P. ROMERO MENDOZA

AZORIN

(Ensayo de crítica literaria)

C. I. A. P.

AZORIN

OBRAS DEL AUTOR

NOVELAS

La humanidad murmura

Sombras

Caminos de servidumbre

ENSAYOS DE CRITICA LITERARIA

Azorín

EN PREPARACION

Don Juan Valera y otros ensayos

La literatura del diablo

P. ROMERO MENDOZA

AZORIN

(Ensayo de crítica literaria)

COMPAÑÍA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES (S. A.)
Puerta del Sol, 15 MADRID
Ronda Universidad, 1 BARCELONA
Esmeralda, 313 BUENOS AIRES

Es propiedad del autor.
Copyright by
Romero Mendoza.-1933

Compañía General de Artes Gráficas.—Madrid.

INDICE

Págs.

CAPITULO PRIMERO:

Azorín y la «generación del 98» 7

CAPITULO II:

La uniformidad, como característica fundamental 15

CAPITULO III:

La inventiva 19

CAPITULO IV:

El novelista 25

CAPITULO V:

Segunda fase de novelista 31

CAPITULO VI:

El crítico 42

CAPITULO VII:

La sensibilidad literaria 66

CAPITULO VIII:

Azorín y los clásicos 74

Págs.

CAPITULO IX:

Estilo y lenguaje:

I Mecanismo del estilo..... 82
II Impropiedades y dislates..... 97
III Arcaismos y neologismos..... 103
IV Solecismos 106
V Del adjetivo 110
VI Galicismos y algunos neologismos más. 114
VII Afectación 119
VIII Tecnicismo 122
IX Comparaciones y tropos..... 126
X De la filosofía popular y de los modismos 131
XI Extravagancias y rarezas..... 133
XII Los diminutivos 136

CAPITULO X:

El alma de las cosas y la fuerza de evocación. 140

CAPITULO XI:

El periódico y la política..... 149

CAPITULO XII:

Tentativas dramáticas 160

CAPITULO XIII:

Resumen 182

NOTAS FINALES 189

CAPITULO PRIMERO

Azorín y la "generación del 98".

No hay país que en trance de perecer, hundido en la abyección política, en la miseria y en el desprestigio de su mentalidad, renuncie al desquite, sepultando en su alma las ansias de reconstruir su hacienda malgastada, de restaurar su espíritu creador y de volver, en una palabra, a los días de bienestar y predominio.

Nuestro desastre colonial, contera y remate de otros descalabros, suscitó la protesta de un grupo de jóvenes intelectuales, conocido con el nombre de «generación del 98».

Todo el siglo XIX es un filón inagotable de acontecimientos; una cadena cuyos principales nudos o eslabones son: la epopeya de la Independencia; la guerra civil; la revolución de julio y la de septiembre; los motines, behetrías, disturbios y algaradas acaecidos en el transcurso del siglo, que si aislados no tuvieron mucha

importancia, como persistente manifestación de disgusto y malestar si la tuvieron, y no escasa; y, por último, la pérdida de nuestras colonias.

Veamos de sucinta manera qué opinaban de esta centuria, en sus albores, al promediar, y ya entrado el último tercio, tres de sus ingenios.

Decía don Eugenio de Ochoa, en carta dirigida al director de *La Ilustración de Madrid*, y refiriéndose a la sociedad de fines del siglo XVIII y principios del XIX, que era «de una depravación profunda, bajo sus apariencias santurronas; que rezaba el rosario todas las noches y se arrastraba por las mañanas en las antesalas del Príncipe de la Paz». Los pueblos—añade el descubridor de la *Crónica rimada de don Rodrigo*—estaban «llenos de conventos y los caminos infestados de salteadores». En 1850, don Juan Valera escribía a su madre, la marquesa de Paniega, en estos términos: «Este país es un presidio rebelado. Hay poca instrucción y menos moralidad; pero no falta ingenio natural y sobra desvergüenza y audacia. Para ser algo es fuerza arrojarse con fe en este mar y salir adelante o ahogarse en él». Demos un salto de veinticinco años. Estamos, pues, en 1875. El autor de *Gritos del combate*, encarándose con Emilio Castelar, exclama en brillante apóstrofe:

«La triste España, nuestra madre España,
se desangra entre el cieno de la calle;
ebrio el desorden la denuesta y hiere.
Agonizando está. ¡Sálvala o muere!»

Este panorama político y social, que no precisaba los cristales de aumento del pesimismo literario para hacer resaltar sus ingentes proporciones, agrupó en torno de un ideal de reconstrucción a los escritores del 98. El contacto diario con Europa, por medio de viajes a través de sus naciones más adelantadas y de lecturas de allende el Pirineo, nos hizo desdeñar lo propio; abominar de las cosas genuinamente españolas, y poner en los cuernos de la luna cuanto fuese extranjero por los cuatro costados. Se miró, pues, con ojos despectivos al arte nacional, impotente para darnos la categoría necesaria, si queríamos no desentonar del concierto europeo. Tuvimos a la política como causa y fundamento de todos nuestros males. Eran éstos, según el recuento que de ellos hacían los escritores del 98, la palabrería vana, declamatoria y retumbante; la administración poco escrupulosa; el favoritismo—*enchufes*, prebendas y sinecuras—; las picardías, trapisondas y gatuperios de los partidos; el cacique, con su servidumbre espuria de brabucones y muñidores; la covachuela, el balduque y el expedienteo, donde morían por consunción proyectos e iniciativas; la rapacería, el fraude y el cohecho de altos y bajos; el

importancia, como persistente manifestación de disgusto y malestar si la tuvieron, y no escasa; y, por último, la pérdida de nuestras colonias.

Veamos de sucinta manera qué opinaban de esta centuria, en sus albores, al promediar, y ya entrado el último tercio, tres de sus ingenios.

Decía don Eugenio de Ochoa, en carta dirigida al director de *La Ilustración de Madrid*, y refiriéndose a la sociedad de fines del siglo XVIII y principios del XIX, que era «de una depravación profunda, bajo sus apariencias santurronas; que rezaba el rosario todas las noches y se arrastraba por las mañanas en las antesalas del Príncipe de la Paz». Los pueblos—añade el descubridor de la *Crónica rimada de don Rodrigo*—estaban «llenos de conventos y los caminos infestados de salteadores». En 1850, don Juan Valera escribía a su madre, la marquesa de Paniega, en estos términos: «Este país es un presidio rebelado. Hay poca instrucción y menos moralidad; pero no falta ingenio natural y sobra desvergüenza y audacia. Para ser algo es fuerza arrojarse con fe en este mar y salir adelante o ahogarse en él». Demos un salto de veinticinco años. Estamos, pues, en 1875. El autor de *Gritos del combate*, encarándose con Emilio Castelar, exclama en brillante apóstrofe:

«La triste España, nuestra madre España,
se desangra entre el cieno de la calle;
ebrio el desorden la denuesta y hiere.
Agonizando está. ¡Sálvala o muere!»

Este panorama político y social, que no precisaba los cristales de aumento del pesimismo literario para hacer resaltar sus ingentes proporciones, agrupó en torno de un ideal de reconstrucción a los escritores del 98. El contacto diario con Europa, por medio de viajes a través de sus naciones más adelantadas y de lecturas de allende el Pirineo, nos hizo desdeñar lo propio; abominar de las cosas genuinamente españolas, y poner en los cuernos de la luna cuanto fuese extranjero por los cuatro costados. Se miró, pues, con ojos despectivos al arte nacional, impotente para darnos la categoría necesaria, si queríamos no desentonar del concierto europeo. Tuvimos a la política como causa y fundamento de todos nuestros males. Eran éstos, según el recuento que de ellos hacían los escritores del 98, la palabrería vana, declamatoria y retumbante; la administración poco escrupulosa; el favoritismo—*enchufes*, prebendas y sinecuras—; las picardías, trapisondas y gatuperios de los partidos; el cacique, con su servidumbre espuria de brabucones y muñidores; la covachuela, el balduque y el expedienteo, donde morían por consunción proyectos e iniciativas; la rapacería, el fraude y el cohecho de altos y bajos; el

nepotismo; y otros aspectos y facetas que, juntos, formaban la típica y pintoresca fisonomía de España.

Y tras de fiscalizar con los cien ojos de Argos cuanto va dicho, pensamos que no había otro camino que destruir y edificar de nuevo. Volviéndonos de espaldas a la Historia, por conceder poco crédito a sus enseñanzas, creímos haber dado un gran paso en la regeneración del país. Y lo mismo se dedujo del desvío que nos inspiraba el arte español. Los escritores del 98 se creyeron llamados por la Providencia—una Providencia muy extraña por cierto, pues tenía entre sus atributos el orgullo y la soberbia—a librarnos de la situación desesperada a que nos habían llevado los errores y tropiezos de la política y la hurañía y aislamiento del espíritu nacional.

Labor inútil la de nuestros investigadores y críticos que, en vez de echar la llave al sepulcro del Cid, abrieron, de par en par, las puertas del pasado, para traer a la luz de la reflexión y del estudio hechos y figuras tenidos por gloriosos e inmarcesibles. La crítica sabia había desperdiciado el tiempo. Lo mismo que el diligente historiador, que no conformándose con la fisonomía de ciertos héroes y el cariz de tal o cual suceso, intentaba arrancar a las tinieblas de los siglos, determinados pormenores y matices, no advertidos hasta entonces. Esta propen-

sión a la rebeldía echó abajo cuanto no transcendiera a novedad exótica. El remedio de nuestra penuria nacional; del desbarajuste de la política, y de otros males, al parecer incurables, consistía en beberle los alientos a Europa; adoptar sus hábitos; practicar sus teorías estéticas, y de éstas las más llamativas y extravagantes; es decir, cortarnos un traje por el patrón *modernista*, que las naciones más prósperas y adelantadas habían elegido por modelo. Pensamos, pues, en cualquier forma menos en español. Si el romanticismo fué una escuela literaria que, aunque de origen o procedencia extraña, se amoldó a nuestra psicología, la cual no echó de menos, en ningún momento, su arraigado españolismo; la literatura modernista pidió por adelantado la renuncia de cuanto oliese a español. Se escribió a la manera de D'Annunzio, *Stendhal* y Poe. Tomamos de Ibsen y Tolstoy cuanto nos vino en gana. Se nutrió la mente de las destemplanzas de Nietzsche; de su ponzoñoso escepticismo, que era algo así como las manzanas de Sodoma o los sepulcros blanqueados por fuera y llenos de podredumbre por dentro de que nos hablan los libros sagrados. En una palabra, se desnaturalizó el apolillado arte español, vistiéndose a la moderna para no desdecir del resto de España.

¿En qué estribaba dicha moda? ¿Cuáles fueron los puntos cardinales de la flamante es-

cuela literaria? En realidad de verdad, el tan cacareado modernismo no era otra cosa sino un batiborrillo o jerigonza de viejas y arrinconadas teorías. De una parte, los poetas parnasianos, y de otra, los simbolistas. Enamorados los primeros de la forma, convierten la pluma en cincel y la poesía en estatuaria. Los simbolistas agrupan las palabras como si se tratase de notas musicales, hasta producir con aquéllas los sonidos adecuados a las ideas que representan. La metáfora y el hipérbaton, exaltados por Góngora a la jerarquía de principales elementos artísticos, adquieren de nuevo la importancia que los culteranos les concedieran. La sensibilidad de los románticos se hace más aguda y sutil. De las cosas que nos rodean, sólo tomamos su parte accidental y transitoria. Se afinan los conceptos; se adelgazan y espiritualizan las sensaciones, como si pasadas por alambique no quedase de ellas sino la quinta esencia. Atento el poeta a sugerir esto o lo demás allá; a poner al lector, iniciado en esta clase de literatura, pues para el público zafio y vulgar fué siempre inasequible; a poner al lector, decíamos, en camino de topar, no con la idea, precisamente, sino con un reflejo, sombra, chispa, átomo o cosa así, de la idea, echa mano de la vaguedad; se enamora de lo confuso; desdeña la luz y opta por la penumbra, donde la nada y el vacío disimulan mejor sus oquedades. Privan las ideas leves

y efímeras que nos forjamos de los objetos al pasar junto a ellos. Toda la picardía del modernismo está en decir las cosas a medias, para proporcionar a los demás el placer de adivinarlas. Algo así como la idealización del acertijo; pero tan cambiado aparentemente; tan guarnecido de aristocráticos arreos, que no es fácil desenmascararle ni dar, claro es, con su plebeyo origen. El arte, que al decir de Aristóteles no es otra cosa sino la imitación de la naturaleza, pierde ahora el contacto con la realidad y se abraza a la fantasía. Las cosas reales y sensibles no son tal como las ven los ojos de la cara, sino como se las figuran los del alma, la cual, aburrida de la sencillez y de la naturalidad, se hace extravagante, enrevesada, compleja y laberíntica.

Como siempre que por prurito de notoriedad y vanagloria se pierden los estribos, o lo que es lo mismo, el buen gusto, el arte, en resumidas cuentas es el que paga el pato. Este fué el caso de Góngora cuando, a partir de 1609, selló con siete sellos el áureo cofrecillo donde guardaba sus lindos romances moriscos e históricos; sus intencionados y saladísimos epigramas; sus letrillas burlescas, y se echó en brazos de la extravagancia, dando a luz *Las Soledades* y la fábula de *Polifemo*. El escritor que suelta las amarras del sentido común es como piloto sin brújula o nave sin timón, condena-

da a los caprichos del mar. En la literatura, el mar es la imaginación, que al desmandarse —por algo se la llama la *loca de la casa*—da al traste con todo. El afán de llamar la atención; de descubrir a los lectores inexplorados países artísticos; de brindarles sensaciones no experimentadas hasta ahora, fué lo más típico y saliente de la escuela modernista. Agréguese a cuanto va dicho la prisa que nos dimos en recoger la herencia escéptica y pesimista del siglo que agonizaba, y tendremos una idea de lo que es el modernismo.

Mal se avenía la presteza que los escritores del 98 se dieron en recoger dicha manda espiritual, con los anhelos de reconstrucción que traían como programa o ideario. Sin saber, por lo visto, que la corriente escéptica y pesimista que aun se enseñoreaba de Europa era débil punto de apoyo en que hacer pie para emprender la regeneración de España. Sirvió el escepticismo como de acicate o aguijón, que nos obligase a proclamar nuestros defectos y flaquezas y a negar, rotunda y terminantemente, nuestros méritos. No fueron menos dañinas las gafas ahumadas con que oteamos el futuro. En una palabra, seguimos viendo las cosas con los mismos ojos del siglo XIX. En esto consistió el ideal *palingenésico*, herderiano, de la generación del 98.

CAPITULO II

La uniformidad, como característica fundamental.

No será preciso nombrar a sus escritores. En la memoria del lector están todos ellos seguramente. De uno tan sólo vamos a tratar en estas mal hilvanadas páginas. Fué, sin duda, dentro de aquella generación, el que más se distinguió en su actitud de franca animosidad y guerra sin cuartel con los sordos e indiferentes a los nuevos principios estéticos. Oreado su espíritu en otras latitudes del pensamiento, con un bagaje de ideas traído de Francia, galicista por el lenguaje y por la inteligencia y con sin igual desenfado para recorrer de Norte a Sur nuestro mundo literario, desde sus albores, con *El cantar del Mio Cid,* hasta el presente, fué y es, por fas o por nefas, figura de palpitante actualidad.

Cuando el espectador tiene a la vista un dilatado paisaje, a cuya formación concurren varios elementos: la montaña, la ciudad, el mar, si quiere enterarse bien de todo habrá de mirar

uno por uno estos componentes. Lo mismo nos sucede en la literatura, si tenemos delante de los ojos la obra entera de un escritor de protéica fisonomía. El autor de *Pepita Jiménez,* por ejemplo, no cabe dentro de la zona visual. Hay que ir estudiándole por partes. Primero, como novelista; después, como crítico; ahora, como pensador; más tarde, como cuentista o poeta. Y si de los libros pasamos a su vida, que no es menos variada y multiforme, habrá que seguirle mirando por aquí y por allá: como político, diplomático y hombre de mundo, galanteador y demás caras con que se nos presente, porque en esto de caras, don Juan Valera aventaja a Jano, que tuvo dos, y a Hécate, que tuvo tres, si la memoria no me engaña.

Pero situad ahora al espectador en la llanura castellana, en medio de este paisaje estepario, monótono, uniforme, sin los alcores, gollizos y abajaderos de la montaña, ni la compañía del mar, eternamente nuevo; ni la ciudad aseada, simpática, acogedora, y le bastará una sola mirada para enterarse de todo cuanto le rodea. Este es el caso de *Azorín.* Al autor de *Los pueblos* y *La Voluntad* se le abarca también de una sola mirada. No porque su obra literaria carezca de variedad, puesto que *Azorín,* como sabe muy bien el lector, cultiva varios géneros, sino porque todos sus trabajos literarios están cortados por el mismo patrón: el impresionismo.

La multitud de géneros es en *Azorín* aparente. Al decir esto no perdemos de vista ni echamos en saco roto que la preponderancia de un género sobre los demás es muy corriente en el escritor, pues rara vez se desdobla su habilidad artística de modo que cada faceta—la crítica, la novela, la poesía, el teatro—sea tan principal e interesante como las otras. Así, por ejemplo, en Sainte-Beuve, cuando compone una novela como *Volupté*, se advierte la supremacía del crítico sobre el novelador, representada por la tendencia razonadora y erudita. No es esto lo que sucede con *Azorín* precisamente.

Pero veamos ahora si entre las facultades anímicas del autor de *Clásicos y modernos* hay la necesaria armonía. Lo primero que echamos de ver es la falta de imaginación. Si pasásemos revista, una por una, a sus novelas notaríamos en seguida la ausencia de dicho elemento. Nos interesará el estilo, el lenguaje aliñado y elegante, la riqueza del léxico, que a veces peca de poco natural y espontáneo, y sobre todo esa dilección maniática con que va trayendo a primer término de sus obras, pormenores, detalles, pequeñeces, aspectos ínfimos y pasajeros de las cosas. Nadie que yo sepa ha poseído en el mismo grado de *Azorín* esa aptitud—que algunos psicólogos llaman *adquisitividad*—para hacer de los objetos más deleznables e inferiores, elementos estéticos de gran valor. En sus manos,

las cosas pequeñas, tal o cual matiz, ésta o aquella nimiedad, se elevan y ennoblecen; ganan en robustez y consistencia, sin que tales virtudes surjan de una transmutación o metamorfosis de los objetos; como si, por arte de alquimia o brujería, lo diminuto se agrandase y lo feo y contrahecho embelleciera; sino que conservan su realidad sensible, su figura objetiva, como antes de venir a la esfera del arte. El mérito de *Azorín* estriba en aristocratizar las cosas, en pasarlas por alquitara hasta que se afinan, adelgazan, sutilizan y quintaesencian. Pues bien: este pío o prurito, por lo pequeño, es, como veremos ahora, la causa de que su obra literaria no pueda desentenderse de la monotonía y uniformidad a que ya nos hemos referido.

CAPITULO III

La inventiva.

No será necesario que nos detengamos a demostrar que el ilustre autor de *La ruta de Don Quijote* carece de imaginación, como dejamos dicho. Sobre este punto están de acuerdo todos los que han estudiado y comentado las obras de *Azorín*. Si el lector, con aquella desconfianza de Santo Tomás, el cual, como es sabido, sólo creía lo que veía, quiere convencerse con sus propios ojos, tome en sus manos cualquier novela del escritor alicantino—*La Voluntad, Antonio Azorín, Don Juan*—y notará la ausencia del mentado elemento. ¿Cómo explicarnos, pues, que ayuno *Azorín* de facultad creadora y de corazón para sentir las emociones de la vida cultive un género como la novela, donde tanta falta hacen la imaginación y el sentimiento? De aquí que sus novelas carezcan de fábula, que los personajes discurran con leves pisadas a través de la narración y que la ausencia de caracteres —fin primordial del arte—dé a sus novelas el

aspecto de un yermo o páramo, disimulado, eso sí, bajo un tapiz de flores. Si la novela es representación de la vida humana, con sus luchas, pasiones, contrastes, alegrías, pequeñeces y miserias, ¿qué clase de novelas escribió *Azorín*? Por eso la estética de este escritor, su teoría literaria, se endereza principalmente a disculpar o escamotear la impericia con que el propio *Azorín* aborda el género novelesco. No es capaz de urdir una fábula, como hacen los verdaderos novelistas, y dice que «la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria». No sabe dialogar, y arguye que «el diálogo es artificioso, convencional, *literario* (es él quien subraya), excesivamente literario». Carece de imaginación para establecer la afinidad o semejanza que existe entre las cosas, y advierte que «comparar es evadir la dificultad..., es algo primitivo, infantil...; una supercheria que no debe emplear ningún artista». Fáltanle condiciones de crítico para juzgar objetivamente las obras literarias—ya dijo Taine que la crítica ha de ser objetiva, «que la primera operación en Historia redúcese a colocarse en el puesto de los hombres a quienes queramos juzgar, a identificarse con sus instintos y costumbres»—, y proclama con el ejemplo la doctrina opuesta; esto es, la crítica personal, subjetiva, impresionista, en una palabra. Se lamenta de que en nuestra república literaria no haya más que

críticos eruditos y enumerativos. Echa de menos a un Sainte-Beuve, a un Taine, a quienes se debe principalmente que la crítica moderna, al interpretar una obra, tenga presente la vida y carácter del autor y su tiempo, y se contradice en el mismo libro—*Clásicos y modernos*—, donde participa de dicha opinión, cuando observa que los clásicos «deben ser revisados e interpretados bajo una luz moderna».

Pero vayamos por partes. ¿Quién ha dicho al autor de *El alma castellana* que el secreto de hacer novelas consista en reproducir la vida tal como es, sin que haya que embellecerla e incluso sublimarla, si hay arrestos para ello; sin que haya que ordenar y enlazar, de acuerdo con los atributos de la Belleza, los elementos objetivos que de la vida tomamos? Pero si dichas piezas, sutilísimas, incorpóreas, abstractas, de un lado; materiales y sensibles de otro, no se unen como es debido, porque unas son demasiado grandes y otras demasiado pequeñas, el arte denotará en seguida este desavío o desconcierto. Recordad, si no, a las primeras figuras literarias: a Homero, a Cervantes, a Shakespeare; traed a primer término de vuestra memoria sus concepciones más sublimes, y veréis la delicada trabazón de sus partes, el ajuste y cohesión de todos sus elementos, la magistral armonía a que conspiran. Se ha escrito mucho sobre este asunto. Un mediano estudiante de Preceptiva sabe

que la novela—género de que venimos hablando, aunque el principio es aplicable a la poesía o bella literatura en general—no ha de ser servil representación de la vida. Esto sería confundir al novelista con un fotógrafo, que, al retratar las cosas, no le es permitido modificarlas con arreglo a los cánones de belleza que le dicte un buen gusto nativo, además de perfeccionado en su contacto con excelentes modelos y escogida y sabia lectura. Ya dijo Valera—tan injustamente maltratado por *Azorín*—que hay que pintar las cosas, «no como son, sino más bellas de lo que son, iluminándolas con luz que tenga cierto hechizo». Lo ha dicho el autor de *Pepita Jiménez* y lo han dicho, antes que él, todos los filósofos estéticos, hasta que el naturalismo—nuevo establo de Augias—emponzoñó tan honesta doctrina. Pero *Azorín* sabe al dedillo todo esto. Lo que no puede *Azorín* es ponerlo en práctica, porque no se da maña a urdir asuntos ni a hermosearlos. Esta es la madre del cordero. Tampoco desconoce el autor de *Castilla,* aunque de la lectura de sus novelas se infiera lo contrario, que en el arte existe una escala o jerarquía de valores estéticos, derivada de la trascendencia y robustez de los caracteres. Así, *Hamlet, Don Quijote, Fausto,* están en el primer tramo de la escala, donde el sabio veredicto del público y de la crítica, contrastado y sopesado por varias gene-

raciones, ha ido colocando a las grandes figuras del arte. Del mismo modo que *El Alcalde de Zalamea,* de Lope, o el *Don Quijote,* de Avellaneda, pongo por caso, ocupan los últimos peldaños. Cuanto más firme, hondo y permanente es un carácter más alto está el pedestal o templete en que le encaraman público y crítica. De aquí que en esta gama de valores literarios los caracteres que responden a determinadas circunstancias del momento, que se forjaron en el yunque de la moda, que no es el de Vulcano precisamente, ocupen los puestos inferiores. Así tenía que ser. La inmortalidad sólo corresponde a aquellos tipos fundamentales que, pertrechados de todas armas contra la indiferencia y el desvío de los hombres, triunfan en la pelea con el temible ejército del tiempo. Los dioses de la Mitología, por ejemplo, no se distinguían de los mortales más que en la firmeza e invariabilidad del carácter que les infundió la musa popular o los primitivos vates. En lo demás eran como nosotros. Tenían nuestros vicios y nuestras pasiones. En este sentido antropomórfico de la teogonía, avalorado tan sólo por la inmortalidad, está la endeblez de la religión pagana. Pero lo que no sirvió para alcanzar la supremacía en lo religioso sirvió para lograrla en el arte, pues de todo aquello sólo nos queda el valor poético de la leyenda, fábula o mito. Y este valor poético se asienta precisamente en

la robusta complexión, en el empaque y bizarría de los caracteres. Y Martínez Ruiz no ha sido capaz de traernos al mundo de la novela más que caracteres infra-artísticos, cabría decir; oscuros, desvaídos, borrosos, de una simplicidad que fracasó la mayor parte de las veces que intentó echárselas de sutil y delicada. Quitad del retablo literario de *Azorín* al mismo *Azorín,* es decir, al héroe de *La Voluntad* y de *Antonio Azorín,* que no es tampoco un carácter, ni mucho menos, y ¿qué nos quedará? Por otro lado, esta propensión a descubrir los matices más leves, las intimidades más recónditas de lo pequeño, está bien mientras no haya otros aspectos que desentrañar o cuando el descubrimiento viene de lo más alto a lo más bajo, de lo trascendental a lo pueril... Lo que no se puede tener como norma es el prescindir de las características, rasgos y particularidades más salientes y, en cambio, girar siempre en torno de lo sutil, vago y etéreo, con el peligro, ya indicado, de caer a veces en la trivialidad. Colígese de aquí que el restringir la zona de observación y dar de lado a todo lo que sea fundamental y eterno, como si los valores artísticos estuvieran en orden inverso de como aparecen en cualquier manual de Estética, no es sino falta de aptitud para emplear otros módulos literarios.

CAPITULO IV

El novelista.

Las novelas de *Azorín* denotan dos fases del temperamento literario de su autor. Para explicarnos esto será preciso que hagamos las siguientes consideraciones. El modernismo, en su iniciación, adopta una forma violenta, explosiva, dilacerante. Hay que rever y fiscalizar todas las cosas: el arte, la política, la administración, la Historia, la Literatura. Cada pluma es un almajaneque o catapulta que va derribando, día por día, cuanto a su paso se opone. Viejos convencionalismos, caducas teorías estéticas, rutinarios puntos de vista, respecto del pasado y del presente. La salvación del país dependerá del criterio que adoptemos para interpretar la vida en sus diversas modalidades. Un criterio clásico nos detendría en el tiempo. No hay, pues, otro remedio que modernizarse, que sentir, pensar y querer a la moda, para que consigamos el milagro de nuestra regeneración. En este momento histórico aparecen *La Voluntad* (1902)

y *Antonio Azorín* (1903). Han transcurrido cuatro lustros. La fisonomía de España no ha variado gran cosa. A los políticos de entonces les sustituyeron otros por el estilo. Continuaron las corruptelas administrativas. Tampoco triunfó con la unanimidad del romanticismo, por ejemplo, la escuela modernista. Han pasado los ímpetus juveniles. La generación del 98 ha envejecido sin que germine copiosamente su semilla. Surge en el espíritu de sus escritores cierta desilusión, que se manifiesta en la frialdad o atonía del fondo de las obras literarias, si bien en la forma interna y externa de las mismas persiste y aun adquiere mayor resalte la falta de unidad de acción, el exceso de lo anecdótico, el desprecio de las comparaciones y metáforas, y el menoscabo de la Gramática y del lenguaje. A este segundo momento del modernismo corresponden: *Don Juan* (1922), *Doña Inés* (1925), *Félix Vargas* (1928) y la prenovela *Superrealismo* (1929).

El desastre colonial de 1898 fué la razón de ciertas actitudes literarias. Recuérdese el caso de Blasco Ibáñez, el ciclo de sus novelas sociológicas. En carta dirigida a don Julio Cejador —carta que este ilustre crítico publicó en su *Historia de la Lengua y Literatura castellana*—decía Blasco: «Acabábamos de sufrir nuestra catástrofe colonial. España estaba en una situación vergonzosa y yo ataqué rudamente,

pintando algunas manifestaciones de la vida soñolienta de nuestro país, imaginando que esto podía servir de reactivo.» Refiérese el escritor levantino a sus novelas doctrinales *La Catedral, El Intruso, La Bodega* y *La Horda*. Mucho habría que decir del mérito literario de estas obras, que no pueden ser incluídas entre las mejores de Blasco. Pero, ¿quién se atreverá a negar a su autor la habilidad con que urde la trama, el acierto con que enlaza y coordina los elementos tomados de la vida política y social de España en las postrimerías del siglo XIX? Pretendía Blasco darnos una impresión de la España del desastre, y lo consiguió. ¿Hizo *Azorín* otro tanto? *La Voluntad* y *Antonio Azorín* tienen su origen en las mismas instigaciones que movieron la pluma de Blasco Ibáñez. No se olvide el ímpetu con que los escritores del 98 tomaron la tarea de reconstruir la vida nacional. La palabra *palingenesia* no se les cae de los labios. Lo mismo usaban la piqueta que la escoda. Con la una destruyen lo que falta por derribar, y con la otra labran y pican la piedra que ha de servir de sillar o basamento. Pero si queremos deducir de las novelas de *Azorín—Antonio Azorín* ya no ve la luz a título de novela, como *La Voluntad,* aun siendo su continuación, sino como «pequeño libro en que se habla de este peregrino señor»—la misma consecuencia que de las de Blasco, tendremos que subsanar por

nuestra cuenta los defectos de ilación, imaginando, a través de los incoherentes episodios de cada novela, el fin perseguido por su autor. Porque estas dos obras de Martínez Ruiz son una mezcolanza de doctrinas filosóficas y sociales, de alusiones políticas, de teorías literarias. Ya discurre el autor sobre Agricultura, ya habla de inventos, Metafísica, Entomología o Botánica. Vamos de un lado para otro, ora en el terreno de las ideas, ora en el mundo objetivo. Yuste, Madrid, las Ventas, Toledo, Madrid otra vez, las *Américas*, pasan delante de nuestros ojos un poco fatigados de este desfile, de este trajín, donde las cosas tienen siempre el mismo aspecto fúnebre y pesimista. Todo es negro, desconcertante. Ni una sonrisa, ni una lágrima. La vida, tan variada y múltiple, no presenta aquí más que una cara, una fisonomía, cuyos rasgos principales convergen en el escepticismo más desconsolador. ¿Cómo un literato de tan cultivado espíritu, de tan copiosa y diversa lectura, como *Azorín*, se dejó apresar en el trasmallo de Larra, en su corrosiva ideología, hasta el punto de parecer un *Fígaro* redivivo? *Antonio Azorín*, protagonista de sus dos mentadas novelas, es la negación personificada de todas las cosas; la falta de fe en el futuro. ¿Qué regeneraciones pueden venirnos de hombres así? Abomina *Azorín* del pasado y del presente, sin advertir que de su alma trasciende el mismo desaliento que

caracteriza a los escritores del XIX. Quiere mostrársenos con una original psicología, y está todo él formado de retazos de Larra, de Montaigne y de Nietzsche. Destruye para edificar de nuevo, y deja su propio espíritu prisionero de los escombros. Pretende abarcar todas las cosas, analizarlas, descomponerlas en átomos, y no ve y examina sino una parte de la vida. ¡Qué corriente es el creer que las fronteras del mundo empiezan allí donde acaba nuestro poder visual! *Antonio Azorín*, como el *Gabriel Luna*, de Blasco Ibáñez, o el *Angel Guerra*, de Galdós, es un carácter frustrado, una voluntad enferma, de cambiantes tonalidades. Místico a ratos, demoledor y sacrílego muchas veces, irresoluto siempre. Se diría que pesa sobre estas almas como una tara hereditaria, cuyo proceso se inicia en Goethe, sin que hasta ahora sepamos dónde termina. ¿No puede indicarse como punto de partida el simbolismo del *Doctor Fausto*? ¿No representa el héroe de Goethe la negación de la fe, el fracaso del esfuerzo humano por descifrar el enigma de la vida? Aparece algo más tarde Schopenhauer, con su pesimismo filosófico. Esta nueva interpretación del universo, de una parte, y el pesimismo literario de Leopardi, lord Byron y Heine de otra, acaban con las últimas energías de la voluntad. Rara vez penetra en nuestro espíritu un bendito rayo de luz. Desde la Enciclopedia hasta Nietzsche venimos

trabajando en la sombra, como Trofonio. De este ambiente intelectual, de esta influencia literaria, que constituye el *spiritu intus* del siglo XIX, no supieron sustraerse los escritores del 98. Pretendían hacer una España nueva con los mismos elementos que la habían destrozado. ¿Cabía sospechar que la regeneración de España había de venir de literatura tan tenebrosa y sombría? Esto, dígase con palabras de Larra, sería como «enseñarle a un hombre un cadáver para animarle a vivir.»

CAPITULO V

Segunda fase del novelista.

Hay dos clases de literatura. Una del cerebro, que pudiéramos llamar intelectiva; otra cordial, esto es, del corazón. Nuestras letras están empedradas de ejemplos de una y de otra. Jorge Manrique, el mejor poeta del siglo XV, pasó a la posteridad porque sus *Coplas a la muerte de su padre, el conde de Paredes,* es la más bella y sentida elegía que conocemos. La curiosidad erudita de don Juan Valera intentó, sin éxito, descubrir un antecedente literario de Jorge Manrique en el poeta árabe Abul Beca. Pero lo cierto es que para hallar algo parecido a los sublimes tonos elegíacos del primero será menester remontarse hasta Isaías. ¿Quién ha sentido tan honda y dulcemente la desaparición del ser más querido de nuestra alma? ¿Quién expresó de manera más poética lo fugaz de la hermosura física, la veleidad de la fortuna, el rasero de la muerte igualando a papas y pastores, cuando se confirman aquellas graves, filosóficas palabras:

«Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar»?

¿Quién meditó más atinada y certeramente sobre las pompas y vanidades de los hombres y la falacia de «placeres y dulzores desta vida trabajada»? Pues todo fué arte o milagro, si se quiere, de un corazón supersensible. Tengamos al servicio de una sensibilidad tan extraordinaria las facultades de poeta que adornaban a Jorge Manrique y la gloria, el cielo del arte, se nos abrirá de par en par.

Otro poeta que no va a la zaga de Jorge Manrique en notoriedad, si bien la logró en parte por otros caminos de más difícil acceso, es Góngora. Poeta agudo y sutil. Más inclinado a la burla que a lo sentimental. Satírico por naturaleza y por instinto de conservación, pues de algún modo había de devolver las flechas enherboladas de sus detractores. Rara vez la sátira se desentiende de cierta malignidad. *Fígaro* ha intentado demostrar lo contrario en su artículo *De la sátira y de los satíricos*; pero, la verdad, no nos ha convencido. La sátira ya supone predominio del cerebro sobre el corazón. Por otra parte, la tendencia de Góngora a elevarse sobre lo vulgar, el abuso de metáforas y antítesis, las trasposiciones violentas y cuantos vicios pudieran traerse a la colada como cualidades distintivas del culteranismo, indican

la supremacía de la razón sobre el sentimiento. He aquí, pues, un caso de literatura intelectiva. Quevedo, Gracián, *Fígaro,* son otros tantos.

No hacemos estas reflexiones a humo de pajas, sino para afiliar en esta última zona de las letras al autor de *Castilla.*

El ejemplo literario de *Azorín* tiene algunos puntos de contacto con el de Góngora. A partir de 1609, este ilustre poeta cordobés, ávido de lograr una fama más estrepitosa que la que le habían proporcionado los romances, sonetos, canciones, letrillas y décimas de su primera época, cae de hoz y de coz en la extravagancia y el mal gusto. Estéril el esfuerzo colectivo de los escritores del 98, ¿qué va a hacer *Azorín* por su cuenta? Desvanecida ya la ilusión de los años juveniles, trocado el gesto de rebeldía en contemporizadora actitud, restringido el ideal político de la primera época hasta acompasarle al ritmo de un ideario conservador que tiene en La Cierva uno de sus paladines, ¿qué nuevo estado espiritual puede convenir al autor de *Los Pueblos* para obtener por otra parte una fama también estrepitosa? La de extremar su fórmula literaria, aunque sea para incurrir en ciertos tranquillos, como ya se ha observado por algunos comentadores de *Azorín.* Dar al estilo un carácter más personal e inconfundible, aun a trueque de conculcar teorías literarias que fueron siempre tenidas por buenas, de indispo-

nerse con la Gramática y hasta con el sentido común.

En esta segunda fase, la inteligencia analítica y desmenuzadora de *Azorín* gana en agudeza y sutilidad respecto de ciertas cosas, pues la visión del literato de Monóvar no fué nunca completa, propendiendo más a los pequeños detalles que a lo trascendental y fastuoso. Literatura intelectiva sin la gracia satírica de Góngora, ni la agudeza de ingenio de Quevedo o de Gracián, ni el amplio sentido crítico de Larra; pero afín a éstos por la falta de sentimiento, por la preponderancia de la razón sobre la sensibilidad. Ni pasiones, ni rebeldías, ni gritos, ni destemplanzas. El paisaje desolador de Castilla metido ahora en el alma de los personajes. El lector puede recorrer las páginas de *Don Juan* y de *Doña Inés,* desde el principio al fin o viceversa, y verá que es lo mismo, porque no hay fábula, ni contrastes, ni pasiones, ni conflictos que impongan al lector el orden lógico de la lectura.

Aparece *Don Juan* en 1922. Don Juan es, por antonomasia, el legendario conquistador, tan traído y llevado por la literatura desde Juan de la Cueva hasta nuestros días. Cuando decimos Don Juan nadie piensa en otros Don Juanes—don Juan II, de Castilla, don Juan de Austria—trasplantados de la Historia a la escena o al libro. Como cuando decimos Doña Inés nos

referimos a la hija del Comendador, don Gonzalo de Ulloa, a pesar de las otras Ineses de la Literatura, como, por ejemplo, la de Castro, que si da nombre a una comedia de fray Jerónimo de Bermúdez es mediante el anagrama de *Nise*, como es sabido. No lo entendió así *Azorín*, según se desprende de su *Don Juan* y su *Doña Inés*, que, en mi concepto, ninguna relación tienen con los auténticos personajes literarios del mismo nombre. Claro es que esta afirmación no puede hacerse a carga cerrada, sobre todo en lo tocante a *Don Juan*. Unas líneas antes de terminar la novela, exclama el autor por boca de un personaje: «Hermano Juan (este hermano Juan es el héroe titular de la obra), no me atrevo a decirlo; pero he oído contar que usted ha amado mucho y que todas las mujeres se le rendían.»

De ser el Don Juan del escritor alicantino el verdadero Don Juan, aunque visto a través del temperamento de *Azorín*, ¿cómo eligió éste la fase menos curiosa y emotiva de Don Juan?

Cuantos tomaron en sus manos al legendario conquistador, bien para encerrarle entre bastidores y bambalinas, bien para hacerle andar por el dilatado campo de la novela, tomáronle tal como nos lo había pintado la musa del pueblo: gallardo, atrevido, escéptico, mujeriego, fanfarrón, insolente y, sobre todo, en la madurez de la juventud, que es cuando más resplan-

decen dichas cualidades; pero de ningún modo en aquella edad en que nos acecha el reuma, la arterioesclerosis o simplemente la chochez, término inevitable de toda existencia longeva y despilfarrada.

Sin embargo, *Azorín,* ávido de originalidad, de una parte, y sugestionado, de otra, por aquellos aspectos y circunstancias que más se avienen con su especial psicología, optó por corregirle la plana a la tradición. Así están borradas, por no decir ausentes, las principales características de Don Juan, el cual se muestra tan trasijado y pachucho, que podría llamarse don Aniceto o don Casimiro, sin que por eso quedase coja o ayuna de sentido la novela. Agréguese a esto la circunstancia de que los personajes hablan tan poco que apenas si llegamos a distinguir el metal de la voz de cada uno; que cuando alguien se aventura a desplegar los labios no dice sino naderías, que repite como un eco el interlocutor o que quedan como vilanos en el aire, y que, despojado el lenguaje de sus naturales arrequives: tropos y comparaciones, parece el sudario del traslúcido argumento.

No me explico, ni me explicaré nunca, este desmedido afán de traer a los libros figuras tan prometedoras y sugerentes como Don Juan y Doña Inés, con tales averías en lo físico y en lo moral. El arte tiene la virtud de sustraerse a las dentelladas del tiempo, eternizando sus tipos en

aquel instante de la vida en que alcanzan su plenitud, sin que nos sea dado, de no pecar de extravagantes, presentar estas o aquellas figuras literarias en una fase de la existencia humana que no conocieron. ¿Qué pensaríamos de Milton, pongo por caso, si nos hubiese pintado en su inmortal poema a una Eva histérica, rayando en los cincuenta años, sin rastro alguno de su juvenil hermosura, y a un Adán en el declive de la vida, aquejado de artritismo y haciendo ascos de la famosa manzana?

Pero aún nos queda el rabo por desollar. Esta segunda época de *Azorín* hay que dividirla en dos partes. A la primera pertenecen *Don Juan* y *Doña Inés,* que son nuevos hitos o mojones en la ruta estética del escritor de Monóvar. Y a la segunda corresponden sus últimos libros *Félix Vargas* y *Superrealismo.*

A punto he estado de omitir el comentario que me sugiere esta nueva modalidad del autor de *Los Pueblos,* pensando si sería bueno esperar a que la crítica evolucionase convenientemente y se atemperase al ritmo de la literatura de vanguardia. Comprendo que es desastroso enjuiciar cierta clase de obras con un criterio más clásico que modernista. Pero como no pretendemos decir la última palabra y siempre habrá tiempo de rectificar la dirección, si la brújula de la estética moderna nos indica el verdadero ca-

mino, vamos a comentar muy someramente los dos libros citados.

Representémonos un amplio recinto ocupado por numerosos artefactos. Aquí, varias herramientas y útiles de trabajo: martillos, picos, cinceles, escodas. Allá, bloques de granito o de mármol. Los canteros, con acompasado ritmo, golpean la piedra hasta igualarla y pulirla. Unas vagonetas cruzan el recinto de una a otra parte. Tiran de ellas unos jamelgos tan famélicos y derrengados que apenas si se sostienen sobre sus patas. Bajo un cobertizo de tosca madera construído trabajan, acuciosos y febriles, los imagineros. Hay estatuas yacentes, terminadas y otras en actitud de orar, por concluir. Cariátides, molduras, gárgolas de gesto histriónico, abiertas las bocas en un bostezo horrible. Cerca del cobertizo encontraremos una forja. Los que en ella trabajan parecen, al resplandor del fuego crepitante, verdaderos demonios. Tienen los ojos encendidos y la tez abrasada. ¿Qué sucede? ¿Cuál es el objeto de esta actividad con que los hombres aquí presentes van de un lado para otro? ¿A qué fin conspiran tantas manos afanosas, provistas del martillo, del cincel, del cortafrío, de la escoda? Se trata, sencillamente, de la construcción de un templo.

Si tornamos al mismo sitio una vez pasados cinco o seis años, ¡cuán diferente espectáculo ofrecerá a nuestros ojos! Los variadísimos ele-

mentos que en nuestra primera visita aparecían dispersos y desarticulados, al ocupar ahora cada uno su lugar, constituirán un templo de armoniosas proporciones, con su finas ojivas y sus tragaluces de polícroma cristalería, y su campanario bañado de luz. Penetremos ahora bajo las anchas naves, y veremos elegantes y airosas columnas, lindos capiteles, tallas de incalculable mérito, juntamente con las filigranas y encajes góticos del altar mayor y del coro.

Hemos presenciado, pues, dos aspectos de esta obra gigante. El proceso inicial de su construcción y su glorioso coronamiento. Hasta este segundo momento no ha aparecido el arte en su forma magistral y fastuosa.

Limitémonos a la primera parte de este ejemplo, y ese será el caso de *Félix Vargas* y *Superrealismo. Azorín* ha ido reuniendo los materiales de una futura novela. Detalles y pormenores del mundo físico. Trazos espirituales de una etopeya desdibujada y confusa. Pero todo esto en forma caótica, dislocada, sin ninguna trabazón. Si arguye algún crítico de vanguardia que esta singular manera de hacer libros es tan artística como cualquiera otra, diré que, en efecto, no han de ser siempre los mismos caminos los que nos guíen a la realización de la belleza; pero no se nos oculte que hay reglas fundamentales, invariables, eternas, sin cuya ob-

servancia no es posible conseguir el ideal estético. En este punto están de acuerdo todos los filósofos que han disertado sobre lo bello, desde Sócrates hasta nuestros días.

Cuando, tras largas y penosas excavaciones, topamos con los vestigios de una ciudad antigua o, más modestamente, de un templo, foro o teatro romano, no se nos ocurrirá dejar las cosas tal como aparecen después de desenterradas, sino que procuraremos reconstituirlas por todos los medios que podamos alcanzar. De esta manera presentaremos al espectador aficionado a la Arqueología, en vez de una belleza dispersa y atómica—que exigiría el esfuerzo personal de una contemplación interna, imaginaria—, la recomposición del templo, del foro o del coliseo, porque es en el conjunto de sus desperdigados elementos donde radica la belleza que hemos de contemplar absortos.

Tan es así, que a nadie le pasará por las mientes el propósito de descomponer en varios pedazos la Venus de Milo o el Apolo de Belvedere para contemplar a sus anchas, no las líneas aéreas, sutiles, ultrafinas y los bellísimos contornos de estas dos figuras estatuarias, sino más bien los trozos o partes en que las hemos escindido.

No se trata, pues, de una técnica personal y novísima de *Azorín*. Más bien estamos delante

de un capricho, de una arbitrariedad literaria que intenta erigirse en ejemplar modelo, abatiendo los principios eternos e inconmovibles del arte.

CAPITULO VI

El crítico.

Azorín es un temperamento sensible, tornadizo, infantil, como con certero sentido de la realidad ha dicho Cejador; y en el campo de la crítica no debemos entrar mientras no estemos en posesión de un criterio estético perfectamente definido. Cuando el lector advierte la versatilidad del crítico, las contradictorias posiciones que ocupa, desconfía y recela de quien tan voluble se muestra en sus apreciaciones, y abandona la lectura, pues de persistir en ella acabaría por no saber a qué carta quedarse. Es el mismo caso de un enfermo cuyo médico le diera cada día diferente diagnóstico. ¿No terminaría el paciente por poner al médico de patitas en la calle? Los libros de crítica literaria que *Azorín* ha dado a las prensas, y que generalmente son compilaciones de artículos aparecidos en periódicos y revistas, están llenos de imperdonables antinomias. Parecen escritos al dictado de un genio tornadizo y volátil. Cuando

sopla aire de bonanza nos dirá que blanco, pero a poco que varíe cambiará el color y seguirá impertérrito su camino, sin caer en la cuenta del arco iris que se ha ido formando detrás de sí con tamañas contradicciones.

Si al autor de *Lecturas españolas* se le hiciera comparecer ante un tribunal literario, le acontecería lo que a esos testigos o reos que, habiendo declarado una cosa ante el juez y otra en el juicio oral, no saben cómo arreglárselas para conciliarlas.

Aplaude *Azorín* a Jovellanos como prosista—a pesar de sus frecuentes galicismos—y como poeta—sin otro título verdaderamente digno que le franquee las puertas del Parnaso que ser autor de *La epístola al duque de Veragua*—, y, en cambio, desprecia a Zorrilla, a Campoamor y al duque de Rivas. Discurre acerca de la falta de críticos psicológicos en la interpretación del *Quijote,* estudiado desde otros puntos de vista, como el filológico, el histórico, el gramatical, el paremiológico, sin recordar seguramente las admirables páginas dedicadas al *Quijote* por Heine, Turgueneff y nuestro injustamente olvidado Manuel de la Revilla, en su interpretación del sentido simbólico de la obra inmortal. Recusa a don Juan Valera, diputado por *Clarín* como el más hábil de nuestros escritores para llevar a feliz término el análisis psicológico del *Quijote,* y le recusa porque Valera, con su vista sobre el

porvenir, como Jano, tomó a chirigota el modernismo y dió cantaleta a sus principales representantes. Gústale de Rosalía de Castro lo que tiene, como poetisa gallega, de aquella vaga melancolía y empalagoso lirismo de la escuela galáico-portuguesa, que hubo de desterrar la honda, realista y sustanciosa poesía castellana.

Del inolvidable autor de *La introducción al símbolo de la Fe* y *Guía de pecadores*, dirá que es «artificioso y afectado», sin perjuicio de dedicarle en otro momento entusiastas y cálidos elogios como prosista. Federico Balart, cuyas elegías en obsequio de su infortunada compañera han merecido de la crítica alabanzas y plácemes a granel, «no pasó de los linderos de un mediocre estro poético». Fué, además, «crítico mezquino», lo cual no empece para que otro día, que estaría mejor templado nuestro autor, declarase que Balart era «un estupendo crítico».

En lo tocante a la poesía lírica diputa de *calamitoso*—este es el calificativo empleado por *Azorín*—el lapso de tiempo que va de 1850—liquidación del romanticismo—a 1870, como si Bécquer, López de Ayala, Selgas, García Tassara, Manuel del Palacio y otros poetas que sería prolijo enumerar, fueran dignos de este trato. ¿Es que *Volverán las oscuras golondrinas, Del salón en el ángulo oscuro,* el *Himno al Mesías, La epístola a Emilio Arrieta* y tantas otras admirables poesías líricas desmerecerían al lado

de las mejores del Parnaso español? En cambio, veremos detenerse a Martínez Ruiz muy complacidamente en la lectura de Gregorio Salas, trasijado y enclenque imitador de Hesiodo, Columela y demás poetas rústicos, sólo porque dió a las cosas, habitantes y faenas del campo sus nombres «peculiares y expresivos», como si la poesía fuese el Diccionario de la Academia a la par que un tratado de Agricultura.

¿Se puede admitir al autor de *Los valores literarios* su concepto del casticismo? Dice *Azorín* que «cuando el artista siente y expresa la vida, entonces llega al más hondo casticismo, aunque su estilo se halle plagado de barbarismos y desatinos». Con esta definición sale nuestro autor al paso de los que creen que un estilo se llamará castizo mientras sea como un calco de voces, giros y modismos de los escritores de algunos siglos atrás. «Tal idea—arguye *Azorín*—implica otra a su vez: la de que las lenguas no evolucionan... Si los escritores de hoy son castizos porque se tiñen de la construcción y del vocabulario de los del siglo XVII, resultará que éstos... no son castizos, puesto que ellos, los grandes estilistas, no imitaron a los de dos o tres siglos antes. Y llegaremos a la paradoja, verdaderamente absurda, de que el casticismo consiste en imitar a unos escritores que son castizos... por no haberlo sido; es decir, ¡adelante con el enredo!, que el casticismo estriba en hacer lo

contrario—*imitar*—de lo que hicieron los escritores que representan altamente *al* casticismo.» Si a Martínez Ruiz se le hubiera ocurrido pensar que el casticismo no consiste en imitar a escritores que no imitaron a su vez a los que les precedieron dos o tres siglos antes, sino en imitar los modelos de aquella época en que la pureza del lenguaje, lo áureo del vocabulario, el donaire, gracia y hermosura de las palabras alcanzan el máximo apogeo, habría dado en el clavo. ¿Quién ha dicho a Martínez Ruiz que los escritores del siglo XVI, no los del XVII, como él indica, en manos de los cuales degeneró el lenguaje a ojos vistas, no imitaron a los de épocas precedentes? Si no les imitaron el estilo y el léxico, calcando sus palabras, giros y modismos, copiaron de ellos la manera de proveerse de un vocabulario rico y expresivo, apto para traducir a la realidad las cosas más suprasensibles. ¿Qué diferencias podríamos establecer a este respecto entre los dos Arciprestes y Teresa de Jesús? A manos llenas tomaron del habla popular sus voces más castizas, juntamente con giros, refranes, metáforas y modismos de la más rancia estirpe. Despreciaron, pues, las aportaciones lingüísticas de la erudición. Sistema que hubieron de emplear más tarde los sucesores de la Doctora mística en la república literaria.

Observa *Azorín* a seguida que como «evoluciona la sensibilidad ha de evolucionar el me-

dio que esa sensibilidad tiene para exteriorizarse». Pero..., ¿es que el lenguaje que emplearon la mentada Teresa de Jesús, los dos Luises, fray Juan de los Angeles, fray Pedro Malón de Chaide, el beato Juan de Avila y tantos otros místicos y ascetas, para encarecer la virtud, predicar el Evangelio, prevenirnos del demonio y departir con Dios en dulcísimo e inefable coloquio no es todo lo rico de matices, todo lo abundante en palabras que sería menester para expresar los sutiles y alambicados conceptos de hoy? Según se ve, a las etéreas e inaprehensibles cosas que pensamos ahora les viene estrecha la ropa y necesitan vocablos tan agudos como *objetivización, seriación, realzación* y otros neologismos parecidos.

Cuentan los biógrafos de don Juan Valera que, oyendo éste leer *Los nombres de Cristo,* de fray Luis de León, en los mismos días en que cierto publicista «muy de moda» había dado a la estampa un artículo «empedrado de blasfemias contra el idioma castellano», exclamó con colérico acento: «¡*Jinojo,* y es esa la lengua que se ha quedado corta y estrecha para vestir nuestras flamantes ideas en América y en España!» Pues sí, señor, esa es la lengua que ha tenido que evolucionar a marchas forzadas para que pueda utilizarse como vehículo de nuestra aguda sensibilidad literaria.

La estética de *Azorín* no es el hábil y experto

lazarillo de que ha menester un escritor para no perderse en la selva de nuestra literatura clásica. Si nos estuviera consentido personalizar dicha estética diríamos, para seguir el pensamiento anterior, que es como el lazarillo de *Tormes*, que lanzó a su amo contra un pilar o poste de piedra al saltar cierto arroyo. Las teorías literarias de *Azorín* arrojan a éste ya en la irreflexión, ya en la extravagancia. Por otro lado, el temperamento de *Azorín*, preponderantemente subjetivo es un obstáculo para la crítica. Fuera de sus teorías literarias, que es algo que adquirimos bajo la influencia del gusto nativo y de la psicología que cada uno tiene, surge esta otra barrera que impide al autor de *Clásicos y modernos* interpretar las obras con la conveniente objetividad. Recuérdese a este respecto la recomendación de Taine sobre la crítica. *Azorín* vuelve del revés el consejo del citado crítico, y en vez de situarse en el puesto de los hombres a quienes va a juzgar, identifica a éstos con sus gustos. Cuando resulta difícil la operación, debido al enorme contraste de caracteres, escamotea las ideas y los hechos con la maestría de un prestigiador.

Se ha dicho ya, y no a tontas ni a locas, sino con certera puntería, que *Azorín* es un poeta, y, como tal poeta, es lástima que no se haya hecho de una lira. Si *Azorín* hubiera sabido hacer versos, ¡cuántas emociones incomparables

deberíamos a su espíritu impresionista! Entonces sí que estarían en su punto las peregrinas reflexiones que le sugiere tal o cual cachivache del hogar, esta nube del cielo, aquel detalle del paisaje y todo cuanto entra de lleno en su zona visual. Pero el crítico, por muy poeta que sea—téngase presente el caso de Goethe—, ha de fijarse principalmente en el conjunto de la obra juzgada, sin perjuicio de descender después, si quiere, a los pormenores. Al autor de *Castilla* le basta un matiz de cualquier libro para interrumpir la lectura. Este es, al menos, el efecto que su crítica produce. Del *Cantar de Mío Cid* sólo han quedado en la mente de nuestro autor, ocupándola del todo, estos versos: «Apriesa cantan los gallos e quieren quebrar albores...» «Ellos mediados gallos piensan cabalgar...» «A los mediados gallos antes de la mañana». Leerá a Góngora y, por de pronto, aunque más tarde vuelva a repasar sus poesías, le bastará el soneto *A una rosa* para dedicarle unos comentarios de perfumada dulzura. No es posible discutir a *Azorín* el encanto de estas anotaciones líricas, llenas de suavidad y de ternura. *Azorín* tiene el don de hacer resaltar las cosas menudas, de envolverlas en el velo sutilísimo de la emoción. Aquí está, como ya hemos dicho, su mérito más notable. Pero la verdadera crítica empieza donde acaba para *Azorín*. ¿Qué pensaríamos de un crítico de arte

—Lafond, Justi, Beruete—que al hablar de Velázquez omitiese la impresión de conjunto y no hiciera otra cosa mejor que traer a primer término de su trabajo detalles como éstos: de *Las hilanderas,* la rueca o huso; de *Los borrachos,* las hojas de pámpanos con que se adornan la frente; de *La fragua de Vulcano,* el resplandor de la lumbre, por muy poéticos y sugestivos que sean dentro de la composición tales pormenores? Pues este es el caso de *Azorín.* Enamorado de los detalles, interesado en destacar lo que más hiere su sensibilidad, no se remonta a las alturas, desde donde se divisa íntegramente el panorama literario, sino que se limita a dos o tres singularidades que le bastaron para detenerse en la marcha u omitir, de persistir en ella, otros aspectos más importantes del camino. Y como el impresionismo es todo lo contrario de la reflexión y la ponderación, pues dejaría de ser lo que es en cuanto se le sometiera a las leyes inflexibles de la lógica, toparemos a cada paso con afirmaciones y deducciones tan peregrinas como las que vamos a comentar.

Parecía que estaba dicha la última palabra en lo atinente al alcance y valor literario del *Persiles.* Como resurrección de un género bien muerto: la novela bizantina, con sus disparatados episodios: naufragios ,amoríos, persecuciones, la obra póstuma de Cervantes ofrece es-

caso interés estético. Adolece, pues, de todos los defectos inherentes a este género trasnochado: la falta de caracteres, la psicología de los personajes, de una parte, y de otra, el exceso de discursos en tono declamatorio, como ya advirtió la crítica sabia. Pero faltaba la opinión de *Azorín*. También conviene decir ahora, antes de pasar más adelante, que los escritores del 98, en la revisión que hicieron de nuestros valores literarios, alternaron el aval o la revocación de los dictámenes críticos con el descubrimiento de modalidades, aspectos y matices en los cuales no habían caído anteriores exégetas y comentaristas. Por ejemplo, el *Quijote* era la flor y nata del pesimismo. Lord Byron, Leopardi, Heine, no dejaban de ser unos ingenuos, inofensivos humoristas al lado de Cervantes, cuyo sombrío arte, para hacer más daño al linaje humano, ocultábase dentro de una aparente jovialidad. *Don Quijote* había perjudicado más a cuantos vivimos en este mundo, que Schopenhauer, Hartmann y demás valedores o paladines del pesimismo filosófico. *Azorín* toma amorosamente en sus manos el *Persiles*. Hay que hacer, dice, «lo que se hace con un cuadro olvidado». La crítica del siglo XIX, a pesar del celo y diligencia que puso en el estudio de cuantas obras caen dentro del área de la literatura clásica, no había parado mientes—¡oh ceguera de Menéndez Pelayo, de

Schevill, de Cejador, de Bonilla!—en que el *Persiles* era «un bello, un exquisito, un admirable libro». Pero Martínez Ruiz, con aquellos mismos ojos con que el argonauta Lince veía más allá del horizonte visible y penetraba en el misterio del Ponto, descubrió, entre otras cosas, que Cervantes había sido el primero que en nuestra república literaria nos había ofrecido «una impresión de cosmopolitismo y de civilización densa y moderna». Esta impresión estaba en las páginas del *Persiles*.

En el siglo XV los costumbristas Alfonso de Palencia, autor del primer vocabulario castellano; Ruy González del Clavijo y Pedro Tafur, con motivo de sus viajes por Europa, Egipto, Palestina y otros países del mundo, habían escrito las impresiones de estas andanzas y correrías. Aunque le faltaba mucho a la prosa—casi toda erudita, si se exceptúa al Arcipreste de Talavera—para alcanzar la plenitud y la flexibilidad cervantinas, fué, a pesar de todo, excelente modo de expresión de los citados viajeros. Estos, por otra parte, habían visto todo lo que referían en sus crónicas: hábitos, hombres, paisajes, que nada tenían de imaginarios. ¿Es posible que en las páginas de dichos costumbristas—en *Tratado de la perfección del triunfo militar*, en *Vida y hazañas del gran Tamorlán*, en *Andanzas e viajes de Pedro Tafur por diversas partes del mundo habidos*—no hubiera esa impresión

de cosmopolitismo que nos dió Cervantes en su *Persiles,* según *Azorín*? Cervantes se limitó a manumitir su fantasía de las trabas y ataderos de la realidad. Describió cosas jamás vistas, que por arte de la imaginación tomaban forma, se contorneaban y perfilaban; pero con la vaguedad e inconsistencia de una cosmografía, si no caprichosa del todo, distante, al menos, de la verdad geográfica. No es óbice esta circunstancia para que descubra *Azorín* el aspecto «de cosmopolitismo y de civilización densa y moderna» de la citada obra póstuma de Cervantes, el cual aspecto no había sido notado por otros críticos. Más adelante nos dirá el autor de *Al margen de los clásicos* uno de los motivos que tuvo para deducir dicha impresión. Antonio, personaje del *Persiles,* observa que «algunos caballeros ingleses que habían venido, llevados de su curiosidad, a ver a España, habiéndola visto toda o, por lo menos, las mejores ciudades de ella, se volvían a su patria». «Ese grupo de viajeros, de turistas, precisamente ingleses—comenta *Azorín—,* es ese grupo que ahora acabamos de encontrar en los pasillos del *sleeping* o en las salas de un Museo...» Estas afirmaciones pueriles que, con pujos de sensibilidad, vemos muchas veces en las obras de *Azorín* no pueden ser admitidas en una crítica seria, científica, objetiva. Son rasgos de la fisonomía literaria de

Azorín, que ponen de relieve lo que hay de infantil en nuestro autor.

Por otro lado, no sería raro dar en aquellos días con algunos grupos de viajeros, no siempre de nacionalidad inglesa, que viniesen a ver nuestras ciudades, nuestros monumentos. A don Juan Facundo Riaño le debemos la noticia de que los extranjeros viajaban ya por España en el siglo XV, es decir, con más de una centuria de anterioridad a la fecha en que los descubriera el personaje del *Persiles.* Cuarenta años después de la referencia de Cervantes, también un grupo de expedicionarios alemanes visitaba nuestro país, según nos cuenta don Jacinto Bejarano Galavis. La observación de Cervantes no es tan aguda, dada la casi naturalidad del hecho, para deducir de ella ese aspecto de «cosmopolitismo y de civilización» del *Persiles.*

No es menos aventurado el concepto que le inspira el poeta Ercilla, a quien llama *grande, admirable, maravilloso* poeta. Acaba, sin duda, de leer o releer *La Araucana,* y, lo mismo que los niños cuando dan de manos a boca con un espectáculo nunca visto lanzan una exclamación de asombro, *Azorín,* no por rehuir la interjección deja de traducirla en estas palabras: «¿Quién ha sentido como Ercilla el mar?, Ercilla es el poeta del movimiento, de la fuerza y de las multitudes guerreras. Nadie como él habrá pintado las batallas...» ¿Ni Homero? Aun-

que *Azorín* ha leído copiosa y vorazmente, y sería una injusticia creerle ayuno de literatura grecolatina, no será tan injusto suponerle más grande vocación de lector para las letras modernas, y de éstas, los clásicos españoles y franceses, que para las de helenos y romanos. Enamorado de la minuciosidad naturalista, de cuya propensión hizo gala en distintas partes de su obra, nada deben de sorprendernos los elogios que le sugiere la descripción que el autor del primer poema americano hace de una tempestad en el mar. Otros poetas, como Homero y Virgilio, habían pintado ya estos espectáculos de la Naturaleza, espectáculos de dinámica sublimidad, según los estéticos. Líricos y bucólicos griegos, como Alceo, Teócrito y Mosco de Siracusa, han sentido también la belleza del mar tranquilo y la hermosura aterradora de la galerna. Tampoco faltan estas impresiones del mar, que ocupa sitio preferente en la Literatura como imponderable elemento estético, en los poetas latinos y en los libros sagrados, como los Evangelios y el de Job. (Sobre este tema—influencia del mar en la lírica—ha escrito Cansinos-Assens unas páginas muy interesantes.) Si la hermosura de una *hipotíposis* está en razón directa del número de pormenores que en la misma aparecen—circunstancia por la cual algunos críticos censuraron a Ercilla—no cabe anteponer a la tempestad de los cantos XV

y XVI de *La Araucana* las que describieron, en distintos pasajes de la *Odisea* y la *Eneida*, Homero y Virgilio, respectivamente. Pero aunque demos de barato que no hay la menor hipérbole en las palabras de *Azorín*, y que, efectivamente, nadie como Ercilla «ha sentido» el mar, ¿debemos también considerar a este poeta como el mejor pintor de las batallas? ¿No habrá exageración en esto? ¿Estarán por bajo de Ercilla aquellos otros grandes poetas épicos que se llamaron Homero, Valmiki, Virgilio, Ariosto, Tasso?...

El mismo ardimiento muestra *Azorín* al encaramar a Ercilla en los cuernos de la luna —aunque la crítica sabia aconseje mayor prudencia en lo tocante a estos poetas, que, sin ser, ni mucho menos, de segunda fila, no son tampoco de la hechura de los grandes épicos— que en arrojar del Parnaso al duque de Rivas, a don José Zorrilla y a otros, como éstos, ilustres poetas. Más de setenta páginas de letra menuda y apretada dedica nuestro autor al *Don Alvaro*. Estudia, primero, sus actos, sus escenas, sus frases. Reconstituye después, con la objetiva minuciosidad de costumbre, el marco político, social y literario de *Don Alvaro*. Trata, en fin, de la actitud que la crítica adoptó frente al aplaudido drama. Ni un atisbo genial en estas setenta y tantas páginas. Ni un solo detalle de alta y juiciosa crítica. La obra teatral del du-

que de Rivas, como un trozo de materia preparada por el bacteriólogo para sufrir el examen del microscopio, se deshace, se disgrega, se convierte en moléculas, en átomos, si se quiere.... y tras este desmenuzamiento, que ninguna obra de arte resistiría, con la misma indiferencia del bacteriólogo, se dice: «El *Don Alvaro,* a pesar de sus elementos pasionales y pintorescos, nos da una impresión de cosa inestable, deleznable, frágil.»

No es más laudatorio su lenguaje respecto de Zorrilla. El poeta que, en honra y prez de nuestros caudillos de la Reconquista, desde Pelayo a Fernando *el Católico,* mejor hizo sonar en España la trompa épica; que conmemoró en versos inmortales la toma de Granada, es un poeta «incongruente y superficial»... «No hay en toda su obra—añade *Azorín*—ni un rastro de emoción ni de idealidad» ¿Puede llegar a más la ceguera de un crítico o su parcialidad literaria? No habrá sido Zorrilla un poeta de honda y recia ideología, o sutil y alquitarado, de esos que bucean en el alma como en un océano en busca de perlas; pero, ¿quién se atreverá a negar su brillante y alocada fantasía, la música inimitable de sus versos, el fuego sagrado que, en el tabernáculo de su alma, ardía en holocausto de los ideales más puros, más nobles, más generosos que son asequibles en la vida humana?

No ha sido menos desabrida y acerba la crítica que *Azorín* ha hecho de nuestro teatro. Hablando del arte escénico en términos generales, laméntase de que en el teatro «no se puede hacer psicología..., o, si se hace, ha de ser por los mismos personajes»; que «no se pueden expresar estados de conciencia, ni presentar análisis complicados»... Estas manifestaciones confirman de modo rotundo nuestro punto de vista acerca de la ineptitud de *Azorín* para escribir novelas. Mucho más para dedicarse al teatro, como veremos en momento oportuno. Revelan un horror casi patológico respecto de la acción, que es elemento indispensable de la novela y del teatro, sobre todo de este último —de *drao*: obrar—. Nada de personajes autónomos, independientes de la narración. Los héroes de *Azorín*—el mismo *Azorín*, don Juan, doña Inés, Yuste, Félix Vargas, Albert—son figuras dibujadas más o menos primorosamente sobre el cañamazo del relato, como esas otras que sirven de asunto a los tapices gobelinos; pero que ni hablan, ni se mueven, ni siquiera se destacan del fondo del tapiz. Sin embargo, la dificultad estriba precisamente en hacer de una abstracción un ser humano, con todos los pormenores de su naturaleza física, y darle vida vigorosa para que hable, gesticule, vaya de un lado para otro, tenga sus pasiones y sus virtudes y sea él mismo, independientemente de las

palabras que haya empleado el autor al presentarle en escena, el que recorra el trayecto de su destino estético.

«Yo, cuando voy al teatro—dice Yuste en *La Voluntad*—y veo a estos hombres que van automáticamente hacia el epílogo, que hablan en un lenguaje que no hablamos nadie, que se mueven en un ambiente de anormalidad—puesto que lo que se nos expone es una aventura, una cosa *extraordinaria* (es *Azorín* el que subraya), no la normalidad—; cuando veo a estos personajes me figuro que son muñecos de madera y que, pasada la representación, un empleado los va guardando en un estante...»

Esta parrafada de Yuste echa por tierra las grandes concepciones del teatro griego. Ni el *Edipo,* ni el *Prometeo,* ni el *Orestes,* son casos normales de la vida. Como la fatalidad es un sino ciego e irresponsable, que burla las leyes de la lógica y del buen sentido, ¿quién pretenderá que los héroes del teatro griego sean pacíficos ciudadanos que se levantan a las ocho de la mañana—si no han pasado mala noche—, desayunan sobriamente, salen a pasear por la ciudad o a despachar sus asuntos particulares, tornan a casa a la hora del yantar, reposan en un severo triclinio, vuelven a salir con dirección al jardín de Academo o al Agora, disputan apaciblemente sobre temas de actualidad política, entran en el Partenón unos instantes,

discurren tranquila y sosegadamente a orillas del Iliso, descansan bajo la sombra de los plátanos y regresan a casa, a la caída de la tarde, para tomar un ligerillo refrigerio, o bien ya anochecido, para no volver a salir? ¿Es esta vida normal, ordinaria, metódica, la que se ha de llevar al teatro? ¿Es este arte dramático de tipos *aburguesados,* sin grandes complicaciones, que hacen cosas sencillas, que razonan trivialmente, que hablan con singular llaneza, los que deben poblar la escena? Si es así, nos explicamos sin gran trabajo las acrimonias, los varapalos, las zurribandas que *Azorín* propina a nuestros autores dramáticos del Siglo de Oro. «Nada más deleznable que nuestra clásica dramaturgia...» «¿Cuántos espectadores tolerarían una serie—seis u ocho—de representaciones clásicas?» «Nuestra antigua dramática reposa toda en la casualidad, en la inverosimilitud...» «*La vida es sueño* no pasa de ser un boceto de drama, un rudimento, soberbio, sí; mas, al cabo, un rudimento.» (No nos sorprenda la herejía, porque, como veremos más adelante, *Hamlet* es, según *Azorín,* «vislumbres de una hoguera».) «... nada más inconsistente, estrafalario e inverosímil» que *El mágico prodigioso. El alcalde de Zalamea* tiene un desenlace repugnante. «En las comedias llamadas de capa y espada (y que pudieron llamarse de *alacena* y *balcón*) lo ab-

surdo y lo infantil llegan a grados increíbles.» (*Los valores literarios*, Madrid, 1921.)

Azorín no acierta a descubrir en nuestro teatro clásico más que inverosimilitudes, tropelías, desafueros, licencias, inmoralidades, crímenes... Nuestro autor no tiene presente que el genio ve siempre la realidad deformada. Un hombre de talento, de espíritu sereno y reflexivo, ve las cosas como son. El genio las agranda, las estira; vulnera a cada paso el principio de la armonía y del orden; exagera las pasiones hasta el punto de que parecen estallidos de la Naturaleza; da al héroe proporciones descomunales; olvida la medida exacta de las cosas, porque el órgano visual, que está enfermo, aumenta el tamaño de las figuras y de los afectos. En las obras de Shakespeare hay muchas escenas inverosímiles. Aquiles y demás héroes épicos, cometen un sinnúmero de tropelías, crímenes y asesinatos. Y el *Ramayana* es una sarta de disparates, absurdos e inverosimilitudes. Sin embargo, es en estas obras precisamente donde el arte alcanza los peldaños más altos en la escala de lo bello y de lo sublime.

Ya comprobaremos más tarde cómo esta técnica de la escena, cómo esta estética teatral, viene a la medida de las obras dramáticas que ha de escribir *Azorín* pasados bastantes años. ¿Son sinceras estas teorías sobre el arte escénico? ¿Responden a una honda convicción? A

mí me parece que todo esto es algo así como un traje cortado a hechura de nuestro propio cuerpo.

No diré yo que el teatro español de la edad clásica sea tan perfecto y acabado que excluya toda idea de censura. La crítica sabia ha descubierto los defectos de aquél, y no faltan, en verdad, rigurosos censores que los enumeren y traigan incluso a la picota del ridículo: un exagerado sentimiento caballeresco, una moral anticristiana a ratos y principalmente cierto apartamiento de la realidad, con lo que no todos los caracteres trascienden a humanidad por los cuatro costados. Pero entre estos lunares, ¿no brilla esplendorosamente ninguna cualidad excelsa? *Azorín* se recrea en señalar las deficiencias, y pasa como sobre ascuas cuando descubre alguna particularidad notable. En cambio, víctima propiciatoria de la extravagancia, verémosle para glorificar el *Isidro,* de Lope, echar las campanas a vuelo. «... el *Isidro,* de Lope, es uno de los más bellos libros que existen en lengua castellana.» «En el *Isidro* se alían maravillosamente el genio épico, romántico, de Lope, y su propensión instintiva, nativa, hacia lo popular.» «El *Isidro*... es uno de los libros más bellos de nuestra historia.» (*De Granada a Castelar,* Madrid, 1922.)

Es la táctica de *Azorín,* la que le hace proclamar que en *Los nombres de Cristo* «lo esen-

cial es lo secundario, y lo episódico, lo esencial.» (*Los dos Luises y otros ensayos,* Madrid, 1921.) La que pone en labios de Yuste, en *La Voluntad,* estas palabras tan acres e injustas respecto de la obra poética de Campoamor: «¡He aquí por qué odio yo a Campoamor! Campoamor me da la idea de un señor asmático que lee una novela de Galdós y habla bien de la revolución de septiembre... Porque Campoamor encarna toda una época, todo el ciclo de la *Gloriosa,* con su estupenda mentira de la democracia, con sus políticos discurseadores y venales, con sus periodistas vacíos y palabreros, con sus dramaturgos tremebundos, con sus poetas detonantes, con sus pintores teatralescos... Y es, con su vulgarismo, con su total ausencia de arranques generosos y de espasmos de idealidad, un símbolo perdurable de toda una época de trivialidad, de chabacanería en la historia de España.»

Objetemos a toda esta palabrada—que huele a soflama de literatura demagógica—, que a ningún prosista ni poeta del siglo XIX se le ocurrió escribir, como al literato de Monóvar: «Entonces él (el padre Miranda) nos dejaba en el aula charlando y se salía a pasear por el claustro, mientras repetía en voz baja, *gargajeando ruidosamente* de cuando en cuando, los períodos de su próximo discurso.» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* Madrid, 1920.)

He aquí un pormenor que es algo más que chabacano.

Sería fácil aducir muchos ejemplos como los que van enumerados; pero, *brevitas causa,* pásolos por alto.

¿Se me podrá echar en cara que, después de lo que acabamos de ver, sólo a regañadientes dé a *Azorín* el nombre de crítico? La crítica exige más reflexión que la que se infiere de la lectura de *Azorín.* Hay que calar más hondo y que desprenderse un poco de la sensibilidad cuando falta la razón reguladora. El crítico, más que ningún otro artista literario, necesita una buena armonía de sus facultades anímicas. A un poeta le consentiremos que su corazón predomine sobre su entendimiento. A un novelista, que su inventiva supere a su sensibilidad. Pero al crítico, para que no se extravíe cuando la *loca de la casa* o el corazón intenten hacer de él mangas y capirotes, habrá que exigir que, de crecerle una facultad a expensas de las otras, sea la razón, a cuya sombra las impresiones se adelgazan y quintaesencian y los juicios maduran. La crítica impresionista es efímera y circunstancial. Podrá interesarnos, como la moda interesa a las mujeres que son esclavas del vestido; pero, como la moda también, el interés de la crítica impresionista tiene su auge y su decadencia. Por otro lado, el impresionismo literario, como toda modalidad predominante-

mente subjetiva, constituye una tiranía que sólo a la lírica se le debe consentir.

Azorín no ha sabido colocarse en terreno firme y seguro al juzgar a los demás. Ya hemos visto el resultado de sus impremeditaciones. Como crítico impresionista madura poco sus juicios. Más bien parecen provenir de hiperestésica sensibilidad que del trabajo paciente y reflexivo. La sensibilidad es un poderoso tentáculo que va aprisionando las cosas, pero de nada sirve si nos falta el tamiz o cedazo de la reflexión. No está todo el mérito de la crítica en percibir, en abarcar panorámicas extensiones o, por el contrario, en hacer resaltar detalles y pormenores de relativa importancia —como los escritores ingleses, que se pirran por las minucias y naderías—, sino en discernir los elementos integrantes de la belleza y valorarlos y justipreciarlos en su complejidad, en su conjunto. Por eso es preciso que el crítico se eleve sobre la obra que tiene delante de sí, porque sólo desde cierta altura podemos apreciar la armonía y buena disposición de los factores estéticos.

CAPITULO VII

La sensibilidad literaria.

No es esta la ocasión, pues faltaría tiempo, espacio y ánimos, de hacer un bosquejo histórico de la sensibilidad. De la sensibilidad literaria, se entiende. Algún día, aunque la empresa es de todo punto superior a mis fuerzas e intentarla sería, de seguro, repetir la leyenda mitológica de Sísifo o de las Danaides, abordaré el asunto, dentro, claro es, de los modestos límites en que resultaría más hacedero. La sensibilidad literaria va poniendo hitos o mojones en el dilatado campo de las letras. Viene a ser como el exponente de la estética de un pueblo. Primero, la sensibilidad se reduciría a débiles apariciones, como en el *Pean,* el *Linos,* en los himnos a Hermes, a Apolo Delio, a Diana o en los *trenos* y los cantos epitalámicos. A medida que se agrandaba la retina espiritual de los primeros vates entraron en la poesía nuevos elementos, hasta que Homero y los poetas cíclicos fueron como cifra, compendio o resumen de

la civilización griega, del ideal clásico. En la *Ilíada*, y mucho más en la *Odisea*, aparecen ya los toques sentimentales y las escenas tiernas y delicadas, como la despedida de Héctor y Andrómaca y el reconocimiento de Ulises por la prudente y fidelísima Penélope. De entonces acá, la sensibilidad, a través de todas las literaturas clásicas o modernas, ha ido recogiendo, según el instante de plenitud o decadencia de las sociedades y de los pueblos, los aspectos y matices variadísimos de las cosas. ¡Cómo nos placería enumerar las nuevas aportaciones con que la pródiga, generosa vida ha enriquecido o abastado el fondo común del arte! Particularidades, detalles que estuvieron siempre a extramuros de la zona sensible del artista, penetran dentro de ella y se convierten en elementos estéticos de inapreciable valor. La luz, el aire, el mar, el paisaje, de un lado, y la multitud de objetos que las modernas civilizaciones han esparcido sobre el haz de la tierra, traen a la literatura nuevas modalidades, matices inadvertidos e *inéditos*. ¿No habrá cooperado a esta amplitud visual del artista literario, a este desdoblamiento de sus sentidos, el curso vertiginoso de la vida, que nos hace ambicionar las cosas más ávidamente, que multiplica nuestra atención, que abre nuestros ojos en un insaciable deseo de abarcar todo el mundo objetivo? Nunca como ahora se hizo tan manifiesta la

fugacidad de la vida. Aquellos versos, de eterna juventud, del anónimo sevillano:

«¿Qué es nuestra vida, más que un breve día
do apena sale el sol cuando se pierde
en las tinieblas de la noche fría?»

parecen escritos ahora por un poeta que ve pasar delante de sus ojos al tiempo inexorable. Por algo los antiguos poetas pintaban a Saturno devorando a sus hijos, dando a entender con esto lo fatal e incoercible de la vida humana. Este ritmo acelerado de los días ha contribuído, sin duda alguna, a despertar, a hiperestesiar, mejor dicho—permítaseme el neologismo—, nuestra sensibilidad. ¡Qué interesante sería ir determinando a lo largo de nuestra literatura los jalones de aquélla! Desde el *Poema del Cid,* rudo y agreste como las antiguas epopeyas, hasta *Azorín,* el glorioso autor de *Castilla,* de *Los Pueblos,* de *España,* de *La ruta de don Quijote.* ¡Porque *Azorín* es un hito en la marcha ascendente de nuestra sensibilidad estética! ¡Cuán distinto panorama ofrece a la crítica este otro lado, esta otra fisonomía del escritor de Monóvar! El más descontentadizo aristarco ha de sustituir ahora el rebenque por el incensario, la diatriba por el elogio.

Castilla, Los Pueblos, España, La ruta de don Quijote... Coged estos libros, salid al campo, ascended hasta lo alto de un otero, donde la luz

tenga más vivo fulgor, el aire sea más fresco y sutil y traiga, juntamente con el aroma de las flores silvestres, el chirriar de una carreta, la copla de un gañán, el trino de la alondra, el tintineo de las esquilas. Sentaos sobre una piedrecita, o, si la estación lo consiente, sobre la alcatifa de la hierba, y leed atentamente estas páginas admirables, donde el pensamiento y la forma alcanzan el punto de sazón del arte.

He salido muchas veces de mi casa—allá en la tierra que cantó en versos inmortales Gabriel y Galán, nuestro poeta, pese a su nacimiento castellano—en estas tardes de primavera tan henchidas de luz, tan fragantes, con el aire que sabe a fruta. He buscado en los aledaños de la ciudad un remanso de calma, sólo perturbada por las múltiples y gratas sonoridades del campo. ¿No es éste el elemento donde mejor se han de paladear las páginas de *Castilla* y de *Los Pueblos*? Quisiera en estos instantes saber infundir a las palabras todo el entusiasmo, toda la emoción que ha despertado en mí la lectura de dichos libros. Comprendo que el corazón está ahora en primer término. Que vamos a incurrir precisamente en el mismo defecto que hemos censurado antes. Pero, ¿porqué no se ha de permitir a la crítica un poquito de lirismo, de exaltación, de ardimiento? El crítico, o el que comenta y apostilla, si el nombre de crítico pareciera excesiva indulgencia

conmigo mismo, ha de ser algo poeta. No me atrevería yo a recomendar esta cualidad en el sentido superlativo con que el admirado Cansinos-Assens la aconseja. Pero no reprocharé nunca a la crítica que se entusiasme alguna vez y que abandone por un momento la algidez del espíritu reflexivo.

Si es cierto que entre las cosas que componen el universo mundo hay una relación o afinidad, que pudiéramos llamar cósmica, y que rara vez se quebranta o perturba, añadamos nosotros que también en esta coordinación y dependencia de factores cada cosa viene a su hora, nace en el crítico instante en que todo está preparado para recibirla. Así, el autor de *Castilla* ha venido al mundo de las letras cuando las cosas en que había de ejercitarse habían alcanzado su sazón, su oportunidad.

Desde el renacimiento de nuestra novela, allá en los promedios del siglo XIX, la literatura realista, más propicia cada vez a la objetividad, a la impersonalidad del arte, fué adoptando en sucesiva captación elementos de la vida humana que en otras edades de predominio de la realidad no habían atraído la atención de los escritores. Ni en las *Novelas ejemplares,* del príncipe de los novelistas; ni en la literatura picaresca de Lazarillos, Pablos, Marcos y Guzmanes ha habido eso que Remy de Gourmont llamó, con felicísima frase, «el amor de los de-

talles». Los clásicos pintaban la vida tal como era ella de por sí, pero con una marcada inclinación a lo ético unas veces y a lo psicológico o a lo fantástico otras, como ocurre, por ejemplo, con *El Diablo Cojuelo,* no rotulado aún de modo definitivo, dada la perplejidad de los críticos, dentro o fuera de la picaresca. Vino el naturalismo de allende el Pirineo a instigar a nuestros escritores en la observación de la realidad y en la aprehensión de todos sus elementos. Nuestro realismo literario hubo de ensancharse entonces. De la propensión localista ya notada en *Fernán Caballero,* Alarcón y Trueba, pasamos al regionalismo a cara descubierta. La novela se particularizó. Fué de burgo en burgo plasmando sus tipos más castizos, dando forma poética a sus tradiciones, tiñéndose incluso de su vocabulario dialectal, sacando a luz su indumento, sus hábitos, paisajes, acertijos, refranes, agudezas. En una palabra, la novela se hizo autóctona. *La Barraca, Cañas y barro, La aldea perdida,* son como fotografías de pueblos, de personas, de cosas, con la ventaja sobre la máquina fotográfica de un colorido, de una expresión, de una movilidad que sólo es dable a la palabra: el más hermoso y exacto instrumento de que puede echar mano el arte para tomar forma sensible. En este momento, en que la suma de pormenores inunda la literatura, aparece el ilustre autor de *Castilla* y de *La ruta de*

don Quijote. ¡Aquí de su sensibilidad para aprovecharse de los elementos objetivos que son más afines a su singular psicología! En medio de esta turbamulta, de este revoltijo de cosas, va discerniendo el mérito de cada una, pasándolas por el tamiz de su conciencia estética.

Ya hemos dicho en otra parte de este trabajo que *Azorín* es un poeta, que es, a su modo, un temperamento lírico. La delectación con que se acerca a los objetos, la melancólica curiosidad con que los toma en las manos, el aire aristocrático que les infunde, no puede ser sino obra de un poeta, de un poeta delicado, sutil, ultrafino, que arranca a las cosas el secreto que las anima, su alma, su propia esencia. Cuando pasea su ambulante avidez por los pueblos castellanos o atraviesa la llanura en romántico y cervantino peregrinaje, el espíritu de *Azorín* es como una abeja que liba unas flores extrañas—la transparencia del día, los terrazgos, las guijas de un regato, el crepúsculo, el canto de un gallo, el ruido de los herreros, de los talabarteros, de los peltreros—y que elabora después esa riquísima miel de Himeto o del Hibla que se llama *Una elegía, Las nubes, Un hidalgo, Ventas, posadas y fondas, En Loyola*...

Se ha reprochado al autor de *Las confesiones de un pequeño filósofo* que no haya visto de Castilla, de la llanura, de sus pueblos, más que la parte triste, hosca, depresiva, sin notar,

o dándolo de lado intencionadamente, lo que tiene Castilla de claustro materno de tanta virtud heroica, sublime santidad y encendido misticismo, como prueban los éxtasis de Teresa de Jesús, la indómita bravura de Fernán González y la vida evangélica de santos, ascetas e iluminados. Pero, ¿no debemos conformarnos con una parte, con un aspecto de la realidad, si el pincel del artista acertó a retratarla de tal manera que no haya diferencia de lo vivo a lo pintado? Si es cierto que las cosas tienen al día un momento de mayor visualidad y que guardan a través de su inerte actitud un arcano, un misterio o enigma, ¿quién descubrió como *Azorín* la hora más expresiva, más luminosa, más esplendente de aquéllas y quién penetró el secreto de cada una?

CAPITULO VIII

Azorín y los clásicos.

La inclinación que por los clásicos castellanos ha sentido nuestro autor queda evidenciada en el curso de su obra literaria. Podremos estar o no de acuerdo con sus apreciaciones críticas, pero es indudable que *Azorín* ha leído y comentado nuestra áurea literatura con gran devoción. Después de los estudios de alta crítica que dieron a la estampa los eruditos del siglo XIX, la novedad de la crítica literaria podía muy bien consistir en tomar otras posiciones, cuando no en sacrificar la erudición a la psicología. Tengamos presente que *Azorín* ha tildado de crítica enumerativa y poco psicológica la que hicieron de nuestros clásicos los sabios comentadores de la pasada centuria. *La Historia de la Literatura inglesa*, de Hipólito Taine, es un cambio de táctica. Se prefiere la interpretación psicológica de obras y autores. El dato erudito queda postergado y realzado, en cambio, el estudio meticuloso del carácter

y vida del escritor, juntamente con el elemento social en que éste vive y la exégesis honda y certera de la obra literaria. Nada hay que oponer a esta orientación de la crítica, que no es nueva, a mi juicio, porque allí donde aparezca el comentador de talento y fina psicología los comentarios serán profundos y analíticos.

De la vivísima simpatía que despierta en nuestro autor la literatura clásica tenemos abundantes testimonios. La rebusca de voces castizas, el empleo habitual de giros anticuados, no siempre en relación y consonancia con la índole de la obra; los ensayos reconstructivos de épocas y ciudades, con el atruendo y fisonomía que las singulariza, y la imitación de clásicos, iniciada en su librito *Soledades* (Madrid, 1898), atestiguan de modo indubitable la amorosa complacencia con que se enfrasca en la lectura de nuestros clásicos.

Como contrapeso de esta propensión surge vigorosa y febrilmente la tendencia modernista, inspirada en la literatura francesa. Esta oscilación entre el ideal clásico castellano y el espíritu renovador de los escritores de allende el Pirineo, constituye lo más original y pintoresco de la personalidad literaria de *Azorín*. De aquí sus desconcertantes salidas, calcadas unas veces en nuestros autores de la edad de oro y otras en los que hoy militan en vanguardia, cuando no es él mismo el que imprime nuevo

rumbo a su arte. Esta es la razón de que hayamos comentado humorísticamente el empleo de ciertos giros que, si en una obra de estilo clásico estarían muy en su punto, en las de notorio modernismo han de ser por fuerza inadecuados y anacrónicos.

«Y ya varios días, sin que la cámara fotográfica tenga ocasión de atrapar más (viene hablando de las locomotoras), *se han decididamente acabado.*» (*Félix Vargas*, página 269.)

Este hipérbaton—llamémosle así—tan descomunal recuerda aquellos versos graciosísimos de Quevedo:

> «Quien quisiere ser culto en solo un día
> la *geri* aprenderá *gonza* siguiente.»

Los antiguos usaban el verbo *haber* cuando, en los tiempos compuestos, hacía el oficio de auxiliar, unas veces delante y otras a retaguardia del participio pasivo. En la actualidad de seguro que no se contentaría el oído con esta construcción: «Acabado he de leer la obra de Fulano.» De igual modo, permitíanse los clásicos posponer o anteponer al participio pasivo los pronombres personales, como, por ejemplo, en este pasaje del *Quijote*: «*¿Has tú visto* más valeroso caballero que yo en todo lo descubierto de la tierra?» Y también tenían a gala el escribir de esta guisa: «*Me ha a mí* tanto mal hecho.» (Fray Antonio de Guevara.) Mas en

nuestros días esta clase de construcciones gramaticales ha de sonar poco bien al oído, máxime si, como en el presente caso de *Azorín,* se trata de una obra de las llamadas «de vanguardia».

Muchas de las añagazas y supercherías de estilo que comentaremos a su tiempo proceden de los clásicos, con la única diferencia de que lo que en aquéllos era accidental, en nuestro autor es frecuente arbitrio retórico.

Si se nos arguyese que cómo su inflamada pasión por los clásicos podía consentirle las apreciaciones heréticas que hizo de algunas obras y autores de la edad de oro, redargüiríamos que la originalidad de la crítica de *Azorín* está precisamente en su manera subjetiva y personal de ver las cosas. *Azorín* estuvo siempre apartado de la ortodoxia de la crítica sabia. Es el heresiarca de esa crítica modernizante que se paga más de lo episódico que de lo fundamental. Rara vez coincidirá con los eruditos del siglo XIX. Sus genialidades, que le colocan en lugar separado, le harán trotar más de la cuenta de una a otra parte, como voltario y tornadizo que es en sus juicios. Tan pronto le veremos reconstituir un momento histórico—*Una hora de España* (Madrid, 1924)—como dar a las prensas una prenovela superrealista; ya imita a los clásicos—*El licenciado Vidriera* (Madrid, 1915)—, ya combate e impugna la fama de cua-

lesquiera autores de nuestra áurea literatura.

Mas no insistamos sobre un punto ya tratado detenidamente en esta obra. El objeto principal de este capítulo es descubrir a los lectores el desenfado con que nuestro autor toma de los clásicos lo que bien le parece, sin encomendarse a Dios ni al diablo.

En *Lecturas españolas* hay un capítulo dedicado a ensalzar la vida campesina. Se titula *Guevara y el campo*. En dicho capítulo coméntase por nuestro ilustre autor la ardorosa y denodada defensa que fray Antonio de Guevara hace de la vida aldeada, en su obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Comienza *Azorín* el capítulo con una bella enumeración de atractivos campestres. Transcribe después algunos párrafos de Guevara, sin olvidarse de colocar en su sitio las comillas o acotaciones, como se hace siempre que se interponen en el propio trabajo juicios o conceptos ajenos. Tras esta especie de preliminar, *Azorín* enumera con soporífera prolijidad todos los encantos, todas las atracciones que nos brinda la vida campesina. Quien no esté en el secreto de que nada de cuanto nos dice *Azorín* es de su cosecha, sino literal transcripción—salvada la ortografía del siglo XVI y varios errores o erratas, como escribir *arzones* por aciones, *bardos* por bardas y *habitarse* por abatirse—del mentado libro de Guevara, pensará que se trata de una fidedig-

na imitación de clásicos. Corroboran esta suposición las voces y giros arcaicos, el exceso de retórica: antítesis, expoliciones, paronomasias y retruécanos; el período numeroso y elegante y cuantas circunstancias caracterizan la literatura de esta época.

Ya nos sorprendía que quien hizo ascos y melindres del exceso de artificios retóricos de nuestros autores clásicos, fuese a caer en ellos. Pero como nada indica la procedencia de dicha enumeración, y dos o tres breves acotaciones intercaladas en el curso del capítulo contribuyen a alejar de nuestra mente la sospecha de que la transcripción continúa, ha de seguirse de todo esto que *Azorín* es un notable imitador de clásicos.

Traslademos a estas páginas varios párrafos de la obra de *Azorín* y los del padre Guevara, de que aquéllos son copia casi exacta. Tan exacta casi que no habrá posiblemente quien acierte a discriminarlos. Los trozos transcritos de *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* no guardan en el traslado el mismo orden con que aparecen encadenados en la obra. *Azorín* ha hecho disimulada taracea de cuanto le vino en gana tomar del famoso libro, sin que—insistimos—unas comillas bien colocadas pongan al lector en conocimiento del traslado.

El que viva en la aldea *no mudará* posada *todos los días, no conocerá condiciones nuevas, no sacará cédula para que le aposenten, no trabajará que lo pongan en la nómina, no tendrá que servir* a *aposentadores, no buscará posada cabe Palacio, no reñirá sobre el partir la casa, no dará prendas para que le fíen la ropa, no alquilará* cama *para los criados, no adobará pesebres para las bestias,* no *dará estrenas a sus* huéspedes.

...porque el tal no andará por tierras extrañas, *no mudará* posadas *todos los días, no conoscerá condiciones nuevas, no sacará cédula para que le aposenten, no trabajará que* le *pongan en la nómina, no terná que servir aposentadores, no buscará posada cabe palacio, no reñirá sobre el partir la casa, no dará prendas para que le fíen la ropa, no alquilará* camas *para los criados, no adobará pesebres para las bestias, ni dará estrenas a sus* huéspedas.

En la aldea *cada uno se* puede *andar* por *élla, no solamente solo y en cuerpo, mas aun a pie caminar o se pasear sin tener mula ni mantener caballo. El que* vive en la aldea *ahorra de buscar potro, de comprar mula..., de hacerla almohazar, de tusarle las crines, de comprar guarniciones, de adobar frenos, de henchir* las *sillas, de guardar las espuelas, de remendar los* «arzones», *de herrarla cada mes, de darle verde, de encerrar paja, de ensilar cebada.*

Es privilegio de aldea que *cada uno se* pueda *andar* en *ella no solamente solo y en cuerpo, mas aun a pie caminar o se passear sin tener mula ni mantener cavallo. El que* en el aldea bive y anda a pie *ahorra de buscar potro, de comprar mula,* de buscar moço, *de hazerla almohazar, de tusarle las crines, de comprar guarniciones, de adobar frenos, de henchir sillas, de guardar las espuelas, de remendar los* aciones, *de herrarla cada mes, de darle verde, de encerrar paja, de ensilar cebada...*

En la aldea se puede uno *poner libremente a la ventana, mirar* libremente *desde el corredor, pasearse por la calle, sentarse a la puer-*

...cada uno se puede *poner libremente a la ventana, mirar desde el corredor, pasearse por la calle, asentarse a la puerta, pe-*

ta, pedir silla en la plaza, comer en el portal, andarse por las eras, irse hasta la huerta, beber de bruces en el caño, mirar cómo bailan las mozas, dejarse convidar en las bodas, hacer colación en los mortuorios, ser padrino en los bateos.

Vida sanísima es la de la aldea; *allí no aportan bubas, no se apega sarna, no saben qué cosa es cáncer, nunca* oyen *decir perlesía, no tiene allí parientes la gota, no hay cofrades de riñones,* ni *tiene allí casa la ijada,* ni *moran las opilaciones,* ni a nadie *se escalienta el hígado,* ni a ninguno *toman desmayos.*

... ...

El que mora en la *aldea, toma* gran gusto *en gozar la brasa de las cepas, en escalentarse a la llama de los manojos, en hacer una tinada de ellos, en comer las uvas tempranas, en hacer arrope para casa, en colgar uvas para el invierno, en echar orujo a las palomas, en hacer aguapié para los mozos, en guardar una* tinaja *aparte, en* avejar *alguna cuba de añejo, en presentar un cuero al amigo, en vender muy bien una cuba, en beber de su propia bodega.*

dir silla en la plaza, comer en el portal, andarse por las eras, irse hasta la huerta, bever de buces en el caño, mirar cómo bailan las moças, dexarse combidar en las bodas, hazer colación en los mortuorios, ser padrino en los bateos...

O bendita tu, aldea..., pues *allí no aportan bubas, no se apega sarna, no saben qué cosa es cáncer, nunca* oyeron *dezir perlesía, no tiene allí parientes la gota, no ay confrades de riñones,* no *tiene allí casa la ijada,* no *moran* allí *las opilaciones...,* nunca allí *se escalienta el hígado,* a nadie *toman desmayos...*

... ...

El que mora en el *aldea toma* también muy gran gusto *en gozar la brasa de las cepas, en escalentarse a la llama de los manojos, en hazer una tinada de ellos, en comer* de *las uvas tempranas, en hazer arrope para casa, en colgar uvas para el invierno, en echar orujo a las palomas, en hazer* una *aguapié para los moços, en guardar una tinada aparte, en añejar alguna cuba de añejo, en presentar un cuero al amigo, en vender muy bien una cuba, en bever de su propia bodega...*

Hacemos gracia al lector del resto de la transcripción. No se trata de un plagio de esos a que tan acostumbrados nos tienen los escritores modernistas, que, por un lado, repudian la literatura clásica y, por otro, entran a saco en ella, como vulgares ladronzuelos; pero no habría estado de más—esta es, al menos, mi humilde opinión—acotar los párrafos transcritos, y se evitaría que gente mal pensada pueda atribuir a merodeo lo que es una simple reproducción.

CAPITULO IX

Estilo y lenguaje.

I. Mecanismo del estilo.

Si nos dedicásemos metódicamente a leer a determinados autores qué duda cabe que influirían sobre nosotros, formando nuestro estilo o, al menos, imprimiéndole cierta semejanza de familia. *Azorín* ha frecuentado siempre la lectura de los clásicos. De este cotidiano trato tenemos numerosos testimonios. El escritor de Monóvar se precia justamente de ser un intérprete moderno de la literatura del Siglo de Oro. Frente a lo que él llama crítica enumerativa y nada psicológica de nuestros eruditos de la pasada centuria, está su nueva exégesis del arte clásico.

¿Qué es el estilo? El estilo es la afirmación más rotunda de la personalidad literaria. Se ha dicho certeramente que el estilo es el hombre, porque a través del estilo reconstituimos la fisonomía física y moral del escritor. De aquí que

cuide éste de singularizarse, de subrayar todo lo que haya de típico, de castizo, de autóctono en su persona.

En la manera de escribir entran por igual los elementos formales y externos y los profundamente psicológicos. El estilo no está sólo en las palabras, en la técnica que observemos al coordinarlas, en la sintaxis. Tampoco consiste en la traza que le dan ciertas ideas. El estilo, a mi juicio, es el ritmo que adopta el pensamiento y la palabra cuando, de consuno, conspiran a la realización del ideal estético.

Nuestro autor ha tomado de los clásicos la dulzura e ingravidez de las palabras. *Azorín* profesa el misticismo de las cosas. Se deleita contemplándolas y describiéndolas. Los pormenores más pueriles, más leves, le encantan y subyugan. De los místicos adoptó ese andar en puntillas de las palabras, esas suavidades angélicas de dicción que reflejan exactamente nuestro desasimiento de las cosas humanas. Este lenguaje de que se sirven los místicos y ascetas en sus inefables coloquios con Dios, toma en manos de *Azorín* forma real y tangible. Es decir, que los místicos se hacen incorpóreos e inmateriales de tanto afinar y adelgazar sus pensamientos, mientras que el autor de *Castilla* adopta los mismos modales exquisitos y ultrafinos para mostrarnos el alma de las cosas. Su

mística es profana, objetiva, terrena; está hecha de materialidad.

Azorín es un clásico remozado, modernizado. Huye, quizá exageradamente—sobre todo en su última época—, de la redondez y rotundidad del período. Detalle éste de los más típicos y caracterizados del clasicismo. ¿Por qué he de recatarme de aplaudir este cambio de técnica literaria? No conviene aferrarse demasiado a los autores clásicos en lo que constituye precisamente la parte más vulnerable y quebradiza de su personalidad literaria. *Azorín* escribe como conviene a nuestro tiempo. El ritmo de la vida presente difiere, como es natural, del pasado. Estilo y lenguaje no son dos factores inalterables del arte literario. Si así no fuera habría que pensar en la invariabilidad de las ideas, en la inmutabilidad de las cosas. Y como la vida, al igual que Proteo, adquiere en cada momento —¿qué es un siglo con relación a la eternidad?— formas diferentes, el estilo y el lenguaje de un escritor varían en un sentido regresivo o de evolución, según retroceda o avance la cultura que por ellos discurre.

Ambos factores—estilo y lenguaje—han de ser moldeables como la cera y fusibles como el plomo. Las ideas de una época no han de vestirse al gusto y usanza de otra. Cada siglo tiene sus modas. Este en que estamos acaso ejerza en este sentido cierta tiranía. Como consecuencia

de la nerviosidad, rayana en neurosis, del espíritu contemporáneo, la literatura propende a resumir y sintetizar las cosas. Procuramos fijar exactamente el valor de las palabras. En vez de diluir el pensamiento, lo concentramos y comprimimos. Pero esta técnica del lenguaje tiene sus límites, y el rebasarlos es caer fuera del área del buen gusto.

Azorín ha plasmado en elegante frase sus ideas. Conocedor como ningún otro del habla castellana, ha escrito bellísimas páginas literarias, difícilmente superables. *Los Pueblos, Castilla, Al margen de los clásicos, España,* pueden competir con los trozos más selectos, más primorosos, de nuestros prosistas del Siglo de Oro. ¿Qué decir, en cambio, del lenguaje de sus últimas producciones? El estilista de *El alma castellana,* por ese afán de singularizarse a que ya nos hemos referido antes, cae ahora en la extravagancia y el mal gusto. Constriñe la frase hasta hacer de ella una especie de comprimido literario. Licencia el verbo y amontona, en compensación sin duda, sustantivos y adjetivos. Suprime artículos y pronombres. Emplea a cada paso el infinitivo. ¿A qué conducen estos extravíos? ¿Por qué eliminar del lenguaje sus más preciosos componentes?

Alguien ha deslizado la creencia—Luis Villaronga: *Azorín* (Madrid, 1931)—de que con estas supresiones el estilo gana en movilidad y des-

enfado. Las imágenes hieren más a fondo la sensibilidad del lector, y la frase se hace más diáfana, más sutil, más aérea. Permítasenos disentir de este parecer. A mi juicio, el omitir intencionadamente los ya citados elementos de la oración es retrotraer el estilo a sus formas primitivas y rudimentarias, desarticular las ideas, dar al lenguaje una expresión *extática*. No olvidemos que el verbo denota acción, función, existencia, estado, con relación a cosas e ideas. Que donde hay un verbo hay también una oración, y que donde existe ésta hay un juicio. El verbo, pues, enriquece de contenido, de movilidad, de sustancia ideológica al lenguaje; hace de él un cuerpo vivo y ondulante. Así debió entenderlo *Azorín* cuando, en sus primeros libros, no solamente usaba el verbo, sino que abusaba de él. «Una bandada de gorriones salta, corre, va, viene, trina chillando furiosamente en el ancho corral.» «... Los mozos que pasan, cruzan, giran, tornan, marchan de un lado para otro...» (*La ruta de don Quijote* (Madrid, 1919), páginas 49 y 25.)

La razón de todo esto es obvia. Nuestro autor acaba de releer el *Quijote*, en cuyas páginas ha visto cómo Cervantes encadena los verbos: «... Tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa le cercenara la cabeza...». «... Después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a

hacer en su memoria e imaginación, al fin, le vino a llamar Rocinante...» (*Don Quijote de la Mancha,* Madrid, 1864.)

Pero no es sólo el príncipe de nuestros novelistas. También fray Luis de León, Baltasar Gracián y tantos otros escritores castellanos emplean el verbo con voluptuosa reiteración. «... Y cuanto le es posible participar dél, y retraerle, y figurarle, y asemejársele...» (*Los nombres de Cristo,* Barcelona, 1885.) «Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprende, definiendo cada cosa por su esencia.» (*El Discreto,* Madrid, sin año.)

«Hendí, rompí, derribé,
rajé, deshice, rendí,
desafié, desmentí,
vencí, acuchillé, maté.»

(Epigrama de Lope de Vega. *Los Poetas,* Madrid, 1929.)

Se han atribuído al escritor de Monóvar algunos tranquillos y muletillas que si, por una parte, denotan cierta peculiaridad en el estilo, por otra, dan a éste evidente monotonía. Trátase sencillamente de una renovación de la técnica del lenguaje que, en realidad de verdad, no es tal renovación. Pero lo que en autores clásicos no deja de ser accidental y esporádico, sin malicia ni trampa, en *Azorín* es habitual. No hemos topado, pues, con una novedad, sino

más bien con un artificio, cuyas raíces están en la literatura clásica, como veremos en seguida. Dense cuenta de esto los imitadores de *Azorín,* que si pensaron alguna vez en la originalidad de esta sintaxis del estilo, habrán de reconocer, desde ahora, el error que padecían.

Azorín acarrea adjetivos y nombres con morbosa delectación. Debe imaginarse que son piedras preciosas de refulgentes luces que enjoyan y recaman el finísimo brocatel de su estilo. Hemos llegado a contar en una de sus obras treinta y nueve adjetivos en página y media. «... En el horizonte surgen los resplandores rojizos, nacarados, violetas, áureos de la aurora.» «... En esta llanura solitaria, monótona, yerma, desesperante...» (*La ruta de don Quijote,* páginas 25 y 29.) «Cuando pasamos largas horas en el casino, contemplando estas caras opacas, inexpresivas, cetrinas, melancólicas, anheladoras, de los viejos y extáticos hidalgos.» (*Fantasías y devaneos,* Madrid, 1920; página 62.)

Nuestros clásicos, dada la riqueza ornamental del habla castellana, también propendían a adjetivar superabundantemente todas las cosas. Pero ya hemos indicado más arriba que la complacencia con que *Azorín* emplea los calificativos da al lenguaje cierta empalagosa uniformidad, mientras que los clásicos, cuando hacen acopio de adjetivos, es sin artificio, más bien como una variante del estilo.

«Señor—dice Sancho a don Quijote—, yo soy hombre pacífico, manso, sosegado.» (*Don Quijote de la Mancha.*) «Conoce en cada reino y provincia los varones eminentes por sabios, valerosos, prudentes, galantes, entendidos...» (Baltasar Gracián: *El Discreto.*) «Hagamos que este gozo se vista de las condiciones del propio amor, que, como dijimos, es desordenado, injusto, indébito, torcido, falso, vicioso, corrupto, sucio...» (Fray Juan de los Angeles: *Lucha espiritual y amorosa entre Dios y el alma,* Madrid, 1912.)

Azorín, como todos los grandes estilistas, tiene nutrida pléyade de imitadores. El estilo de nuestro autor, en razón a esos tranquillos que hemos notado antes, es fácil de imitar. De aquí que muchos jóvenes literatos de los que figuran en vanguardia, pensando que nada hay en las letras más original y novísimo que el estilo del escritor de Monóvar, calquen escrupulosa y concienzudamente su manera de escribir, el mecanismo de su lenguaje.

Azorín, en ciertos casos, antepone al nombre la retahila de adjetivos. Sus remedadores también, sin advertir que este detalle de técnica literaria no es de ahora y que el autor de *Castilla* lo tomó de nuestros clásicos. «Nobles, alentadoras, profundas palabras.» «... eran un supremo, delicado y noble espectáculo.» (*Lecturas españolas,* Madrid, 1920; páginas 54 y 190.) «... las anchas, inmensas estaciones de las grandes ur-

bes.» (*Castilla,* Madrid, sin año; página 17.) Cervantes había escrito ya: «El duro, estrecho, apocado y fementido lecho.» (*Don Quijote de la Mancha.*) Fernando de Herrera, en sus versos inmortales: «Largos, sutiles lazos esparcidos». «Lágrimas de esos bellos, tiernos ojos.» Y Garcilaso, en su *Egloga* primera: «Por la infinita, innumerable suma.»

No terminan aquí las particularidades con que nuestro autor ha formado su estilo, dándose maña para que en cien leguas a la redonda nadie se le parezca, de no ser esa turba de discípulos que, quedando muy por bajo en sus imitaciones, denotan lo inaccesible del modelo. Si echa mano de los adjetivos sin tasa ni medida, como si pretendiera acabar con ellos, no es menos pródigo y liberal con los nombres. El secreto de su estilo está en la repetición de lo que ya hemos llamado tranquillos. Unas veces es el pronombre de primera persona, a lo gabacho. Otras la supresión de relativos. Ya enumera sin fatiga ni hastío una larga serie de nombres propios, ya forma como una procesión interminable de personas o cosas. Y hemos de proclamar, a fuer de justos e imparciales comentaristas, que tampoco es original esta modalidad de su estilo. La novedad no consiste, pues, en el hecho, en el fenómeno literario, como comprobaremos ahora, sino en la reiteración, en la frecuencia con que se da.

«... es decir, el pequeño labriego, el carpintero, el herrero, el comerciante, el industrial, el artesano.» (*La ruta de don Quijote,* página 27.) Vélez de Guevara había escrito, tres siglos antes: «Yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona...» (*El Diablo Cojuelo,* Madrid, 1910.) «Arrancaba de aquí una callejuela poblada de correcheros, guarnicioneros, boteros, chicarreros.» (*Castilla.*) «Esta tropa innumerable que pasa ahora mal concertada es de oficiales de boca, cocineros, mozos de cocina, botilleros, reposteros, despenseros, panaderos, veedores...» (*El Diablo Cojuelo.*)

No queremos fatigar la atención del lector con nuevos cotejos y confrontaciones. Todas las aparentes originalidades de *Azorín* son anteriores a nuestro autor. Si éste cita veinte nombres seguidos, de personas o cosas, Vélez de Guevara enumera con idéntica fruición otra veintena de nombres propios o apelativos. Si abre la espita de los adjetivos, Gracián y fray Juan de los Angeles le sobrepasan en número. Si antepone dos o tres de aquéllos al sustantivo, sin conjunción alguna que los enlace, Fernando de Herrera y Garcilaso se le adelantan en el bello artificio. La novedad de esta técnica literaria, de tan ilustre genealogía, estriba simplemente en la morbosa reiteración con que *Azorín* la cultiva.

Ahora bien: no se puede discutir al escritor de Monóvar la prioridad de ciertas añagazas o triquiñuelas. El amontonamiento de palabras innecesarias es algo sin precedente, que yo sepa, en la literatura universal. Si gloria hay en esta aportación de *Azorín* a las letras, nadie podrá disputársela.

Pregunta *Azorín*: ¿Existe algún árbol «que rinda incansable, tenaz, su cosecha en todas las épocas del año, en invierno, en verano, en primavera, en otoño, en enero, en febrero, en marzo, en abril, en mayo, en junio, en julio, en agosto, en septiembre, en octubre, en noviembre, en diciembre»? (*Fantasías y devaneos,* página 220.) Este árbol es el peral. No nos explicamos cómo, dispuesto nuestro autor a enumerar las cuatro estaciones del año y los doce meses, no ha seguido después con los días de la semana y las horas. Por ejemplo: «En lunes, en martes, en miércoles, en jueves, en viernes, en sábado, en domingo. A la una de la mañana, a las dos, a las tres, a las cuatro...» Así sucesivamente hasta decir las horas del día. Y, si esto fuera poco, cantar también las medias y los cuartos, como esos relojes que tienen un cuco dentro.

Pasemos de los tranquillos a las incorrecciones de lenguaje. Un estilista, y por añadidura académico, debe evitar los atentados a la sintaxis, el empleo indebido de ciertas palabras,

las anfibologías que provienen de toda deficiente construcción gramatical, los pleonasmos y galicismos. Vaya por delante que quien esto escribe dista mucho de la severidad crítica de un Clemencín, entre otras razones porque en estas cosas del habla fáltale que aprender bastante, y acaso sea paradójico esgrimir el rebenque, a diestro y siniestro, teniendo de vidrio el tejado propio. Pero, metido hasta las corvas en estos berenjenales, veamos la manera de salir lo más airosamente que nos sea posible.

Nadie negará al autor de *Los valores literarios* la finura, la distinción, la elegancia de su estilo. ¿Qué escritores de nuestro tiempo disponen de un vocabulario tan rico y exuberante como el suyo? *Azorín*, no sólo conoce el lenguaje de las ideas, sino que llama las cosas por su nombre. Esta condición nos releva de perífrasis y circunloquios. Pero pensemos un instante en la multitud de objetos que nos rodea. ¿Es fácil estar en posesión de la palabra que designa a cada uno de ellos? Si entramos en una casa de modestos labradores no faltará el vasar, la espetera, las trébedes, el humero, la piedra trashoguera, la cantarera, el patizuelo, el hórreo, coronando la vivienda, esta vivienda de enjalbegadas paredes, ancho portalón, con las jambas y el dintel de reluciente piedra y unas angostas ventanas pintadas de azul.

Caminemos por las calles de tal o cual burgo

castellano. Las profesiones, artes y oficios denotarán la sencilla y honrada actividad de los vecinos. Aquí, herreros y forjadores; allá, peltreros, boteros, corrocheros y chicarreros; a esta parte del pueblo, los tundidores, perchadores, arcadores, perailes y cardadores; a esotra, los regatones, giferos, palanquineros y talabarteros. Si salimos al campo, las desigualdades del terreno, la variedad de cultivos, la diversa naturaleza de las cosas, tienen también su nombre: abajaderos, gollizos, bancales, gredales, azarbes, ramblizos, hazas, pegujales, lomazos, recuestos, herreñales, paratas, calveros, alcaceles...

Son tantos los volátiles que van de una a otra parte del espacio, que se posan en las carrascas o en los allozos, que se esconden entre los lentiscos y atochares, que revolotean ingrávidos sobre las matas de romero, de tomillo o de salvia, que ¿quién los enumera uno por uno? Sin embargo, aquí están el cuclillo, la cardelina, el herreruelo y la picaza, y, enseñoreándose del espacio, los grajos y los cuervos.

Si nos detenemos en las calles de la ciudad para contemplar a los vendedores de bujerías, a los buhoneros y mercachifles, les veremos cruzar la calle, vocear las baratijas y decir chicoleos a las mozas.

Y las pintorescas, variadas prendas de vestir de hoy y de ayer, ¿no tienen asimismo su nombre? La basquiña, el ferreruelo, el tontillo, la

faldamenta, el zorongo, los zaragüelles, el miriñaque, el verdugado, la esclavina, el guardainfante, el sayo, los gregüescos, el brial, las calzas, el talabarte, el capisayo... ¡Para qué seguir! No tenemos el propósito de emular a nuestro autor en la interminable enumeración de las cosas. Casi todas estas palabras que acabamos de citar, son familiares al riquísimo lenguaje del escritor de Monóvar. Hay que aplaudirle sin reservas ni regateos el que haya puesto de nuevo en curso voces y expresiones castizas que estaban olvidadas. Que dé a los objetos innumerables que nos rodean su debido nombre. Que traiga a las páginas de la literatura objetos, artefactos y cachivaches retirados de la circulación injustamente. Que se detenga a contemplar el paisaje y no omita ninguna de sus variantes. Que enriquezca el arte literario de colores, matices, sonidos, actitudes y gestos. Toda esta tabahunda de cosas denota un espíritu curioso y escudriñador, que se regodea honestamente en la contemplación de cuanto existe sobre la faz de la tierra, que no se limita a pasar de largo, sino que se asoma a todas las ventanas de la realidad objetiva y sensible; que se para a escuchar la voz tímida o gárrula de las cosas, y que descubre el alma, el espíritu que en ellas alienta.

Pero a veces este prurito, esta comezón de atesorar palabras olvidadas o de poco uso, tiene graves inconvenientes, como veremos a segui-

do. No basta empedrar las páginas de un libro de voces rancias o desusadas. Es preciso saberlas emplear, darles el régimen que les corresponde. A continuación vamos a comentar tanto las particularidades de estilo y de lenguaje observadas en las obras de nuestro ilustre autor, como las impropiedades, dislates y atentados a la sintaxis.

II. Impropiedades y dislates.

Estamos frente al Cantábrico. «Aparecen velas blancas de fragatas, bergantines, goletas, quechemarines, *polacras.*» (*Doña Inés*, Madrid, año 1929; página 152.) La *polacra* es una embarcación latina que sólo se veía en el Mediterráneo.

«El riachuelo es más *ramblizo.*» (*Los Pueblos*, página 109.) *Ramblizo* es un sustantivo, empleado en este caso, según se ve, como adjetivo. Por otra parte, no atinamos a comprender el sentido de dicha frase, pues *ramblizo* o *ramblazo* es el sitio por donde discurren las aguas de los turbiones.

«Encima del *cantarero* se yerguen cuatro cántaros.» (*Antonio Azorín*, Madrid, 1913; página 47.) *Cantarera* estaría bien dicho; pero *cantarero* no. *Cantarero* es el que hace cántaros, o el barro de que se hacen.

«... la planicie polvorienta y *caliginosa.*» (*Los dos Luises y otros ensayos,* página 172.) *Caliginoso* se deriva de caligine: niebla, oscuridad. Equivale a decir: la planicie densa, oscura. Sin duda, nuestro autor creyó que *caliginoso* era sinónimo de caluroso, ardiente, ardoroso, que probablemente es lo que quería expresar.

«... el monte está poblado de pinos olorosos y de hierbajos *ratizos.*» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* página 12.) Otro ejemplo de conversión de un sustantivo—*ratiza*—en adjetivo. Además, la voz *ratiza,* que, dicho sea de paso, no está admitida por la Academia, quiere decir vegetación baja, pobre, de los montes sin arbolado. Y en el monte de que nos habla *Azorín* había «pinos olorosos».

«... *asaborea* gratamente las conservas.» (*Antonio Azorín,* página 31.) ¿De dónde saca nuestro autor este verbo, sino de su magín, como otros muchos? Tenemos en nuestra rica habla *asaborar* y *asaborir,* arcaísmos que equivalen hoy a saborear. Pero *Azorín* ha optado por ese verbo tan ingrato al oído como espúrio. Mal estaría echar mano de voces que están en absoluto desuso, pero mucho peor alterarlas con aditamentos innecesarios. Lo mismo hay que decir de *rasear* por rasar: «... se oye sobre la acera el *rasear* de una escoba.» (La misma obra, página 51.) Estaría mejor dicho: rozar o roce.

«La avispa no *ronronea* indecisa sobre el

agua.» (*Fantasías y devaneos,* página 237.) En castellano este verbo onomatopéyico expresa el ronquido que produce el gato en demostración de contento. Es, pues, un disparate de a folio el que comete *Azorín* al emplear un verbo que está tan lejos de recordarnos el zumbido de las avispas.

«En la herrería *paredeña.*» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* página 136.) Se debe escribir *paredaña.* No creo que sea una errata, pues no es la única vez que, a lo largo de la producción literaria de *Azorín,* aparece así escrita esta palabra.

«En un momento *álgido* del flamenquismo.» (*Los valores literarios,* Madrid, 1921; página 233.) *Un chico del Instituto* ha vapuleado de lo lindo a los que caen en este dislate. *Algido* es el estado de frialdad del cuerpo humano, cuando se está en la antesala de la muerte. *Azorín* debió escribir: «en un momento culminante del flamenquismo», o bien: «cuando el flamenquismo se hallaba en todo su apogeo.»

«... el estilo de miembros *disyectos* supone una fuerte trabazón psicológica en el fondo...» (*Félix Vargas,* página 121.) ¿Y por qué no disjuntos? No había necesidad de traer al acervo del habla castellana ese terminacho, cuya bastardía e impureza son bien notorias.

Azorín tiene una tía—tía Bárbara—tan calladita que no despliega los labios como no sea

para exclamar: «¡Ay, Señor!». Veamos la manera con que nuestro autor nos refiere este detalle: «... yo no recuerdo haberle oído decir nada—a su tía Bárbara—, aparte de sus breves y dolorosas *imprecaciones* al cielo: ¡*Ay, Señor*!» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* página 120.) ¿Dónde está aquí la *imprecación,* señor *Azorín*? *Imprecación* es desear mal o daño a otro, y su tía Bárbara, que, según *Azorín,* «lleva continuamente un rosario en la mano y va a todas las misas y a todas las novenas», no es posible que lance imprecaciones de ningún género. «¡*Ay, Señor*!» es una exclamación, o una interjección, o una lamentación. Me temo que la tía Bárbara, mientras viva, no le perdone el *lapsus* a su sobrino.

«Así, un día es la *indumentaria* lo que descuidamos; otro, es la limpieza de la casa.» (*Los Pueblos,* edición Renacimiento, sin año; página 23.) No hay que confundir la *indumentaria* con el indumento, o el vestido, o el traje, o la ropa, o la vestimenta, ya que de todas estas maneras estaría bien dicho. *Indumentaria* es el arte del traje, como la Cerámica es de los vasos y la Dedálica del mueblaje.

«No sólo *persigue* y *busca* el poeta todo lo que se ha escrito sobre estos personajes...» (*Félix Vargas,* página 41.) Esta histerología o alteración del orden lógico de las ideas, en que incu-

rre *Azorín* en esta frase, quedaría soslayada si escribiéramos: «no sólo busca y persigue».

«De tarde en tarde..., se escucha el lánguido y melodioso son de un *clavicordio*: es Alisa, que *tañe*.» (*Castilla*, página 85.) La acción de *tañer* se refiere preferentemente a los instrumentos de cuerda:

«... *tañed* ahora, pues, vos
en *cuerdas* de galardón.» (Jorge Manrique.)

«... y la melancólica
guitarra *tañendo*.» (Manuel Reina.)

«... el cual era muy primo en el *tañer*..., y como añadiese de nuevo una *cuerda* al instrumento con que *tañía*...» (Fray Antonio de Guevara.)

«... Entre cachivaches *anodinos*.» (*Don Juan*, página 46.) *Anodino*, en su sentido recto, es el medicamento que calma el dolor. En sentido metafórico vale como soso, frío, insignificante, falto de interés. Si lo usamos con esta significación cometeremos un galicismo.

«Mendigos con *teratologismos monstruosos*.» (*Al margen de los clásicos*, Madrid, 1921; página 156.) Albarda sobre albarda. Porque la Teratología es la ciencia que estudia las anomalías y monstruosidades de los animales y vegetales.

«Ver que usted no es yo.» (*Superrealismo*, página 118.) ¿No estaría mejor dicho: «Ver que us-

ted y yo no somos la misma persona o bien, no somos el mismo»?

«... en medio de las fragosidades y *agrura* de los riscos.» (*Doña Inés,* página 25.) ¿Pueden ser *agrios* los riscos? Porque *agrura* es la cualidad de lo agrio. Si alguien arguyera que se empleaba este vocablo en sentido figurado, pensaríamos que era una metáfora demasiado atrevida.

«... en este *grácil macizo* de *álamos.*» (La misma obra, página 25.) No habrá seguramente en nuestra lengua dos términos más antagónicos que *grácil* y *macizo,* aunque el último se use como sustantivo. Si *Azorín* hubiera escrito: «En este macizo de gráciles álamos» sería una adjetivación menos aventurada y arbitraria.

«... las estrellas *titileaban.*» (*La ruta de don Quijote,* página 23.) Al principio creímos que era una errata, pero después hemos leído: «Oscilación perpetua, *titileante.*» (*Félix Vargas,* página 137.) «El silbato largo y *tembloteante.*» (La misma obra.) Se debe decir: titilaban, titilante, temblante. El verbo *temblotear* es innecesario. ¿No tiene bastante *Azorín* con tremer—del latín *tremere*—, temblar, tembletear, temblequear e incluso tremar, si bien es voz anticuada?

III. Arcaísmos y neologísmos.

Cuando un escritor usa palabras arcaicas no será aventurado suponer que se trata de un apasionado de los clásicos. De igual modo que la lectura asidua de libros franceses suele hacernos caer, de no estar prevenidos, en algún que otro galicismo, el roce diario con los clásicos bien puede ser causa de que adoptemos expresiones arcaicas, en absoluto desuso. Lo raro, por no decir insólito, será que el entusiasta de los clásicos cultive el neologismo con igual desenfado que cualquier escritor modernizante. La razón es obvia. Clasicismo y modernismo son dos términos que se repelen y sólo viven amigable y armoniosamente en los artistas ponderados y eclécticos, que no rehusan la bienhechora influencia del arte clásico dentro de los hábitos de la literatura moderna. Pero *Azorín* es la excepción de la regla. En un mismo libro, y hasta en una misma frase, daremos de narices con arcaísmos y neologismos. *Absurdidad,* por absurdo; *coquinario,* por culinario; *adegaño,* por aledaño; *cercanidad,* por cercanía; *esquividad,* por esquivez; *hortal,* por huerto; *chicarreros,* por zapatilleros; *talabarteros,* por guarnicioneros. Y al lado de estas voces arcaicas o caídas en desuso: *adumbrar, productividad*—en

castellano tenemos producibilidad—, *objetivización, seriación, fosquedad, motivación, pesquisición, boscosidad, molturación* (aragonismo), *jerarquizar* y otras palabras espúrias, advenedizas y disonantes.

Después de los ejemplos que llevamos aducidos nada nos sorprendería que *Azorín* prohijase determinados usos y dicciones, tales como emplear el artículo masculino *el* delante de los vocablos que empiecen con *a* no acentuada, como *el azucena, el acémila y el amistad*; de decir *magüer, dubda* y *cobdicioso*; *verlohía,* por lo vería; *connusco,* en vez de con nosotros. La propensión de *Azorín* respecto a este desenterrar voces arcaicas abona la suposición. Pero si no llegó a estos excesos allá va, a manta de Dios, otra brazada de giros y términos caídos en desuso, y que hemos atrapado en la abundosa, prolífica obra de *Azorín*:

«... *una frescor* vivificante...», «... *una claror* vaga, indecisa.» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* páginas 29 y 133.)

«... *una vasta blancor.*» (*Félix Vargas,* página 17.)

Sabido es que, antiguamente, voces que hoy no tienen más que un género usábanse como bisexuales:

«... ni justas para *se vestir* ni tableros a *do* jugar..., ni chancillerías a *do se perder.*» (*Lecturas españolas,* página 37.)

«... el aldeano come junto al fuego en invierno..., *so* el parral si hace calor.» (Idem, página 40.)

«En la aldea *cada uno se puede andar por ella,* no solamente solo y en cuerpo, más aun *a pie caminar o se pasear sin tener mula...*» (Idem, página 36.)

«Las cosas pequeñas que *se huyen* sin nuestro permiso». (*Félix Vargas,* página 124.)

Este verbo neutro, usado raras veces como transitivo en su primera acepción, se puede conjugar también como recíproco. Los clásicos lo empleaban con esta última significación. Don Vicente Salvá dice, en su *Gramática*: «Huir o *huirse* a la ciudad—del enemigo—de las malas compañías.» El Diccionario de la Academia de la Lengua, en la décimoquinta edición, también autoriza el uso de dicho verbo como reflexivo; pero ni el vulgo ni los doctos de hoy le suelen dar significado pronominal.

También escribirá *Azorín cabe* por hacia, cerca de o junto a; *aina,* por presto; *inebriarse,* por embriagarse; *abscondido,* por escondido; *añudar,* por anudar, y bastantes voces más, unas olvidadas del todo en nuestros días y usadas otras con juiciosa restricción.

En cambio, no se le ocurrirá traer de nuevo al tráfago y batahola del castellano actual ese ejército de participios activos injustamente olvidados por nuestros hablistas de hoy: *yente,*

viniente, temiente, veyente, hallante, afligente, pediente, usante, desplaciente, catante..., aparecidos, quizá por última vez, en la prosa rica, castiza y ejemplar de Estébanez Calderón y de Gallardo.

IV. Solecismos.

Mucho se ha generalizado el uso del verbo ocupar con la preposición *de*, sin tener en cuenta que dicho verbo no rige *de*. En artículos periodísticos, libros de famosos autores y discursos parlamentarios es frecuente leer u oír: «El Gobierno no se ha *ocupado* aún *de* traer a la Cámara tal o cual proyecto de ley.» «En el próximo artículo me *ocuparé de* la última novela de Mengano.» Reprensible es el empleo que dan a este verbo políticos, novelistas y gacetilleros, de ordinario a mamporros con el habla, la sintaxis y hasta el sentido común; pero más censurable será que autores encargados de la custodia de nuestra lengua incurran en igual solecismo. Así, leemos en algunas obras de *Azorín*: «... ocupándose ya concretamente *del Don Alvaro...*» (*Rivas y Larra,* Madrid, 1921; página 93.) «... un hombre *de* quien a la sazón se *ocupan* todas las lenguas.» (*Los Pueblos,* página 61.)

Bastaría ser asiduo lector de los clásicos para dar a este verbo el régimen que le corresponde. Y como concurre esta circunstancia en *Azorín*, no nos explicamos el solecismo que comete cuantas veces trae a colación el verbo ocupar.

> «¡Oh, cuán ocioso está mi pensamiento
> cuando se *ocupa en* bien de cosa mía!»
> (Garcilaso.)

«*En* esto se *ocupaban* las dos referidas deidades.» (Leandro Fernández de Moratín.)

«Parecía que sólo se *ocupaba en* servirlos.» (Cervantes.)

Hasta Jovellanos, cuyo lenguaje nunca podrá ponerse por modelo de casticismo, ya que era un escritor bastante afrancesado, escribe: «Cuando, por un rasgo tan propio de su celo como de su sabiduría, se *ocupa en* reformar de raíz esta preciosa parte de nuestra legislación.» (*Informe sobre la ley agraria*, Palma, 1814.)

En castellano no se puede decir más que «ocupar *en*» u «ocupar *con*». Lo demás déjese a los galiparlistas.

No está más afortunado nuestro autor al usar los verbos *destacar* y *protestar*. Anoto el hecho, pero omito el comentario en gracia a los muy en su punto de Cavia y Casares.

¿Qué decir de los constantes delitos que comete contra la sintaxis? En un estilista—acogido en la mansión de los inmortales con grande

repique de campanas y jubilosa algazara—ciertas construcciones defectuosas no tienen perdón de Dios. Unas veces es la mala colocación de los adjetivos, como veremos después; otras la pésima concordancia de éstos con el nombre, ahora se olvidan las reglas de correspondencia de los verbos determinante y determinado, ya se da a los verbos un régimen indebido:

«... vuelve la cabeza, abre *anchos* los ojos y contesta.» (*Los Pueblos,* página 176.)

«... golpean con sus varas *al* suelo.» (*Al margen de los clásicos,* página 153.)

En cambio:

«Porque en las plantas, lo mismo que en los insectos, se puede estudiar *el* hombre.» (*Antonio Azorín,* página 29.)

«Y este es el momento terrible: el pescador lo *desentraba* del anzuelo y lo *echa* en un lóbrego cesto.» (*Los Pueblos,* página 146.)

«María da un beso al conde—su padre—y *se* sube a *acostarse.*» (Idem, página 156.)

«He llegado a la Catedral y he entrado *al* patio de los Naranjos.» (*España,* Madrid, 1920; página 122.)

¡Vivir para ver! ¡Qué esfuerzos, qué sudores, qué fatigas no pasaría nuestro autor para meter en la Catedral el patio de los Naranjos! No desconocemos el hecho de que en los clásicos entrar rija *a.* Salvá, en su *Gramática,* admite, además de la construcción con *en,* la de en-

trar *a*. Sin embargo, entre este criterio y el de la Academia, nos decidimos por el de la docta casa.

«Nada hay más intenso... que los placeres *avecindados de* un gran peligro.» (*Fantasías y devaneos,* página 224.)

El régimen de este verbo es avecindarse *en,* pero no *de.*

«... un pedazo de pan oculto *con* la servilleta...» (La misma obra, página 98.)

Ocultar rige *a* o *de.*

«El personaje retratado por Alas en su novela llega a la fonda de la ciudad en un ómnibus desvencijado, de noche.» (*Castilla,* página 41.) ¿Habrá sintaxis más deplorable que ésta?

«... *libros* que veis un día *paseando, aburridos,* en un escaparate lleno de polvo de una tienda de Astorga, o de Cuenca, o de Orihuela...» (*Fantasías y devaneos,* página 95.)

Al reproducir este pasaje hemos conservado su pésima puntuación. Además, no sabemos si son las personas imaginarias a que se refiere *Azorín* las que pasean aburridas o si son los libros.

«*Nuestros* París, Londres y Berlín parece que saben a poco al lado de la eterna y grande Roma.» (*Luz,* 14-I-1933.)

Cuando un adjetivo precede y especifica a dos o más sustantivos concuerda con el primero.

Estaría, pues, bien dicho: «Nuestro París, Londres y Berlín, etc...»

Podríamos traer a la picota otros muchos descuidos de *Azorín* que harían refunfuñar en sus sepulcros a todos nuestros buenos gramáticos, desde Antonio de Nebrija hasta Rufino Cuervo. Pero es cierto también que estos solecismos que acabamos de anotar, si deslucen, no nublan, ni con mucho, las bellezas literarias atesoradas por nuestro autor en la mayoría de sus obras.

V. Del adjetivo.

Plácele mucho a *Azorín* emplear los adjetivos terminados en *oso*. En este detalle, como en otros muchos, imita a nuestros clásicos. Y no seré yo quien censure esta inclinación, que es por demás plausible. Fernando de Herrera utilizaba a cada paso los siguientes adjetivos: *umbroso, lumbroso, porfioso, sañoso, abundoso, ramoso, nubloso, sombroso,* etc...

«De la *sañosa* Juno.» (Herrera.)

«De ardientes globos y furor *humoso*.» (Idem.)

«Al joven *corajoso* enamorado.» (Hurtado de Mendoza.)

Pero lo que no he visto nunca, y a Dios pongo por testigo, es que clásicos ni modernos em-

pleen las voces *ombrajoso, sombrajoso* y *negroso*, con que el escritor de Monóvar manifiesta su predilección por estas terminaciones. Allá va un botón de muestra:

«... rostros flácidos, exhangües, distendidos, *negrosos.*» (*Los Pueblos,* página 193.)

Desconoce nuestro autor, u olvida al menos, reglas tan elementales, tan rudimentarias como las atinentes a la concordancia del adjetivo con el sustantivo. Si un adjetivo se refiere a dos o más sustantivos debe ponerse en plural y en igual género que éstos. Si los sustantivos tienen diferente género, habrá de darse al adjetivo preferentemente el masculino. Advierte Salvá a este respecto que si el nombre femenino plural se halla junto al adjetivo y el masculino está más remoto y en singular, el adjetivo puede ir en femenino plural. Pero este caso se evita fácilmente si cuidamos de poner el sustantivo masculino al lado del adjetivo. Bello, muy juiciosamente, a nuestro entender, opta en los casos anteriores por el adjetivo en masculino plural.

Los pasajes de *Azorín* que a continuación reproducimos demuestran bien a las claras el poco respeto que al escritor de Monóvar inspira la Gramática.

«... de *un ímpetu* y de una pasión *extraordinarias.*» (*Al margen de los clásicos,* página 111.)

«... ha sufrido en su vida *cambios* y mutacio-

nes *extraordinarias, inauditas.*» (La misma obra, página 168.)

«... para encontrar *libros* y publicaciones *desaparecidas.*» (*Félix Vargas,* página 42.)

Ha sido siempre materia de controversia entre los gramáticos la colocación de los adjetivos delante o detrás del nombre. Y aun cuando es regla general que el adjetivo puede anteponerse o posponerse, a gusto del que escribe, no estarán de más estas advertencias. Se antepone el adjetivo cuando se usa en sentido traslaticio o expresa una calidad propia y fundamental del objeto. Se posterga cuando indica una condición accidental de la cosa que califica. Pero la colocación del adjetivo también depende de la cadencia o eufonía del período y de los miembros de éste. De modo y manera que en el presente pasaje de *Azorín*: «... un estado vago, difuso, de *inconsciencia dulce*» (*Félix Vargas,* página 101), si se antepone el adjetivo *dulce* la frase será más musical y cadenciosa.

Cuando se ponen varios adjetivos detrás de un sustantivo se debe procurar que vayan en progresión calificándolo. Todo lo contrario de lo que sucede en este otro pasaje de nuestro autor: «... una sensibilidad *primitiva, ancestral,* partida de paisajes milenarios...» (*Félix Vargas,* páginas 44 y 45.) ¿Acaso el adjetivo «ancestral» imprime al sustantivo «sensibilidad» un sentido más vigoroso que el primer calificativo?

Porque antes de lo primero no hay nada, ni nuestros antepasados, que es lo que quiere decir «ancestral». Aparte de que este barbarismo no ha sido admitido hasta ahora por la Academia.

Anotemos, por último, en cuanto concierne al adjetivo, otra particularidad de estilo de nuestro autor, particularidad que no quisiéramos dejar olvidada en el tintero. *Azorín,* algunas veces, atribuye a una cosa propiedades de otra. Es un resabio modernista del que no se ha zafado el escritor de Monóvar. El *decadentismo* literario de allende el Pirineo fué muy propenso a extravagancias y rarezas. Ya se buscaba la armonía de la frase, aunque el sentido resultara oscuro e ininteligible, ya procurábamos que los sonidos representasen pinceladas de color, convirtiendo, por arte de brujería, la paleta en instrumento de música. Y como hubo quien llegó al extremo, verdaderamente insólito, de ver un determinado color en tales o cuales letras, palabras y nombres propios, no ha de sorprendernos ahora que *Azorín* atribuya a las cosas propiedades que nunca tuvieron. ¿Qué quiere decir aquello de «*El aire* es más resplandeciente ahora»? (*Doña Inés,* página 75.) O bien: «... la *proceridad azul* de la montaña.» (Idem, página 70.) ¿No es tanto como decir eminencia azul, altura azul? *Proceridad* es un nombre sustantivo abstracto. Indica una cualidad aparte de la montaña: la altura. De aquí que el adjetivo

azul le siente como a un santo dos pistolas. Y eso que en estos días, dada la facilidad con que se incendian los templos, nada de particular tendría que los santos estuviesen armados. Tampoco se puede atribuir al aire una condición propia de los cuerpos luminosos. Si el aire es invisible, malamente puede resplandecer. Hay sutilezas literarias que son verdaderos dislates. Esta es uno.

VI. Galicismos y algunos neologismos más.

Después de los descuidos e incorrecciones que acabamos de aducir no han de sorprendernos, seguramente, los galicismos que comete nuestro autor. Además, es el pan de cada día ver cómo, desde el zarramplín gacetillero hasta el encopetado escritor, la letra de molde sirve de vehículo a la galiparla.

Azorín no ha querido, o no ha sabido, sustraerse a este pecado contra el lenguaje. Bien estaría tal o cual palabreja de allende el Pirineo, si no tuviese equivalente en nuestro idioma. Buscar fuera de casa lo que no hay dentro de ella nunca será motivo de reprensión. Recordemos el caso del verbo *devenir,* cuyo origen francés no tiene vuelta de hoja, en cuanto a su significación filosófica, porque *devenir,* en sen-

tido de sobrevenir, suceder, acaecer, ocurrir, acontecer, es absolutamente castellano.

Eran los tiempos del krausismo y del hegelismo. Los partidarios de estas escuelas filosóficas necesitaban dicho verbo, sin equivalencia en nuestra habla. De aquí que ande por esos mundos de la letra impresa, mejor o peor empleado. Pero, ¿se nos puede decir qué falta hacen los verbos *solucionar* (neol.) e *influenciar*, teniendo sus equivalentes castellanos: resolver e influir? ¿Ni por qué hemos de andar a cuestas con esa dichosa *solución de continuidad*, que, como muy juiciosamente observó Baralt, es motivo de torpes equívocos? No debió entenderlo así el literato de Monóvar cuando escribe: «El Gobierno no conoce otro medio de *solucionar* la cuestión social.» (*Los Pueblos*, página 191.) «Poder que tiene Albert para ser la puerta o para *influenciar* la puerta.» (*Superrealismo*, páginas 314 y 15.) «No esperaba la *solución de continuidad*, y ha llegado; el interregno, el vacío, el desamparo están patentes.» (*Félix Vargas*, página 62.)

Tampoco es hablar en castellano, sino a lo francés, decir de esta guisa: «... y esta visión continua ha puesto en mí el *amor* a la *Naturaleza*, el *amor* a los *árboles*, a los *prados* mullidos, a las *montañas* silenciosas, al *agua* que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares.» (*Las confesiones de un pequeño filó-*

sofo, páginas 56 y 57.) Un cristiano ama a Dios sobre todas las cosas, según reza el catecismo. Un joven apasionado ama a su novia. Un amigo del campo gusta de la Naturaleza, de los prados mullidos, de las montañas, etc.

No tiene menos sabor galicano el uso del artículo demostrativo *aquella* en la siguiente forma: «En algunas de *aquellas* (las) novelas de Cervantes preteridas por los cervantistas.» (*Los dos Luises y otros ensayos,* página 20.) «... ni de los famosos batanes, que perduran al presente como en *aquella* (la) noche infausta de la célebre... aventura.» (*Los valores literarios,* página 10.)

Quien escribe con aterradora frecuencia *aire,* por traza; *actitud,* por estado de ánimo o por condición; *fugitivo,* por fugaz, pasajero, efímero; *laxitud,* por cansancio o desfallecimiento; *prestidigitador,* por prestigiador, comete galicismos más o menos graves.

«Ese cansancio da un *aire* de nobleza, de dignidad resignada...» (*Los dos Luises,* página 59.)

«Su *actitud moral.*» (Idem, página 25.)

«... rosas *fugitivas* (¡que huyen!), rosas pasajeras, rosas que duran un momento.» (*Lecturas españolas,* página 59.)

«Se respira un profundo abandono, una profunda tristeza, una irremediable y desconsoladora *laxitud* en estos reducidos y polvorientos jardines.» (Idem, página 58.)

«... las manos del *prestidigitador...*» (*Félix Vargas,* página 150.)

Como no hemos de ser más papistas que el papa, no estará de más que advirtamos lo siguiente: *aire, actitud y fugitivo,* dada la acepción figurada que *Azorín* les atribuye en los anteriores ejemplos, son galicismos desde un punto de vista rigurosamente clásico; pero, juntamente con el sustantivo *prestidigitador*—larguirucho, cacofónico y algo trabalenguas—, dichas acepciones han sido admitidas por la Academia.

Acudimos a la palabra forastera cuando tratamos de evitar un rodeo, perífrasis o circunloquio. La voz gálica *debatir,* usada pronominalmente, no tiene correspondencia en castellano. De no emplearla habría que valerse de este giro: «forcejear, luchar o bregar consigo mismo». En evitación de esta perífrasis adoptamos, con más o menos repugnancia, según la sensibilidad de cada uno, el verbo *debatirse.* Si *Azorín* optase siempre por este sistema, que pudiéramos llamar *elíptico,* nada habría que oponer. Pero, ¿podrá decirnos nuestro autor por qué existiendo en la lengua española el verbo campanillear—acción de tocar la campanilla—emplea el verbo *sonsonear,* que es un neologismo, sin que su uso eluda la perífrasis, como veremos ahora? «... por la calle se ha oído *son-*

sonear una campanilla...» (*Las confesiones de un pequeño filósofo,* páginas 136 y 37.)

Como nadie le va a la mano en este lanzar al voleo voces nuevas o exóticas—si no por su origen por su significado—, aquí están los verbos *esplendorear, empalidecer, extrañar,* en sentido del francés *s'étonner*; el sustantivo gálico *elucubración,* los flamantes adjetivos *desértico* e *inebriado* y otros muchos terminajos que, de rondón y a despecho y pesar de los buenos hablistas, pretenden sacar carta de naturaleza en nuestro idioma.

El procedimiento de *Azorín* es sencillo por demás. Basta añadir e interpolar una o varias letras con las de la palabra adoptada para la experiencia. Ya hemos visto cómo de rasar escribe *rasear*; de asaborar, *asaborear*; de titilar, *titilear.*

Otras veces nos dirá, de doble, *dobleo*; de retejo, *retejeo*; de fosco, *fosquedad*; de esplendor, *esplendorear.* Preferible sería valerse del verbo esplender, aunque pertenezca más bien al lenguaje poético. Pero su insaciable hambre de voces nuevas le hará transformar el sustantivo en un verbo. Después de todo—razonará para sí—, ¿no tenemos en nuestra opulentísima lengua martilleo y martillear, de martillo; forcejar y forcejear; color y colorear; hosco y hosquedad? Pues entonces, ¿qué peligro hay en seguir el ejemplo evolutivo o transformativo de estas vo-

ces, con lo que aumentará el caudal léxico? Aplicado este criterio tan liberalote al habla, ¡qué duda tiene que las palabras se reproducirían con igual fecundidad que las moscas, cuyo poder prolífico es azote del género humano!

Mas no es este el sistema, y se tendrá por matute todo alijo de voces que no haya pasado por la aduana del uso popular, o que no esté autorizado por los clásicos.

VII. Afectación.

«Llaneza, muchacho...» Pero no es este el camino de la sencillez ni de la claridad. Decir «aguas entarquinadas» (*Félix Vargas,* página 201), por encenagadas; «escaleras *pronas*» (*Doña Inés,* página 6), por empinadas; «hierro enalbado» (Idem, página 63), por caldeado o encendido, tiene el peligro de que no nos entienda la mayoría de los lectores, y es afectación al propio tiempo.

Este léxico tan rico, tan opulento, de *Azorín* supone un trabajo extraordinario de busca y rebusca. El procedimiento ya lo conocemos. Nos lo ha dicho nuestro autor. Bastará leer a los clásicos e ir anotando en un librito todas las voces, hoy olvidadas o en desuso, que nos salgan al paso. La tarea para un amante de las letras es fácil y hasta entretenida. ¿No se ha di-

cho del poeta francés Juan Moréas que iba a las bibliotecas a buscar palabras? Pero, ¿qué hacer después con estas palabras? Un escritor prudente y meticuloso de seguro que las someterá a concienzudo estudio. Es el mismo caso del entomólogo cuando aprisiona en la red tal o cual insecto desconocido. Lo mirará de todas las maneras imaginables: de frente, de lado, al trasluz. Examinará sus características hasta que quede oportuna y discretamente clasificado. Sin embargo, *Azorín* no sigue este sistema. Una vez anotadas las voces clásicas que enterró la incuria de subsiguientes generaciones, no vuelve a pensar en tales palabras. Espera a que, de pronto, de modo súbito e intuitivo, venga el vocablo a los puntos de la pluma. No ha de sorprendernos, como es natural y dada la maniobra de que se vale nuestro autor, que algunas voces estén impropiamente empleadas, con lo cual se afea y desluce el arte, ya que la palabra es su primordial elemento.

Otras veces vienen las palabras como traídas por los pelos. Si no pareciese algo hiperbólica nuestra afirmación, aseguraríamos que hay escenas y pasajes en las obras de *Azorín,* que no tienen otra finalidad que la de dar empleo a determinadas voces. En los últimos libros del escritor de Monóvar podríamos suprimir capítulos enteros sin que la omisión hiciera la menor mella al asunto, de suyo flaco y esmirriado. Esto

me recuerda esos libros con ejercicios ortográficos en que la naturalidad de la frase supedítase al objeto pedagógico de la obra. Ejemplo al canto: «*Con abemolado acento y a sovoz reclamaba la ajabeba o flauta el mozo que acampaba en el abertal.*» (*Ortografía práctica,* de Miranda Podadera; Madrid, 1929.) Preténdese con la frase transcrita adiestrar al lector respecto de la enrevesada ortografía de ciertas palabras, importándole un ardite al autor del libro que la naturalidad y hasta el buen sentido brillen por su ausencia.

Tomemos en las manos *Doña Inés.* ¿Quedaría como entullecida la mentada novela si cercenásemos algunas de sus páginas? El capítulo noveno, titulado *Segovia,* quizá no tenga más justificación que el uso de ciertas voces. Citemos algunas de ellas: sequeral, hortales, *adumbra, espersión,* jabardeando, cárcolas, viaderas... De aquí precisamente la excesiva *plasticidad* de algunos pasajes de *Azorín.* Las palabras parecen mariposas muertas y atravesadas por un alfiler. No late la vida en ellas, no corre a través del estilo, como por las redecillas del cuerpo humano la sangre palpitante y vivificadora. Falta la espontaneidad de la inspiración. En cambio, sobra artificio.

Digamos con Maese Pedro: «Llaneza, muchacho; no te encumbres, que toda afectación es mala.»

VIII. Tecnicismos.

Azorín es un apasionado de los insectos y de las plantas. Dice una gran verdad cuando asegura que entre las plantas, los insectos y los hombres existen íntimas afinidades. Algunas veces el hombre, con relación a determinados insectos, queda en situación de inferioridad. Las abejas, por ejemplo, están mejor organizadas que nosotros. Del sentido previsor y ahorrativo de las hormigas nos han hablado en más de una ocasión los poetas. Ciertas flores tienen una idea tan exagerada del pudor que basta tocarlas con la punta de los dedos para que se deshojen y mueran. La violeta es tan tímida que se oculta a la mirada del hombre. De la anémona podría afirmarse que siente por la vida el mismo desdén—no dura más de un día—que esos hombres que apenas abren sus ojos ya están deseando cerrarlos para siempre.

Esta semejanza entre hombres, insectos y plantas ha inspirado a nuestro autor páginas llenas de emoción, de delicadas y sutiles observaciones, de idealidad. Pero en este mundo no hay nada absolutamente perfecto. De aquí ciertos lunares que afean y deslustran la singular belleza de esas páginas en que el ilustre autor de *Antonio Azorín* declara su simpatía, su dilec-

ción, mejor dicho, por los insectos y las plantas. Estos lunares son los tecnicismos.

Censuran los preceptistas, con más razón que un santo, el desmedido uso que de palabras técnicas hacen algunos escritores. La ciencia y el arte se rechazan mutuamente. La ciencia supone estudio, paciente y ordenada labor, férrea disciplina. El arte es, por el contrario, inspiración, inventiva, espontaneidad. Ya se nos alcanza que los fenómenos del espíritu, al igual que los físicos, están sujetos a determinadas leyes. Sin embargo, el arte es más liberal y autónomo.

La antipatía recíproca de la ciencia y del arte se extiende asimismo al lenguaje. Las voces literarias forman un mundo aparte. De aquí la discreción y cautela con que conviene emplear los tecnicismos, pues, en términos generales, las palabras científicas son trabalenguas, carecen de eufonía y contribuyen a deslucir la hermosura del lenguaje artístico. *Azorín,* que hace el mismo caso de las advertencias y consejos de los retóricos que de las coplas de Calainos, incurre con evidente exceso en el empleo de voces técnicas.

«Buenos días, señores *pirrócoros* (¿y por qué no *pirrocoris*?). Buenos días, señores *filopertos* (*filopertas*). Buenos días, señores *girinos.*» (*Fantasías y devaneos,* página 229.)

«... son nuestros amigos los *diticidos,* los *arác-*

nidos, los *himenópteros.*» (Idem, páginas 210 y 11.)

«Viven bajo las aguas, como la *argironeta*; corren sobre la superficie de los lagos, como el *dolomelo* orlado (*dolomedes*); fabrican su morada so las piedras, como la *segestria.*» (*Antonio Azorín,* página 37.)

¿Por qué no dar a estos animalitos sus nombres vulgares? Más cariñosas y afectivas son, a mi juicio, las denominaciones con que el pueblo los designa. Renacuajos, hormigas, arañas, abejas, escarabajos, avispas, escorpiones. Pensemos un momento en los fabulistas. Desde Esopo hasta Hartzenbusch, los héroes irracionales de las fábulas son llamados por su nombre vulgar. Se nos podrá objetar tal vez que las fábulas han de estar escritas en estilo llano, puesto que la puerilidad del asunto rechazaría por indebido todo lenguaje altisonante y ampuloso. Así es, en efecto. Sin embargo, fácil será recordar esas páginas de brillante literatura en las cuales los protagonistas pertenecen al mundo de los irracionales. Tales son los sapos, la cigüeña, los ratones, las ranas, el lobo, la zorra, el grajo, que cuando intervienen en esta o aquella narración, ya de modo señaladísimo, bien en papeles secundarios, no adoptan otros nombres que el vulgar con que se les designa. Así lo hemos visto en los bellos cuentos de Andersen y Hoffmann.

El poblar la literatura de voces técnicas, cualquiera que sea la disciplina a que correspondan, es achaque de nuestros días, con lo que nada gana el arte. De este modo caeremos en la enumeración de mil ridículos pormenores, cuando, en nuestro afán de presentar todas las cosas con la mayor realidad y precisión, nos entreguemos a la antiartística tarea de llamarlas, no por su nombre familiar y corriente, sino por el enrevesado y disonante que les dió la encopetada, rígida, hierática sabiduría de los hombres.

Sin embargo, esta propensión de *Azorín* a dar a los animales su respectivo nombre científico, no se extiende a las plantas, cuando de ellas trata. Nos dirá, pues, que «la borraja es alegre»; las espinacas y el peregil, «metódicos y amigos del orden»; «conservadora», la hierbabuena; «recia, valerosa, ardiente», la cebolla; «dúctil», la calabaza; la albahaca, «caprichosa»; «apasionado», el cilantro; «humilde», la malva, y enemiga del sol, la arrebolera.

Como vemos, *Azorín* opta en este caso por las denominaciones vulgares, cuya física hermosura y sabor pintoresco antes que descomplacer agradan al lector.

IX. Comparaciones y tropos.

Faltó a la «generación del 98» la declaración explícita y solemne de su ideal estético. No tuvieron sus representantes un *Prefacio de Cromwell,* como los románticos franceses. Pero si no hubo una norma general, colectiva, universalmente aceptada, porque aquel movimiento literario no traspasó las fronteras, dióse el caso, en cambio, de que cada escritor promulgase su ley. En el fondo existía una trabazón psicológica: la guerra a la tradición española. Pero en lo externo cada autor adoptaba un estilo, coincidente con el de los demás en la transgresión de todo precepto literario y de las reglas de la sintaxis.

Azorín, por ejemplo, no cree en la eficacia de las comparaciones, abomina de la metáfora y de la brillantez de estilo. Así, leeremos alguna vez: «... una larga barba blanca». (*Superrealismo,* página 24.) Frase que podría figurar como paradigma de cacofonía en cualquier Preceptiva literaria.

De todos los subterfugios y tranquillos de la literatura—nos dice en *La Voluntad*—, la comparación es el más grave. Quien compara una cosa con otra incurre en la superchería «de producir una sensación desconocida apelando a otra conocida». La comparación es, pues, «algo

primitivo, infantil». Reprueba la brillantez de estilo porque, al ser el escritor «esclavo de la frase, del adjetivo, de los *finales*», no hay «medio muchas veces de encajar la idea entera». Se declara irreconciliable enemigo de «los recursos *sintáxicos* (*sic*) manoseados». Hace ascos de la vulgaridad de algunos escritores del pasado siglo. Da cordelejo a nuestros clásicos, proclamando muy seriamente que, fuera de contadas excepciones, el teatro español de la edad de oro no es más que viento y bambolla. Y figuras del arte literario que tuvimos por gloriosas le incitan al desprecio y a la diatriba.

En lugar oportuno hemos indicado el juicio que merecen estos conceptos críticos. Analicemos ahora los puntos de vista de *Azorín* que se refieren al lenguaje tropológico y a los símiles.

Los antiguos eran más imaginativos que los hombres de hoy. El lenguaje figurado, que fué una necesidad en los albores de las lenguas, ha sido después gala o atavío del arte. Cuando los objetos que nos rodean o los afectos íntimos del alma hieren nuestra imaginación echamos mano de las metáforas y los símiles, pues sin ellos nuestros sentimientos e ideas parecerían fríos, ñoños, incoloros. Ahora bien: los tropos y las comparaciones son hijos de la imaginación, y el escritor de Monóvar, si no carece en absoluto de esta facultad, tampoco la posee en grado superlativo. No es otra la causa, a nues-

tro parecer, del desvío de *Azorín* respecto del lenguaje figurado. Porque a la generación del 98 perteneció Blasco Ibáñez, levantino como nuestro autor, con la retina empapada de todos los colores del iris, y en sus novelas abundan las metáforas. No es, por consiguiente, una cuestión de principios, de técnica literaria, sino de ineptitud para aportar a la obra de arte estos elementos decorativos, ornamentales del lenguaje tropológico.

Por otro lado, la actitud de *Azorín* con relación a las comparaciones no representa una novedad en la crítica literaria. En 1888—catorce años antes de haberse publicado *La Voluntad,* de *Azorín*—, y en el primer tomo de *Cartas Americanas* (Madrid, 1912), lamentábase don Juan Valera del abuso que de los *comos* hacía Rubén Darío. «Todo es como algo», escribe el ilustre crítico. En efecto. «Los diamantes, blancos y limpios *como* gotas de agua...» «Un pequeño rubí... *como* un grano de granada al sol.» «... rubíes grandes *como* una naranja; rojos y chispeantes, *como* un diamante hecho de sangre...» (*Azul,* Madrid, 1917.)

Pero el notable autor de *Pepita Jiménez* quejábase del abuso de las comparaciones. *Uti, nec abuti.* Este criterio no puede ser ni más juicioso ni más sensato. El empleo exagerado de un recurso lícito será siempre motivo de reprensión, incluso a los ojos de la crítica menos severa.

Mas no habrá que poner reparo alguno si sabemos utilizarlo con oportunidad y sobria elegancia. Nadie trata, pues, de suprimir este género de retórica, sino de evitar que, al abusar de él, caigamos en el mal gusto y la afectación.

¿Qué libro de bella literatura no contiene metáforas y comparaciones a granel? Tan es así, que el mismo *Azorín* toma a fiesta y tararira sus propias convicciones. El, que ha despotricado tanto contra el lenguaje figurado y los símiles, escribirá a cada paso: «Los encajes, sobre la carne morena, son como blanca espuma.» «... el rellano, con su baranda, era como un balcón que diese a la calle.» «... entre los claros de la arboleda se ven a trechos los cristales de las aguas.» «La hierba, corta y fresca, forma un tapiz aterciopelado.» «Los verdes y lozanos pámpanos del balcón se bañan gozosos en la fina y virgen luz de la pura mañana». (*Doña Inés.*) Y hay momentos en que los símiles traspasan los linderos de la naturalidad: «La inmensa y menuda orquesta de los grillos... ha bajado sus élitros como se baja la tapa de un piano.» «Sobre sus cristales tersos, las frondas de las orillas se inclinan y besan las aguas, como si los árboles, sedientos, estuvieran bebiendo de bruces.» (La misma obra.) *Azorín,* ni corto ni perezoso, llega a decir: «Al anochecer, bajo la ancha campana de la cocina, ante el fuego de leños *tronadores.*» (*La Voluntad,* pá-

gina 139.) ¡Como si existiera ni la más remota analogía entre el trueno y el chisporroteo de un leño!

Anotemos, por último, otro ejemplo del desparpajo con que nuestro autor maneja el lenguaje tropológico: «La casa aparece allá arriba..., desaparece, torna a aparecer. Sus paredes blancas van *disolviéndose* en la lejanía.» (*Félix Vargas,* página 275.) ¡Lo mismo que el cloruro de sodio en el agua!

No está el secreto del arte en extrañar de su reino el lenguaje figurado y las comparaciones. Esto sería tanto como ir contra la naturaleza de las cosas. Los símiles son tan precisos al lenguaje literario como consustancial es al mismo la metáfora. El busilis de la cuestión consiste en usar debidamente estos bellos artificios. Si tratamos de hacer comparaciones a fin de que la idea, objeto o sentimiento que expresamos se muestre en todo su vigor, bastará que exista cierta analogía entre ambas cosas. Porque si el parecido es exacto, la comparación indica cuán pobre es nuestra imaginativa. Y si no hay semejanza, el propósito del escritor queda malogrado, dificultando y entorpeciendo el sentido de la frase. Lo mismo habrá que decir del lenguaje tropológico. Tienen las palabras dos sentidos: uno recto y otro traslaticio. Pero esto no quiere decir que se puedan disolver las «pare-

des blancas» de una casa, por muy lejana que ésta esté; ni que el chisporroteo de los leños se asemeje al tableteo de la tormenta.

X. De la filosofía popular y de los modismos.

Achaque de espíritus aristocráticos es repudiar las modalidades de pensamiento o de lenguaje que tienen hondas raíces en la filosofía y el habla, respectivamente, del pueblo. Horacio desdeñaba la poesía popular, y el marqués de Santillana, con otros poetas cultos del siglo XV, no tenía en más los lozanos y bellísimos romances que compusiera la anónima e inspirada musa. Sin embargo, ¿habrá una filosofía más profunda, pese a su aparente puerilidad, que la que anda por ahí dispersa en máximas, refranes y adagios? Hay dichos sentenciosos del pueblo que equivalen a todo un sistema filosófico. La sencilla envoltura que llevan los hace más accesibles a la comprensión humana, pero no son por eso menos agudos y sabios. ¡Cuántas lecciones de filosofía se puede estudiar en los ocho mil y pico de *Refranes o proverbios en romance*, de Hernán Núñez; en la *Filosofía vulgar*, de Juan de Mal Lara; en *El tesoro de la lengua castellana*, de Covarrubias, y en *El vocabulario de refranes y frases proverbiales*, del maestro Correas.

Empero, nuestro ilustre autor apenas si ha parado mientes en esta filosofía. Siendo tan entusiasta de los clásicos, conociendo al dedillo nuestra áurea literatura, habiendo dedicado tanto tiempo a la búsqueda de voces castizas y arcaicas, ¿cómo es que puede contarse con los dedos de la mano, y quizá sobren dedos, las frases proverbiales que ha ido colocando a lo largo de su obra? Pocas veces emplea el refrán festivo y chocarrero, a que tan dado era el gatallón de Sancho; ni la gravedad sentenciosa del adagio. Un comino importa a nuestro autor toda esta literatura de trapillo.

Tampoco es muy pródigo en los pintorescos modismos en que tan rica es nuestra habla. Empleálos seguidos unas veces, a ratos, otras; pero nunca con la morosa complacencia de los clásicos. Y ha de llamar la atención de la crítica esta parvedad si tenemos presente el estudio concienzudo, meticuloso, analítico, que *Azorín* ha hecho de los escritores castellanos. ¿Cómo no comprendió nuestro ilustre autor que los modismos constituyen la guarnición castiza, típica, genuinamente española de nuestro lenguaje, y que dan al estilo un tono de *camaradería,* de democrático talante?

XI. Extravagancias y rarezas.

Para completar en lo posible este estudio comentaremos *grosso modo* algunas rarezas y extravagancias de *Azorín,* inexplicables en escritor como este, de tan fina y delicada espiritualidad. No hay literatura que no tenga escritores extravagantes, bien por artificio de los mismos escritores o porque escriben al dictado de una neurosis del espíritu. En el primer caso buscan la notoriedad, y en el segundo se la encuentran. De aquí precisamente que la crítica literaria disculpe a unos y combata a otros. Porque la afectación es antípoda de la naturalidad, y el arte sólo se da en este hemisferio. Ya lo ha dicho Quintiliano: *Ubicumque ars ostendatur veritas abesse videtur.*

Los mismos tranquillos y supercherías que hemos notado al principio de este capítulo constituyen ya una extravagancia. Si *Azorín* va a Criptana—la patria de Sancho—, irán a verle todos los hidalgos del pueblo: «Don Pedro, don Victoriano, don Bernardo...»—así hasta dieciséis nombres propios—(*La ruta de don Quijote,* página 161.) Si cuenta la vida de un labrantín nos dirá, sin respirar siquiera, que «sale al campo, labra, cava, poda los árboles, escarda, bina, estercola, cohecha, sacha, siega, trilla, rodriga

los majuelos y las hortalizas, escarza...» (*España,* página 116.) Si parafrasea los elogios que de la vida rural hiciese fray Antonio de Guevara, nos referirá ce por be todos los pormenores de ella. El inspirado autor de *Qué descansada vida* expresó todo esto en ochenta y cinco versos sobrios y elegantes, pero *Azorín* necesita trece páginas de farragosa, plúmbea literatura. (*Lecturas españolas.*)

Si escribe la historia de un Don Juan de difícil identificación literaria, nos regalará, sin qué ni para qué, con el censo siguiente: «Había en la provincia 320 curas, 258 beneficiados, 109 tenientes curas, 184 sacristanes, 42 acólitos, 59 ordenados..., 14 síndicos..., 12 demandantes, 295 religiosos profesos...» (*Don Juan,* página 21.) Del mismo modo, y en creciente fruición enumerativa, hasta tres páginas. ¡Qué excelentísimo funcionario de Estadística habría sido *Azorín,* a juzgar por estos detalles! Porque no para aquí. También nos enterará de que en determinado pueblo de la misma provincia el alimento por habitante es el siguiente: «Carne, un gramo diario; pan, 100 gramos; aceite, 10 gramos; vino, 15 centilitros...» «La clase proletaria se alimenta de patatas, judías, chiles y acelgas...» «Los jornaleros ganan una peseta veinticinco céntimos diarios. Trabajan ciento ochenta días al año.» Contiene esta profusión de datos una novela, en la cual figuran dos goberna-

dores civiles, un presidente de Diputación, otro de Audiencia y un coronel de la Guardia civil, y cuyo protagonista es Don Juan. No sabemos si Don Juan Tenorio... o don Juan de la Cierva, dada la naturaleza oficial y política de los demás personajes.

Otras veces enumerará todas las clases de pera que en el universo mundo se conocen: «... pera Joaneta, pera Burdon, Blanquilla precoz, Chipre, Magdalena, Muslo de Dama...» (*Fantasías y devaneos*, página 221.) Así, hasta veintisiete, de los «1.133 perales diferentes» de que hay noticia. Y, por si no fuera bastante la aportación de tan precioso pormenor, añadirá muy seriamente: «... el manzano, árbol que sigue en universalidad a éste (el peral), sólo alcanza 400.»

Si estuviéramos en condiciones de dar un consejo a *Azorín*—aunque nada hay más fácil, al parecer de un filósofo griego, que dar un consejo a los demás—le diríamos que estas rarezas, estas extravagancias, más bien deslucen que hermosean la obra de arte. No estriba éste en la copiosidad de pormenores, sino en la precisión, en la oportunidad del detalle. La estadística será muy conveniente para que los pueblos sepan con toda exactitud lo que producen y lo que gastan, la riqueza de su suelo y los medios de vida de que disponen. Pero estos datos,

que estarían de perlas en un anuario de la Cámara de Industria y Comercio, están de más en una obra de bella literatura.

XII. Los diminutivos.

Si no se tomase en mala parte la comparación diríamos que los diminutivos parecen cofrecitos de oro obrizo, en los cuales están prisioneras las ideas de compasión, ternura o menosprecio. Y como los vocablos no desaparecen porque sí de la literatura, vamos a rastrear, como Dios nos dé a entender, las razones que han podido influir en la desaparición de tan bellas, de tan humildes palabras.

Para mí: que repugnan a nuestras costumbres actuales los sentimentalismos y las ternezas; que los niños—blanco preferente de dichas palabras—fueron tiempo ha desterrados de la literatura; que educamos y preparamos a los jóvenes para la lucha, sin atender gran cosa el desenvolvimiento de sus facultades afectivas; que el egoísmo que los hombres muestran entre sí ha sido causa de que la vida actual adopte un tono de polémica, de forcejeo, que nunca tuvo, al menos tan manifiesto y evidente, y que, siendo el lenguaje de la pasión el que priva a la hora de ahora, nada de particular tiene que

arrojemos de nuestra habla las voces inútiles y desusadas.

Para dar de nuevo con los diminutivos habrá que tornar a los clásicos y a la poesía popular castellana. «La blanca *palomica*», «mi *navecilla* con su viento en popa», «rompiendo el aire el pardo *jilguerillo*». También empleaban frecuentemente diminutivos de diminutivos, que son la quintaesencia de la ternura, de la compasión o del desprecio: «... en las cortes de los príncipes son pocos y muy pocos, y aun muy poquitos y muy repoquitos, los que se tienen entera amistad...» (Fray Antonio de Guevara.) La musa del pueblo es más amiga todavía, si cabe, de estas voces tan expresivas, tan delicadas, tan insustituíbles—de no valernos, como ha de hacerse en otras lenguas, de un circunloquio—, cuando queramos manifestar la ternura de nuestro corazón, o el desprecio, o el sentimiento compasivo que males ajenos pudieran inspirarnos.

«Casar, *chiquitos,*
y andar *rotitos,*
y henchir la casa
de *bordoneritos.*»

«Mientras duerme mi niña,
céfiro alegre,
sopla más *quedito,*
no la recuerdes.»

«Por una *morenita*
corren un toro,

las garrochas de plata,
los clavos de oro.»

¡Qué hermosísimo contraste el de esta lengua de Castilla, que si expresa con altivez la sorda cólera de Pedro Crespo, sabe a leche y miel en los requiebros y querellas de amor!

Azorín ha exhumado las vocecitas y los terminillos que antaño emplearan los grandes artífices del idioma, cuando el desprecio adoptaba estas leves formas expositivas y la ternura y la compasión no habían sido expatriadas del arte literario. ¿Quién mejor que *Azorín* podía poner en curso los diminutivos? ¿No escucha él «el alma de las cosas»? ¿No tiene por imperecedero todo lo que es «vagoroso y deleznable en la vida»? ¿No se desentiende «de los grandes fenómenos y se aplica a los pormenores triviales», si hemos de decirlo con sus mismas palabras?

En los comentarios a que dan ocasión ciertas menudencias fugaces, pasajeras, efímeras de la vida cotidiana; en la evocación de las cosas que nos rodean; en la reconstitución de tal o cual momento histórico, los diminutivos usados por nuestro autor juegan un papel importantísimo. Diríamos que la clave, el secreto recóndito de la emoción sentida, está en esas palabritas humildes, recoletas, que aparecen de vez en vez a lo largo del período. «El patizuelo», «la

estatuilla de la Virgen», «la casa de techos bajitos y de puertas chiquitas», «la tenue nubecilla», «la estrecha callejuela», «el espejico de bolsillo», «los viñalicos» y «las pedrezuelas»...

CAPITULO X

El alma de las cosas y la fuerza de evocación.

Pongamos a varias personas delante de una mesa llena de diversos objetos. Tras de indicarlas que se fijen bien en todos, hagámoslas salir de la habitación. Pasados breves instantes las invitaremos a que digan los objetos que recuerdan. Y qué duda cabe que ésta enumerará ocho o nueve cosas de las que había sobre la mesa; aquélla añadirá algunas más; esa otra sólo habrá parado mientes en los cachivaches de mayor tamaño o de forma más singular y característica; pero si entre estas personas hay una dotada de espíritu observador y de notable retentiva, no se limitará a nombrar todos los objetos, sino que precisará, sin titubeos ni incertidumbres, detalles y pormenores de cada uno.

Sustituyamos ahora por artistas literarios las personas que han hecho la anterior experiencia y los objetos que había sobre la mesa por las pasiones humanas; por la bondad, el dolor,

la desesperación, las eternas inquietudes de que está ahita la existencia del hombre. Cada uno de estos artistas dará una impresión de la realidad. Este, desmenuzador y analítico, brindará la etopeya de tal o cual personaje de su invención, olvidando, en cambio, el ambiente en que el mismo se desenvuelve. Aquél pintará, meticulosa y concienzudamente, el teatro de la fábula; pero descuidará la psicología del héroe, que aparecerá borroso e indistinto. El de más allá se entretendrá en los pormenores y relegará a segundo término el carácter y el temperamento de los personajes. Mas si entre estos escritores hay uno que penetra en el misterio de las almas, que descubre el hermoso panorama de la vida interior, que talla al héroe, no en piedra, sino en carne viva y por el módulo de un Miguel Angel; que no se circunscribe a copiar la realidad tal como ella es, sino que la ennoblece e idealiza, entonces estaremos en presencia del genio, que hendirá con su cincel la cantera del arte, como el rayo hiende la roca de granito.

Este artista genial es el mismo que ha poblado la literatura de figuras ingentes, descomunales: Don Quijote, Hamlet, Fausto, Calibán, Yago, la Celestina, Cleopatra, Volpone. Del idealismo y de la quimera saca al hidalgo manchego; de la perfidia y del amor, a la tempestuosa Cleopatra; de la brutalidad, a Calibán; de

la avaricia y de la lujuria, a Volpone. En Yago infunde un espíritu astuto y protervo; en Celestina, a la tercería y el zurcir voluntades da forma humana e imperecedera; con Hamlet simboliza la desilusión de vivir, y en Fausto, la sabiduría desengañada y la jocunda juventud y el amor, aun a costa de pactar con el diablo.

El genio no encuentra fronteras a su paso. Tiene el andar firme y seguro. Escala las montañas más altas y desciende a los abismos. Busca siempre más de lo que hay bajo la naturaleza del hombre, y como no lo encuentra traspasa los límites humanos. Su arte consiste muchas veces en estirar las figuras, en darles proporciones gigantescas. Abarca de una mirada todas las cosas, desde la explosión de las ideas en el cerebro del hombre hasta el pormenor más pueril de la envoltura material. Emplea a cada instante las metáforas, las imágenes, las comparaciones. Como tiene una imaginación exaltada y brillante, adopta las formas artísticas que más hieren la sensibilidad de los demás. El estilo es impetuoso y cálido. Las situaciones, los caracteres, los contrastes, los sentimientos pertenecen a la región de lo sublime, y son, por lo tanto, desproporcionados, desmedidos, fantásticos. El héroe tiene los pies en el suelo y la cabeza en las nubes. Sólo de este modo podemos representarnos su tamaño.

Quien así concibe el arte ha de ocupar, por

fuerza, el primer puesto en la escala de los valores literarios. Bajemos peldaño por peldaño, desde la cima hasta la base. El talento, tan amigo de la proporción y de la armonía, nos deleitará con sus bellas concepciones. Ni faltará ni sobrará nada. Se ha reducido la medida; pero, en cambio, los tipos son proporcionados, la euritmia de la construcción es evidente, las conversaciones resultan más naturales y el lenguaje tropológico recobra su mesura.

En este descenso por la escala del arte toparemos con el psicólogo, que bucea en las almas, que penetra en los entresijos del ser, que descubre los matices más leves de la psicología humana; con el pensador, que razona fría y serenamente, o el sentimental, que prorrumpe en explosiones afectivas y habla el lenguaje de la pasión. Como son tantas las modalidades del espíritu, ¿quién las enumera una por una? Anotemos tan sólo que un escritor poco avezado a andar por dentro de los hombres puede ser un prosista excelente; que un gran psicólogo descuida la forma porque concentra su atención en la vida íntima de los personajes, propendiendo más a la desnudez de las ideas que al exterior atavío; que un brillante estilista se apasiona demasiado por la música y eufonía de las palabras y olvida los destellos del pensamiento; que un literato ayuno de imaginación, incapaz de urdir una trama novelesca, de infundir a los

personajes un alma grande y compleja, de presentar contrastes vigorosos y pasiones desbordadas, puede tener una extraordinaria fuerza de evocación, ser único e inimitable en el arte de las cosas pequeñas, reconstituir el misterio de una callejuela pina y angosta de tal o cual vetusta ciudad, pintarnos con singular maestría un jardín olvidado, donde entre la maleza aparezcan las flores más lindas y delicadas, o bien emocionarnos dulcemente con la melancolía de una otoñal puesta de sol.

Hay momentos en que preferimos a las emociones fuertes la sencillez de las cosas humildes. No está siempre el espíritu en disposición de recibir las acometidas de un arte de cíclopes y titanes. A veces sentimos más placer oyendo las ingenuas ternuras eróticas de Dáfnis y Cloe que los gruñidos de Polifemo. Este fenómeno de nuestra conciencia puede darse igualmente con relación al mundo físico. Pasemos de las personas a las cosas. Hay ocasiones en que la sensibilidad está más despierta para recoger las emociones de lo pequeño que de lo sublime. Una casita de hurañas ventanucas, con las paredes enjalbegadas, la puerta de postigo, de piedra el dintel y las jambas, con una parra a manera de dosel sobre el único balcón de la fachada principal y unas sencillas gárgolas en las esquinas del tejado, puede herir nuestra atención más vivamente que un grandioso templo, de

firmes pilastras y airosos arbotantes, ancho y elevado pórtico y campanario rematado de finísimas agujas y dorada y refulgente veleta. Es innegable que las cosas pequeñas nos impresionarán plácida y delicadamente si hay un artista que las comprenda y sienta. Este es el triunfo de *Azorín*. Pero no vamos a insistir sobre un punto ya tratado con relativa extensión en este libro. Queremos ahora determinar tan sólo una brillantísima cualidad de *Azorín*: la fuerza de su espíritu evocador. De todas maneras, como ambas particularidades van anudadas, o mejor dicho, emsambladas en el alma de nuestro autor, no es posible hablar de la una sin mentar a la otra.

Las cosas que nos rodean no han tenido igual suerte en el campo de la literatura. Un crítico francés, muy juicioso e impersonal en sus afirmaciones, ha dicho que los clásicos no saben ver. Quizá sentada esta opinión en términos generales resulte un poco exagerada. Sin embargo, en el fondo, tiene razón quien así discurre. Las cosas que están en torno nuestro aparecen con cierta sobriedad y pobretería en los clásicos, a los cuales les falta a veces el sentido de la realidad circunstante. Este desembarazado caminar de la fantasía da ocasión al *Persiles*. Hasta los promedios del siglo XIX no se aguza y afina el sentido de la realidad. Nuestros clásicos son realistas. El realismo es tan consus-

tancial al arte español que bastará recordar los nombres de Zurbarán, Velázquez y Ribera, juntamente con los de nuestros autores picarescos del Siglo de Oro, para que nos hagamos cargo de la preponderancia que ha tenido en España el sentimiento de la realidad. Pero, así y todo, han de pasar más de dos centurias sin que la realidad viva y sangrante invada el campo de la novela. Es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la profusión de pormenores, la voluptuosidad del detalle, por trivial que éste sea, da a los libros de imaginación apariencias de fotografía, en la que, como es lógico, sale todo lo que está delante de la máquina. Si se describe una habitación nada se omitirá de lo que haya entre sus cuatro paredes, ya sea supérfluo e insignificante. Todo esto tiene un valor corpóreo, material, objetivo. No se han traspasado aún los límites de una visión sensualista. No ha aparecido todavía esa sensibilidad literaria, tan aguda, tan sutil, tan ultrafina, que ha de descubrir el alma de las cosas. Pero pronto aparecerá el fenómeno literario que constituye, a mi juicio, la más brillante propiedad de *Azorín*. Las cosas materiales que nos rodean se animarán, se espiritualizarán, cambiarán la rigidez hierática de la materia muerta por el ritmo de la vida. Debajo de esta naturaleza, desprovista de todo aliento vital, hay un alma que da expresión a las cosas. *Azo-*

rín ha hecho este descubrimiento en nuestra literatura. La fuerza plástica de su espíritu evocador no debe sorprendernos. Quien descubre los matices más leves, más etéreos de las cosas, bien puede reconstruir de modo magistral la vida objetiva, material y sensible que está en torno nuestro. De aquí, naturalmente, el arte con que pinta *Azorín* la melancolía de los jardines abandonados, el silencio sepulcral de las antiguas ciudades castellanas, la misteriosa poesía de esas plazuelas que tienen en el centro una fuentecita de parleros caños y que están rodeadas de añosos edificios, la humilde y recatada actividad de regatones y abaceros, la figura garbosa de un hidalgo que, sin blanca ni de donde le venga, luce con mucha prosopopeya su altivez y bizarría por las calles de Avila o de Toledo, puesta la mano en la empuñadura de la espada y oculto el rostro a medias bajo el embozo de la capa. No busquemos en las obras de *Azorín* la sana y bullidora alegría de la juventud, ni los «colores lujuriosos» que un escritor mediterráneo ve en el paisaje, ni la conformidad con el genio de la raza, ni el respeto a la tradición española. En cambio, nadie como él descubrirá la honda tristeza que al atardecer se apodera de los claustros monásticos, cuando el sol ha traspuesto el horizonte visible y caen sobre la ciudad, «lentas, sonoras, pausadas», las campanadas del *Angelus*.

Faltan en la paleta de nuestro autor los colores brillantes del Tiziano o de Van-Dyck. No hay en sus libros explosiones de júbilo, ni sentimientos rebelados contra la disciplina del juicio, ni vibra la voz de la pasión, ni se encabritan los sentidos, ni relampaguea el odio. Todas las cosas adoptan finos y delicados tonos. Puede más la inteligencia que el corazón. Hay un sentido común adornado de lirismo, una fuerza expositiva que se complace en apurar los matices de las cosas, por inaprehensibles que éstas sean; un sentimiento de lo pequeño que trae a la mente las miniaturas de Clovio o de Isaac Oliver. De aquí precisamente que las verdosas, inmóviles aguas de los estanques, las hojas secas, amarillas, que en los otoños alfombran las largas avenidas de los paseos; la campanita que «con su voz de cristal», al mediodía y al anochecer, avisa a todos los herreros, carpinteros, albañiles, peltreros y talabarteros de la ciudad para que suspendan el trabajo, tengan una dulce y espiritual resonancia en la conciencia estética de *Azorín*.

CAPITULO XI

El periódico y la política.

No habrá seguramente en todo el orbe literario un solo escritor que no tenga que arrepentirse de algún acto o escrito de su juventud. En esta edad está lleno el espíritu de tentaciones. Seríamos capaces de hacer las cosas más extraordinarias. Nada nos parece imposible. Sin embargo, la realidad viene a sacarnos del espejismo. Los hechos consumados nos demuestran que quedamos muy distantes del objeto, del ideal en que pusimos los ojos. Somos arqueros que al disparar la flecha no hemos calculado bien la lejanía del blanco. ¿Quién en los ardientes años de la mocedad no se ha sentido con ánimos de reformar las cosas que deban ser modificadas? Demoler y construir de nuevo, realizar los actos más increíbles. He aquí, al parecer, nuestro destino. Simpatizamos con la anarquía, somos partidarios de las ideas más avanzadas, quisiéramos llevar a cabo esas utopías deslumbradoras e inasequibles que infla-

man de idealidad las almas de ilusos visionarios. ¡Hasta nos damos maña a desposar en el espíritu las audacias del ácrata y los éxtasis del místico!

A cuenta de este impulso, de esta fuerza arrolladora de los años juveniles, ¡cuántas torpezas cometemos! Hemos querido ir muy lejos y nos hemos quedado demasiado cerca de donde estábamos. Pensamos conquistar un mundo y apenas si logramos poseer una parcela de tierra. La irreflexión nos ha hecho despotricar contra hombres e ideas que tuvimos por inmortales, unos, y por gloriosas, otras. Y acabamos por sentir los mismos escrúpulos de la mujer que se casa a los treinta años, después de haber inmolado su virginidad antes de tiempo: que sólo borrando el pasado recobraría la tranquilidad de la conciencia. Aunque estos casos de la conciencia moral sean más graves e irreparables que los de la conciencia literaria, sospecho que no habría un solo escritor que renunciase a destruir tal o cual frase o actitud de la juventud, si en sus manos estuviese el no dejar rastro de ellas.

Un ingenio fino, agudo, penetrante como punta de estilete, encontrará alguna razón que justifique o disculpe, al menos, las osadías e irreflexiones de la juventud. «A los veinte años, en plena ardorosa mocedad—arguye *Azorín* en *El Político* (Madrid, 1919)—, pensamos de una ma-

nera; pensamos de otra cuando la edad ha ido transcurriendo y los entusiasmos se han enfriado...» «No pasa día sin que traiga una rectificación a nuestros juicios...» «No reprochemos a nadie ni sus contradicciones, ni sus inconsecuencias.»

No compartimos del todo esta filosofía de la versatilidad, que nos permite menospreciar al padre Granada un día y ponerle otro en los mismos cuernos de la luna; que consiente el trafagar de aquí para allí, ora arremetiendo contra el orden social, ya preconizando la política del más rígido y autoritario de nuestros gobernantes. Pero si rechazamos de plano todas las sutilezas que intenten justificar tales cambios y contradicciones, no estaremos reacios a disculparlas. Quede anotado el hecho de estas inconsecuencias ideológicas en la política y el arte, puesto que un comentador veraz no debe omitirle; mas demos por no conocidos los artículos furibundos y debeladores de *El Pueblo*; la crítica discordante y destemplada de *Charivari* (Madrid, 1897) y los juicios poco meditados de *La evolución de la crítica* (Madrid, 1899).

Casi todos nuestros literatos han hecho sus primeras armas en el periódico. Es éste como una forja, en cuyo yunque, unas veces errando el golpe y otras acertando, se ha ido poco a poco perfilando la figura, la personalidad del escri-

tor. Es más fácil el acceso a las columnas de la Prensa que encontrar un editor amable y bondadoso. Si damos con uno alguna vez, no serán las cualidades indicadas las que le adornen precisamente. El mismo *Azorín,* según me contara hace varios años su antiguo editor Caro Raggio, fué tratado usurariamente por cierto librero que cultivaba la mohatra con igual habilidad que su profesión.

Azorín ha colaborado asiduamente en numerosos periódicos y revistas. Quien desee conocer pormenores de esta circunstancia encontrará al final del libro nota de aquellas publicaciones diarias o semanales de las que *Azorín* fué redactor o colaborador.

Desde 1904 hasta 1916, nuestro ilustre autor apostilla, con singular gracejo y finas observaciones, la política parlamentaria de España.

Las vicisitudes del Estado fueron siempre motivo de atención de críticos y pensadores. No habrá ciertamente un campo más ancho y espacioso para la meditación y el comentario, que el de la política. Las resoluciones gubernamentales, los cambios de Gobierno, las actitudes de repúblicos y tribunos, la tramitación de las llamadas crisis históricas, han traído al retortero a periodistas y literatos, cuando no al historiador concienzudo y prolijo que, a lo largo de sustanciosas páginas, reconstituye el pasado político. Numerosos son los ensayos, monografías

y folletos que versan sobre este o aquel suceso de la historia política de España. No faltan tampoco antologías de bellos discursos parlamentarios, ni semblanzas de personajes célebres en la gobernación del Estado. Sin embargo, existe un género de literatura política posterior a todas estas actividades de reconstrucción histórica, o simplemente de referencia efímera y fugaz. Este género, que ha tenido entre nosotros notables cultivadores, quizá deba su fase de iniciación y plenitud al autor de *Parlamentarismo español* (Madrid, 1916).

En la crónica política ha sido coetáneo de *Azorín* el señor Antón del Olmet, y proseguidor, el señor Fernández Flórez. Las *Acotaciones de un oyente* acaso no tengan rival. Son insuperables en la ironía, buída y penetrante; en la vis cómica y en la sátira despiadada, bajo su inofensiva apariencia. Pero nadie, a mi juicio, ha superado a *Azorín* en la elegancia y en la precisión de matices y pormenores físicos y psicológicos.

Este género de literatura política, en manos de *Azorín,* huye de lo transcedental y estrepitoso, propende a la minucia y simplicidad de las cosas exteriores. Viene a ser, como si dijéramos, la filosofía de lo trivial y perecedero. Detalles físicos, pormenores del traje, gestos, ademanes, posturas, desenfados e ingeniosidades de políticos, sugieren a nuestro autor la glosa

atinada y certera, la suave y delicada ironía, que hostiga ligeramente la epidermis sin levantar ronchas. Actitudes, gritos e interrupciones comentados garbosa e intencionadamente. Una cita oportuna y sabia en corroboración de tal punto de vista; un consejo dado con aticismo. La frase disparada como una flecha contra la vanidad o petulancia de don Fulano. Unos comentarios eutrapélicos escritos al margen de una tempestad parlamentaria. Y dicho todo esto con mesura, sosegadamente, sin que la ironía se haga satírica, ni la gracia expositiva desentone de la insinuada severidad del concepto. Como se escriben las cosas cuando la alacridad no falta de nuestro espíritu.

En la montaña alicantina, y en 1908, *Azorín* escribió *El Político*. Por lo general, los tratados morales, los *exemplarios*, las compilaciones de sabios consejos y prudentes advertencias, no producen otros efectos que el placer estético de su lectura, si están bien escritos, y el regosto que dejan en el ánimo las ocurrencias felices y las ideas bien meditadas. Si de la cantidad de tales obras coligiéramos el estado de perfección moral de las sociedades y de los individuos, no habría de seguro un solo pueblo ni una sola persona que no fuese dechado de virtudes, así en lo privado como en lo público.

En todas las literaturas florecen exuberantemente dichos libros. Políticos, pensadores, diplo-

máticos, moralistas han estampado en el papel el fruto de sus reflexiones y de su experiencia. Sólo *El Príncipe,* de Maquiavelo—interesante por el valor y la protervidad de algunos juicios—, ha sido origen de numerosas obras, en las que cada cual, según su leal saber y entender, ha expuesto aquello que más convenía hacer a príncipes, validos y gobernantes, si habían de ser fértiles y provechosos los actos que realizaran. El mal está, ¡oh, desventura!, en que entre el discretísimo consejo y las personas de calidad a que va dirigido, se atraviesa la vida, con sus realidades, con sus sordideces, con sus ambiciones y concupiscencias, sin que la juiciosa advertencia del moralista y del psicólogo, del hombre de mundo y del pensador, pase—de llegar a ella—de la mente a la ejecución. ¡Tiempo perdido! La gran proxeneta de la vida ha maleado y prostituído toda esa sabiduría prestada de los tratados morales y *exemplarios.* El príncipe hará su voluntad o la del valido—si es éste león o vulpeja, según viniere al caso—; el valido se doblegará, tras muchos avisos y consejos, al capricho del príncipe..., y el pueblo pagará la cuenta del banquete, después de haber engañado el hambre con los corruscos y migajas que sobraron.

El Político pertenece a este género de literatura. Está escrito en estilo llano y sencillo para evitar la menor confusión. En sus páginas dis-

curre *Azorín* sobre aspectos y matices de la vida de políticos y gobernantes, dando a todos doctas razones para que triunfen en las encrucijadas y alevosías que la vanidad, la irreflexión, el ser demasiado bondadosos y complacientes, la pedantería, el afán de lucirnos, la hurañía extremada, la intolerancia desmedida, urden oculta, subrepticiamente, a nuestro paso.

Pero la copiosidad de antecedentes ha de ser causa de que no todas las ideas traídas al papel impreso sean originales. A través de tal o cual frase hallaremos la pista de conocidos moralistas y pensadores. El perfume de ciertos juicios huele a esencia añeja que el autor ha trasvasado de un recipiente a otro, sin disimulo ni artificio. Aunque la rebusca sería fácil, sólo alegaremos, en apoyo de nuestras afirmaciones, estos testimonios:

«*No se prodigue* (el político) *ni en la calle, ni en los paseos*, ni en los espectáculos públicos—dice *Azorín* en la obra antes citada—. Viva recogido. *Al hombre de mérito se le estima tanto más cuanto menos podemos apreciar los detalles pequeños, inevitables, que le asemejan a los hombres vulgares.* ¿Qué vale más: ser llano, corriente, hablar con todos, entrar con todos en conversación a cada momento, o mostrarse sólo de cuando en cuando con una cortesía perfecta, pero un poco severa; con una familiaridad que atrae, pero que, al mismo tiempo, no

permite *la intimidad, la familiaridad, y hace que permanezcan aquellos con quienes conversamos a una invisible e insalvable distancia de nosotros*? Aténgase el político a este íntimo punto: *lo que mucho se ve se estima poco...» «Sea difícil el político para las visitas, no reciba a todos, sino a contadas personas.»*

En cuanto va transcrito no daremos, ciertamente, con un concepto original. *Azorín* parafrasea o traduce *ad pédem litterae* sagaces advertencias de Saavedra Fajardo y La Bruyére.

«*No apruebo el dejarse ver el príncipe muy a menudo en las calles y paseos,* porque la primera vez le admira el pueblo, la segunda le nota y la tercera le embaraza. *Lo que no se ve se venera más... No conviene que llegue el pueblo a reconocer si la cadena de su servidumbre es de hierro o de oro, haciendo juicio del talento y calidades del príncipe.» (Idea de un príncipe político cristiano,* Empresa 39, página 101; Editorial Hernando, Madrid, 1926.)

Quitad las metáforas que emplea Saavedra y no habrá quien acierte a distinguir una idea de otra.

«Que un favorito se observe detenidamente. *Porque si él me hace esperar menos en su antecámara que de ordinario, si él tiene el semblante más abierto, si frunce menos el entrecejo, si me escucha más afable, si sale a acompañarme*

un poco más lejos, yo pensaré que comienza a caer, y pensaré la verdad.» (*Los Caracteres*, capítulo VIII: «De la corte».)

El Político, como vemos, está hecho de retazos tomados de aquí y de allá. Es una urdimbre de pensamientos y ocurrencias de notables autores, sin que aparezca la vena del propio discurso más que de tarde en tarde. En el capítulo XVI, cuando *Azorín* propugna, frente a las ideas abstractas y sutiles de la política idealista, la gobernación del Estado hecha de realidades, orientada hacia fines prácticos y asequibles, reproduce casi en los mismos términos la ideología conservadora de Burke, sus apreciaciones sobre el arte de gobernar, en el que se ha de preferir el hecho a la idea, porque en la política la conveniencia y la oportunidad aseguran el éxito.

En 1923 salió a luz *El chirrión de los políticos*, con el subtítulo de *Fantasía moral*. La Academia no atribuye sentido figurado alguno al sustantivo *chirrión*, que, en lenguaje recto, quiere decir «carro fuerte, de dos ruedas y eje móvil, que chirría mucho cuando anda». ¿Qué quiso significar con él nuestro ilustre autor? Como la farsa tiene su carro, ¿por qué no habían de tenerlo los políticos? El chirrión, con sus discordantes chirridos, recordaba en cierto modo la garrulería de pensamiento y de palabra de nuestros politicastros. ¿Es esto lo que preten-

dió expresar *Azorín* con la pintoresca palabreja?

La obra, si carece de originalidad, no es por culpa de su autor, sino de la política, que, hoy como ayer y ayer como hoy, presenta idénticos caracteres. *Azorín* no podía dar a los enanos de la política talla y proporciones de gigante, ni hacer que resplandezca el sentido moral allí donde no hay otra cosa que ambiciones y egoísmos desaforados, ni que la mediocridad deje el sitio a la comprensión y la agudeza. Había que pintar la realidad. Claro es que repitiendo el famoso cuentecillo del lechón falso y del verdadero, habría ganado mucho más el arte.

CAPITULO XII

Tentativas dramáticas.

Para justificar en cierto modo las tentativas dramáticas de *Azorín* vamos a ver, con toda la concisión que posible sea, las razones que han podido encaminar a nuestro autor por los derroteros del teatro y las que debieron haberle disuadido de tales propósitos. La tarea no parece estar erizada de dificultades, porque anteriormente hemos estudiado las particularidades del genio literario de *Azorín,* que más refractarias son al arte escénico.

El teatro, como la novela, no es otra cosa que la representación de la vida. El amor, el odio, la concupiscencia, es decir, todas las pasiones, buenas o malas, que mueven al hombre; todos los caprichos y travesuras de la versatilidad humana; las explosiones de la naturaleza indómita, los contrastes que ofrece la variada psicología de cuantos vivimos sobre la faz de la tierra, el dolor, la desesperación, el terror pánico que la muerte produce; la virtud en cons-

tante lucha con los enemigos del alma: todo esto y muchas cosas más, porque la vida es diversa y multiforme, se trueca en elemento estético cuando el genio literario de un pueblo le da forma dialogada o narrativa.

Pero no es lo mismo pintar pasiones que tal o cual pormenor. Las pasiones son gritos, lágrimas, desgarros, estallidos, muecas dolorosas, actitudes súbitas. Reproducir fastuosa y magistralmente este cúmulo de manifestaciones del alma, describir con exactitud sublimada por el arte cuanto palpita y bulle en torno nuestro; hacer hombres de carne y hueso que hablen, gesticulen, corran de un lado para otro, sin denotar en ningún detalle la frialdad y rigidez del muñeco; estereotipar en un gesto las emociones puras, nobles, delicadas, del espíritu; vaciar en el molde de una ficción las vísceras de un ser vivo y animarla con el soplo divino que nos distingue de la bestia, tiene más dificultades que reconstruir la misteriosa poesía de una antigua ciudad castellana, pintar los nacarados cirros que el aire lleva de una a otra parte del firmamento y descubrir el alma de las cosas. De lo primero fué capaz Shakespeare; de lo segundo, Pope. Ved ahora la distancia que hay del uno al otro. Shakespeare, con su poderosa imaginación y su profundo conocimiento del alma humana, hace de las ficciones dramáticas seres vivos que piensan, aman y odian; que

están animados de altas y generosas ideas, como Hamlet, o corroídos por el cáncer del odio y de la maldad, como Macbeth y Ricardo III. Caracteres robustos y vigorosos, naturalezas de cíclopes, que no sólo rebasan el límite de la realidad ordinaria, sino que rayan en lo inverosímil. He aquí el secreto de la poesía—de ποίησις—: crear. De este modo no copiamos la vida, sino que la superamos. De los héroes así forjados se podría decir que tienen un corazón cuyos latidos son golpes de martillo, y un sistema nervioso capaz de recoger y transmitir al cerebro todas las sensaciones del mundo exterior.

Tras este recuento de propiedades fundamentales del arte teatral, recuento que pone muy de relieve lo arriscado de toda pretensión dramática, volvamos los ojos a nuestro autor y, una vez comprobadas las desproporcionadas fuerzas con que *Azorín* adviene al mundo de la ficción, dispuesto a cruzar sus armas con los nuevos rivales, surgirán en nuestra mente estas dos interrogaciones: ¿No desdeñó *Azorín*, en *La Voluntad*, la unidad de acción, por entender que siendo la vida «diversa, multiforme, ondulante, contradictoria» no debe haber fábula en las novelas, ya que la vida no la tiene? ¿No afirmó de modo categórico y rotundo que «en el teatro no se puede hacer psicología», que no cabe «expresar estados de conciencia, ni presentar análisis complicados» y que el mismo Hamlet

es un héroe en ciernes, «vislumbres de una hoguera», si hemos de decirlo con las propias palabras de *Azorín*?

Pues bien, sin la unidad de acción no es posible el arte. Las otras dos unidades dramáticas, la de tiempo y la de lugar, se observaron lo que duró el predominio de la literatura neoclásica. Pero la unidad de acción persiste a través de todas las mudanzas del arte literario. No es una cosa accidental y fortuita, una imposición del genio versátil y tornadizo del hombre, sino algo esencial de la naturaleza. El arte no está en elementos dispersos y contradictorios, orientados hacia fines múltiples, desarticulados del tronco común de la vida. Todos los factores estéticos de que echemos mano en la realización de la belleza han de estar unidos por una fuerte e íntima trabazón psicológica, que los haga conspirar a un fin determinado.

Sin ese sentido íntimo que los psicólogos conocen con el nombre de conciencia, no son posibles la novela ni el teatro. Una y otro tienen su principal punto de apoyo en el carácter de los personajes. La psicología de cada uno es como las raíces de los árboles, que cuanto más se extienden y enredan en el subsuelo, más firmeza y seguridad dan al árbol.

No hay nada en el mundo del arte que tenga más viso de realidad, dentro de su ficción, que el teatro. Delante de nosotros hay seres vivos

que aman, piensan y odian, no por boca del autor, sino por la propia. La dificultad está precisamente en que los subterfugios del narrador, que sólo cuando le conviene saca a sus personajes de la urdimbre del relato, no caben en el arte escénico. El defecto de muchas novelas consiste en que el autor se lo dice todo. En cambio, la objetividad del arte dramático obliga a los autores a estar fuera de la escena. No les está permitido decir cómo es el héroe y cuantos viven en torno suyo, sino que ha de ser el héroe y sus auxiliares y coadyuvantes los que hablen de sí mismos, trazando con las palabras y las acciones su propia naturaleza. De aquí lo sintético y preciso que ha de ser el autor dramático. Pero esta síntesis, esta quintaesencia, opuesta a la retórica hojarasca y al pormenor inútil, sólo es asequible a los corazones fuertes y apasionados y a las imaginaciones calenturientas. Cualidades que aparecen algo mermadas en el escritor de Monóvar. Una mentalidad fina y aguda puede descubrir el alma de las cosas pequeñas. Sólo un corazón grande y vigoroso hace temblar de espanto o de alegría el ánimo del espectador. *Azorín,* como Byron y todos los poetas que carecen de imaginación, reconstituye fielmente lo que ve. Mas no pasa de ahí. Para penetrar en el alma de los hombres no basta el talento de esos artistas que se dan maña a poner en orden las cosas más comple-

jas y dispares. Un corazón capaz de sentir el dolor ajeno es el guía más experto si queremos aventurarnos por la selva de la psicología humana.

Hay dos clases de imaginación. Una que pudiéramos llamar objetiva, la cual reconstruye con bastante precisión y exactitud las cosas físicas que están en derredor nuestro. Otra filosófica o subjetiva, que da forma material y sensible, por medio de palabras e imágenes, a las cosas abstractas. *Azorín* pertenece a los imaginativos del primer grupo, y esta imaginación de las cosas físicas no sirve para nada en el teatro.

¿A qué atribuir entonces este nuevo rumbo de la vida literaria de *Azorín*? Si la sensibilidad e imaginación del autor de *Los Pueblos* son más estériles que fecundas, en cuanto atañe al arte dramático, ¿qué móviles le impulsaron a escribir *Old Spain, Brandy, mucho brandy, Angelita* y *Comedia del Arte*?

Todas las épocas son de transición. Pero hay unas que evolucionan más rápidamente que otras. El teatro español, ya sea por los adelantos del llamado séptimo arte, ya por la falta de innovadores geniales que impriman a la escena original orientación, atraviesa momentos difíciles. ¿A quién podía extrañar que, prevaliéndonos de estas circunstancias, hubiéramos intentado darle nueva estructura? Tal vez pensó *Azorín* que él mismo podía ser el audaz refor-

mador, el Lutero del arte dramático en España. Por otro lado, la literatura en contadas ocasiones nos redime de la pobreza. Desde que existen las artes, el ingenio y las privaciones andan cogidos del brazo. De aquí que en todo tiempo el hombre de letras haya tenido que simultanear los quehaceres más nobles del espíritu con los oficios más serviles. En la edad clásica, ni los filósofos ni los oradores desdeñaban el trabajo manual. Lysias dedicábase a la fabricación de armas, y Eucrates, a vender estopa. Después de muchos siglos la situación no varió lo más mínimo. Richardson, como nuestro Hartzenbusch, era hijo de un carpintero; Hans Sachs hacía zapatos y Cervantes cobraba alcabalas: ¡odiosa ocupación para un espíritu tan alto y generoso!

¿Fué el prurito reformador y modernizante que al literato de Monóvar le escarabajea dentro, el que le arrastró al teatro, sin duda porque parecíale este género artístico ancho campo donde ensayarse? ¿Fué la honrosa y legítima aspiración de hacer dinero, ya que el teatro lo da pródiga y liberalmente, el motivo de su arribada al arte dramático? ¿Fueron ambas cosas? Ahí quedan anotadas las tres hipótesis, sin que por nuestra parte nos sintamos con alientos de hacerlas pasar del terreno de la suposición al de los hechos comprobados.

No vamos a examinar una por una todas las obras dramáticas de *Azorín*. Bastará que nos

detengamos a comentar las que ofrecen características distintas. Lo que primero salta a la vista es la diferencia de estilo entre *La fuerza del amor* y las demás. El tiempo transcurrido desde que fué escrita—no sabemos que haya sido representada—al estreno de las restantes, bien puede justificar la mudanza de procedimientos en la composición, máxime si tenemos presente lo inestable y voltizo que fué siempre *Azorín* en sus gustos y maneras.

La fuerza del amor—comedia, según *Azorín*; tragicomedia a nuestro parecer, o al menos comedia dramática—debió de ser escrita en 1901. No respondemos de la exactitud de la fecha, pero ésta se desprende de las manifestaciones que nuestro ilustre autor hace respecto de la composición de la obra mentada en los renglones que, a manera de introito o prolegómenos, en la misma aparecen. Hacemos hincapié en este detalle porque, un año después de aquel en que suponemos fué escrita *La fuerza del amor*, salió a luz *La Voluntad*, en cuyas páginas, como ya hemos visto, se proclaman nuevas teorías acerca de lo que ha de ser el teatro. Es decir, que en un año aproximadamente, *Azorín* pasa del estilo que pudiéramos llamar clásico al de renovación, aún no preconizada con el ejemplo.

La fuerza del amor es una tentativa de reconstrucción de determinada época. La acción ocurre en 1636. *Azorín* ha compuesto una co-

media dramática de traza castiza, de castellano abolengo, y ni el asunto ni los recursos escénicos previenen al lector de las flamantes y singulares teorías que sobre el teatro ha de exponer el maestro Yuste, en *La Voluntad.*

La fuerza del amor es un ensayo de «arqueología» escénica. *Azorín,* con la dilección de un amante de las letras, escudriña viejos y trasolvidados mamotretos; se asoma al ancho balcón de la literatura clásica; impréguase de ranciedad y casticismo; compulsa datos y pormenores, hasta que, bien pertrechado de todo, lánzase a reconstituir una fisonomía de las incontables que han mostrado pueblos y sociedades en el magno discurrir del tiempo.

«Aquí está mi modesta tentativa de reconstrucción—escribe *Azorín* en el prólogo—. El lector juzgará. A la verdad, en la evocación se ha sacrificado todo en estas páginas; fidelidad en la pintura he procurado que la haya.» En efecto. Anotemos, sin embargo, un «te extraña» anacrónico a todas luces, pues los clásicos y las personas cultas de aquella edad de oro no dieron a la forma reflexiva de este verbo el significado de «asombro o admiración», según queda probado en otro lugar de este libro. Bien es verdad que pormenores así son *peccata minuta,* y en nada deslucen ni anublan la propiedad y exactitud de las acotaciones—prolijas y minuciosas—, las elegancias del diálogo, la estudiada

pintura de aquellos expertísimos en el arte de la bribia—Cespedosa, Burguillos y Salazar—y las bellezas del lenguaje, bien teñido de casticismo, espontáneo y flúido, si bien un tanto asmático en la intervención de don Francisco de Quevedo.

He aquí la fábula de la obra. Doña Aurelia, hija del duque de Pontes, es prometida de don Félix de Guevara. Disputa a éste la dama don Fernando de Tavera, que, a falta de otro arbitrio para llegar hasta ella, se finge orate. Su extraviada razón tórnale en el mismísimo caballero Amadis de Gaula. Este artificio o ingenioso expediente le permite frecuentar el trato de doña Aurelia, la cual percátase de la ficción por don Fernando representada. Coincidiendo los dos rivales en el aposento de doña Aurelia, don Félix abofetea a don Fernando, y éste, que había penetrado con ropaje de villano en la rica estancia, hiere mortalmente con un puñal a su adversario.

DON FERNANDO.—(*Tranquilamente, en silencio, se despoja del largo ropón y aparece con ropilla negra y la verde cruz de Calatrava al pecho.*) Ya estamos frente a frente, esa mujer es mía; a morir vamos.

DON FÉLIX.—(*Repuesto del asombro, sonriendo.*) ¡Pardiez! ¿Y vuestra espada?

DON FERNANDO.—(*Sacando un puñal del cinto.*) ¡Como a villano!

Don Fernando arrójase sobre su rival antes de que éste pueda desenvainar la espada. Luchan con ferocidad un momento. En la lucha, don Fernando hiere mortalmente a don Félix. Entran en la estancia doña Aurelia, su padre y los servidores de la casa. El terror se refleja en todos los rostros.

«¡El bufón!», gritan todas las bocas.

DON FERNANDO.—¡No, Fernando de Tavera, caballero de Calatrava! Me insultó: lo maté.

DOÑA AURELIA.—(*Poniéndose resueltamente a su lado.*) ¡Es mi amante!

DON FERNANDO.—¡Es mía, de mí sólo! ¡Que la arranquen de mis brazos!

Nada nuevo hay en la obra. Los personajes son conocidos. Pícaros en los que enmarídanse el ingenio y el hambre, duques de buen humor y de trato liberal, dueñas astutas y parlanchinas, doncellas de gentil coquetería, apuestos galanteadores que dirimen con las armas en la mano sus pleitos de amor y tal o cual punto de honra; hosterías, palacios, fiestas y saraos. Una ficción dentro de la ficción. La mujer enamorada y celosa que se disfraza de caballero para enterarse mejor y al socaire del disfraz de las andanzas, correrías e infidelidades del amado. El caballero que se finge truhán. En una palabra, todas las recetas del ingenio dramático español del siglo XVII. Sin embargo, nada hemos de reprochar a nuestro ilustre au-

tor. *Azorín* no se ha propuesto cambiar el mecanismo teatral, ni transformar la escena, ni traer a ella nuevos caracteres de complicada y sutil psicología, ni inventar trances extraordinarios, ni que el amor, y el odio, y la envidia, y la lujuria, y la maldad, y la avaricia, adopten, con nueva expresión, humana forma. *Azorín* no ha dado aun a la estampa *La Voluntad.* El maestro Yuste no ha desplegado todavía los labios. Un año después la cuestión varía. El crítico repasa *La Voluntad,* relee *Los valores literarios,* aguza su espíritu observador y toma en las manos el escalpelo.

Old Spain (Madrid, 1926) es una humorada, algo extravagante, puesta en acción. La novedad consiste en que todos estamos enterados de cuanto va a suceder en la comedia. Como en las novelas de folletín—Arthur Matthey, Carlos Merouvel—que anticipan en el prólogo la peripecia de la obra. Pero son tales y tantas las incidencias y complicaciones de la fábula, que en nada se resiente su interés. No es este el caso de *Old Spain,* como ahora veremos.

Dícesenos en el prólogo que un multimillonario de Nueva York, hijo de padre español y de madre norteamericana, ha cometido la extravagancia de venir a nuestro país y de establecerse bajo el anónimo de un nombre tan vulgar como Joaquín González, en la antigua ciudad castellana de Nebreda. Mentado señor, que

anda, al parecer, poco holgado de recursos, vive en una modesta casa de huéspedes, en compañía de un tal *mister* Brown. Observemos de pasada que la participación de este último en la comedia redúcese a llamar muchas veces «señor Antoine» a un señor que, por lo visto, no se llama así; imitar algunas frases y actitudes de don Joaquín; subirse al respaldo de las sillas y hacer sencillos juegos de equilibrista con un bastón y un sombrero. Ya habrá deducido el lector por los detalles anotados que *mister* Brown es un artista de circo.

Descúbrese más tarde la verdadera posición económica de don Joaquín, el cual satisface con su fortuna los sueños de varios personajes de la comedia, y cae como un pardillo, a pesar de su *cucología* de hombre de mundo (esto nos lo cuenta Lucita, pues a él no se la ve por ningún lado) en el señuelo de una aristocrática provinciana, tan apegada al terruño, tan amante de la quietud de las vetustas capitales castellanas, que no siente la menor curiosidad por conocer la vida tumultuosa y vibrante de Nueva York. Esta es la comedia.

¿Y para esto se nos tiene durante más de un cuarto de siglo pendientes de las innovaciones proclamadas por Yuste en *La Voluntad*? ¿No había derecho a suponer, tras aquellos verdascazos de *Azorín* a nuestro teatro clásico, que, metido ahora a autor dramático, sería asombro

y admiración del mundo entero? ¿O es que Yuste, a pesar de su hierática seriedad, era un guasón de tomo y lomo, capaz de acusarle las cuarenta, no ya a Lope, Calderón y Tirso, sino al mismísimo Shakespeare, en compañía de todos los trágicos griegos?

Old Spain es una comedia extravagante. De este estilo son las actitudes de *mister* Brown y de don Joaquín. Ni novedad en las situaciones, ni complicadas psicologías, ni originalidad en el mecanismo de la escena. El interés de la fábula se frustra con las revelaciones del prólogo. Don Joaquín está más cerca de lo inverosímil que de lo real, porque un norteamericano acostumbrado a las comodidades de que nos rodea la fortuna, con la mundanería de las grandes ciudades, que viene a España, como vienen los extranjeros, a trotar por calles y plazas, ya deteniéndose embobados delante de un arco romano, ya penetrando en una catedral, ya batiéndole palmas a una *bailaora* en cualquier teatrucho de Andalucía, ya echando a rebatiña varias monedas ante la algarabía de unos churumbeles del Albaicín, se instale en una casa de huéspedes de Nebreda en compañía de un excéntrico, reparta miles de duros entre don Claudio y Cicuéndez, regale un precioso collar de perlas a Lucita (¿para qué, si era hija de modesta patrona?) y quede prendido en el ingenuo hechizo de una lugareña. Quitad lo que

hay de extravagante en la comedia y la ficción parecerá calcada del teatro clásico. Como en las famosas comedias de capa y espada, que tan despectivo trato recibieron de *Azorín,* los caracteres brillan por su ausencia. No queda más que esa armazón artificial de la ficción dramática en que tan diestro fué el ingenio español del siglo XVII.

La crítica condenó la comedia. No faltaron algunos dulciagrios comentadores que, tras de loar los grandes merecimientos del escritor, pusieron al autor dramático los puntos sobre las íes. Después de muchos años se reproducía el espectáculo de *Teresa,* de *Clarín.* La protesta de la crítica estaba justificada. Pero..., ¿no pudo aumentar la acrimonia de los críticos y la hostilidad de los doctos la indiferencia y el silencio con que acogía nuestro autor a los que no estaban dentro del angosto recinto de sus elegidos? *Clarín* se acarreó las iras del público y de la crítica, no tanto por la mediocridad de su ensayo dramático cuanto por la enemiga general que concitó contra él su acibarada pluma. *Azorín*, por todo lo contrario: por su silencio. Hay en España muchos autores consagrados que no tienen que agradecerle ni una línea. Recordamos que Edmundo About prefería mil veces los dicterios del crítico a su mudez.

Generalmente, los autores dramáticos sufren en silencio sus descalabros, sin oponer resis-

tencia alguna al veredicto de la crítica. Pero *Azorín* se rebeló contra esta costumbre, arremetiendo con sus detractores. Y los críticos, al verse discutidos—¡qué profanación!—, lanzaron su anatema contra el sacrílego. Del pintoresco incidente obtuvimos esta consecuencia: el fracaso de las tentativas dramáticas de *Azorín* y la vulnerabilidad de los críticos teatrales. En las páginas de *A B C* vieron la luz varios artículos de *Azorín,* quien, entre bromas y veras, vapuleó de lo lindo a cuantos cultivan en Madrid la crítica teatral, sacándoles a la vergüenza su incomprensión e ignorancia. No negamos que, herido el amor propio de *Azorín,* fuera esta la causa de su actitud, ya que para reivindicar el buen nombre de la crítica cualquiera otra ocasión habría sido más oportuna. Pero no vino mal la réplica de nuestro autor. El periodista, por el hecho de borrajear cuartillas, se cree apto para todo. Reconocemos paladinamente que existen notables y numerosas excepciones. Mas no se niegue por nadie que el más ramplón gacetillero acaba, si la suerte le es propicia, abriendo o cerrando a los demás mortales las puertas de la posteridad.

Así como se alían las naciones para vengar agravios pactan también los hombres recíproca ayuda para hacer frente al enemigo común. *El Clamor,* farsa original de Muñoz Seca y *Azorín,* es una sátira de brocha gorda, pero sangrienta y

certera, contra la Prensa. ¿Contra toda la Prensa? No. ¡Aviados estaríamos si todos los periodistas tuviesen la misma catadura moral que los de *El Clamor*! Suponemos que con esta farsa satírica quedó cancelada la deuda que Muñoz Seca y *Azorín* tenían pendiente con la crítica teatral. Gacetilleros fatuos y endiosados, críticos que venden el aplauso, un director y un consejero envilecidos, sin pizca de dignidad, capaces de todo con tal de saçar el periódico del atranco..., y unas *señoras* que en nada desdicen del tono general de la obra, más bien hacen resaltar con sus liviandades—llamémoslas así—el vilipendio que transpira la farsa por todos sus poros: esto es *El Clamor*.

En el teatro y en la novela hay que procurar que los personajes realicen su destino sin que éste obedezca a circunstancias fortuitas y accidentales. Si la victoria de un combate naval, por ejemplo, dependiese de la ayuda ciega e inconsciente de los elementos, ¿qué participación en el triunfo habría que atribuir al mando de la escuadra? El éxito de una obra dramática proviene de la dirección inexorable de su trayectoria, sin que sea recurso o arbitrio lícitos el echar mano de circunstancias inesperadas y casuales. En el teatro griego todo obedece a la fatalidad o Hado. En el teatro cristiano, y merced a la libertad de las acciones humanas, el desenlace es la consecuencia lógi-

ca de hechos concatenados que conspiran a un mismo fin.

Todo el interés dramático de la *Comedia del Arte,* que es, a mi juicio, la más teatral de cuantas obras escribió *Azorín* para la escena, depende de dos hechos fortuitos e inesperados. Si el gran actor don Antonio Vega no se hubiera quedado ciego inopinadamente, y si su muerte se hubiera retrasado unos minutos, ¿dónde estaría el drama? Ninguno de estos hechos es una consecuencia irremediable del proceso dramático, y, sin embargo, son la clave del arco. Descubierta por maravilloso y sobrenatural procedimiento la mano homicida que dió muerte al padre de Hamlet, todo cuanto ocurre en la tragedia es una sucesión de hechos naturalmente concadenados, sin que medien circunstancias fortuitas, pues basta el desarrollo lógico de la acción, y está en todos y en cada uno de sus pormenores el interés dramático. Revelada en las primeras escenas de *Otelo* la terrible psicología del héroe, su carácter impulsivo y arrollador, como cuadra a un bravo e indómito guerrero; su temperamento sanguíneo y fogoso, su alma apasionada, prevemos el fatal desenlace, al que conspira una serie de hechos íntimamente ligados entre sí, sin que aparezca en ningún momento la casualidad ciega e irresponsable.

Si se nos arguye que la muerte del gran actor don Antonio Vega no es un hecho tan acciden-

tal y fortuito como el de haber perdido el sentido de la vista, sino la consecuencia lógica e irremediable de un proceso psicológico que, mitigado en su fuerza letal por la resignación, aparece súbita y violentamente al resucitar en tristes circunstancias un pasado glorioso, objetaremos que la muerte debió ocurrir en la escena, contando con otro hecho fortuito y ajeno a la obra: la lesión cardíaca. Sin esta circunstancia, la muerte parece inverosímil; recurso ilícito que, a mi modo de ver, no tiene en la aleación dramática valor y estima de metal precioso.

A pesar de estos defectos capitales, seguimos creyendo que *Comedia del Arte* es la más teatral de las obras dramáticas de nuestro autor. Hay en ella una escena de intensa emoción, cuando Pacita Durán, después de su larga estancia en América, y de retorno en Madrid, visita al desventurado don Antonio y le brinda la iniciativa de una nueva representación de *Edipo, en Colono*. El diálogo es vivo y desenvuelto, y toda la comedia un brillante alegato respecto de la vocación artística de los actores.

El elemento maravilloso y sobrenatural peculiar del teatro clásico reaparece en *Brandy, mucho brandy* y en *Angelita*, auto sacramental, a juicio de su autor. Discrepamos, sin embargo, de este parecer. No es cosa de que nos paremos a decir qué se entiende por auto sacra-

mental. Los doctos nos reprocharían por excusado el tiempo que invirtiéramos en este menester. Mas si se tiene presente que no todos los lectores son lo mismo de instruídos y cultos, a nadie sorprenderá la breve explicación que sigue.

Aportemos antes que nada esta interesante afirmación de *Azorín*: «Si se dice que obras como la mía—refiérese a *Angelita*—no son para el público grande, sino para un público restringido, la respuesta es obvia: los autos sacramentales se han representado ante un público popular.» A mi juicio, el aplauso fervoroso con que el público acogía estas representaciones dramáticas al aire libre obedecía, más que al valor intrínseco de los autos sacramentales, al esplendor y atuendo con que se celebraban estas fiestas. Si hemos de creer a algunos cronistas de la época en que tuvieron lugar dichas representaciones, invertíanse en ellas cifras verdaderamente fabulosas. Tal era el aparato de que se adornaban. Y es atinado discurrir que ni las abstracciones filosóficas, ni el sentido teológico de los autos de Calderón despertarían el entusiasmo del público ignaro, sino más bien el elemento sobrenatural y maravilloso, las danzas que ejecutaban improvisados bailarines, de las cuales son reminiscencias las de los *seises* de Sevilla ante el Santísimo; el entremés que se representaba como primera parte del espec-

táculo, los villancicos que coreaba el auditorio y, sobre todo, la inflamada devoción del público al Sacramento. A este sentimiento religioso debió contribuir sin duda la actitud herética de luteranos y calvinistas. No olvidemos tampoco que si excluímos los autos sacramentales de Calderón, tan dado al símbolo y la alegoría y tan buen teólogo, los demás, en su mayoría, eran verdaderos dramas realistas.

Permítasenos dudar, pues, del éxito de la representación de *Angelita* ante el «público grande», como dice *Azorín*. Porque *Angelita* lo único que tiene de auto sacramental es lo que hay de simbólico en sus escenas; en cambio, le falta aquello precisamente que más despertaba el entusiasmo de la muchedumbre: la aparatosa exterioridad del espectáculo.

Veamos ahora sucintamente si *Angelita* puede representarse con éxito ante un auditorio de escogidos.

No sé si *Azorín* me tendrá entre éstos, pero declaro sinceramente la impresión poco favorable que habría de hacerme el Tiempo, personificado en el *Desconocido*, de *Angelita*, si le viese aparecer en la escena como le vieron los ingenuos espectadores de Monóvar: de traje claro de americana, botines de color barquillo, flexible gris y bastón de callada. A este Tiempo, que fué, además, representado por un señor mofletudo y sanote, llamaríamos nosotros, con li-

cencia de *Azorín,* el Buen Tiempo. Conclusión a que nos lleva el tono claro de la ropa y el inmejorable aspecto físico del actor.

Pero no está el mal en la impropiedad externa de este personaje, si bien habría sido conveniente preocuparse de su caracterización, dado que interviene en la obra el elemento maravilloso, el mal está en las sutilezas filosóficas del autor en torno del tiempo y del espacio, en la ausencia de caracteres y contrastes, en el monólogo discursivo de *Azorín*, pese a la variedad de tipos que salen a escena, y en el diálogo, a ratos insustancial y desvaído.

Nunca fuimos partidarios del teatro simbólico. Por muy sagaz que sea el público se le escaparán las sutilezas de la alegoría, el sentido esotérico y profundo de la obra, más para leída y meditada. Pocas veces se juntan como en *Hamlet* y *El mágico prodigioso* o *La vida es sueño* lo hondo y metafísico del concepto con la realidad viva y tangible de los personajes, que no se disipan ni desvanecen como todas las figuras convencionales que encarnan una idea abstracta.

CAPITULO XIII

Resumen.

Creemos haber cumplido nuestro propósito. Cuantas afirmaciones hemos hecho en el curso de este estudio tienen por fundamento el fenómeno mismo que las motivó. Siempre que nos ha sido posible robustecer y convalidar nuestros modestos juicios con la realidad de los hechos, de las cosas tangibles, hemos aducido ejemplos y citas. Si hubo error en la interpretación de la obra literaria de *Azorín*, cúlpese de ello a nuestra inteligencia, pero no a nuestra voluntad. No se ha escatimado, bien lo sabe Dios, ni tiempo para la lectura reconcentrada y el estudio meticuloso, ni materiales coadyuvantes a la exégesis y la comparación. Alguna vez que otra echamos de menos aquel ambiente más favorable y propicio, aquella abundancia de medios de consulta que la civilización nos depara. En las capitales de provincia, salvo raras excepciones que confirman la regla, la civilización, si aparece, tiene un aspecto material y mecá-

nico. Es la civilización de los ruidos. Pero, ¿qué ciudad de tercer orden dispone de hermosa y ejemplar biblioteca, copiosamente abastecida de buenos libros clásicos y modernos que diviertan el ánimo o que nutran la inteligencia de sabias enseñanzas?

En cambio—no todas las cosas de provincia han de ser malas—, este aislamiento en que vivimos nos libra de los compromisos de loanza y aplauso que se fraguan en los «cenáculos literarios». Nuestras apreciaciones pueden ser equivocadas, que no somos, por fortuna, de los que se encariñan con sus obras y sus juicios, diputándolos de imperecederos e inmortales; pero son sinceras, responden a íntima convicción, sin que ande de por medio, ni la predisposición benévola de la amistad, ni la obstinada ceguera del odio.

De la lectura del presente libro habrá colegido el lector las siguientes conclusiones: que la llamada «generación del 98», si no fracasó, al menos quedó muy en zaga de aquel ideal palingenésico, herderiano, que absorbió la actividad de su espíritu; que *Azorín,* partícipe de dicho movimiento intelectual, traía el alma manchada de pesimismo escéptico; que sus ensayos en el campo de la novela lucharon con la falta de imaginativa y de corazón; que su crítica, aguda y certera en el resalto de matices y pormenores, descuidó el conjunto, y que,

como desquite de estas, a mi parecer, deformidades de la obra literaria de *Azorín*, salen a luz las páginas admirables, atrayentes, maravillosas, de *Castilla, Los Pueblos, España, El alma castellana*...

Si hay que poner reparos a su crítica literaria, a sus contradicciones, a sus versatilidades e inconsecuencias—no en lo adjetivo, que esto no sería reprensible, sino en lo fundamental—, sólo ditirambos merece la literatura impresionista de ciudades, pueblos, paisajes y costumbres, que debemos al genio reconstructivo y a la fuerza de evocación de este ilustre escritor. Si falta en sus escritos la efusión cordial, el ardimiento, la lozanía y fragancia meridionales, hay en todos ellos, en cambio, una finura y delicadeza de matices que dicen cuanto hay que decir de la elegancia espiritual de nuestro autor, tan selecto y aristocrático. Donde está ausente la imaginación está viva y despierta la sensibilidad. Una sensibilidad que, aunque parezca un despropósito, proviene más del cerebro que del corazón. La inteligencia razonadora y fría huye de las cosas sublimes, de las abstracciones filosóficas que traen a mal traer a pensadores y metafísicos; pero se detiene solícita ante los pormenores deleznables y fugitivos. Nuestro autor prefiere la ermita casi derruída y abandonada en mitad del campo a la catedral solemne, monumental, fastuosa. La

vetusta ciudad castellana, de vida sosegada y recoleta, al ritmo acelerado e impetuoso de las grandes urbes. Los jardines descuidados, donde la Naturaleza recobra sus formas espontáneas y arbitrarias, a los paseos simétricos y bien atendidos, en los que en cada detalle se revela el ingenio del hombre. Las calles tortuosas, pinas y hurañas, con sus angosturas y recovecos, a las vías anchas y rectas de las poblaciones modernas.

En lo psicológico propenderá a la melancolía: aguda en la primera época, entonada y suave cuando la experiencia de la segunda juventud, y más aún de la edad madura, trueca la rebeldía en resignada actitud. Esa misma experiencia es también la que cambia en nuestro espíritu las armas terribles de la dicacidaz por la comprensión indulgente. Empezamos a estar sobre las cosas, no a merced de ellas. Mientras luchamos, el espíritu no abandona las maneras acometedoras y polémicas. El ardor de la pelea nos hace malhumorados, infranqueables a la piedad y la benevolencia. Optamos por las formas desabridas y adustas. Pero cuando se rebalsan las aguas de turbión, cuando el alma, tras ese forcejeo denodado en que el dinamismo de sus potencias alcanza la línea máxima, se aquieta y serena, vemos las cosas de otro modo. Es que empezamos a simpatizar con ellas. ¿Y qué nombre dar a esta hora? ¿No podremos de-

cir que es la hora de las rectificaciones? Entonces será el desdecirnos de tales o cuales puntos de vista mantenidos ardorosamente, apuntalados por toda serie de argumentos dialécticos; el corregir la dirección equivocada de nuestro espíritu. ¡Lástima que la obra de un escritor no sea como los barcos, que cambian de rumbo sin dejar señal en el agua!

Los literatos tienen también su paleta, como los pintores. En unas predominan tonos suaves y delicados; en otras, vigorosos y sombríos, o bien desvaídos e indistintos. Por lo general, es el sol el que pone los colores en la paleta. La serenidad y la elegancia de las estatuas griegas provienen, al parecer de algunos críticos, del cielo luminoso de la Hélade. El sol que calienta e ilumina la costa mediterránea ha bañado en luz copiosa las obras de nuestros artistas de Levante. Sin embargo, *Azorín* más bien parece negar la regla que confirmarla. En *La Voluntad* y *Antonio Azorín* abundan los tonos sombríos. El espectáculo desolador del paisaje, el desfile de fúnebres comitivas camino de la última morada, las contrariedades y vicisitudes de los personajes, el divorcio espiritual del maestro Yuste con las cosas que le rodean, el desengaño de vivir que trasciende de estas páginas, son modalidades emparentadas con el arte pesimista y lacerante de Ribera. Otro ejemplo de negación del medio físico respecto de

la obra de arte. Más adelante, y por el fenómeno de manumisión que se da en los escritores cuando la experiencia los ahorra de los ataderos de la juventud rebelde e inadaptable, veremos cómo las pinceladas sombrías se suavizan, cómo entran otros colores en la paleta de nuestro autor; pero sin que la exuberancia luminosa a que propenden los levantinos y ribereños del Mediterráneo aparezca por ninguna parte.

Del examen que hemos hecho del estilo y lenguaje de *Azorín* se deduce fácilmente este corolario: el estilista, el gran conocedor del habla, puede cometer graves dislates e incorrecciones. Naturalmente. Como que un estilo original y bello puede ser un mecanismo de piezas psicológicas y materiales combinadas, pero desentendidas, a voluntad o por ignorancia, de los principios que tienden al mejor funcionamiento de aquél. Todos los escritores cometemos faltas. Ahora bien: debemos de evitarlas, si no todas en absoluto, la mayor parte. «Lo más a que puede aspirar un escritor—ha dicho Puigblanch—es a que una obra suya tenga pocas faltas, mas no a que deje de tener algunas.» La razón de haber anotado prolijamente los descuidos de *Azorín* es obvia. *Azorín,* además de ser notable estilista, ocupa un sillón en la Academia. Mas señalar aquéllos no es hacer desmerecer lo que hay de elegante, castizo y hermoso en el habla de *Azorín.* Son muy bellos

sus modos de expresión para que los defectos advertidos y otros que quedaron en el tintero los pongan en quiebra ni aun en duda.

Cuando pase un siglo y la perspectiva histórica depure y afine la figura interesantísima de este escritor, o mucho nos equivocamos o se le tendrá por original y glorioso, sin que falte tampoco, tras la enumeración de sus méritos, el cortejo de sus singulares extravagancias.

NOTAS FINALES

NOTAS FINALES

Con el fin de no distraer la atención del lector con llamadas intercaladas en el texto de la lectura, hemos recurrido a estas notas finales, en las que, quien leyere, hallará algunas explicaciones muy breves acerca de determinados pasajes y palabras comentados en el curso de la presente obra.

ABSURDIDAD: pág. 103.

Antiguamente se decía *absurdidad,* por absurdo. Actualmente la palabra *absurdidad* parecería gálica: *absurdité.* Véase *Diccionario de Galicismos,* de don Rafael María Baralt. Imprenta Nacional (Madrid, 1855; página 374). Sin embargo, la Academia la considera como de uso corriente. Los clásicos también decían *justeza* y *justedad.* La primera de estas dos voces no figura en la última edición del Diccionario de la Academia. Si los escrúpulos de la docta casa en admitir el sustantivo *justeza* provienen de

su parecido con el *justesse* francés, ¿por qué no tuvieron iguales escrúpulos respecto de *absurdidad*?

ADUMBRAR: pág. 103.

En castellano no tenemos más que adumbración, del latín *adumbrare*: hacer sombra. Según la Academia, es un tecnicismo del arte pictórico: «parte menos iluminada de la figura u objeto».

AINA: pág. 105.

Este adverbio de tiempo y de modo, según el uso que de él hagamos, derivado de *ahina* y éste a su vez del latín *agina* (presteza), no figura en el Diccionario de la Academia como voz anticuada.

AMAR: págs. 115 y 116.

Los ingleses contemporáneos de Shakespeare usaban el verbo *amar* para denotar la estimación amistosa entre dos personas de igual sexo. Sirva de ejemplo este pasaje de *El mercader de Venecia*, escena IV, Porcia: «... esto me induce

a creer que ese Antonio, para que *ame* tanto a mi esposo, ha de parecérsele necesariamente.»

En la actualidad también se dice: *Y love to walk by the sea shore.*

AÑUDAR: pág. 105.

La Academia tampoco considera anticuada esta palabra.

ARTE DE GOBERNAR: pág. 158.

En este punto no discrepan los liberales ingleses de los conservadores. Macaulay, figura destacadísima del partido *whig,* pensaba que «el perfecto legislador es un intermediario exacto entre el hombre de pura teoría, que no ve nada más que principios generales, y el hombre de pura práctica, que no ve nada más que circunstancias particulares.» (*Historia de Inglaterra,* tomo IV, página 84.) La cita está tomada de Taine, obra más abajo mentada.

CABE: pág. 105.

El Diccionario de la Academia atribuye a esta preposición anticuada estos dos significados:

cerca de y *junto a*. Don Vicente Salvá, en su *Gramática de la lengua castellana según ahora se habla* (edición de París, 1835; página 365), dice que «*cabe* o *cabo* significaba hacia».

CIENCIA Y ARTE: pág. 123.

No reza este principio con los artistas alemanes, en los que generalmente se reúnen las dos cosas: ciencia y arte. «Los poetas—ha dicho Taine refiriéndose a los poetas alemanes—se han hecho eruditos, filósofos; han construído sus dramas, sus epopeyas y sus odas según teorías previas y para manifestar ideas generales.» (*Historia de la Literatura inglesa*, tomo V, página 216.)

COLABORACIÓN: pág. 152.

Enumeramos seguidamente los periódicos y revistas en que *Azorín* ha colaborado o colabora: *El Pueblo, El País, El Progreso, El Globo, España, El Imparcial, A B C, Madrid Cómico, La Ilustración Española, Nuevo Mundo, La Lectura, Helios, Alma Española, La Vanguardia, El Pueblo Vasco, Blanco y Negro, El Sol, Crisol, Luz* y otros.

CONTRADICCIONES DE AZORÍN: págs. 44 y 57.

Nuestro autor, que ha llamado a fray Luis de Granada *artificioso y afectado,* no tendrá reparo en proclamarle «gran artífice de la prosa». (*De Granada a Castelar,* edición Caro Raggio; Madrid, 1922, página 76.)

Prosigamos:

«A tres siglos de distancia, nuestra simpatía va hacia este escritor—fray Luis de Granada—, todavía no bien estudiado, algo desdeñado por los doctos y *que es un prosista castellano de primer orden.*» (*Los dos Luises y otros ensayos,* Caro Raggio; Madrid, 1921, página 23.)

«Comparad esa prosa—la de Granada—con la de Gracián, la de Quevedo y *aun la del mismo Cervantes.* La diferencia salta a la vista: nos hallamos en presencia del mínimum de vocabulario y de artificios sintácticos, unido al máximum de energía y de inspiración. Y esta es la suprema novedad en fray Luis. Como era su vida era su estilo: *sobrio, claro y preciso.*» (Idem, página 37.)

«¿*Quién mejor* que fray Luis de Granada merece ser *divulgado, apreciado y gustado*?» (Idem, página 52.)

«¿*Quién* será en España *mayor prosista* que fray Luis de Granada?» (Idem, página 53.)

* * *

Como recordarán nuestros lectores (página 57), *Azorín* ha dicho que Zorrilla es un poeta *incongruente* y *superficial*, y que «no hay en toda su obra ni un rastro de emoción *ni de idealidad*». (*Rivas y Larra*, edición Caro Raggio; Madrid, 1921, página 25.) «¿Hay nada más *hueco, palabrero, incongruente* y *sin emoción* que la poesía de Zorrilla?» (*Los valores literarios*, Caro Raggio; Madrid, 1921, página 210.)

Esto no es óbice para que nos diga también:

«En Zorrilla—y esto hace su grandeza—hay lo que no encontramos sino de raro en raro en los demás poetas españoles: un elemento de vaguedad, de misterio, *de idealidad. Esa idealidad* de Zorrilla la encontramos, por ejemplo, en una de las primeras poesías de Angel Saavedra, en la titulada *A las estrellas*; la encontramos en alguna otra composición de Espronceda; mas en Zorrilla *es permanente y constituye la esencia de su estro.* ¡Cuántos prejuicios se han amontonado alrededor *de este maravilloso poeta* y cuán torcidamente ha sido juzgado!... Zorrilla, a trozos, *puede ponerse a par de* Hugo... Pero nuestro propósito no era ahora hacer un estudio de *nuestro glorioso poeta.*» (*Entre España y Francia*, C. Raggio; Madrid, año 1921, página 219.)

«Zorrilla, *el vasto y pintoresco* Zorrilla, todavía inexplorado...» (Idem, página 227.)

De sabios es cambiar de opinión.

EL ALMA DE LAS COSAS: pág. 146.

Esta frase de *Azorín* y otras muchas análogas que atribuyen un alma a las cosas que están en nuestro derredor, tiene un sentido exclusivamente poético. La imaginación y la sensibilidad literaria de *Azorín*, en amigable consorcio, descubren ese secreto, ese íntimo arcano de las cosas inanimadas. Se trata, pues, de un sentimiento panteista, de un efluvio de lirismo, pero sin ninguna trascendencia filosófica. Sin embargo, suponer que en las cosas que nos rodean hay un alma que las anima, es una teoría filosófico-religiosa: el animismo.

Fué precursor de esta teoría, bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, el erudito Bergier, el cual pensaba que el fetichismo y la astrolatría «nacieron de la mentalidad infantil, que puebla todas las cosas de genios o espíritus». Los primitivos suponían que los diversos elementos de la Naturaleza estaban animados por dichos espíritus. De aquí precisamente la adoración de que eran objeto los bosques, el agua, las plantas, los *totemes* y, en particular, la serpiente.

A juicio de Tylor—a quien se debe el desenvolvimiento sistemático de esta teoría religiosa—, del animismo proviene la multiplicidad de los dioses, cada uno de los cuales representa y

humaniza una parte de la Naturaleza: Helios, el sol; Eolo, el viento; Hécate, la luna; Hestia, la tierra, limitándonos a la mitología clásica.

La teoría animística—llamada *teoría clásica* por Andrés Lang—prevaleció durante un tercio de siglo entre los sabios investigadores de las religiones. He aquí los países o zonas geográficas en donde se recogió el material científico para la elaboración de esta teoría religiosa: Guinea inferior, Nordeste y Sudoeste del Amazonas, así como los territorios habitados por los melanesios, los indonésicos y los norteamericanos del Noroeste y del Sudeste. (Consúltese *Manual de Historia comparada de las Religiones,* del doctor P. G. Schmidt; Madrid, 1932.)

ESPLENDOREAR: pág. 118.

El padre Juan Mir, en *Rebusco de voces castizas* (edición Jubera Hermanos, Madrid, 1907), y en el artículo correspondiente a esta palabra (página 350), cita, de Solórzano, un pasaje en el cual empléase dicha voz, que, además, figura como apta en el Diccionario de Autoridades. Gracián, tan amigo del neologismo como Quevedo, usó el verbo *esplendorizar.*

EXTRAÑAR: pág. 118.

Los buenos hablistas no han empleado nunca este verbo en su forma reflexiva con la significación de *admirarse o asombrarse.* Consúltense las obras siguientes: obra ya citada de don Vicente Salvá, página 293; ídem de don Rafael María Baralt, páginas 272 y 273, y *Crítica profana,* de don Julio Casares, edición Saturnino Calleja (Madrid, 1916), páginas 47 y 253. No obstante, la Academia, en su Diccionario de la edición décimoquinta, admite el uso de este verbo como recíproco, allanándose sin duda a la avalancha de galiparlistas que traducen con él el francés *s'étonner.*

Es el mismo caso del verbo *asombrar,* que nuestros clásicos usaban en el sentido de dar sombra, y que hoy, en forma reflexiva, quiere decir *admirarse de esto o aquello,* sin que nadie se arriesgue a emplearlo en su primitiva acepción, que actualmente parecería gálica, de *assombrir.*

IMPRECACCIÓN: pag. 100.

Escribir *imprecar* por *impetrar* e *imprecación* por *impetración* es *lapsus* algo frecuente incluso entre escritores de nota. Lo mismo ocurre

con los verbos *arrogar* y *abrogar,* usados indistintamente—como si tuviesen igual significación—por algunos autores. El error procede de la *paranomasia* de estas voces. Ahora bien: en un crítico, estos descuidos son menos disculpables. La *imprecación,* como figura retórica, es muy corriente en la literatura clásica, desde los libros sagrados—recuérdese la de Balaam contra los judíos—hasta Shakespeare, Calderón de la Barca, etc. En los primeros versos de la *Ilíada* encontramos esta *imprecación* del sacerdote Crises:

«... Si en los mejores días
erigí a tu deidad (a Apolo) hermoso templo,
si alguna vez de cabras y de toros
quemé sabrosas piernas en tus aras,
otórgame este don: paguen los Dánaos
mis lágrimas, heridos por tus flechas.»

(La *Ilíada,* traducción del griego, de Hermosilla; Madrid, 1917.)

LAXITUD: pág. 116.

Según el Diccionario de la Academia—edición ya citada—, *laxitud,* como *laxidad,* del latín *laxitas-atis,* significa calidad de laxo. Para no incurrir en galicismo deberá decirse: *lasitud,* del latín *lassitudo,* que quiere decir: «desfallecimiento, cansancio, falta de vigor y de fuerzas».

MOLTURACIÓN: pág. 104.

Molturación y *molturar,* de moltura, y ésta del latín *molitúra,* son provincialismos (Aragón).

PROTESTAR: pág. 107.

La Academia de la Lengua, y en lo que se refiere al uso del verbo *protestar,* establece la siguiente distinción: protestar de tal o cual cosa equivale a «aseverar con ahinco y con firmeza» dicha cosa. En cambio, protestar contra ésto o aquéllo es «negar la validez o legalidad de un acto, tachándolo de vicioso». De este mismo parecer son Mariano de Cavia, Julio Casares y Emiliano Isaza. Véanse las obras *Limpia y fija...,* del primero, página 197 (edición Renacimiento, Madrid, 1922); *Crítica profana,* del segundo, página 251, y *Diccionario de la conjugación castellana,* del tercero, página 282 (edición de París, 1900).

Sin embargo, algunos clásicos españoles no han tenido presente en sus libros la antedicha distinción. Transcribamos estos versos de Garcilaso de la Vega:

«No hay parte en mí que no se me trastorne
y que en torno de mí no esté llorando,
de nuevo *protestando*
que *de* la vía espantosa atrás me torne.»

TAÑER: pág. 101.

Derívase esta voz del latín *tangére*. Aunque, a nuestro juicio, debe aplicarse preferentemente este verbo al acto de tocar un instrumento de cuerda, no será difícil encontrar en clásicos y modernos la palabra *tañer*, para expresar el acto de tocar cualquier instrumento, sea o no de cuerda:

«El tamborilero iba
en un burro caballero,
y el fraile, a pie: preguntó
el padre: «¿De dónde bueno?»
«De *tañer*—dijo—esta *flauta*
y este *tamboril*»...

(Calderón de la Barca)

«Muy metido en el embozo
cruza un galán una calle,
... ...
tiénese bajo un balcón,
un *pito* de plata *tañe*
y otro corresponde dentro
mientras una reja se abre.» (Arolas.)

INDICE

INDICE

Págs.

CAPITULO PRIMERO:

Azorín y la «generación del 98» 7

CAPITULO II:

La uniformidad, como característica fundamental 15

CAPITULO III:

La inventiva 19

CAPITULO IV:

El novelista 25

CAPITULO V:

Segunda fase de novelista 31

CAPITULO VI:

El crítico 42

CAPITULO VII:

La sensibilidad literaria 66

CAPITULO VIII:

Azorín y los clásicos 74

Págs.

CAPITULO IX:

Estilo y lenguaje:

I Mecanismo del estilo..... 82
II Impropiedades y dislates..... 97
III Arcaismos y neologismos..... 103
IV Solecismos 106
V Del adjetivo 110
VI Galicismos y algunos neologismos más. 114
VII Afectación 119
VIII Tecnicismo 122
IX Comparaciones y tropos..... 126
X De la filosofía popular y de los modismos 131
XI Extravagancias y rarezas..... 133
XII Los diminutivos 136

CAPITULO X:

El alma de las cosas y la fuerza de evocación. 140

CAPITULO XI:

El periódico y la política..... 149

CAPITULO XII:

Tentativas dramáticas 160

CAPITULO XIII:

Resumen 182

NOTAS FINALES 189

C.I.A.P.

Precio: 5 pesetas

Printed in Spain