un diván y contemplo el cielo, añil o ceniza." (E 13)

"¡Qué limpio, claro, alto y azul el cielo de Madrid" (E 81)

Las nubes, como parte del cielo, también tiene una función de pausa!

"Esperar contemplando las nubes, el paisaje, el trajín afanoso de la ciudad." (E 15)

Cielo y nubes son empleados por Azorín como señales que concretizan su angustia vital. El cielo es el espacio inmenso. Las nubes se desplazan sobre él como la vida del hombre por el tiempo. Blanco en azul, título de uno de sus libros, son las nubes recortadas sobre el cielo.

Otros elementos del paisaje, relacionados por su significación simbólica con el cielo, son el mar y las llanuras extensas. Los tres están en conexión con el problema del espacio como circunstancia opresora del hombre. Los tres constituyen las salidas del hombre hacia el espacio liberador.

Los demás elementos, casas, árboles, faro, etc. dan toques de vida, de cercanía o de realidad a la amplitud del ambiente.

Espacio y tiempo son las preocupaciones existenciales de Azorín: "El poeta debe estar por encima del tiempo y del espacio." (E - 50). Esto se deja ver también en sus paisajes, donde el tiempo fluye. En ocasiones estos paisajes son estáticos, aparentemente inmóviles, y sólo son ocasiones para presentar al tiempo como un elemento que se mueve, que corre, que pasa.

Así, mediante el paisaje Azorín expresa su estilo impresionista, su gusto esteticista, su sensibilidad, y desarrolla los temas de sus constantes preocupaciones: el tiempo y el espacio, fuentes de su angustia existencial.

Por lo que hemos visto la descripción impresionista pretende hacer que el lector sienta de manera análoga al autor. Comunión abso

luta mediante la identificación con el autor; ésta se logra gracias a la transmisión de la impresión que produjeron en el autor determinados elementos. Pero la impresión es subjetiva, es una combinación de sentimientos, sensaciones y percepciones que el autor pudo experimentar. Impresionismo, es, pues, un estilo que intenta hacernos partícipes del mundo del autor hacernos sentir que somos el autor mismo; de suerte que las cosas que vemos o los sentimientos que padecemos son aquéllos que el autor tuvo, o, al menos, nos encontramos en un estado en que podemos compartirlos.

Por lo tanto el impresionismo se manifiesta en el uso de las sensaciones y percepciones, que señalan el sentimiento del autor, en la yuxtaposición de imágenes que denotan espontaneidad en la construcción de las escenas, en la preocupación por detener la fluidez del tiempo y captar la instantaneidad.

El detalle.-

En los ejemplos anteriores vemos un gusto por el detalle que Azorín demuestra a lo largo de toda su obra. Su intención al enseñarnos lo minúsculo, lo pequeño, lo cotidiano, lo que tal vez sea deleznable para otros autores, radica en querer colocar al lector en su lugar; construye a base de detalles el sitio descrito para que el lector lo imagine. No es simple afán de escritor meticuloso, deseoso de no dejar de pintar lo que ve, sino un anhelo de convidarnos a estar cerca de él, a su lado.

La reconstrucción de un lugar que el autor ha conocido o imaginado tiene por finalidad hacérselo familiar, para que nos compenestremos de su ambiente al percibir cada uno de los elementos que allí se encuentran. Sin embargo no cae Azorín en la exageración del detalle, aunque a veces así parezca. Nos ofrece lo esencial, que muchas veces es algo aparentemente de poca importancia. No nos presenta todos los detalles de un cuadro, sino los esenciales. Así podemos encontrar lo esencial y no lo accidental de su vivencia. A propósito de esto Ortega y Gasset nos dice: "Por una genial inversión de la perspectiva, lo minúsculo, lo atómico, ocupa el primer rango en su panorama, y lo grande, lo monumental, queda reducido a un breve ornamento." (3)

Azorín no desea solamente describir lo que mira o escucha en un paisaje; mediante el conjunto de sensaciones y la percepción de su totalidad, quiere que nosotros sintamos estar allí, viviendo el paisaje. Corresponde esta tendencia al procedimiento de dividir un cuadro en detalles, al "divisionismo" de la pintura, último término al que los neo-impresionistas llevaron su preocupación por pintar la luz. Estos pintores dividieron el tono del color para motivar una impresión más exacta del color; crearon así el "puntillismo" en el cual los puntos de distintos tonos reconstruyen el color tal como es aprehendido en la retina.

El afán por el detalle se origina en una tendencia al análisis, semejante al deseo de analizar el tiempo mediante una descomposición del instante que permita evidenciar todos sus contenidos.

Azorín trata de comunicarse con el lector situando a éste en lugar suyo. Por eso le ofrece los elementos que él ha percibido o sentido, los más pequeños, para que el lector reconstruya para sí el mundo descrito por el autor.

Notas.

- (1) Cfr. Maurice Gáeure, La Peinture Moderne, Presses Universitaires de France, Paris, 1958. p. 17.
- (2) Pedro Lain Entralgo, Op. Cit., p. 18-19.
- (3) José Ortega y Gasset, "Azorín o primores de lo vulgar", El Espectador. II, en Obras Completas, Revista de Occidente, Madrid, - 1954, tomo II, p. 159.

CAPITULO IV

PERCEPCION ESPACIAL

Forma, dimensión y volumen.-

Habíamos dicho que la impresión en una sensación o una percepción teñida de emotividad, Una vez visto el caso de las sensaciones nos ocuparemos en este capítulo y el siguiente de la percepción.

La percepción de la línea de contorno de los objetos se encuentra en ejemplos como este:

"Los cántaros amarillentos reposan con sus líneas puras. Desde lo remoto pretérito han llegado, siempre quebradizos, siempre frágiles, renovándose de unos en otros, hasta nuestras manos, ¿Y en que tú, escritor, podrás tener esa perennidad?" (E 87)

La percepción de la línea de los cántaros va unida al sentimiento de eternidad, que Azorin asocia a la pureza y la sencillez de la línea y al sociego; por ello dice que "reposan", así expresa el sentimiento de paz que se ha producido por la impresión de los cántaros.

Otro ejemplo:

"En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la tarde, una manchita blanca; blanca y cuadrada". (CI II)

Este párrafo se refiere a una carta cuya presencia va ocasionando al personaje una angustia creciente. Esta angustia se manifiesta al través de la percepción y la sensación de la carta. Así vemos como el sentimiento esta mostrado, a lo largo de varias páginas, por el aumento de la dimensión y por una mayor intensidad del color. La percepción y la sensación presentan una correlación con el estado de ánimo del sujeto que percibe y siente. La línea sirve para marcar la sensación de blanco y así el objeto recibe dos connotaciones: color y forma.

En la percepción de la dimensión de los objetos, destaca la -- característica de amplitud, empleada como señal de salida en busca -- de espacio abierto. Hay pues, el intento de hacernos sentir por me-- dio de la dimensión de los objetos, la impresión que Azorín tiene -- frente al espacio (1). Veamos algunos ejemplos:

"Ancho arco divide la entrada" (V 808)

"A la derecha del porche se abre la cocina, de ancha campana." (V 809)

"La entrada está pavimentada con anchas losas." (E 147)

"A una y otra parte, en la planta baja, osténtanse an chas rejas salientes. En el piso principal hay un am- plio balcón enmedio, y uno pequeño a cada lado. En el piso segundo, los tres balcones son chicos. El zaguán es anchuroso. Al fondo, bajo un arco, se ve la escaler a ancha, de piedra, con barandaje de hierro."(E 69)

"Se entra en espaciosa estancia con ventanal cerrado por clara vidriera. Colúmbrase un panorama de monta-- ñas. Enfrente, un amplio diván que debe transformarse por la noche en cama; al lado, una estufa. En uno de los lados de la estancia, junto a la ventana, se ve -- un ancho tablero, a manera de mesa, empotrado en el muro." (E 69)

"Un puente de hierro gris sobre el ancho Adour. Una calle con soportales de anchos arcos achaparrados." (CI 61)

"Bosciedades espesas y frescas en torno a la mansión. Ancho zaguán. Del zaguán, a pie llano, a una vasta es tancia." "La sala blanca, de un blanco amarillento, con filetes dorados. Amplio ventanal en el fondo." (CI 115)

A continuación señalaremos algunos ejemplos en donde se encuentran la línea y el volumen complementando a la luz. La sensación lu- minosa queda enmarcada por líneas para hacerla menos huidiza, para darle forma:

"La persona de Félix entre líneas y volúmenes de luz.

En Errondo Aundi. Ebriedad de líneas y de planos. Un haz cuadrilongo de viva luz solar entra por la ventana; va hacia un espejo; refleja en la brillante superficie; atraviesa el ámbito de la sala; en el fondo, una ~~puertecita~~ que se manifiesta en otro cuadrilongo - claro, radiante. El espejo en su cuadrado brillante. Otro espejo reducido, en la penumbra, más lejos, irradia una luz tenue. Claridad del cielo, refracciones - fúlgidas; luz directa; luz refleja; cuadrados que cortan cuadrados; volúmenes de fulgor; planos de las cosas, líneas que se cortan y tornan a cortar." (CI 129)

"Despertar tras la penumbra entre el sueño y la vigilia. En pie. El cuadrado luminoso de la ventana. Un trazo vertical de tiza blanca -el faro- y abajo un inmenso papel azul." (CI 58)

La percepción se ha simplificado y tiene el mismo objeto que la sensación: la luz. Pero la percepción requiere de la forma; de aquí resulta la demarcación del campo sensorial. Pueden considerarse estos casos como los representantes del umbral que separa la sensación pura de la percepción y, al mismo tiempo, las hace convergir.

Geometrización de los objetos.-

El paso a la descripción de la percepción de la figura o forma de los objetos, puede considerarse como un movimiento análogo al -- que se derivó del impresionismo en pintura, con la obra de Cézanne, precursor del cubismo. El impresionista había intentado desvanecer los confines de los cuerpos para dar mayor realce a la sensación de la luz y del color. Cézanne, después de ser impresionista, inició el movimiento opuesto y complementario: representar el universo en formas geométricas.

Así también Azorín, en algunas descripciones deja ver una preocupación por geometrizar el paisaje que recuerda particularmente al Cézanne de los cuadros con el tema de la montaña Sainte Victoire:

"visión de Levante de suaves grises. División de España; dos Españas. La España coloreada y la España de los grises. De Bribiesca a Pancorbo aparecen las cua-

drículas; el llano y las laderas, cuadrículados. Cuadritos que bajan desde lo alto hasta la llanura; cuadros de todos los colores; verdes, amarillos, ocres, rojizos. Aparición del color vivaz, violento. Gradación y contraste en la violencia de los colores; la gama variada de los verdes, de los amarillos -en tiempo de las mieses secas-, del ocre, del rojo. Cuadrados de todos los colores con rebordes de espesa hierba." (CI 104)

Dentro de esta tendencia precursora del cubismo vemos en las frases siguientes líneas y volúmenes de luz y de color:

"Cambiantes de luz en la argentería y el vidrio limpio; líneas entre irisaciones; cuadrados que se confunden entre rectas. Rojo intenso y rojo claro." (CI 88)
"Villa-Autumnal: un cubo ancho, recio, de piedra. Piedra gris y mármol rojo. Dos grandes circunferencias verdes -sombrosos pinos- ante la puerta, a un lado y a otro. Alamedas: rectas, henchidas de sombra. Dentro, rojo en un salón; rojo claro, rojo intenso; un volumen cuadrado -mesita-, varios sillones cuadrados; líneas que se encuentran y se desparten." (CI 87)

El paisaje anterior pone de manifiesto un gusto por la sensación y la percepción en cuanto tales. Son sólo juegos de luz y color enmarcados por líneas. En el último ejemplo notamos que el objeto significado por esas formas coloreadas queda subordinado a explicar lo que las formas representan; sólo tiene una importancia secundaria. Lo que ocupa el primer lugar en la atención es la forma y el color de las circunferencias verdes "-sombrosos pinos-" y el volumen cuadrado de la mesita. En esa escena los objetos de la sensación y de la percepción ocupan el primer lugar sólo en cuanto tales, no en cuanto objetos reales determinados; es decir; los pinos no tienen importancia por ser pinos, sino por ser objetos en los cuales se da un color y una forma.

El espacio.-

El sentimiento de Azorín ligado al espacio aparece en conexión

con el que le despierta el tiempo. La infinitud se asocia con la eternidad. Azorín anhela la libertad en lo eterno e infinito, pues el espacio limitado y la duración pasajera son circunstancias que condicionan y limitan la vida del hombre. Y así como el instante indica en sí mismo la fugacidad del tiempo y su transformación inmediata en pasado, de igual manera el espacio determinado y confinado, comparado con el infinito; constituye una limitación:

"Y las estrellas en las noches de invierno, más puras y más fulgentes que en parte alguna. Rutilaciones infinitas; emanaciones remotas del espíritu eterno."

(CI 90)

En el siguiente ejemplo veremos que Azorín encuentra la sublimación del problema existencial espacio-temporal, en un estado de inmovilidad en que el tiempo no oprime. Lo único que rompe -o mejor dicho, continúa- esta inercia es la contemplación de la montaña lejana. Y con la contemplación de lo lejano desaparece la opresión del tiempo:

"Dejo pasar el tiempo y no me muevo casi de la alcatifa en que estoy sentado, cruzadas las piernas. Mucho es si de tarde en tarde subo a la azotea y contemplo allá lejos el Atlas con sus nieves cano. El tiempo no me oprime."

El espacio abierto adquiere amplitud en la lejanía. Estas dos cualidades, amplitud y lejanía, se encuentran manifestadas con gran frecuencia en Azorín. La amplitud, como pudimos ver en los ejemplos citados con motivo de la dimensión, expresa la búsqueda del espacio abierto. Es un toque en un aposento, en una puerta, en un balcón, que produce el sentimiento de liberación, de no sentirse oprimido y estrecho. Esta amplitud está representada en última instancia por la vastedad del cielo, del llano o del mar y termina siempre limitada por el horizonte. Pero la lejanía lleva en sí misma el carácter de inasequible. Lejano es lo que está fuera de nosotros, de las posibilidades de nuestra existencia. Por eso cada vez que Azorín habla de lo que está lejano, hay en él un matiz de melancolía. ✓

Lo que más lejano se encuentra de cuanto nuestros sentidos pue

dan apreciar, es el cielo. En la obra de Azorín encontramos en cada momento la presencia de este elemento, como hemos visto al hablar - del color azul; el cielo tiene gran importancia en Azorín debido a la vinculación con su sentimiento ante lo infinito:

"En el azul, a lo lejos, por encima de la fronda, las torres agudas de la Catedral de Bayona.

Autumnus: se lleva un año de nuestra vida; la amari--
llez que apunta en la arboleda." (CI 88)

Se conjuga aquí la melancolía por la fugacidad temporal con la malancolía por la lejanía. La forma insistente de hacernos ver la - lejanía, va impregnada de profunda tristeza; "En el azul, a lo le--
jos," y más aún, "por encima de la fronda". Notemos la suave tristeza por la fluidez del tiempo, que se concentra en la detención que marcan los dos puntos después de "Autumnus:".

Otro ejemplo:

"Y la llanura, en la lejanía, allá adentro, en la lí-
nea remota del horizonte, se confunde imperceptible
con la inmensa planicie azul del cielo. Y el viejo rel
oj lanza despacio, grave, de hora en hora, sus cam--
panadas." (RQ 256)

Nuevamente nos adentra con insistencia Azorín en la visión de la lejanía, hasta llegar al límite último de nuestra percepción del espacio: el horizonte, donde se confunde la inmensidad de la llanu-
ra con la inmensidad del cielo. Nos sitúa frente al más vasto espa-
cio que es posible contemplar o imaginar. Y unida a la percepción del espacio, el reloj, viejo por el paso del tiempo, de un modo lenu
to, pausado, nos hace patente la gravedad y el peso del transcurso monótono, regular y persistente de las horas. Se expresa pues, la melancolía por la lejanía junto con la melancolía por la duración -
gravosa del tiempo.

Hay dos formas en Azorín de ver el espacio: una es el espacio abierto, exterior, que tiende a convertirse en infinito; otra es el espacio que le aprisiona más de cerca, cerrado, que palpa con los sentidos:

"El cuarto que ocupo en el hotel Robledo se halla en el último piso y en la parte trasera de la casa. Desde la ventana columbro un panorama de tejados, las torres de la Catédral, y allá lejos, el campo." (E 76)

"Un momento la pluma en la mesa, reposando, y la mirada, a través de la ventana, que se posa en la inmensidad azul." (CI 124)

En estos ejemplos se encuentran los dos tipos de espacio. Desde el interior de un cuarto el poeta se asoma al campo o al cielo. - La ventana abre la posibilidad de comunicarse con el espacio exterior, amplio y lejano, y permitir que éste penetre entre - - - - las cuatro paredes que habita. Lo mismo vemos en los siguientes casos:

"La sala blanca, de un blanco amarillento, con filetes dorados. Amplio ventanal en el fondo, la espesura verde, el cielo, el mar lejano." (CI 115)

"Recorremos toda la casa y al entrar en un cuartito que da a un huerto, cuartito donde mi amigo lee y medita, veo en una mesa el retrato de -- Dávila." (E)

"Cásita de Errondo Aundi. Desde la ventana, desde la cama, las cumbres del San Marcos." (CI 71)

"por el bálcón, abierto de par en par, entra el efluvio del campo;" (CI II)

"La estancia en que me encuentro no tiene ventana. - Por el gran vano de la puerta, da a un patio, jardín a la vez. En los cuatro ángulos del patio, se yerguen cuatro limoneros. Al pie crecen rosales y baladres. Susurra el brollador de una fuente, y se levanta a un lado un centenario ciprés." (E 72)

La comunicación del espacio cerrado con el exterior es necesaria para la placidez de quien se encuentra dentro de una habitación. Si esta comunicación no es posible por medio de una ventana, la puerta permite la apertura al aire libre. En los ejemplos anteriores la distancia se abre a un huerto y un jardín, lugares en donde es posible entrar en contacto con la Naturaleza: los árboles, las flores;

éstos no solo cumplen con una función estética; concentran en un lugar pequeño las posibles sensaciones que tendríamos frente al campo abierto. Tan significativo es este lugar, que en él se encuentra uno de los símbolos más gustados de Azorín; el ciprés, que relaciona con la muerte. Podría decirse que en este jardín está representado el mundo, la Naturaleza y la presencia eterna, centenaria de la muerte, la cual tiene lugar en ese mundo.

La locomotora: Las locomotoras o los trenes, tema muy tratado por Azorín, son a la vez, símbolo y señal del tiempo que pasa y de la distancia que separa un lugar de otro lejano. El tren representa la posibilidad del hombre para correr en el tiempo y desplazarse en el espacio. El tren es símbolo de la vida, que mientras más se acerca a lo que era lejano, más cercana está también de la muerte. Se origina entonces una tristeza por lo que se quedó atrás. A esto se debe la melancolía de Azorín cuando maneja este tema:

"Se marchan las locomotoras; allá van arrastrando alegrías y tristezas." (CI 143)

"ya el tren marcha lentamente; la mano en el aire; revuela como las hojas. El tren que desaparece." (CI 127)

"El silbato lejano de un tren y la nube de humo negro que se desgarran entre los verdes árboles." (CI 34)

"El silbato de un tren rasga los aires, ténue, tembloteante." (CI 12)

La acción denotada conjuntamente con la idea de partida, está descrita en los dos últimos ejemplos con verbos cuyo significado es angustioso y amargo: "la nube de humo negro que se desgarran", "el silbato de un tren rasga los aires.". ¿No es acaso el sentimiento del escrito y no el humo o el aire el que se desgarran? Veamos lo que nos dice a propósito de las despedidas:

"En la vida, en cualquier vida, el despedirse, despedirse para un viaje, despedirse para acaso no verse más, es algo que puede ir de la suave melancolía a la franca desesperación." (TR 12)

¿Qué sentido encontramos en La Ruta de Don Quijote, sino el de

recorrer en el tiempo actual de Azorín el espacio por donde hiciera sus andanzas el caballero manchego? Y por ser Don Quijote el símbolo de la España que añora Azorín, fue también escogida la Mancha para -compenetrarse con ella, al través de una vivencia del llano y del horizonte que enmarcaron las aventuras del caballero andante.

Azorín desprende el valor y el fracaso de Don Quijote del ambiente espacial que lo circundaba. Por eso desea revivir personalmente el paso del famoso personaje en la soledad, en el silencio, en el abandono de esas inmensas llanuras:

"Por este camino, a través de estos llanos, a estas horas precisamente, caminaba una mañana ardorosa de julio el gran Caballero de la Triste Figura; sólo recorriendo estas llanuras, empapándose de este silencio, gozando de la austeridad de este paisaje, es como se acaba de amar del todo íntimamente, profundamente, esta figura dolorosa." (TQ 272)

"el llano continúa monótono, yermo. Y nosotros, tras horas y horas de caminata por este campo, nos sentimos abrumados, anonadados, por la llanura inmutable, por el cielo infinito, transparente, por la lejanía inaccesible. Y ahora es cuando comprendemos cómo Alonso Quijano había de nacer en estas tierras, y cómo su espíritu, sin trabas, libre, había de volar frenético por las regiones del ensueño y la quimera. ¿De qué manera no sentir que un algo misterioso, que un anhelo que no podemos explicar, que un ansia indefinida, infame, surge de nuestro espíritu? Esta ansiedad, este anhelo es la llanura gualda, bermeja, sin una altura, que se extiende bajo un cielo sin nubes, hasta tocar, en la inmensidad remota, con el telón azul de la montaña." (RQ 273)

Esta ansiedad ante el infinito la identifica Azorín con el espacio abierto, inmenso, de la llanura que se repite monótona, que tiene por límite el cielo y la montaña por horizonte. Y este anhelo por lo infinito es el ansia de libertad: "y cómo su espíritu, sin trabas, libre, había de volar frenético."

La llanura, tal como la describe en el ejemplo anterior, es percibida y sentida con la misma tristeza a lo largo de toda la obra azoriniana. Esta tristeza encuentra su origen, por un lado, en lo inasequible de la lejanía y en las asperezas del paisaje; por el otro, en el recuerdo de la historia, de lo que fue España, del ambiente en que vivió el personaje de Cervantes:

"Los terrenos grisáceos, rojizos, amarillentos, se descubren iguales todos, con una monotonía desesperante." (RQ 301)

"Y, ya fuera del pueblo, la llanura ancha, la llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante, se ha extendido ante nuestra vista." (RQ 271)

"la visión continua, intensa, monótona de los llanos de barbecho, de los llanos de ariazo, de los llanos - cubiertos de un verdor imperceptible, tenue." (RQ 284)

"Hay en esta campiña bravía, salvaje, nunca rota, una fuerza, una hosquedad, una dureza, una autoridad indómita que nos hace pensar en los conquistadores, en los guerreros, en los místicos, en las almas, en fin, solitarias y alucinadas, tremendas, de los tiempos lejanos." (RQ `)

Así, el espacio es condición y limitación de la realización del hombre. En este caso concreto lo es por la dureza, la monotonía y lo inasequible de la lejanía, cuyas consecuencias son la melancolía y el ansia de libertad.

Veamos ahora la relación entre el espacio y el tiempo al través de algunos ejemplos también de La Ruta de Don Quijote:

"Yo os torno a asegurar que ya no tengo, ante estos llanos, ni la más remota idea del tiempo." (RQ 297)

De la misma manera en que el tiempo se ve limitado y determinado por los objetos (2), así en un espacio vasto, igual, que siempre parece el mismo, el tiempo se repite sobre sí mismo, se convierte en monotonía, no corre, no pasa, se reitera. Es el transcurrir eterno de un momento en un lugar que siempre parece ser el mismo.

Así también nos dice:

"¿Habrá otro pueblo, aparte de éste, más castizo, más manchego, más típico, donde más íntimamente se comprenda y se sienta la alucinación de estas campiñas rasas, el vivir doloroso y resignado de estos buenos labriegos, la monotonía y la desesperación de las horas que pasan y pasan lentas, eternas en un ambiente de tristeza, de soledad y de inacción? (RQ)

Aquí, repetimos, le interesa a Azorín la historia de España con centrada en un pueblecito manchego. ¿Qué historia puede realizarse - con "el vivir doloroso y resignado" de sus habitantes? Una historia muy diferente de la que hicieron los hombres de los siglos de Oro. Y entremezclado íntimamente con la historia de España encuentra Azorín el problema de su vida personal, entre la monotonía del espacio circundante y la lentitud pesada del tiempo que transcurre. ¿Hasta qué punto un problema que sólo es personal lo incorpora Azorín al problema de España? Lo único que podemos afirmar es que él encuentra dos - posibles soluciones a este problema: la superación del tiempo y del espacio en lo eterno e infinito, cosa que no puede alcanzar, o bien, su melancolía por no poder liberarse de lo que necesariamente fundamenta la vida.

Notas:

(1) Cfr. Infra p.

(2) Cfr. Infra p.

CAPITULO V

PERCEPCION TEMPORAL

La preocupación por el correr del tiempo, que no expresa sino la angustia frente a la muerte, es en Azorín fundamental. La existencia tiene un final hacia el cual se acerca, y a este transcurso se le llama tiempo. Entre los temas de sus obras hay continuas alusiones al tiempo. Nos habla de las horas, de las estaciones del año; del reloj y del tren, como símbolos del fluir temporal.

Pero más nos interesa para un análisis del estilo la forma con que expresa el contenido. Si bien los temas de la obra se refieren al tiempo, también la forma nos lo deja ver: en el uso de los tiempos verbales; en la ausencia de conjunción copulativa, o en la presencia inesperada de ésta; en la frase corta; en la repetición de palabras; en la imprecisión consciente de algunos párrafos y, como contraposición, en la explicación exacta de otros; en la monotonía buscada. Por todos estos medios Azorín nos hace sentir algo que no quiso decir solamente mediante el contexto: su sentimiento ante el devenir de las cosas, ante el tiempo.

Azorín intenta apresar el instante descomponiéndolo y alargándolo lo más posible. Aquí vemos una nueva analogía con el impresionismo pictórico que trató de captar la luz y la vida de las cosas como se dan en un solo instante, aunque puedan después cambiar. El impresionismo de Azorín referido al problema del tiempo se muestra de dos maneras; por un lado, al apresar la fugacidad del instante y convertirlo en tema; por el otro, al producir en el lector la impresión de esa fugacidad por medio de la forma.

Veamos ahora, en un análisis de los elementos que emplea Azorín, esta preocupación continua en él y que ocupa el lugar predominante en su problemática existencial.

Horas y Estaciones.-

Las horas y las estaciones del año escogidas por Azorín son - preferentemente las que en sí mismas son símbolo de caducidad, de - muerte. La hora del día predilecta para él es el crepúsculo vespertino; la estación más descrita, el otoño.

Con una descripción de crepúsculo comienza el libro de El Caba-
llero Inactual:

"En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la -
tarde."...

No quiere indicarnos solamente que es la hora del ocaso del sol, sino darnos esa sensación de la vida que se diluye, del día al cual le quedan sólo unos momentos, que serán los últimos. Todas las palabras de esta frase introductora tienen una significación de fluidéz, de temporalidad pasajera, de vida huidiza: "Crepúsculo equivale a hora de transición entre la luz y la sombra; "momentos", una porción infinitamente pequeña de tiempo que, en su brevísima duración, ha pasado antes que se termine de enunciar. Más aún, son "los últimos momentos", los más cercanos al fin. "Ya" expresa un apresuramiento, una idea de ansiedad, de inminencia, que da el tono más significativo al contexto. "De la tarde": parte final del día, de la luz, de la vida. Digamos que todo lo anterior podría definirse con estas palabras: agonía del día o de la luz y, por lo tanto, muerte inminente e inevitable.

Y va después describiendo el transcurrir de esos momentos vis-
tos al través de las cosas:

"Las postreras sombras han invadido los rincones de -
la estancia;"

Nuevamente aquí el adjetivo "postreras" tiene el sentido de indicarnos cuán cerca estamos del momento final. Y sigue:

"avanzan hacia el balcón; se deslizan por el ancho y
bajo diván, sumergen dos o tres cuadros claros, de paisajes; se regolfan en torno a la mesa, circuyen el --
cuadrito de blanco papel."

Podemos seguir el movimiento de las sombras, ver como se van -

desplazando, o bien, como va faltando la luz en cada detalle. El movimiento es expresado con la significación de los verbos y con la en-numeración de oraciones sin conjunción, lo cual da una sensación de movimiento continuo y rápido. Si, por lo contrario, cada oración estuviera separada por un punto, se vería la acción de las sombras en escenas quietas, pero no en su correr.

"Y un silencio profundo"

acompaña esta hora de agonía. La ausencia de sonido concuerda con la ausencia de luz y de vida.

Unidas a estas sensaciones el autor nos refleja una sedancia, una agradable placidez, un gusto melancólico por esa hora y por lo que en ella acontece. Esto lo vemos más claramente en lo que sigue:

"por el balcón, abierto de par en par, entra el efluvio del campo; ya comienzan a brillar algunas estrellas."

El sentimiento es agradable; el balcón está abierto, pero añade el autor: "de par en par". Como si por ello la persona que está dentro de la estancia estuviera en mayor contacto con el campo y con la tarde que se acaba; se abre una vía de mayor comunicación con el tiempo presente en esos momentos pasajeros de la tarde, con el campo, espacio abierto que indica anhelo de la libertad. Y cuando dice "ya comienzan a brillar algunas estrellas" parece como si el temor a las sombras se desvaneciera, debido a esos puntos de luz que no permiten la total oscuridad y producen por ello calma y sosiego.

Más adelante vuelve a presentarse el crepúsculo con la sensación placentera que ocasiona la aparición de las estrellas, El sentimiento que produce la noche sería desagradable si no fuera dulcificado por ellas. No es oscuridad total. Hay luz, aunque sea sólo en puntos.

"En los crepúsculos vespertinos, ya casi extinto el fulgor solar," (CI 28)

Claramente nos dice el poeta cómo va muriendo la luz del sol, Pero no la asocia a una muerte ya consumada, sino a ess fluir hacia la muerte que es el tiempo. También aquí el adverbio "ya" tiene esa función de precipitar a la culminación Pero hay otro adverbio más

importante: "casi". Con este "casi" detiene el autor la muerte: va a morirse la luz, mas todavía no está muerta. Quiere situarnos en el momento en el cual estamos esperando que se acabe la luz; en esta espera radica la tristeza de este párrafo. No ha llegado la luz a su fin, ni le falta mucho. Está en el momento postrero, en el que vemos palpable el fin, no ya con la serenidad de quien observa lo acabado, sino con la ansiedad de quien espera lo que sigue. Y un poco más adelante nos dice:

"¿Cómo penetrar en el tiempo y la lejanía de los países desconocidos"

Tiempo y espacio no son los del mundo actual y real de Azorín ; son un tiempo y un espacio imaginarios del todo; ni siquiera se refieren a los que pueda reproducir el recuerdo de lo ya conocido; han sido creados en la mente. Tiempo y espacio imaginarios son los que en verdad vive Azorín en su interior.

Otro ejemplo:

"en el atardecer, un picacho visto desde la hondonada; allá arriba, el risco de color de acero; poco a poco se va tiñendo de matices coloreadas; rosa, morado, añil."
(CI 47)

"Poco a poco": tránsito lento del tiempo. El color, al cambiar, nos va dando la impresión de acercamiento de la noche. El cambio del color señala la transición del tiempo, visto en un objeto: la montaña. No hay conjunción en la enumeración de colores. Es porque no -- termina esta mutación. "Rosa, morado, añil", tal vez siga otro color, el negro, cuando la noche se cierre. Nos quedamos en suspenso porque esperamos algo más. Continúa:

"El cielo, azul; el aire de una inmovilidad maravillosa."

dos imágenes que detienen la escena para que la recoja con goce la sensibilidad del lector. Pero vuelve el movimiento, que expresa la espuma del mar rompiéndose en los peñascos y el sonido lento de las -- bocinas de automóviles:

"Por las quiebras, aguas verdinegras que forman entre

los peñascos blancas espumas. Bocinas lentas, sonoras, de automóviles. Resuenan en la conciencia de Félix a pedazos."

Ante la contemplación de lo estático, en lo cual lo único que pasa es el tiempo, estas dos notas de movimiento hacen al poeta consciente de una realidad.

El crepúsculo emana una luz rojiza cuando significa vigor ma duro de la vida que pronto acabará:

"en el crepúsculo de la tarde, con el sol rasero, un fulgor de oro que viene desde lejos por la larga alameda, bajo la bóveda verde... un cristal en una ventana que se inflama en vivísimas llamas en el atardecer."

(CI 61)

"Crepúsculo; luz purpúrea en la rotundidad del bosque. Los filetes dorados que brillan en la penumbra."

(CI 117)

El crepúsculo, principio y fin del día, quiere convertirlo el autor en uno solo:

"Juntar los minutos del día; hacer que el crepúsculo de la mañana y el de la tarde se aúnen. Comprimir los minutos; hacer de todas las horas del día y de la noche un solo minuto. Lograrlo haciendo todos los días la misma cosa, en el momento exacto, sin pensar en sí mismo. Vida automática;"

(CI 120)

Aquí la monotonía tiene el sentido de anular la vida y el tiempo, fundamento de la vida. Vivir anteriormente un minuto que no pasa, que perdura desde la salida del sol hasta su ocaso, y hasta la nueva aurora, eternizado.

Por sus semejanzas con el crepúsculo vespertino, en lo que respecta a la luz y a la limitación del día, la madrugada es también -- tratada con frecuencia por Azorín. La semejanza de la luz de la madrugada a la del ocaso, estriba en su carencia de fuerza; es una luz que casi no es. Nos habla así Azorín de "los postreros momentos de la madrugada". Le gusta esta situación límite entre dos horas, en la cual no se puede definir bien ninguna de las dos. No es de noche, --

tampoco de día; es el amanecer. No es la tarde plena, tampoco la noche; es el ocaso. Los últimos momentos son los más cercanos al límite, con una inminencia de fin que produce ansiedad:

"Una cierta visión de Avila, en los primeros fulgores del alba, desde el tren, como en cierta ocasión la vera Félix. Avila fantasmática; de papel pintado, como en el teatro, con una bombilla eléctrica detrás de cada ventana." (CI 90)

Imprecisión es una característica de las imágenes de estas horas: "Una cierta visión". La hora es la más marginal posible; ya no es de noche aunque está oscuro. Pero tampoco está todo en tinieblas, ya se ven fulgores, los primeros, los que todavía lindan con las horas nocturnas. La impresión que produce la hora es onírica: fantasmática, como de un escenario de cartón.

Otro ejemplo:

"Sentirse solo, en un cuartito de hotel, entre sueños, a la madrugada" (CI 57)

Impresión de soledad y de sopor, acentuada por el lugar donde se sitúa el personaje, y por la hora en que estamos semiinconscientes de nuestros actos. Aunque está oscuro ya se vislumbra a una claridad; pero ésta no entra por la ventana como sucede en Madrid o en Levante:

"La claridad vaga de la ventana no se anuncia." (CI 57)

Sugiere que la claridad va a dejarse ver, pero aún hay que esperar. Y el término de la espera no es todavía la luz plena, sino la claridad, una luz débil además de vaga, que no deja enteramente de ser tinieblas. Produce la misma espera ansiosa que el paulatino avance de las sombras en la estancia, en el crepúsculo interminable, que se prolonga en su movimiento. Aquí la prolongación se indica en la palabra "anunciar"; anunciar algo para que lo aguarden.

En estos momentos de imprecisión, de vaguedad en el transcurso del tiempo entre el día y la noche, entre la sombra y la luz, Azorín encuentra la sensación adecuada para producirnos su impresión de ansiedad por el tiempo que vive.

Los meses tienen también una significación simbólica que traduce preocupación por el tiempo. Los más usados por Azorín son los de la estación de otoño, de agosto a diciembre (abarca desde el fin del verano al principio del invierno). Nos dice:

"Desde el principio del año, la línea va ascendiendo lenta, firme, hasta los primeros días de julio; julio es la plenitud; los primeros días de agosto marcan un momento de indecisión, se es de lo pasado y no se es; se comienza a entrever en los lindes de la conciencia un nuevo módulo de tiempo y nos sentimos todavía inmersos en lo pasado... Y luego la divisoria: septiembre; la divisoria de otro año, de otro nexo del tiempo, de otra existencia. ¿Cuál sería esa existencia? ¿Qué sería del poeta en el otro año, en el año intelectual que con septiembre alboreaba y entraba de lleno con octubre? Félix no lo sabía y por eso en esos momentos de declinación de agosto, de acabamiento de un año, - se sentía tomado de tristeza." (CI 33)

La "indecisión" de los primeros días de agosto es la misma imprecisión que en todo momento hace titubear a Azorín. Titubeo que no es sino afán de repetición. El mismo proceso de recuperación del --- tiempo, que logra por la reiteración (a la manera onírica) o bien por la lentitud de la descripción, se manifiesta aquí en la retención -- del tiempo por medio de la "indecisión". "Los días de agosto marcan un momento de "indecisión" porque sabemos que enseguida se precipitará hacia el final del año. Pero no se trata, naturalmente, del año como medida cronológica, sino de un lapso de tiempo cualificado emotivamente por la espera del poeta. Así, si los días primeros del otoño aparecen indecisos, la pendiente definitiva del fin de agosto habrá de retardarse. Como el fin es inminente, todo el año, que aún se está viviendo en agosto, queda en cierto modo, relegado al pasado. - Pues el personaje ya adelanta ese pasado, al sentirlo inminente. Ve el futuro tan próximo, que no sabe si el presente constituye ya un - pasado. Está en esa línea divisoria del tiempo en que ve con evidencia su fluir, que va a convertir en pasado el presente. El quiere re tenerlo; por eso está en un punto indefinido, en una indecisión que

ocasiona ansiedad: la ansiedad de saber que este presente va a transformarse en pasado en un pequeño lapso de tiempo. El final de un tiempo nos ocasiona la incertidumbre por el futuro, así como la conciencia de acabamiento, angustia y ansiedad.

El otoño lleva en sí mismo una idea de caducidad, de cercanía al fin de la vida en plenitud: la caída de las hojas. Es en este sentido un símbolo semejante al del crepúsculo. No son la noche o el invierno, los finales consumados del día o del año, los que dan el tono de melancolía que Azorín imprime en sus obras. Melancólico no es lo pasado, sino lo que se está acabando y todavía no llega a desaparecer, lo que se va desliendo, deshaciendo, lo que simboliza el fluir corrosivo del tiempo en la vida:

"el año que declina; la tierra cansada, exhausta."

(CI 87)

"El otoño es la época del año en que el poeta siente a Castilla; otoño es la segunda parte del Quijote; otoño son las piedras doradas de las murallas viejas y de los derruidos palacios; otoño son los crepúsculos áureos y las campanadas de cristal en la mañana; otoño son los arcaicos prosistas en que tomamos fuerza para escribir la prosa nueva aprovechándonos de su experiencia; otoño son las hojas de sangre y oro que ya no volveremos a ver."

(CI 36)

¿Por qué siente el poeta a Castilla en otoño? Porque Castilla encierra una gloria pretérita. Castilla es el símbolo de la España de Oro. La caducidad en el tiempo del año, se liga a la caducidad de España.

La segunda parte del Quijote es más madura y encierra mayor amargura que la primera, porque conduce a la muerte de Don Quijote. -- Es la madurez conciente de muerte lo que da carácter a esta parte -- del libro. Su color se lo han dado al otoño las hojas que amarillean, la Naturaleza toda que se torna de verde en ocre. Estos colores son también símbolos de vida y de consunción respectivamente. Otoño es caducidad, como la que indican las murallas viejas y los derruidos palacios, calificados con adjetivos tan aniquiladores, que denotan carencia de vida donde antes la hubiera; las ruinas señalan sólo un res

to de la vida; algo queda todavía, pues permanecen de pie. Y las piedras de las construcciones están doradas por el paso del tiempo.

Los crepúsculos áureos representan lo mismo que el otoño: finitud. Las campanas producen una sensación de tristeza, semejante a la que ocasiona el otoño. Otoño es lo viejo, pero lo viejo en que la vida, aun rica, ya se está acercando al fin.

Y cuando dice "hojas de sangre y oro" no sólo crea una metáfora de color, también indica el dolor que produce este tránsito hacia una muerte irremediable.

"Primeros días de octubre; caen hojas-las primeras- amarillas. En el desván de Errondo - Aundi una tablita con un letrero que dice: Se alquila." (CI 90)

La primera frase cita al mes de octubre con la significación que para Azorín tiene: caducidad, tendencia a la muerte. Esta queda asociada a una imagen: "una tablita con un letrero que dice: Se alquila.", que va a ser colocada (como aparece en el último capítulo del libro) en su casa de Errondo - Aundi. La asociación indica que el personaje habrá de abandonar esa casa, con todo lo que ella significa para él. Cuando esto sucede, la casa queda convertida en pasado, en recuerdo, en lo que fue.

El tiempo visto al través de los objetos.-

La secuencia del tiempo se encuentra en ocasiones traducida o determinada por un objeto, o bien por lo que acontece con dicho objeto. Por ejemplo, en El Caballero Inactual, la carta que en un principio era "una manchita blanca", se va agrandando conforme transcurre el tiempo y pesa cada vez más. Su peso y su tamaño simbolizan el tiempo que ha transcurrido y la angustia creciente del personaje ante la carta. En ésta le solicitan unas conferencias sobre Santa Teresa, pero él tiene la atención puesta en otras imágenes y no puede concentrarse a pensar en la Santa. La carta, por lo tanto, aumenta de tamaño conforme va dejando pasar el tiempo y piensa en otras cosas. Se convierte en obsesión que le persigue:

"¿Santa Teresa? ¿Qué distante se encuentra. La carta se halla sobre la mesa; su tamaño ha crecido; aparece

ya como un vasto blanco. Y el poeta tropieza con esa mancha blanca, al entrar y al salir, al acercarse a la ventana, al volverse, instintivamente, sin saber por qué, para echar una mirada a la puertecilla del fondo."

(CI 14)

La carta se agranda hasta ocupar toda la casa. Y el poeta sigue sin poder escribir sobre el tema requerido: lo mismo sucede en un caso semejante:

"en el desván de la casa, la tablita que dice: Se alquila. Al principio del verano era chiquita, casi microscópica; no se la veía. El tiempo ha ido pasando, y la tabla ha ido agrandándose; ahora ya es inmensa, formidable."

(CI 133)

El tren es un objeto que tiene en la obra de Azorín una relación directa con el tiempo. Un tren significa algo que camina como la vida del hombre, que se cansa, que pasa corriendo como el tiempo, que tiene un sonido agudo capaz de conmover a la tristeza, que indica partir, irse, despedida, adios. Y en ocasiones en que nada se mueve, si no es el tiempo que pasa, pasa también un tren, como subrayando la idea del transcurrir temporal:

"De las estaciones, de tarde en tarde, parte un tren; llegan -diríase que fatigados- otros trenes. Silencio grato. ¿Y el tiempo?"

podríamos responder: se desliza mientras esto sucede.

Otro ejemplo:

"En el andén de la estación. La mano que se ha posado un instante en la cerradura niquelada de un maletín. La fronda verde, espesa, de las alamedas comienza a amarillear. Un agujero entre lo blanco, en el cielo, de brillante azul. Viento que arrastra las hojas. En el suelo las hojas se arremolinan, formando grupos. Son llevadas de pronto por la alameda, se detienen; las más pequeñas, que se han quedado rezagadas, corren todavía cuando las grandes ya están quietas. La sirena de una locomotora. La mano en lo dorado."

(CI 125)

¿Qué ha sucedido en la acción? Un solo instante en que la mano agarra la cerradura. Lo demás es el correr del tiempo; imágenes de movimiento en la vida de la Naturaleza: el tornarse amarillos los árboles, las nubes que se abren y dejan ver el cielo; el viento que mueve las hojas. Todo es movimiento dentro del tiempo en la percepción de la Naturaleza, pero el tiempo real de la escena es un instante. El discurrir del tiempo en la contemplación de la Naturaleza se ve de pronto limitado por el sonido de la sirena de una locomotora. Es un ruido que despierta del ensueño anterior y nos regresa al plano real. En el plano de la realidad no ha pasado nada, todavía durará ese instante en que está "la mano en lo dorado".

¿Qué función tuvo aquí la sirena de la locomotora? Deslindar el tiempo imaginario del tiempo objetivo. O, mejor que imaginario, el tiempo psíquico, que no se mide en minutos, que es un constante fluir, una pura "duración", que basta un segundo para vivir lo que en el tiempo objetivo hubiese necesitado de horas.

Acerca de las locomotoras claramente expresa:

"Las locomotoras que representan tiempo, afanes, esperanzas, alegrías, tristezas, tragedias de gentes - que ellas arrastran por el mundo y conducen de una parte a otra." (CI 124)

Y más adelante:

"Pronto tendrán que compartir su imperio con las locomotoras eléctricas, y poco a poco irán siendo arrumbadas, víctimas ellas también del minuto que pasa; ellas, que han devorado tantos minutos; tantos, menos este postrero de su ruina." (CI 144)

Las locomotoras permiten comparar el tiempo en el que transcurren con el nuestro propio. Son, por lo tanto, un símbolo semejante al reloj.

Otro ejemplo:

"¿Cómo penetran en el alma, en estos momentos los silbatos agudos de las locomotoras! El tiempo y la lejanía de países desconocidos..." (CI 28)

Al decir "estos momentos" se refiere Azorín a los de ensoñación; otra vez ha huído del tiempo real y la locomotora lo trae de nuevo a la realidad. La prueba es que liga al sonido de la locomotora la sensación de tiempo, pero lejano, pues también indica la posibilidad de huir, no sólo a un espacio, a un lugar distante, sino a un tiempo imaginado. La locomotora nos da idea de viaje; con sólo oírla damos rienda suelta a nuestra imaginación y creamos en la fantasía un viaje, en el que obligadamente espacio y tiempo se ven trastocados.

Igual sucede -como vimos antes- cuando un personaje se encuentra en la línea divisoria del tiempo sentido por él, en su interior:

"Un tren sale de la estación de los ferrocarriles --
vascos; corre con un ruidoso resoplar y se pierde en
el portillo de un valle." (CI 34)

Parece así marcarnos otra vez la línea de transición entre dos etapas de un lapso de tiempo. O indica acaso el final de un tiempo que ha pasado como pasa el tren.

Hay algo que a nuestro autor le ocasiona gusto y reposo: las estaciones del tren por ser en las que se realiza el primer despertar, las que confirman, después de una noche, que la vida continúa:

"No sentís vosotros una simpatía profunda por las
estaciones? Las estaciones, en las grandes ciudades,
son lo primero que despierta todas las mañanas a la
vida inexorable y cotidiana." (RQ 255)

En las estaciones de tren encuentra Azorín una esperanza de vivir, ellas anuncian la continuación de la vida que ~~temporalmente~~ ha ocultado la noche, Son como el gallo que preconiza el nuevo día, como la pausa silenciosa que anuncia el discurso.

Nos damos cuenta también del paso del tiempo al través de distintos objetos. Por ejemplo, en medio de una inmensa plaza:

"Pasa un perro rojo, con las gruesas orejas cercenadas, y luego otro perro blanco, y luego otro perro a planchas blancas y negras, y luego otro perro negro" (AA 1120)

Y un poco más adelante:



"atraviesan la plaza dos borricos cargados de ramaje de oliva; pasa ligero, con menudo paso afirmado de viejo hidalgo, la capa al aire, un señor de largos - bigotes grises y hongo apuntado." (AA 1120)

El tránsito de los objetos ofrece una nota de fluidez, dentro de la escena donde todo era estático, y señala el transcurso del -- tiempo.

De manera análoga el tiempo se encuentra indicado por el movimiento de las aves:

"La plaza está desierta; picotean al sol unas gallinas; triscan sobre el tejado del convento los pájaros." (AA 1121)

O por el ruido que señala movimiento:

"Resuenan los piquetazos de los albañiles,; traque-- tea un carro." (AA 1121)

El tañido de las campanas, por cuanto, suele oirse a horas determinadas, cumple una función semejante a la del reloj.

Azorín nos habla frecuentemente de las campanas que resuenan a lo largo del día; pero atraen más su atención las del Angelus, que van unidas a la presencia del crepúsculo con la significación de acabamiento que esos momentos tienen:

"Allá lejos suena la campana de algún convento. Ha -- llegado el crepúsculo... es la hora en que estos jar dines entran en armonía y comunión íntima y secreta con el ambiente y con las cosas que los rodean: con las tumbas de los guerreros y de los obispos, con la alta torre, con las columnas del claustro, con el cielo, oscuro y sereno, con el parpadear brillante de las estrellas, con las campanadas del Angelus, que caen lentas, sonoras, pausadas sobre la ciudad."... (L.E. 559)

"El cielo se ha ido entenebreciendo; a lo lejos, por la carretera, esfumados en la penumbra del crepúsculo, marchan los coches viejos, los coches venerables,

los coches fatigados. Cruzan por las calles viejas enlutadas; suena una campana con largas vibraciones." (RQ 290)

"Yo me siento en la estancia entenebrecida; oigo el tic tac del reloj; unas campanas tocan el Angelus." (RQ 294)

"Ya las sombras de la noche se alegran; las campanas de la ancha y recia torre dejan caer sobre el poblado muerto sus vibraciones;" (RQ 304)

Azorín connota el sonido de las campanas con calificativos que significan lentitud, pausa, porque al través de la lentitud sentimos más gravemente con mayor conciencia el peso del tiempo.

Otro de los objetos que señalan el tiempo en la obra de Azorín son las nubes. Dejemos que él mismo nos lo diga:

"Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son -como el mar- siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas como nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas -tan fugitivas- permanecen eter--nas." (C. 704)

"Cuando queremos tener aprisionado el tiempo -en un momento de ventura- vemos que han pasado ya semanas, meses, años. Las nubes, sin embargo, que son siempre distintas en todo momento, todos los días van caminando por el cielo." (C. 704)

"Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habría sensación más trágica que aquélla de quien sienta el tiempo, la del que vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?" (C 705)

Las nubes, como el tren y el reloj o la campana, son símbolos de la mutación y permanencia del tiempo. A su vez, son señales de una emoción que se expresa al través de ellos sin ser dicha explícitamente: la ansiedad y melancolía de Azorín ante el transcurso de la vida.

Movimiento del tiempo.-

El tiempo sigue un movimiento continuo, una fluidez, una corriente constante. El tiempo no se detiene. Pero lo trágico de este devenir es que las cosas pasan en el tiempo de una manera definitiva. No sólo pasa el tiempo, sino que por ello lo que ocurre en ese tiempo - pasa también irremediabilmente, sin poderse repetir. De aquí que Azorín se afiance en el momento: "Este momento de ahora tampoco volverá". Hay que detenerlo para evitar que transcurra. Por eso analiza el momento, todo lo que se condensa en un instante. He aquí algunos ejemplos:

"Y su sensación ahora, frente al paisaje, en el silencio, es la de esta inestabilidad del tiempo, del minuto fugaz, junto a este devenir fluente, flúido."
(CI 16)

"Este momento no se ha de repetir. ¿Se repite algún momento? Y el momento lo es todo."
(CI 15)

"Este momento de ahora tampoco volverá."
(CI 20)

"Todo el poeta se halla entregado a la sensación pasada. Su alma inmersa en una placidez que se va diluyendo gradualmente; mañana, pasado, dentro de tres días, no quedará nada de esta sedancia. Félix la retiene, la aprehende, hace esfuerzos por que no desaparezca."
(CI 23)

"Desde principios de año, la línea va ascendiendo -- lenta, firme, hasta los primeros días de julio;... Declinación de agosto; postreros días. Sensación de tristeza -vaga, indefinida- en Félix."
(CI 33)

La tristeza es "vaga, indefinida", porque no tiene una razón más concreta que este fluir callado del tiempo, que acontece sin que cobremos plena conciencia de él.

"Corta tregua; el pensamiento en el faro blanco de enfrente y la hoja amarillenta que se desprende en silencio, tal vez gira blanda por el aire y cae en silencio de la alameda; fulgor dorado del sol poniente... Un momento la pluma en la mesa, reposando, y la mirada, a través de la ventana, que se posa en la

inmensidad azul,.. Persistente de la hoja que cae."
(CI 124)

El tiempo fluye, aun cuando no nos demos plena cuenta. Mientras el poeta pone su pensamiento en el faro, la hoja cae (ya amarillenta), indica el tiempo que ha transcurrido en cambiar su color y en caer. Esto sucede "en silencio". No es necesario que oigamos cómo las cosas suceden y llaman nuestra atención. La hoja que cae es por lo general un hecho del que nadie se da cuenta, es tan habitual, tan natural como el fluir temporal. En el movimiento de la hoja que se desprende, luego gira y por último se deposita en el suelo, no vemos más que ese transcurrir de las cosas. La luz que ilumina esta escena del devenir, del acabamiento, es el crepúsculo, Un momento con la mirada puesta en el mar, el pensamiento vuela, pero la sensación del tiempo persiste y hace resurgir la misma imagen: "Persistencia de la hoja que cae."

La sensación se detiene, persiste esa impresión porque la voluntad, puesta en ella, la hace durar. La imaginación recrea una despedida (que es también como una hoja que cae, un desprendimiento, la muerte de una relación personal). Surge el recuerdo en la imaginación y el escritor analiza lo que primero aparece: dos manchas de color - que se van delineando y terminan por darnos imágenes claras:

"Una mancha de color de caoba y otra mancha de color rosado. Las dos se van delineando poco a poco; una hoja de plátano, seca, brillante por el anverso, de fina nervatura, y una mano cogida a un barrote dorado. La mano con una gruesa perla. En el andén de la estación. La mano que se ha posado un instante en la cerradura niquelada de un maletín." (CI 125)

Lo que más claramente ve el que recuerda son las luces, los colores, el brillo de la cerradura. Lo que sucede en ese instante es - el movimiento del tiempo en las cosas, limitado después por el sonido de la locomotora, que a su vez indica separación y adios y expresa la vuelta a la realidad. La locomotora avisa, preludia el adios inminente:

"En el suelo las hojas se arremolinan, forman grupos. Son lle-

vadas de pronto por la alameda; se detienen; las más pequeñas, que se han quedado rezagadas, corren todavía cuando las grandes ya están - quietas. La sirena de una locomotora. La mano en lo dorado."(CI 125)

La detención del tiempo es necesaria para sentir más intensamente un momento:

"Con toda el alma se aferra Félix al momento presente. Y en esta tarea le ayuda fiel y esforzada su maquina ta fotográfica. Empeño de los dos por captar el tiempo y las cosas; su trabajo por aprisionar el segundo que se desliza." (CI 142)

Veamos ahora una escena en que el poeta sale de su casa para - no retornar; de hecho no se detiene, pero su sensación, lo único que puede prolongar, se detiene en un segundo: el segundo en que da un paso, levantando un pie, un paso que será decisivo porque con él que dará fuera de su casa. Ese acto hace que el tiempo presente sea ya pasado. Ese segundo de transición sería, en el espacio, como una centésima de milímetro, equivaldría a una hoja delgadísima de vidrio; no obstante, pasar más allá de él significa haber dejado algo atrás, en el espacio: su casa; en el tiempo: el pasado:

"Y toda la emoción del poeta se concentra en ese momento en que su pie izquierdo, sin hallarse inmóvil, está en alto. El pasado y el presente se encuentran divididos por una centésima de segundo y una centésima de milímetro." (CI 145-146)

Y trata de apresar el pasado mediante el recuerdo. Acaba de dejar su casa pero quiere tenerla viva en la imaginación; porque el recuerdo tampoco es infalible y ya en ese momento no recuerda, no se representa fielmente la imagen de lo pasado; lo cual le ocasiona:

"tristeza al ver que comienza ya la disgregación de la imagen." (CI 146)

El pasado.-

La lejanía, que hemos visto al tratar del espacio, la encontramos de nuevo en lo que se refiere al tiempo. Por su carácter de inasequible, por la imposibilidad de alcanzarla, la lejanía en el tiempo

po se relaciona principalmente con el pasado.

Se puede ver a lo largo de toda la obra de Azorín una vuelta al pasado, como recuerdo o como revivencia, acompañada de melancolía, de añoranza, de nostalgia profunda. Hemos visto que la fluidez del tiempo origina en Azorín su problema más vital y este tornar hacia el pasado lo comprueba. El pasado es una limitación que al hombre le pone el tiempo, indica lo que no podrá repetirse, lo que se ha ido definitivamente, y lo que se ha ido, lo que está yendo es su propia vida. Su libro Las Confesiones de un Pequeño Filósofo (1904), comprende exclusivamente recuerdos de infancia y adolescencia del personaje; se trata probablemente de una obra autobiográfica. En Los Pueblos - (1905), hace continuas alusiones al pasado, como la siguiente:

"¿Dónde están don Pedro, don Antonio, don Luis, don Rafael, don Alberto, don Leandro, a quienes conocimos en nuestra niñez o en nuestra adolescencia? Tal vez todos han muerto mientras nosotros estábamos ausentes, olvidados de sus figuras amables; tal vez alguno de ellos -como este Sarrió- sobrevive a la ruina de su casa, a la muerte de sus amigos, a la desaparición de todo lo que constituía el ambiente de su época. Y entonces veis estas existencias trágicas, dolorosas, solitarias, que en los caserones de los pueblos van oscilando durante dos, tres, seis años, entre la vida y la muerte." (Pueb.)

Los pueblos, que denotan para Azorín la decadencia de España, están siempre relacionados al pasado. En las descripciones de pueblos, si están en presente, hay una tácita o abierta añoranza por lo que fueron, o lo que en ellos hubo en otro tiempo. Si el tiempo de la descripción es una forma del pretérito, encontramos la búsqueda de lo acaecido por medio del recuerdo:

"Propósito de un viaje a Avila al retorno a Madrid; a la capital y acaso mejor a los pueblos. Más rezago del pasado habra en los pueblecitos de la tierra abulense." (CI 89)

Por lo general en las descripciones de pueblecitos encontramos

que todos los elementos nos hablan del pasado: los personajes son viejos, algunos han muerto ya; las casas son vetustas también en su estilo, en su estructura, en sus costumbres; aun en el mismo vocabulario Azorín torna a palabras en desuso, a los arcaísmos, que pone de nuevo en vigor:

"Y ya este suspiro, que yo he oído tantas veces en los viejos pueblos, en las casonas vetustas, a estas buenas ancianas vestidas de negro; ya este suspiro me trae una visión neta y profunda de la España castiza. ¿Qué recuerda doña Isabel con este suspiro? -- ¿Recuerda los días de su infancia y de su adolescencia, pasados en alguno de estos pueblos muertos, sombríos?" (RQ 243)

Azorín vuelve los ojos a la España pretérita, a la España de los siglos de Oro, para oponerla a la España de su actualidad, la cual desearía que cambiara y recordara el esplendor adquirido en el siglo XVI. Este asunto de índole histórica tuvo gran importancia para Azorín, pero parte de esa importancia se debe, sin duda, al problema individual que afrontaba Azorín en esa situación. La vuelta al pasado de España era ampliar las dimensiones de la preocupación por lo que habría de ser su propio pasado.

En las semblanzas que hace Azorín de los autores de otro tiempo hay una clara intención de utilizarlos, no sólo como tema de historia literaria, sino también como motivos de traslación del tiempo, trayendo al presente un personaje del pasado:

"¿Está enfermo Góngora? ¿Goza de plena salud? Cuando se le pregunte al doctor Marañón: ¿Qué le pasa a Góngora? , el doctor sonríe y contesta: Nada; no tiene nada; está bien..." (CR 53)

"unir en la sensación de hoy el presente y el pasado Santa Teresa en automóvil; con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un trasatlántico."

Hay otros casos de una personal trasposición del autor en el pasado, una inmersión total en él que le permite contemplarlo y vivirlo como presente:

"Todo es paz y silencio en la casa. Melibea anda pasito por cámaras y corredores. Lo observa todo, ocurre a todo. Los armarios están repletos de nítida y bienoliente ropa, aromada por gruesos membrillos."

(C 703)

"Calixto está en el solejar, sentado junto a uno de los balcones. Tiene el codo puesto en el brazo del sillón y la mejilla reclinada en la mano." (C 704)

Es curioso que Azorín muestra esta preocupación por la caducidad de las cosas desde una edad de plena juventud. Esto revela que su problema se origina por el transcurso del tiempo en el presente que ha de convertirse en pasado. Por eso hay ocasiones en que se -- transporta al futuro, para sentir el presente como pasado y adelantarse así a lo que ha de ser inevitable:

"Sensación de Félix desde lo futuro, como si ya hiciera diez años que hubiera pasado esta entrevista."

(CI)

"Dentro de doscientos, de trescientos, años, otras notas tan melancólicas como éstas, tan largas, tan suaves, sonarán también en esta calle, en este crepúsculo."

(LE 64)

"Desdeñamos el tiempo, y el tiempo se venga de nosotros. Nos situamos en lo futuro, y lo pretérito tira de nosotros violentamente."

(E 15)

Pero hay en esta visión del pasado una mezcla de amargura y de goce. Quizá fuera mejor definirla como un doloroso placer. Azorín se regusta con el sentimiento del devenir del tiempo, que a la vez le angustia. Encontramos este gusto en la minuciosidad y el amor que pone en las descripciones cuyo tema es el retorno al pasado o (lo que es igual) la fugacidad del instante; en el alargamiento a que somete el instante; en su predilección por situarse en los momentos límites (el crepúsculo), que acentúa el sentido de mutación. En las siguientes frases un personaje parece representar a Azorín:

"Todo el poeta se halla entregado a la sensación pasada. Su alma inmersa en una placidez que se va dilu

yendo gradualmente."

(CI 23)

Placidez, dulce gozo y melancolía en la vuelta al pasado: sentimientos que caracterizan la obra de Azorín.

Instantaneidad.-

El problema de Azorín radica, más que en el pasado, en la instantaneidad y fugacidad del momento presente. La preocupación por la fugacidad del tiempo tiene su centro en la instantaneidad de las acciones. Cada instante que pasa nos hace diferentes del anterior. El instante anterior no es posible detenerlo ni volverlo a vivir. La duración de toda nuestra vida es la suma de instantes. Instantaneidad, es, por lo tanto, la duración de cada una de las partes de nuestra vida.

Los pintores impresionistas trataron de apresar la fugacidad de la luz o de las formas de vida, dando en el cuadro lo que solamente hubiera sido posible apreciar en el instante que no volvería a ser. Igual intento encontramos en Azorín.

"Tal vez el tejido de sensaciones, en lo que llamamos tiempo no dura más que un segundo. Todo va a desvanecerse. Miradas las sensaciones del hombre desde fuera -desde fuera del tiempo y del espacio-, este proceso nuestro, esta nuestra vida, es sólo un soplo"

(CI 131c)

El tiempo exterior pasa con rapidez; las sensaciones apenas duran un segundo. Pero en nuestro tiempo interior ese segundo, si lo analizamos, es complejo. Y la forma interna de vivir un segundo puede durar varias horas.

Imprecisión.-

Por oposición a la precisión del instante, que equivale a la duración determinada de las cosas, la fluidez del tiempo lleva aparejada una monotomía que gravita en la emoción de Azorín, y cuyo resultado es el sentimiento de lentitud y pesadez de un tiempo vago e impreciso. Esta imprecisión se encuentra en la obra azoriniana matizada de melancolía. Si bien el instante preciso ocasiona ansiedad y an

gustia, el tiempo impreciso origina indolencia, pasividad y esperanza. De aquí que Azorín, en una gran parte de su obra, no asuma una posición de afirmación o de negación, sino de duda. A esto se le puede llamar imprecisión.

"Mi primera obra literaria... Esto no lo recuerdo -- bien: yo hice un discurso. Tengo una idea confusa; no quiero arreglar nada. Me place dejar estas sensaciones que brillan en mi memoria tal como yo las -- siento, caóticas, indefinidas, como a través de una gasa, allá en la lejanía." (Conf.)

"Y pensar que dentro de un mes, de dos meses, el poeta no tendrá de estas mujeres sino una idea confusa y vaga!" (CI 27)

No se puede afirmar o negar más que lo que acontece en el presente. Todo lo que está inmerso en el devenir es incierto e impreciso. De aquí la frecuencia con que Azorín emplea las palabras "acaso" "tal vez," "vago", "confuso" y otras de significación análoga.

En el último de los ejemplares citados, Azorín relaciona la vaguedad de la imagen con el transcurso de un tiempo indefinido, "de un mes, de dos meses," es decir, simplemente la duración temporal. Veamos el siguiente ejemplo:

"todo lo siente Félix en esta hora vago, borroso, como entre nieblas, en la penumbra de un no ser que no puede precisar si pertenece al pasado o al porvenir." (CI 29b)

Aquí expone Azorín su sentimiento de imprecisión frente al ser y frente al tiempo. La imprecisión en la actitud de Azorín responde a la mutación de las cosas -de los seres- en la corriente del tiempo.

CAPITULO VI

RITMO

El ritmo empleado por nuestro autor tiene dos características esenciales: la lentitud y la monotonía.

La lentitud se nota al través de casi toda su obra como un medio para alargar el tiempo, para poder sentir con más amplitud el instante y con mayor dolor su fugacidad.

La lentitud permite el darse cuenta del paso del tiempo, y la monotonía, hacernos sentir su peso abrumador.

Tanto la lentitud como la monotonía son el resultado de la forma empleada: la frase corta, la puntuación, las continuas repeticiones, las enumeraciones, la explicación, la ausencia de conjunción copulativa, el uso del gerundio.

Ejemplos:

"Cuando he estado en lo alto, me he sentado y me he dispuesto a contemplar largamente el panorama. Se -- descubría una porción inmensa del terreno. Desde a-- quí veo las piezas de labranza y los viñedos. Los ca-- minos, los viejos caminos hacen revueltas y eses entre los bancales. Viejos caminos, caminos angostos y amarillentos, ¿cuántas veces nos han llevado de niños, por vosotros? ¿Cuántas veces, ya hombres, hemos ido por vosotros, y por vosotros hemos llevado nuestra - tristeza, nuestras ansias y nuestros desengaños?"

(Esp 504)

Encontramos lentitud en este caso por el significado y la forma del adverbio "largamente"; en la acción de "contemplar" que requiere reposo; en la descripción de algunos detalles que sólo pueden ser apreciados cuando la observación va acompañada de sosiego: "las piezas de labranza y los viñedos"; en el hecho de explayar la vista has

ta la lejanía para lo cual es preciso el lento recorrido de la mirada. La monotonía se expresa en la repetición calmada: "los caminos, los viejos caminos, caminos angostos y amarillentos." Y también en la reiteración de la pregunta: "¿Cuántas veces?", del pronombre "vosotros", del adjetivo "nuestro".

"Aquí Yuste vuelve a callar. El sol declina en el -- horizonte. Y lentamente, el tinte azul de las lejanas sierras va ensombreciéndose." (V 843)

La lentitud se percibe no sólo en el adverbio que la indica, si no más aún, por medio de la perífrasis de gerundio y al través del cambio que se señala en la coloración del paisaje.

"Otro silencio. Yuste y Azorín bajan del Castillo por el ancho camino serpenteante. La ciudad va sumiéndose en la sombra. El humo de las mil chimeneas forma una blanca neblina sobre el fondo negro de los tejados... Y la enorme cúpula de la iglesia Nueva destaca poderosa en el borroso crepúsculo." (V 844)

La lentitud se expresa por medio de sensaciones: el tiempo se manifiesta por el movimiento de la luz y de la sombra. Y el silencio si bien no indica transición en el tiempo, pone una nota favorable ligada al sentimiento de paz que la lentitud implica. El gerundio, - la puntuación y la ennumeración escueta de las frases que describen ayudan a lograr la impresión total.

La lentitud y la monotonía se encuentran significadas también como contenidos de la obra, en forma explícita:

"Primero se oyen unas lecciones lentas, monótonas, - con una monotonía sedante, melancólica." (AA 1094)

"en la soledad de estos pueblos esta tristeza y esta monotonía llegan a estado doloroso."

"Los minutos transcurren lentos, interminables." (AA 1122)

"Cogí la plegadera y fui lentamente, complaciéndome en mi lentitud, cortando las hojas." (E 64)

Hay que notar que cuando dice: "complaciéndome en mi lentitud" demuestra un goce en el hecho de retardar y analizar el instante.

Y de igual modo:

"¿Y qué es el libro de Dávila? Lo sopesaba yo pausadamente; me complacía, a pesar de mi presentimiento, en calcular el peso de este volumen. ¿Y para qué quería yo saber el peso? Era un gesto instintivo con el que iba retrasando el instante de cortar las hojas."
(E 62)

La lentitud permite, por una parte, alargar el momento para no dejar que se escape, pero también origina la pesadez que está ligada a la angustia por el devenir. Así lo vemos cuando dice:

"ya el tren marcha lentamente;" (CI 127)

La lentitud permite alargar la angustia de la partida y saborear mejor la amargura de este momento. Es el mismo procedimiento - que cuando se sitúa en el límite de dos tiempos. "Lentamente" alarga el presente que se está convirtiendo en pasado. La intención de Azorín es manifestar la ansiedad que ocasiona el darse cuenta cabal de la dinámica del presente.

La monotonía unifica el tono de la expresión, de lo cual se deriva el tedio, el cansancio, el aburrimento. El autor utiliza la monotonía para hacer conciente al lector de la división repetida y continua del tiempo, como lo hace el tic-tac de un reloj. Cuando la monotonía está referida al problema del tiempo, origina un aumento en la angustia, que es lo mismo que sucede con el tic-tac del reloj si estamos en espera de algo importante. En la monotonía del tiempo crece la angustia que el hombre tiene en espera de la muerte.

La lentitud y la monotonía se manifiestan constantemente en expresiones como: "de cuando en cuando", "día tras día", "de día en día" "gradualmente", y otras muchas que tienen significación análoga y que aparecen con mucha frecuencia en la obra que estudiamos.

Brevedad en la expresión.-

La frase breve o el ritmo pausado y cortado responden a la intención que el autor tiene de darnos las impresiones como toques sueltos, separados unos de otros. Si las impresiones se unieran en frases largas, habría que emplear la subordinación y ésta la usa Azorín

cuando quiere resaltar una imagen sobre un fondo. En el caso de las frases breves o puntualizadas en forma que lo parezcan, el contenido de cada una destaca por igual y separadamente del de las otras.:

"Un patizuelo empedrado de menudos y blancos guijos. Las paredes son blancas, encaladas. Al fondo hay una puertecilla. Franqueadla; vereis una ancha pieza con las paredes también blancas y desnudas. Ni tapices ni armarios, ni mesas, ni sillas. Nada." (C 707)

La última palabra, "Nada", que constituye una frase, sintetiza las impresiones parciales dadas anteriormente. Mientras más reducido está el campo de la expresión afectiva mayor concentración habrá de emociones. Por eso una sola palabra reunirá la emoción que no habría sido lograda si estuviera en un contexto de varias, puesto que en ese caso la emoción se esparce en todo el contexto. Cuando Azorín dice "Nada", el vacío que la palabra indica aumenta la intensidad y la emoción y resume en su significación la impresión que ha recibido de la casa y la habitación a las cuales se refiere.

La frase corta es empleada para concentrar la intensidad afectiva y que con esto resulte más eficaz el impacto al lector. La sentencia de Gracían, "Brevis bonus bis bonus" la realiza Azorín a lo largo de su obra.

Por otro lado, las constantes pausas en una lectura hacen que ésta adquiera un ritmo lento. Y esto es lo que busca Azorín, pues él asocia la lentitud al dolor de hacerse conciente de la corriente del tiempo. En la lentitud se hacen más evidentes nuestros sentimientos, que podrían estar encubiertos por la irreflexión de la rapidez. Por lo tanto, Azorín quiere hacernos sentir y para que penetre el contenido de sus páginas en nosotros, las presenta en forma lenta, pausada, grave, como nos dice de las campanadas del reloj, que por su lentitud hieren más hondo la sensibilidad y permiten avivar la conciencia del tiempo que pasa y del dolor que esto ocasiona.

Algunos ejemplos:

"Hay poca industria en el pueblo; junto al río se venden viejas tenerías; hay también tres almonas y jabonerías. Antaño se fabricaban aquí abundantes paños;

de aquellas pobladas pañerías sólo quedan dos telares de mano; uno de ellos lo tienen un tejador que es en un viejecito y apenas trabaja; el alhaquín que maneja el otro, sólo trabaja dos o tres días a la semana, por temporada." (Esp 511)

"La ciudad está edificada en una ladera; al pie corre un riachuelo. El término es extenso; se compone de tierras paniegas y de olivares; el trigo lo muelen en las aceñas del río, y el aceite lo fabrican en vetutas y toscas prensas de vigo." (Esp 510)

"Los veranos son ardorosos en esta tierra, y los inviernos muy largos y crueles. Los señores no se visitan unos a otros; las puertas y ventanas de los casones están siempre cerradas; por las calles transita muy poca gente; en la plaza, los días claros, en el invierno, se ve un grupo compacto de vecinos que toman el sol liados en sus capas pardas y en sus mantas. El cielo está siempre azul. No pasa nada en el pueblo." (Esp 512)

Las características del buen estilo que Azorín se propone seguir son: la brevedad, la concisión, la claridad y la sencillez. Y encuentra como medio de manifestarlas la frase escueta, que resuma lo que quiere comunicar, sin adornos que antes estorban que benefician; con la claridad que implicó la sencillez y que no está reñida con la brevedad. El problema que presentaría la combinación de estos postulados lo resuelve Azorín por medio de la estructura de las frases.

Si bien la frase corta no es constante en la obra de nuestro autor, la puntuación y la entonación permiten unificar el ritmo pausado. Leamos con la lentitud a la que tanto se refiere y veremos que el efecto obtenido es de sedancia, de melancolía y de suavidad.

El gusto por el silencio, el sosiego y la dulce tristeza aparecen en casi todas las páginas, Y son coherentes con su sentimiento de soledad y su angustia por el fluir de la vida en el espacio y en el tiempo.

La puntuación.-

La separación de dos frases por medio de un punto acentúa la independencia entre una y otra. Condensa de esta manera el autor el significado y el contenido emotivo de cada frase, pues por medio del punto el lector se detiene y medita aunque sea sólo un momento sobre lo que acaba de leer (este mecanismo se realiza de modo automático, aun sin hacer un esfuerzo). La frase es la unidad de la expresión y por ello mientras menos elementos la compongan, mayor claridad tendrá lo que se ha querido expresar.

Azorín llega a extremar esta medida y sus lectores se pregunta rán en ocasiones por qué no habrá sustituido el punto por una coma, Creo que cualquier escritor tendrá sus razones al usar de una puntuación determinada. Al parecer Azorín intenta dar una mayor claridad - a sus contextos y una mayor intensidad a su significado y a la emo--ción que con él se origina. Algunos ejemplos de esto los encontramos en los siguientes casos:

"Nada en suma. Absolutamente nada.
Nada que se salga del carril co--
tidiano." (E 13)

La afirmación hecha en la primera frase se repite en la segun--da y casi igualmente en la tercera. La diferencia que habría si en - lugar de los puntos colocáramos comas, sería la expansión del signi--ficado de la primera frase y como consecuencia una disminución de su fuerza.

En cada punto el lector se detiene y aprehende como una unidad el contenido de una frase. Luego, con un impulso nuevo comienza la segunda. Después de cada punto hay una renovación de la atención y del interés, por lo que habrá mayor asimilación y comprensión de lo enunciado.

Las pausas tienen una función similar a la de los silencios -- marcados en las pautas musicales. La pausa adquiere una significación semejante al silencio que se produce cuando una persona calla y omi--te su expresión verbal, éste es diferente del silencio de quien no - tiene que decir y por eso no habla. Quisiera que quedara hecha la diferenciación entre "callar" y "no hablar". Calla quien no puede ex--

presarse, pero no lo hace. La persona que no tiene que decir es la que no habla.

De igual manera el silencio de la pausa está preñado de contenido, expresado precisamente por medio del silencio y no de la palabra. Recordemos que en la primera página de este ensayo dijimos que el escritor puede comunicarse por medio de la palabra o en ocasiones, de la omisión de ésta.

A la pausa hemos de darle una significación fundamentalmente afectiva. Indica atención, reposo, reflexión y mayor comprensión de lo que se encuentra antes y después de ella.

"No se adueñan, empero de la frase. No la hacen maleable. Saltan por la propiedad y desdeñan la pureza."

(E 27)

El punto entre las dos primeras frases podrá parecer excesivo, sin embargo es posible que cumpla con la función que acabamos de exponer, con la intensificación del interés para cada una de ellas. De igual modo:

"¿Y en quién encarnas tú ese ideal? -me pregunta Chai^{de}-. Le contesto que en un hombre. Aunque pudiera ser en toda una comunidad de hombres."

(E 57)

El segundo punto parece sobrar, puesto que la tercera frase no es sino parte de la segunda, no puede estar aislado puesto que contiene una conjunción adversativa que obviamente está respondiendo a lo dicho en la frase anterior. Tal vez el punto se deba a la importancia que quiere dar el autor a la segunda frase: "Le contesto que en un hombre." El punto ha servido para permitir que la intensidad se concentre en esa frase.

"Uno es el primer legislador de España. Otro levanta la antorcha de la fe. Y el tercero, labrador de gran corazón, salva a España de trance mortal." (E 77)

Aquí están separados por medio de punto tres elementos de una enumeración que podrían haber sido separados por medio de comas. Se ve que la importancia individual de cada uno no hubiera resaltado en una sola frase en la cual aparecieran englobados y hubiera podido per

der cada uno su singularidad.

"El tiempo transcurre. ¿Será verdad que Félix ha pasado? ¿No podrá el poeta volver a escribir? Una lucecita de aliento. Todavía en la penumbra. Sombra de - esperanza. Aumenta el resplandor. La Santa se halla frente al poeta y la mira. Va a hablar." (CI 64)

Cada una de las frases tienen un valor independiente en sí mismas, aunque el significado general del contexto pueda unir las: "Una lucecita de aliento. Todavía en la penumbra.

Sombra de esperanza. Aumenta el resplandor". Son frases que en realidad se continúan, pero cada una intenta dar por separado los pasos sucesivos en que va tomando forma la esperanza.

"Andrea y el pasado. Andrea en la lejanía de los días de la guerra." (CI 61)

Si substituyéramos el punto por una coma e inclusive suprimiéramos la repetición del nombre Andrea, la segunda frase resultaría una explicación de la primera, la explicación del pasado al cual se está refiriendo. Esto no sucede, sino que la significación del pasado en abstracto y con un gran contenido emocional se da en la primera - frase. En la segunda se concreta ese pasado, se le relaciona con "los días de la guerra"; la emoción se particulariza entonces al relacionarse con un tiempo concreto.

"A la tristeza y a la cólera del viaje ha sucedido una ligerísima satisfacción. Lucecita de esperanza. - Sosiego dulce, explayación del ánimo recogido." (CI 43)

Es posible apreciar que la "Lucecita de esperanza" tiene una mayor importancia en el contexto que el "sosiego dulce" y la "explayación del ánimo". Es más, estas últimas se derivan de la primera. Por ello no se sigue en forma continua el enunciado que comienza en la primera frase. "Lucecita de esperanza". Esta tiene una significación particular que se confirma en la puntuación.

"En los cuatro ángulos del patio se yerguen cuatro - limoneros. Al pie crecen rosales y baladres. Susurra

el brolladro de una fuente, y se levanta a un lado un centenario y negro ciprés."

Parece reproducir esta descripción la mirada que se posa en diferentes objetos: los limoneros, los rosales, los baladres, la fuente y el ciprés. Lo curioso es ver por qué van separados en el enun--ciado los primeros objetos por un punto y por qué en la última frase están unidos por una conjunción copulativa la "fuente" y el "ciprés". En la última frase la fuente está referida en forma escueta y lo que destaca es el ciprés. La fuente resaltaría de igual manera si estuviera enmarcada entre puntos, pero tal vez la intención de Azorín fué darle la preeminencia al ciprés, por encima de la fuente y dejar a ésta en un enunciado global sin destacarla. Los demás elementos de la escena están claramente destacados por los puntos que los encierra.

Respecto de la puntuación con punto y coma Azorín, según parece, comete a veces arbitrariedades. Es posible que quisiera cerrar -- con punto y coma las frases que por su significación quedaran un poco truncas, pero en cuya terminación aparente quisiera él hacer una pausa mayor que la que señalara una coma.

Si bien en la separación por medio de punto toma Azorín en cuenta la intensidad de la significación y contenido emocional de la frase, por medio del punto y coma la puntuación aparece al servicio del ritmo, de acuerdo con la pausa que la frase requiere.

"Dávila me dice que si me gusta Quintana; le tengo yo por un gran poeta; no es sólo grandilocuente, si fuera sólo grandilocuente, podríamos prescindir de él sin pena; hay en su poesía delicadezas y ternuras."

(E 95)

Si nos dejamos guiar por el significado del contexto, en muchas ocasiones podríamos suplir el punto y coma por una coma o en ocasiones, por un punto. Pero creemos que el punto y coma hace las veces de silencio musical en una partitura, como dijimos también respecto del punto. Sólo podemos explicarnos que el autor quiso detenerse en determinados tramos del contexto.

"Dávila escribe sin detenerse; es la primera vez que lo veo trabajar; su letra es clara, fina y ancha; es

toy un poco cohibido; resumo tantas visitas como le he hecho en esta visita; me dice Dávila sin levantar la vista del papel, que si voy mucho al Museo del -- Prado; temo interrumpirlo si hablo, y el opone que puede escribir sin temor a nada." (E 93)

"En el escaparate, sobre una lámina de cristal, hilera, de joyitas formadas con piedras de colores; piedras verdosas, amarillentas, rojizas; piedrecitas de los Pirineos. Engastadas en oro; traídas de las alturas y aprisionadas en cercos áureos. Meditación; los ~~Pirineos~~ cercanos; en el atardecer, un picacho visto desde la hondonada; (CI 47)

7

"Andrea con amigos; risas; conversación a gritos; Andrea un poco separada de sus amigos. A unos metros - de Félix. Rumor de comentarios carcajadas." (CI 53)

"Biarritiz; en las primeras horas de tarde; en la calle central; entre muchedumbre; en el núcleo de la - vorágine; automóviles; bocinas sonoras; bellas, sensuales mujeres." (CI 47)

Como hemos dicho, la separación por medio de punto independiza la frase para que ésta ~~adquiera~~ adquiera mayor claridad e importancia. En la separación mediante ~~el~~ punto y coma las ~~frases~~ frases simplemente se separan, estableciendo una pausa que permita el ritmo deseado.

La repetición.-

Julio Casares indica que Azorín emplea la repetición "como el procedimiento más natural y legítimo para llamar la atención del lectotor", así como también para evitar los "ques" (1). Esta interpretación es demasiado simplista, consistiría en primer caso en un ejercicio de memoria, al cual es ajeno Azorín. En cuanto a la supresión de los pronombres relativos, Azorín la realiza para evitar que la frase subordinada ocupe un segundo plano y permitir que destaque, por lo - general, entre puntos, como dijimos en la sección relativa a la puntuación. Pero no se deduce de esto el uso de la repetición, pues podría omitir los pronombres relativos sin necesidad de recurrir a la reiteración.

La repetición en Azorín responde a dos finalidades: aumentar la intensidad y ocasionar monotonía.

Como ejemplos de repetición para intensificar el significado tenemos los siguientes:

"Haga yo lo que haga, la distancia que me separa de Don Antonio es grande. Grande y dolorosa." (E 113)

"En la tapa de una cajita de madera de enebro con -- bellos jaspeados, pone: Colores puros. Colores puros no adulterados, colores legítimos, colores inalterables, que están allí celosamente recogidos." (E 70)

"Ante el escaparate; una mano se apoya en el hombro del poeta; mano fina, blanca, con las uñas rosadas; mano que no pesa, mano leve." (CI 49)

"En Angela resalta lo siguiente: sus labios grosezue los y rojos, la carnosidad redonda y suave de la bar billa, sus manos rosadas. Sus manos llenitas, sedo-- aas y puntiagudas. En la mano de Angela luce una mag nífica esmeralda. La mano de Angela es una mano que no nos cansamos de contemplar sobre la seda joyante de un traje, en la página blanca de un libro, per-- diéndose entre la melenita rubia de un niño; es una mano imperativa e indulgente." (DJ 105)

"Félix no volverá a ver más a Andrea, ni Andrea a -- Félix. La espera se prolonga; barullo; impaciencia; voces, risas, comentarios regocijados de los amigos que han venido con Andrea; Andrea sonríe. La mirada de Félix pasea torna a pasar discreta, cauta, respe tuosa, por toda la figura -bella figura- de Andrea." (CI 54)

"Cada materia, cada libro y aun dentro de un mismo libro, cada instante, quieren su propio tono."

Los siguientes ejemplos muestran el uso de la repetición con el fin de ocasionar monotonía."

"Y hay que esperar de nuevo. Esperar contemplando las nubes, el paisaje, el trajín afanoso de la ciudad."

(E 15)

"Prendes vivía en la plaza del Progreso, formada antaño con el desarrollo del convento de la Merced. - Prendes llevaba cuatro años sin salir de casa."

(E 43)

"Todo es sencillito aquí, todo opaco y todo inactual."

(E 34)

"El agua se escurre por los cristales; el agua produce borborismos en los canales; el agua se esparce por los derramaderos; el agua corre por los arroyos de las calles; el agua llena los patios y amenaza levantar arbollos." (Salv. 22)

Las repeticiones en Azorín, como hemos visto, tienen una doble finalidad: aumentar la intensidad de la frase o producir monotonía. Sin embargo, nos encontramos a veces frente a casos de repetición que no tienen explicación ni sentido en un escritor cuidadoso del estilo como Azorín. Y esto tal vez se deba a una mecanización, a un automatismo de la forma que ha llegado a estereotiparse. De tales casos:

"De la otra travesura del posesivo ha sido víctima el padre Isla, buen prosista, prosiste leonés, uno de mis prosistas favoritos." (E 79)

"la humillación en mi mente, del propio Dávila, puesto que si por mis palabras Dávila recibía la consagración de escritor, yo imponía a Dávila, no diré - que un yugo, sí que mi estampilla. Dávila era, pues, una moneda que yo, con mi arte, con mi prestigio, había troquelado." (E 47))

"Copio este borrador de Magdalena; lo copio porque me ahorra trabajo; es el borrador de una carta de Magdalena a una amiga suya; dice aquí desordenadamente Magdalena lo que yo hubiera querido decir con orden;" (E 114)

Ennumeración.-

La enumeración de factores responde a la búsqueda de una estructura dinámica, o bien a la monotonía y al gusto por el detalle.

En el primer caso es evidente el movimiento en el devenir de las cosas y en las palabras que se suceden:

"La ciudad ansía conocer el invento formidable. Los cafés desbordan de gente; se grita, se discute, se ríe."V "Dudas, titubeos, exaltaciones, depresiones;"
(CI 89a)

"Y nada hay más hondo, más emocionante, más dramático, que este juego de la sensibilidad en el poeta;"
(CI 43c)

"Intensidad, profundidad, tenacidad -distintas, imborrables- en la sensación de este medio y de estos -- personajes."
(CI 12c)

"así se desliza la materia del arte, fluida, fluente, en movimiento constante, en devenir perpetuo."
(CI 15d)

En ocasiones la enumeración es utilizada como un instrumento para ocasionar monotonía en la frase y no se distingue claramente -- esta intención a la de enumerar los detalles que permiten reproducir la vivencia del autor. Ejemplos:

"En el tablero ancho hay también un tabaque con fruta: naranjas, manzanas, uvas, plátanos." (E 70)

"En el escaparate, sobre una lámina de cristal, hilera de joyitas formadas con piedras de colores; pie--dras verdosas, amarillentas, rojizas, piedrecitas de los Pirineos."
(CI 47)

"Son manuales de artes y oficios. Están aquí el ma--nual del herrero, el del carpintero, el del albañil, el del curtidor, el del tornero, el del alfarero.." (E 70)

"La Catedral es de estilo gótico; fue restaurada en 1702 por Alfonso VI; tiene ocho dignidades, diez canónigos, cuatro racioneros, trece medios y diez capellanes. La industria de la ciudad consiste en telares de jerga y jalmas, estameñas y paños, curtidos de cuero y suela, y cordelería. En su campiña se cosecha trigo, aceite, rubia y alazor."
(DJ 22)

"Un tropel de lindas muchachas acaba de entrar: Am--
parito, Lola, Aurelia, Carmen, Asunción, Remedios,
Angustias, Clarita.. (Pueb.161)

A veces sí podemos definir que la intención es únicamente la de ocasionar monotonía por medio de la enumeración, como en:

"Su alma inmersa en una placidez que se va diluyendo gradualmente; mañana, pasado, dentro de tres días, no quedará nada de esta sedancia;" (CI 23)

La enumeración y la repetición que acabamos de ver son procesos acumulativos para lograr un estado de ánimo. Un ejemplo en que van paralelas la repetición y la enumeración es el siguiente:

"Camina despacito el niño. No puede llevar la carga que lo abruma. ¿Son las iniquidades que cometen los hombres con los niños lo que lleva sobre sus espaldas éste niño? Son los dolores de todos los niños: de los niños abandonados, de los maltratados, de los enfermos, de los hambrientos, de los andrajosos. Son los dolores del niño que duerme aterido en el quicio de una puerta; del niño alimentado con leches adulte radas; del niño inmóvil en las escuelas hoscas; del niño encarcelado; del niño sin alegrías y sin juguetes." (DJ 119)

La enumeración no aparece solamente en páginas sueltas de un libro, en ocasiones la estructura misma del libro se encuentra realizada a base de enumeraciones. De tal manera que cada capítulo relata un incidente, describe un personaje o un lugar de una serie que constituye la materia de la obra. Así sucede en Don Juan, en Salvadora de Olbena, en Los Pueblos, en Los Clásicos, y en muchos otros. En realidad no hay trama ni asunto definido en estas obras citadas, a no ser la estructura misma de su contenido, o sea la enumeración.

Por tal motivo los libros de Azorín son difíciles de catalogar dentro de los cánones establecidos por la preceptiva literaria, puesto que pocas veces ofrecen una narración consecuente. Sus descripciones, que comprenden la mayor parte de su obra, no son caprichos al azar; responden a la lógica interna del autor, cuya intención se di-

rige casi siempre a producir un estado de ánimo en el lector.

Así el libro de Don Juan, que al parecer sería la historia del famoso personaje, o de un homónimo, es la descripción del ambiente y las personas que lo circundan, más una que otra pincelada muy fina y bien lograda de la actitud misma de Don Juan. Podríamos juzgar fallida esta obra si la comparamos con las historias de personajes, pero en realidad ocurre que el autor no se ha propuesto tal cosa y es coherente con su propia intención: ofrecernos un ambiente, una época y el comportamiento de la gente que habita en un determinado lugar para transmitirnos la impresión de lo que él ha sentido.

Explicación.-

Una de las premisas del estilo de Azorín es la claridad. A ella se subordinan la sencillez, la precisión y la brevedad que caracterizan también su obra. Para lograr esa claridad utiliza la forma explicativa, unas veces enmarcada en comas y otras, entre guiones.

La explicación es el toque que se añade a un párrafo para lograr un mayor énfasis, ya sea en el contexto, ya en lo explicado. Equivale a la combinación de la figura y el fondo de una percepción mediante la cual se delimitan dos campos: el percibido claramente, y el que se percibe como confuso

La explicación responde siempre a una supuesta duda que hay que aclarar, o bien al desconocimiento de un factor que es preciso determinar. Puede también deberse al ritmo y entonación de la frase.

En las frases explicativas el tono de voz cambia y parece oírse aun en una lectura hecha en silencio. La distinción del tono hace resaltar una frase o una palabra sobre otra y favorece la apreciación de los distintos matices.

La explicación es casi siempre una manifestación de lo que el autor quisiera callar y sólo se atreve a decir en secreto. Sería así la verbalización de una voz interior:

Veamos ejemplos de los casos de duda:

"Nos hacemos la ilusión -si es que nos la hacemos- de que poseemos el óvulo fecundo de un poema o de un cua

dro." (E 15)

"escribo bien o mal -seguramente mal-, con fervor o con desmayo." (E 13)

"Ha habido un momento en España, en que la pintura -la pintura de paisajes- ha trascendido a las letras" (E 49b)

"Como yo sé bien lo que hacía Joubert con los libros -los que no le agradaban enteramente-, levanto el de do índice en silencio" (E 91)

"el protagonista, con una enérgica sacudida, una sacudida moral, despide de sí las adherencias que el mun do ha puesto en su persona:" (E 65)

"El poeta siente ahora dulce postración, satisfacción íntima -vanidad- de haber creado unas bellas páginas" (CI 19)

En ocasiones, hemos dicho, la explicación se utiliza para deter minar un factor desconocido:

"Se comía suculentamente -cocina recia y sana- en ca sa de Seijas." (E 37)

"Como cualquier cosa -un satico de pan y unas aceitu nas- y me levanto de la cama sin esfuerzo" (E 74)

"Transición del pensamiento -un segundo- en otras mu jeres;" (CI 16)

las buenas devotas -esas mujeres pálidas, que visten de negro que nos han visto nacer" (V 833)

Desde los huertos, dejado atrás el pueblo, el inmenso llano de la vega se extiende." (V 852)

"Cogí la plegadera y fui lentamente, complaciéndome en mi lentitud, cortando las hojas." (E 64)

La explicación es uno de los medios de que se vale Azorín pa-- ra ofrecer el detalle exacto, el matiz preciso que ha de despertar en el lector una impresión.

Notas.

(1) Julio Casares, Crítica Profana Valle Inclán, "Azorín", Ricardo

León; Espase-Calpe, Colección Austral No. 469, Buenos Aires, 1944,
pp. 113-115.

CAPITULO VII

SINTAXIS.

La conjunción.-

Ausencia de "y": La ausencia de la conjunción copulativa "y" en la enumeración tiene la función de favorecer la dinámica de la frase, con dos variaciones que dependen de la significación del contexto: unas veces ayuda a la lentitud y a la monotonía, dando la idea de fluidez; otras, a la rapidez del movimiento.

Cuando se omite la conjunción para ocasionar monotonía aparece un sentido de continuidad en la enumeración. Y esta continuidad no queda limitada con el último elemento enumerado, sino que parece prolongarse como si hubiera puntos suspensivos;

"Dávila, pletórico de vida, en plena juventud, escribe en todo momento y en cualquier parte; escribe en el tren, en el cuarto de un hotel, recién llegado; en la sala de espera de una estación, en la mesa de un restaurante, en la antesala de un médico;" (E 89b)

La lectura de este párrafo resulta monótona. No existe la anticadencia que permita elevar en un momento dado el tono de voz y luego descenderlo. No hay aumento en el tono y después declinación; la cadencia en el ritmo es permanente pues no aparece la conjunción que permitiera detener la voz y originar una entonación más alta de la frase precedente y una más grave de la subsecuente. La entonación sigue una línea horizontal, tiene una fluidez y una continuidad que van apagándose después del punto.

"Esperar contemplando las nubes, el paisaje, el tra-
jín afanoso de la ciudad." (E 15d)

La enumeración hace patente la continuidad en la espera. La acción es la misma, consiste en contemplación, y se repite en diversos objetos. Por medio de la repetición, sin conjunción que precise

el límite, se logra la extensión de la acción la fluidez y monotonía que el autor procura.

La omisión de la conjunción permite alargar indefinidamente la enumeración. En unas ocasiones el autor termina en puntos suspensivos; en otras, el lector parece suponerlos porque se los sugiere el ritmo y la entonación:

"Desde los tres quinquenios con la pluma en la mano.
Impetu, fervor, perseverancia, entusiasmo. (E 14b)
"Están aquí el manual del herrero, el del carpintero,
el del albañil, el del curtidor, el del tornero, el
del alfarero..." (E 70b)

La continuidad se apaga suavemente debido a los puntos suspensivos, pero podría seguir lo enumerado.

Veamos ahora unos ejemplos en que no aparecen los puntos suspensivos, pero en los cuales la cadencia termina de manera análoga.

"En el tablero ancho hay también un tabaque con frutas: naranjas, manzanas, uvas, plátanos." (E 70c)
"un caballero grueso, apersonado, bigotes largos y lacios, pulcro en el traje." (E 75)
"He hablado con un fragüero, un ebanista, un botero, varias zabarceras del mercado, diversos pelantrines de la contorna." (E 77d)
"despide de sí las adherencias que el mundo ha puesto en su persona: el afán de nombradía, la ambición de gloria, el apetito sensual, el gusto por la mesa, el regodeo en el sueño." (E 65d)

En los ejemplos anteriores podrían añadirse otros elementos a las enumeraciones; hay la posibilidad de continuar indefinidamente porque no ha habido una conjunción que detenga el proceso y marque el último elemento.

Existe una forma de continuidad que difiere de la anterior, porque se refiere a la prolongación de un mismo significado que se repite y amplía en la enumeración:

"El odio lleva aparejados la ira, la cólera, la vio-

lencia." (E 99c)

"Continuidad plácida, serena, a lo largo del tiempo, de una costumbre, de una institución o de una fórmula estética." (E 74)

"Africa, lección bienhechora para el escritor; lección de serenidad, de sosiego." (E 74a)

"Han de sobreponerse a sí mismos, a sus desalientos, a sus caídas, para proseguir en su obra." (E 67a)

"¿Es que la marmota que el padre Isla tenía en su celda no influía con su reposo, con su sosiego en el padre Isla?" (E 86a)

La ausencia de "y" en estos casos es útil porque la enumeración no presenta distintos objetos sino que enriquece la significación del primero.

Hasta aquí hemos visto que la ausencia de conjunción copulativa "y" favorecía la monotonía. Veamos ahora los casos en que la ausencia de conjunción aumenta la rapidez en el ritmo de la frase:

"Entierros, anunciadores de entierros que van tocando por las calles con una campanilla, misas de requiem, dobleo de campanas..., hombres envueltos en capas largas..., suspiros, sollozos, actitudes de resignación dolorosa..., mujeres enlutadas, con un rosario, con un pañuelo que se llevan a los ojos," (V 834)

"La verdura impetuosa de los pámpanos reptante por las blancas pilastras, se enrosca a las carcomidas vigas de los parrales, cubre las alamedas de tupido toldo cimbreante, desborda en tumultuosas oleadas por los panzudos muros de los huertos, baja hasta arañar las aguas sosegadas de la ancha acequia exornada de ortigas." (V 852)

El movimiento que estos ejemplos presentan está aligerado por la sucesión de elementos que no se encuentra interrumpida por la conjunción "y", ésta indicaría que algo ha concluido, que la acción está acabada, que se ha llegado a un límite determinado. Y la sensación de final estaría acompañada de una idea de quietud. Si todo es-

tá terminado, el movimiento se detiene.

Por esto la ausencia de conjunción copulativa está en función del movimiento; sirve para señalar ya sea la continuidad, ya la sucesión ininterrumpida de los elementos de la enumeración.

Presencia de "y":

Por contraste con la ausencia de la conjunción que alarga el tiempo y favorece su continuidad, encontramos la presencia de "y" que indica de manera cortante el fin de la enumeración. Es la forma opuesta a la que permite la fluidez. Parece como si no pudiera añadirse más a lo dicho, como si el sentido de una frase estuviera perfecto y redondeado. Su papel fundamental en la enumeración es llegar a un final determinado, en el cual el tiempo se estanca y pierde su movilidad.

"La vida fluye incesable y uniforme: duermo, trabajo, discorro por Madrid, hojeo al azar un libro nuevo, - torno a casa, leo de pensado," (E 13b)

La interrupción en la primera frase parece paradójica con el significado. Pero debe estar, sin duda, relacionada con un sentimiento de desesperanza, por no poder añadir o rectificar nada. La frase que sigue no es un simple añadido, sirve para ampliar la uniformidad; y para producir monotonía el autor enumera varias acciones sin conjunción "y".

De la misma manera sucede en:

"El tiempo transcurre y el escritor permanece inerte" (E 13a)

"Sonreí y callé" (E 26c)

La conjunción "y" indica también una mayor intensidad en la significación emotiva del contexto:"

"Los días, las semanas y los meses transcurrieron y el libro sería olvidado." (E 63)

No sólo días y semanas han transcurrido, sino meses; la voz se eleva y lo destaca; indica el aumento de la angustia frente al correr del tiempo que implica al olvido del libro. La segunda conjunción es casi un lamento frente al fin irremediable.

La intensidad de la emoción ligada al sentido de fin que implica la frase se ve también en:

"De una vez y para la eternidad han sido creados por manos primitivas en el arcano de los tiempos."

(E 87c)

La conjunción "y" es utilizada a veces para distinguir dos acciones u objetos diferentes. De parecida manera a los casos en que no aparece "y" frente a cualidades semejantes o complementarias:

"De rato en rato me tiendo en el diván y contemplo el cielo, añil o ceniza." (E 13b)

"El estilo es una cosa y el tono es otra." (E 19)

"La vida senera, de Luis Dávila, continuaba siendo - señera y arcana para mí, esquiva y misteriosa."

(E 31a)

"¿Quién podrá conocer y explicar todas las influencias que obran sobre el escritor?" (E 86a)

"en la suma tristeza lo desdeñamos todo y en la suma alegría no pensamos en nada." (E 90c)

La conjunción "y" indica la suma de elementos que hacen precisa una descripción. Recordemos el gusto que Azorín tiene por ofrecer detalles de un cuarto o de una escena, para lo cual se vale de la descripción exacta y fiel de los factores que considera necesarios.

de la escena, para

Seis botellas de agua alcalina se señalan a la izquierda de un vaso, y junto al vaso un tubito de comprimidos contra el insomnio."

(E 70.)

"Andrea guisa, limpia la casa... y no toca jamás los papeles que yo dejo esparcidos sobre la mesa."

(E 73c)

"Dávila replica que él lee libros abondo, sin mirar lo que lee y sin hacer antes una selección previa;"

(E 90c)

"La alfombra es de nudos, recia, blanda, con colores vivaces, y hay en el despacho dos estantes de caoba,

donde están los libros más manejados -enciclopedias y diccionarios-, y un armario antiguo de roble con talles primorosos, en que Dávila guarda sus papeles."

(E 92d)

"El cuarto que ocupó en el hotel Robledo se halla en el último piso y en la parte trasera de la casa. Des de la ventana columbro un panorama de tejados, las -torres de la Catedral y allá lejos, el campo. El cuarto respira limpieza y agrado. Hay en él una cama baja de metal blanco, un armario, dos silloncitos y una mesa. Las puertas cierran bien y el armario no se resiste y rechina."

(E 76b)

En ocasiones la conjunción "y" sirve para prepararnos al suceso que le sigue, anunciando sorpresa. Hay por lo tanto una intención especial que apunta a lo inesperado por medio de la conjunción, aunque esto sea en un grado mínimo:

"Desde la puerta lo he visto, y en ese momento, sin saber más, he presentido que algo fuera de lo corriente iba a producirse."

(E 61b)

La conjunción "y" en este caso da idea de instantaneidad, de -que un suceso ha ocurrido súbita, repentinamente.

Conjunción "y" que une dos frases, al principio de la segunda.

La conjunción "y" suele indicar la suma de elementos, o bien el final de una conclusión. Ejemplos del primer caso:

"Magnífico es ese libro. Y esa belleza reposada de-- muestra que a tan avanzada edad se puede tener lozano el entendimiento."

(E 58c)

"Divisé sólo de pronto, a la dueña de la casa: Marta Mendoza. Y con una sonrisa en los labios, me apresuré a saludarla"

(E 53b)

"el poeta pone la mirada en los puntitos centelleantes de la bóveda azul. Y las lucecitas de las nacientes luces del gas."

(CI 28c)

"María Granés; su comba pectoral suave; su palabra - balbuciente, de niña. Y sus abandonos lánguidos, va-

logró encubrir durante toda su vida?" (CI 39)
"¿Y es que tú, escritor, podrás tener esa perennidad?
¿Y es que tu obra podrá transmitirse como estos cántaros, de mano en mano, a lo largo de las generaciones? ¿Y es que tu prosa tendrá la pureza, la sencillez, la simplicidad de estas deleznables vasijas? "

(CI 87)

"Suspiro. ¿Por qué suspirar? ¿Y después de todo qué importa el dejarse influir por un autor que hace tres siglos o un coetáneo nuestro? ¿Y qué me importa que ese coetáneo sea ilustre o humilde y este lejano o próximo?"

(CI 87)

Conjunción "y" que une sólo dos elementos.-

Parece que hay mayor fuerza cuando sólo son dos los elementos que se unen. Como si con ello estuviera dicho todo. La adición del segundo, por medio de la conjunción "y", manifiesta vigor, reiteración, seguridad y suficiencia. Además no hay que olvidar que el autor busca siempre la máxima sencillez y esta se nos muestra en la simple suma de dos factores:

"Silencio profundo y placidez; ojos inteligentes de mujer y manos solícitas. La página cadenciosa de un libro. Todo en un pasado de inteligencia y sensibilidad. Julia Recamier sonríe en el salón y tiene para cada uno de sus contertulios una palabra fina y comprensiva." (CI)

"el mar ancho y de añil; la luz, espléndida." (CI 45)

"Su frente en este momento fría y pálida." (CI 63)

"Piedra gris y mármol rojo." (CI 87)

"Un plastrón negro y una gruesa perla." (CI 87)

"Las manos cruzadas y los cipréses levantinos en el azul. Cipréses y eternidad." (CI 89)

Ausencia de disyuntiva "o".-

Así como encontramos la ausencia de conjunción copulativa "y" hallamos en menor escala, la supresión de "o". En ambos casos la omisión de la conjunción confiere por lo general a la frase monotonía, continuidad y suspenso:

"Y pensar que dentro de un mes, de dos meses, el poeta no tendrá de todas estas mujeres sino una idea - confusa y vaga!" (CI 27)

"y para Félix, incierto y titubeante, aventurará una cita, un hecho, una frase, que resultarán confusos y erróneos." (CI 28)

"dejar por diez días, por un mes, estas cuatro paredes." (CI 37)

"En las cartas, de cuando en cuando, un retozo elegante, una ironía cariñosa.!" (CI 96)

Presencia de conjunción disyuntiva "o":

En estas ocasiones el autor busca dar precisión, a diferencia de los casos en que su finalidad era indicar monotonía y vaguedad:

"Si desaparecen éstas imágenes, o simplemente empalidecen y no son reemplazadas por otras, el poeta se encontrará desamparado." (CI 34)

"es tal vez un asomo de tímido audaz o de osadía que no se atreve." (CI 100)

En los siguientes ejemplos la conjunción opone elementos contrarios o, por lo menos diferentes.:

"Los cueros rojos o negros encerrando el pie." (CI 58)

"No puede saber si van esos pies encerrados en zapatos de cuero negro, un poco rudo, o en alpargatas -- blancas." (CI 58)

"escribo bien o mal -seguramente mal- con fervor o - con desmayo. De rato en rato me tumbo en un diván y contemplo el cielo, añil o ceniza." (E 13)

"No podré decir si encontré a Dávila en el tren, en la antesala de un médico o en una librería." (E 22)

"y sólo cuando pinta o narra alcanza su magnífica plenitud." (E 50)

"De Chateaubriand proceden muchos escritores que o - no saben su ascendencia o no quieren saberla." (E 59)

"No sé si allí estuvo días, semanas o meses." (E 63)

Colocación del adjetivo.-

El adjetivo colocado antes del sustantivo hace recaer la importancia en la cualidad y no en el objeto calificado. Su situación depende casi siempre de la voluntad deliberada del autor; por ello posee un matiz especial, el de intensificar la cualidad que se expresa por el simple hecho de su posición:

"viejo y olvidado escritor." (EA35)

"la inminente preocupación" (E 54)

"hinca los menudos dientes en los duros y agrios albaricoques" (E 102)

"una sonrisa de melancólica aceptación"

"intensa y fecunda acción!" (E 109)

"A una y otra parte, en la planta baja, osténtanse anchas rejas salientes. En el piso principal hay un amplio balcón en medio y uno pequeño a cada lado." (E 69)

En el último ejemplo encontramos que las notas de amplitud están acentuadas por la colocación de los adjetivos, y esto concuerda con la importancia que tienen para dar la sensación de libertad, de espacio abierto, como dijimos antes (1)

La posposición del adjetivo aparece casi siempre con la idea de definir o describir el objeto al cual se refiere el sustantivo (2). Por ejemplo, cuando el autor dice:

"un centenario y negro ciprés" (E 72)

La mayor importancia reside en la eufonía y en la intensidad que dentro de la frase adquieren los adjetivos. Si dijera en cambio "un ciprés negro", trataría de delimitar concretamente al ciprés diciendo cómo es, definiéndolo. Esto puede comprobarse en lo que sigue:

"He dado vueltas, durante mucho tiempo en el magín, a una porción de adjetivos con que definir este ciprés. El ciprés es pobre, austero, alto y delgadísimo. Sentado como estoy ahora aquí, veo su cima resaltar negruzca, aguda, en el cielo de azul turquí. Al

cabo he encontrado el adjetivo "acicular", es decir, cosa de aguja, parecido a una aguja. Y esto es lo que semeja ese enhiesto y sutil ciprés." (E 72)

La definición aparece con adjetivos colocados en situación posterior al sustantivo. Pero la sensación se logra a base de adjetivos antepuestos. Esto ocurre por la siguiente razón: la sensación se refiere a las notas cualitativas, en cambio en la definición la atención se fija en el objeto determinado. Así vemos en:

"Los balcones de los dos pisos altos están cerrados. En la escalera no se percibe ruido alguno. Al llegar al piso segundo, la escalera ancha se convierte en una escalerita estrecha y fina." (E)

"Su pelo castaño, espeso y cortado en melena larga; ojos azules y rasgados; cutis atezado y rostro en óvalo con labios finos y colorados y dientes menudos, apretados y blancos; estatura regular; pechos moderados, erectos y duros." (E 102)

"Después le había encontrado alguna vez en la calle: envejecido, caminando despacio, casi a tientas, los ojos apagados, tras los espejuelos, cegato, blancas y ralas sus largas patillas." (E 34)

En la última descripción se trata de definir como es el personaje; por eso, los adjetivos van pospuestos. Mas como toque esencial del sujeto destacan las patillas, por blancas, ralas y largas; y por ello estos tres adjetivos van precediendo al nombre que califican.

La colocación por equilibrio aparece cuando los adjetivos se usan alternadamente antes y después de los sustantivos, para no caer en la repetición desarmoniosa de una colocación. Y creo que esto obedece únicamente al ritmo total, a la eufonía que se busca en el texto:

"nítida camisa y corbata de lazo blanco." (E 95)

"Blancas y ralas sus largas patillas de marino antiguo o de antiguo banquero." (E 34)

"una comida selecta en limpia mesa." (E 102)

"tras un instante de indefinible anhelo, la irrupción

alegre, bulliciosa de las selectas mujeres del siglo XVIII" (CI 32)

"una tranquila jovialidad, una alegría apacible trascendida del curioso animal?" (E 86)

Veamos ahora una página a través de la cual se puede ir estudiando paso a paso las formas antes mencionadas:

"Pradecitos verdes, suaves, con un macizo de álamos enhiestos, fijos, de hojas tembladoras."

Hasta aquí es sólo descripción y definición de los prados y los árboles. Enseguida:

"Una vieja casa en ruinas," (

El adjetivo "vieja" añade a su significado un matiz, y éste depende de la colocación. Antes del sustantivo tiene la connotación de antigua y a la vez valiosa. Situado después del nombre adquiere un tono despectivo. En el ejemplo que estudiamos, la colocación del adjetivo destaca el valor que el autor desea otorgar a la casa, que no es el de simple vetustez. Y sigue:

"convento, mansión señorial; piedras doradas, ventanas, que dan al azul. Un muro blanco, largo; por sus bardas asoma la rama péndula de un granado;"

Nos va exponiendo lo que ha sido la casa con una descripción coloreada de ella misma y del ambiente que la rodea. Hay que notar el acierto que tiene Azorín para escoger sus adjetivos cuando nos dice: "la rama péndula de un granado". Este adjetivo, por su acentuación esdrújula ofrece una sensación de ritmo equilibrado en unión con las demás palabras. Y después:

"Encendidas flores que traen la asociación de un pelo negro y unos ojos relampagueantes." (CI 83)

"Encendidas" ha venido a romper con la colocación posterior de los adjetivos y a dar una nota de color más vivo, no sólo por su significación, sino también por su situación con respecto al sustantivo.

Otro ejemplo:

"En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la

tarde, una manchita blanca; blanca y cuadrada."

La intención del capítulo va a recaer en la sensación de color, según nos indica el título: "Blancura" sin embargo en el comienzo parece no tener importancia, se encuentra simplemente descrita, con un adjetivo colocado posteriormente, más aún, en forma diminutiva que lo hace más imperceptible. Con toda intención hace esto Azorín para tener ocasión de ir la acrecentando poco a poco y hacerla cobrar toda la importancia que desde el primer momento le había ya concedido. Lo que aquí parece destacar es la hora, el momento preciso en que la luz se escapa; por eso el adjetivo que resalta es "últimos", porque en él va condensada la ansiedad que produce la transición entre dos tiempos, la fugacidad de este correr hacia las sombras: el crepúsculo -- vespertino. De aquí que "últimos" está colocado antes que el sustantivo. Y continúa:

"Las postreras sombras han invadido los rincones de la estancia; avanzan hacia el balcón se deslizan por el ancho y bajo diván"

"Postreras" tiene aquí el mismo valor que acabamos de analizar. En la última frase la colocación sugiere que la intención del autor no es decirnos cómo es el diván, sino la sensación que origina: reposo y sedancia. Y más adelante:

"sumergen dos o tres cuadros claros de paisaje;"

Aquí se nota el equilibrio buscado después de una serie de adjetivos en situación predominante. El trozo continúa:

"se regolfan en torno a la mesa; circuyen el cuadrado de blanco papel."

Con un adjetivo anterior al sustantivo: "blanco 'papel'" intensifica la significación del color, cuya importancia ha sido simbolizar al objeto (una carta). Ya el diminutivo pasa a modificar la cualidad de la forma y hace por ello resaltar la cualidad del color.

"Y un silencio profundo".

Nuevamente un adjetivo posterior, que sin duda es utilizado para equilibrar la colocación en todo el párrafo.

"El fulgor vago, incierto, que viene de fuera, hace

resaltar con vaguedad la mancha blanca -un sobre-que aparece encima de la mesa." (CI 11)

El diminutivo ha desaparecido. La mancha ha crecido ya: si bien el proceso continúa lentamente, pues Azorín todavía nos la presenta "con vaguedad". Pero ya lo que hasta entonces había sido pura sensación, toma forma: se trata de un sobre, más concretamente, de una carta, como nos lo hace saber en las líneas inmediatas donde nos comunica también su ansiedad que ha sido originada por la carta, cuya significación se había concentrado y simbolizado en la cualidad de blancura.

Adverbios de Tiempo.-

Hay dos adverbios que Azorín emplea con gran frecuencia, y que dan la significación temporal que él intenta comunicarnos. Estos son "ya" y "todavía"

"Ya" significa consumación. Azorín lo emplea porque le sirve para indicar la limitación del momento presente. "Ya" pertenece al presente, pero se refiere al pasado o al futuro. Si decimos "ya es denoche", hacemos referencia al futuro que esperábamos (la noche), y que se ha convertido en presente. Si decimos "ya se ha acabado el día", hablamos del momento presente con referencia al pasado. "Ya" indica, por lo tanto, la consumación y precisión de la instantaneidad del presente:

"En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la tarde... ya comienzan a brillar algunas estrellas." (CI 11)

"La carta... No está sólo ya en el despacho de Félix; se halla en el comedor, en la alcoba, en la escalera..."... La carta está ya en todos los aposentos de la casa." (CI 17)

"Sensación honda de bienestar. Y con la perspectiva de la tarde en Biarritz. Ya, al pensar en este nombre, al cruzar por el cerebro del poeta esta palabra, se avivan, resaltan, surgen con más vigor todas estas figuras que rodean a Félix." (CI 19)

"En los crepúsculos vespertinos, ya casi extinto el

fulgor solar," (CI 28)

"Un momento tan sólo. Ya algo como una nebulosa, transparente, etérea se ha formado. No son ya indiferentes uno a otro los dos." (CI 55)

"Y la realidad es que las imágenes de las bellas mujeres van palideciendo; ya esas imágenes no están junto a él, circuyéndole, asistiendo a todos sus pensamientos." (CI 34)

"Todavía" señala la extensión del pasado o del futuro, dentro del presente, lo cual intenta hacer Azorín en muchas ocasiones, para aumentar la ansiedad frente a la fugacidad del momento:

"Siente el poeta ya un poco, de cansancio; pero todavía es preciso escribir unas cuartillas más," (CI 20)

Al decir "todavía" es preciso escribir" indica una continuidad de la acción en el futuro.

"Todavía Félix siente un resto de emoción al ir leyendo nuevos libros que hablan de estas figuras." (CI 34)

"una vieja vestida de negro nos lo enseña y suspira. Pensamos si suspira todavía. Todavía, porque esta es la misma viejecita que tenía piadosamente una vela encendida." (PE 1159)

"Todavía la imagen de la casa está intacta en el cerebro del poeta. Fuera ya Félix de la casa. Resplandece la mañana, ¿Cómo era la puertecita de servicio que había al final de un pasillo? (CI 146)

"¿No podrá el poeta volver a escribir? Una lucecita de aliento. Todavía en la penumbra. Sombra de esperanza." (CI 64)

En estos ejemplos "todavía" manifiesta la permanencia en el presente de una acción o un sentimiento del pasado: "Todavía, Félix siente un resto de emoción" quiere decir: la emoción que solía tener en el pasado persiste en el presente como un resabio de lo que fue. Aunque indica la persistencia actual, señala a su vez el desgaste a

través del tiempo; lo que queda "todavía" es un resto de lo que fue y de allí el sentimiento de melancolía que se nota en la frase "Todavía" la imagen de la casa está intacta."

El adverbio "todavía" tiene como función alargar el tiempo, proyectando en el presente ya sea el pasado o el futuro.

Verbo. Los tiempos verbales. El gerundio. Trasposición de las formas verbales a formas nominales.

Dado que el tema fundamental de la obra azoriniana es el tiempo, estudiaremos a continuación su forma gramatical de expresión.

Presente: El tiempo vital que preocupa a nuestro autor es el presente, cuya fugacidad le permite convertirse de inmediato en pasado. Casi todos sus libros están escritos en ese tiempo verbal, aun los recuerdos y los acontecimientos de la fantasía; porque el pasado sólo vive como un recuerdo en el presente y el futuro es la imaginación, también presente, de lo que ocurrirá. El presente es, por lo tanto el tiempo de nuestra vida. Los demás tiempos no son, no existen: están muertos o todavía no llegan. Veamos un ejemplo:

"Hace una tarde gris, monótona. Cae una lluvia menuda, incesante, interminable. Las calles están desiertas. De cuando en cuando suenan pasos precipitados sobre la acera, y pasa un labriego envuelto en una manta. Y las horas transcurren lentas, eternas."

(V 859)

El presente es el tiempo en que se nota el transcurrir; Azorín procura alargarlo mediante la lentitud y la monotonía, tal vez debido a dos razones: la primera, para gustar mejor del instante que huye; la segunda, porque la eternidad aparece a nuestra consideración limitada como un presente continuo. En la descripción que acabamos de ver las acciones son realizadas en un presente que al fluir de manera continua debido a la lentitud y la monotonía, parece eternizarse. Sucesos cotidianos, aparentemente sin importancia, permiten apreciar el devenir.

La angustia dirigida al pasado es el sentimiento frente al tiempo que dejó de ser presente; y frente al futuro se encuentra la misma ansiedad: en esos momentos el presente actual habrá concluido y lo

mismo sucederá con lo porvenir. Azorín se esfuerza por ser conciente de su sentimiento; vive siempre en el presente, aunque éste haya dejado de existir o sea solamente imaginario. De último caso:

"Percibe la Santa lo frágil que es el hombre -lo percibe dolorosamente, a su costa-, en vez de retraerse, en lugar de sentir hostilidad para quienes la combaten y la desconocen, abre su espíritu." (CI 96)

"La Charriere -en la abstracción del poeta- se inclina ante Benjamín Constante y le dice bajito unas palabras; entre los dos personajes en el ancho salón silencioso." (CI 16)

Una manera de revivir el pasado es la traslación del recuerdo al tiempo presente:

"El encuentro en París, años atrás. La mirada de Félix pasea por la figura de Andrea, levemente, con indiferencia. Andrea contesta con una sonrisa a la sonrisa de sus amigos distanciados. Se prolonga la espera;" (CI 53)

En los momentos en que el personaje recuerda, vive de nuevo en su fantasía lo ocurrido tiempo atrás. Distinto sería si el verbo estuviera en pretérito o en copretérito, en cuyo caso no habría revivencia, sino sólo representación de los sucesos acontecidos, acompañados no del sentimiento propio de esos momentos, sino de otro actual y diferente. Aclaremos: en el recuerdo expresado en forma pretérita existe el sentimiento presente de nostalgia; en el recuerdo revivido en forma presente, además de la nostalgia por lo que fue, se manifiesta nuevamente el sentimiento que acompañó en el pasado, al acontecimiento rememorado.

Presente histórico:

Es una forma retórica que responde a una necesidad estética, pero no revive en el presente los hechos que se recuerdan. Más aún, los acontecimientos pueden ser ajenos a la persona que emplea este tiempo verbal:

"Los antiguos historiadores gustan de poner en boca de

sus personajes notorios largos parlamentos."(E 17)
"Los nombres de Eurico, De Recaredo, de Wamba, acuden a la memoria. Uno es el primer legislador de España. Otro levanta la antorcha de la Fe. Y el tercero, labrador de gran zorazón, salva a España en trance mortal." (E 77)

"Encuentro a Chaide, en la Puerta del Sol. Me cogió del brazo y descendimos lentamente por la calle de Alcalá... me dice que Lope tiene títulos expresivos. Chaide cita éste de Lope... Añade otro... Chaide lleva pasado su brazo por el mío." (E 57)

En ocasiones Azorín imagina sucesos del pasado vividos en una actualidad. Se trata de algo más que del presente histórico: los hechos del pasado se convierten en presentes; se actualiza el tiempo pretérito; el procedimiento es similar, aunque de sentido inverso, - al recuerdo en el cual una persona torna a vivir en un tiempo ya pasado:

"aproximaos a la puerta en que dice Sem Tob; la puerta está cerrada con una cristalera;... Pegad la cara a los cristales; no hagáis ruido; en el fondo de la tiendecita veréis ese mismo hombre que pasea por la espesura, cerca de La Puerta de San Floriano, en Cracovia. Se halla ese hombre encorvado sobre un bufetillo; tiene delante de sí un cuaderno blanco." (CR 18)

Hablando de Cervantes:

"Aquí está Don Miguel en su rinconcito del Lion d'Or, entre actores, pensando en sus comedias; con un grueso manuscrito que espera editor." (CR 51)

Pasado: Es el tiempo que hace evidente la fugacidad del presente. Hay algo que fue actual y después dejó de ser. El retorno al pasado, como hemos visto, lo realiza Azorín por medio de la forma verbal del presente, y también por las formas correspondientes al pasado mismo: el pretérito, el antepresente y el copretérito.

Pretérito: Lo emplea para narrarnos un acontecimiento concluido:

"Ocurrió el lance con anterioridad a la lectura."

(E)

"Dejé de verle; tal vez estuvo ausente de Madrid."

(E 33)

Antepresente:

Dentro de las formas temporales del pasado, este tiempo verbal tiene una mayor connotación emotiva. Permite alargar la duración de un hecho y perteneciente al pretérito, pero prolongado dentro del presente y, por ello, todavía vivo. Es uno de los tiempos que hacen posible describir la fluidez de la duración:

"Ha pasado mucho tiempo y los años cargan sobre mis hombros." (E 14)

"Siempre me han atraído los pintores." (E 68)

"Se ha oído otra vez el silbato largo y tembloteante de una locomotora." (CI 16)

"Desde las ocho de la mañana la pluma ha ocurrido - presta, vértiginosa, sobre un papel." (CI 19)

"Esta mañana, a las seis, estando en la cama, he oído, a lo lejos, un estampido... Diez minutos después, exactamente ha resonado otra tremenda detonación. No he pensado en nada cuando he oído la primera; he comenzado a sentirme receloso cuando ha llegado a mis oídos la segunda." (PB 1050)

El antepresente es una forma que permite sentir de cerca lo acontecido en el pasado. Sentirlo como inmediato, como si todavía subsistiese la posibilidad de su continuación. Por esto es uno de los tiempos más usados por Azorín.

Copretérito:

Es una forma usada para expresar dentro del pasado la duración de un acontecimiento en el lapso temporal en que sucedió otro. Manifiesta por ello un acontecer en el tiempo:

"Entraba yo en la sala y vi en medio un corro de invitados que conversaban en pie." (E 53)

"¿Había en esa prosa resaltante el sosiego de ahora?"

(CI 14)

"Félix sentía sólo una vaga inquietud; poco a poco las imágenes iban borrándose; quedaba en el aire como una luminosidad fosforescente; el fulgor se extinguía; la inquietud del poeta se trocaba en tártago doloroso." (CI 36)

"Nos levantábamos a las cinco; aún era de noche. Yo, que dormía pared por medio de uno de los padres semaneros, le oía, entre sueños, toser violentamente minutos antes de la hora. Al poco se abría la puerta; una franja de luz se desparramaba sobre el pavimento semioscuro." (Conf 47)

Gerundio:

Es por excelencia la forma verbal que ofrece la continuidad de un estado o de una acción. Azorín lo utiliza frecuentemente para dar idea de la extensión temporal:

"Sí -continúa pensando-; nuestra literatura del siglo XVII es insoportablemente antipática." (V 927.)

"una mujer inclinada sobre aceitosa cabellera, va repasándola, atenta, hebra por hebra; del fondo lóbrego de una almazara sale un hombre y va colocando una larga rastra los cofines. Y la calleja, angosta, retorcida, ondulante, continúa culebreando hacia la altura." (V 807)

"El abigarrado montón de casas va de la oscuridad saliendo lentamente." (V 805)

"El crepúsculo va avanzando." (PE 1167)

"Debíamos costear el mar durante un largo trecho... El tren iba marchando.... Rápidamente la mancha de la ciudad se fue perdiendo; desapareció la faja amarilla de las florecitas; fue achicándose el mar, hasta ocultarse, pequeñito, tras una loma." (PE 1168)

"Estoy viéndome ahora subir por la pina y lóbrega escalerita." (E 33)

"Favorable estado espiritual para ir creando la imagen, el ser, la personalidad que va creando."

(CI 85)

A menudo el gerundio es usado como adverbio de tiempo:

"Días antes, hallándome en una librería, vi La vida
señera de Dávila." (E 26)

"Hojeando el libro de Dávila me pareció que el autor
empleaba señoero -¡y eso en un título!-como señor,"
(E 28)

"Tan **apegado**s estamos a la ilusión que muchas veces,
leyendo un poema, ponemos en él mucho más de lo que
en ese poema existe." (E 51)

"Cominedo en una estación, Félix ha leído en los cu-
chillos este letrero:" (CI 91)

Equivalen estas formas a "mientras me hallaba", "cuando hojeaba",
"mientras comía", etc., que denotan, mediante una acción, el tiempo o
la duración en que sucedió otro acontecimiento. Ofrecen, por lo tanto,
idea de la extensión del tiempo.

Ausencia de verbo y traslación de las formas personales a formas no- minales.-

Azorín suprime los verbos "ser", "estar", "sentir" y la forma
impersonal de "haber" (hay). Porque la significación de la frase es-
tá dada en un sustantivo o en una forma nominal del verbo (infinitivo,
participio o gerundio). Basta la significación de un objeto o de
un hecho, para aprehender su esencia, no sus accidentes. Los verbos
"ser", "estar", y haber" denotan una existencia o acción supuesta o
presente ya en los sustantivos, es decir, sirven para mencionar la
existencia de un objeto. Pero esta existencia está presupuesta al e-
nunciar el objeto y no requiere ser mencionada expresamente. Así, me-
diante el enunciado del objeto se capta directamente - la existen-
cia y no es necesaria la referencia verbal que manifieste lo que el
mismo objeto o hecho pueden ofrecer.

De este modo la impresión es espontánea. No se trata de una des-
cripción gramaticalmente lógica, que muestre con un verbo en forma
personal la existencia o la acción, sino la evidencia misma de esa e-
xistencia o de esa acción por medio de su nombre.

Supresión de "ser":

"En todas partes, en todos los lugares, en todas las familias, los productos Lope de Vega, los mejores, los más prácticos, los más económicos." (CR 59)

"¿De quién el padre? ¿Del notario o de la novia?" (E 79)

"¿Pastores o labradores? Las dos cosas, las dos clases de hombres. Si, las dos clases, pero... un poco lejos de Madrid o Paris." (UP 55)

"Todo complejo, sutil y etéreo. Radiofifusión y televisión. Emisiones rápidas, instantáneas, a todas las horas del día, La faz radiante de Feijóo." (CR 78)

"Tercer escalón en la vida de Juan Yepes: las cuatro paredes de una celdita. Celdita blanca, silenciosa." (CR 46)

Supresión de "estar" o "haber" con la connotación de existencia:

"En el asiento del tren, un periódico abandonado, y en la antesala, una revista." (E 22)

Supresión de "haber":

"En la lejanía, en frente -al cabo de muchos días de caminar- otra ciudad. "Cúpulas y torres en el azul. La caravana se aproxima. Una calle encuesta. Tráfago de gentes, agitación, carros, coches. Madrid. Madrid con su plaza mayor, con el Palacio, con los grandes caserones de la nobleza. Madrid: estrépito, idas y venidas Madrid: una posada, un cuarto chiquito y sucio, y un ruido de pasos y un clamor de voces de toda la noche" (TR 83)

Supresión de "estar":

"Una máquina plana, de hierro, pulida, brillante. La redacción de un periódico, redacción en que hay un señor con un gorrito redondo y con zapatillas de orillo." (CR 76)

Trasposición a formas nominales del verbo.

El nombre tiende a significar la esencia de las cosas. De igual manera, las formas nominales del verbo atraen la atención sobre el significado, puesto que están poco limitadas por los accidentes persona número y tiempo. Debido a que no se dan en un tiempo determinado, la duración de las normas nominales se manejan con mayor flexibilidad. Responden a una temporalidad continua y a una duración ilimitada:

"La violencia del ímpetu repentino, desquitada con la generosidad inaudita, Pródigo, despreciador del dinero; manejando millones y complaciéndose en el desprecio altivo de esos millones." (CI 77)

"Marta Mendoza: mirada viva, palabras halagüeñas, expresivas, siempre ávida en su curiosidad espiritual, comprendiendo -en silencio- al Greco, y en toda su profundidad, unos versos de Antonio Machado o una novela de Pío Baroja." (E)

En el último ejemplo, además de la substitución de formas nominales en lugar de personales: "comprendiendo," "gustando", encontramos la ausencia del verbo "ser": "Marta Mendoza: mirada viva" a cambio de "Marta Mendoza es de mirada viva".

Supresión de "haber", "estar" y trasposición en infinitivo:

"Estrépito continuado y terrible; trepidar del piso, de las paredes. Feijóo, de pie en la vasta sala de máquinas, con un ancho pliego impreso en la mano, junto a la poderosa rotativa. La rotativa en su marcha imponente y triunfadora. Y el olor acre, penetrante, de tinta de imprenta;" (CR 76)

Sustantivo en lugar de verbo:

"Aparición de Esteban Duclaux; como un bólido. Dos automóviles; secretario, mecanógrafa; planos, carpetas rebosantes de papeles." (CI 77)

En vez de "aparece", dice "aparición". No importa la acción, si no su significación esencial expresada en el hecho resultante. Lo mismo sucede en:

"Recuerdos y esperanzas. Recuerdos de aquella tierra maravillosa, en que el mar que la ciñe es oro, carmín y morado; esperanzas -que acaso no se logren- de -- volver a posar los ojos en aquel paisaje, en aquella marina." (PE 1209)

"Recuerdos y esperanzas" substituyen a "recuerda y espera". Así también vemos en el siguiente párrafo:

"utilidad para Félix de la realidad presente; utilidad en el estudio que está elaborando de la Santa." (CI 86)

"Dudas, titubeos, exaltaciones, depresiones; en el ambiente de la Santa, Necesidad en Félix de ver, lo primero de todo, la figura física de la Santa;"(CI 88)

En estos dos ejemplos, "es útil" ha sido substituido por "utilidad", de igual modo que "dudas, titubeos, exaltaciones" pueden ser o sustantivos que ocupan el lugar del verbo correspondiente a estos significados, o bien puede tratarse, en el último caso, de una ausencia del verbo "sentir". En cuanto a "necesidad" obviamente es un modo de manifestar un hecho mediante un sustantivo y no la acción verbal.

En el siguiente ejemplo encontramos la ausencia del verbo -- "sentir" y la trasposición de sustantivo y de infinitivo en vez de verbo en forma personal:

"Intima tristeza, nunca por señorío manifestada, de no verse comprendido; muchas veces despecho terrible en el fondo de su ser por verse, siendo tan desprendido, atacado y denostado por la multitud; desprecio a la vida al pensar en esta incomprensión. No importarle nada morir; en el planeta no hallar ya más expansividad psicológica que la por él alcanzada." (CI 87)

Con el empleo del sustantivo o de las formas nominales del verbo, Azorín encuentra una posibilidad de manifestar directamente su impresión. Se asemeja este procedimiento al realizado al través de la sensación de los objetos cuyos confines han sido esfumados. Intenta en ambos casos borrar los límites accidentales y ofrecer lo esencial

de su vivencia.

Notas.

(1) Cfr. Supra, Cap. IV

(2) Cfr. Julio Casares, Op. Cit. p. 110

C O N C L U S I O N E S

Hemos estudiado la obra de Azorín desde una perspectiva particular. Nos ha interesado destacar principalmente su función expresiva. El análisis de su estilo puede mostrarnos cómo se preocupa el autor por hacer partícipe al lector de su mundo propio, tal como es vivido concretamente por él; esto es, teñido con los sentimientos que acompañaron a su propio descubrimiento de las cosas. Su obra no sólo pretende describir y significar el mundo objetivo en torno, sino también manifestar su subjetividad rica en emociones que lo acompaña. Por eso hemos podido decir que su estilo es impresionista.

Ocupan un lugar destacado en su obra la expresión del campo sensorial y perceptivo, el cual se encuentra matizado por su emoción. La comunicación con el lector se realiza mediante la transmisión de impresiones y no simplemente por la descripción escueta de la sensación o de la percepción escindida de su tinte afectivo. Las sensaciones que ocupan un lugar predominante en Azorín son las de luz y color; entre los colores, el blanco y el azul; por ser éstos los que más se prestan a transmitir el contenido emotivo ligado a su percepción espacial.

El espacio y el tiempo no suelen referirse a una realidad objetiva, sino que se trata de un espacio y un tiempo tal como son percibidos desde su subjetividad. Por ello, pueden fungir como señales de su angustia existencial. Constituyen su problema fundamental, alrededor del cual gira gran parte de su obra.

Si bien a menudo el espacio y el tiempo aparecen en su obra como temas explícitos, la percepción espacial y temporal se nos revela frecuentemente al través de su estilo.

La fugacidad del presente, la fluidez del tiempo, se convierte en obsesión y se manifiesta por medio de la forma: en el ritmo de la frase, en su brevedad; en la puntuación, la enumeración, la explicación; en la sintaxis por la supresión de la conjunción o del verbo.

Por otra parte, la monotonía del tiempo se expresa principalmente en la repetición. Así, un análisis del ritmo y de la sintaxis puede revelarnos el mundo interior del autor.

Azorín, escritor impresionista, no busca tanto la comprensión intelectual del lector, sino su simpatía; es decir, quiere establecer con él una comunicación emotiva al través de un mundo común de impresiones. Por eso, no dice explícitamente aquello que le conmueve, sino lo hace sentir al transmitir su vivencia mediante la estructura que da forma a su obra.

B I B L I O G R A F I A

Azorín, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1947

- Tomo I La Voluntad (1902)
 Antonio Azorín (1903)
- Tomo II Las Confesiones de un Pequeño
 Filósofo (1904)
 Los Pueblos (1905)
 La Ruta de Don Quijote (1905)
 España.-Hombres y paisajes (1909)
 Lecturas Españolas (1912)
 Castilla (1912)
 Los valores Literarios (1914)
- Tomo III Un Pueblecito - Ríofrío de
 Avila (1916)
 París Bombardeado (1919)
 El Paisaje de España Visto por
 los Españoles (1917)

Azorín, en Espasa- Calpe, Colección Austral

- Núm. 153 Don Juan (1922)
 248 Tomás Rueda (1915)
 420 Los Dos Luises y Otros Ensayos
 (1921)
 475 De Granada a Castelar (1922)
 801 Una Hora de España (1924)
 830 El Caballero Inactual (1928)
 461 Blanco en Azul (1929)
 47 Trasuntos de España (1938)
 226 Visión de España (1941)
 261 El Escritor (1942)
 380 Capricho (1943)
 1160 Salvadora de Olbena (1944)

551 Los Clásicos Redivivos. Los clásicos Futuros (1945)

Escritos sobre Azorín:

- Julio Casares, Crítica Profana. Valle Inclán, "Azorín", Ricardo León, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral Núm. 469, Buenos Aires, 1944.
- Heinrich Denner, Das Stilproblem bei Azorín, Rascher und Cie., Zürich, 1932.
- Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Ed. Losada, Segunda edición, Buenos Aires, 1948.
- Manuel Granell Estética de "Azorín", Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.
- Luis S. Granjel Retrato de Azorín, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1958.
- Pedro Lain Entralgo La Generación del Noventa y Ocho, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral Núm. 784, Buenos Aires, 1947.
- Jose Ortega y Gasset, "Azorín" o primores de lo vulgar, Obras Completas II, Revista de Occidente, Madrid, 1954.
- Marguerite C. Rand Castilla en Azorín, Revista de Occidente Madrid sf.
- Arturo Souto Alabarce Apuntes sobre la teoría literaria de Azorín y la generación del 98, Tesis para optar el grado de Maestro en Lengua y Literatura Españolas, U.N.A.M., México, 1955
- Alonso Zamora Vicente "Una novela de 1902 (Notas a una lectura apresurada)", Sur; 226: 67-78; Buenos Aires, 1954

Obras Generales:

- Amado Alonso Materia y Forma en Poesía, Gredos, Madrid, 1955
- Dámaso Alonso Poesía Española. Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos, Gredos, Madrid, 1952

- Charles Bally, Elise
Richter, Amado Alonso,
Raymundo Lida Impresionismo en el Lenguaje, Fac. de Filosofía
y Letras de la Univ. de Buenos Aires, Segunda
Edición, 1942.
- Pío Baroja La Intuición y el Estilo, Biblioteca Nueva, -
Madrid, 1948
- Gustavo Adolfo Bécquer, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1940
- E.F. Carrit Philosophies of Beauty from Socrates to Robert
Bridges being the Sources of Aesthetic Theory,
University Press, Oxford, 1952
- Marcel Cressot Le Style et ses Techniques, Presses Universi-
taires de France, Paris, 1951
- Raúl H. Castagnino El Análisis Literario, Editorial Nova, Buenos
Aires, 1953.
- Albert Dauzat La Filosofía del Lenguaje, Editorial El Ateneo,
Buenos Aires, 1947.
- H. Delacroix, E. Cassi
rer, L. Jordan, y otros Psicología del Lenguaje, Editorial Paidós,
Buenos Aires, 1952.
- Maurice Gieure La Peinture Moderne, Presses Universitaires de
France, Paris, 1958.
- F.J. Billeskov Jansen Esthétique de l'Oeuvre d'Art Littéraire, Einar
Munksgaard, Copenhagen, 1948.
- Wolfgang Kayser Interpretación y Análisis de la Obra Literaria,
Gredos, Madrid, 1958
- Wolfgang Köhler Psicología de la Forma, Argonauta, Buenos Ai-
res, 1948.
- Guy Michaud L'Oeuvre et ses Techniques, Librairie Nizet,
Paris, 1957.
- J.. Middleton Murry El Estilo Literario, Breviarios del Fondo de
Cultura Económica Núm. 46, México, 1951.

- José María de Pereda. Peñas Arriba, Espasa-Calpe, México, 1954
- Edgar Allan Poe Eureka, Marginalia, La Filosofía de la Composición, Emecé, Buenos Aires, 1944.
- Jean Leymarie Impressionism, 2 vol. Skira, Lausanne, 1955.
- Eduardo M. Torner Ensayos sobre Estilística Literaria Española, The Dolphin Book Co., Oxford, 1953.
- Werner Wolf Introducción a la Psicología, Breviarios del Fondo de Cultura Económica Núm. 82, México, 1962.

