

# La cartografía del mal de Hoffmann en la narrativa de Armin

*LITERATURA*

# La escenografía del mal de Hoffmann en la narrativa de Azorín

GILBERTO TRIVIÑOS\*

El Capítulo XVI de *Doña Inés* (1925) constituye una clave importante para leer los relatos de Azorín como variantes narrativas de la historia siempre idéntica y siempre distinta del hombre dominado por la sensación más trágica de todas, la “de quien (ve) en el presente el pasado y en el pasado el porvenir”. Don Pablo encuentra en su biblioteca una biografía de Hoffmann cuya lectura le contagia el íntimo desosiego de sentir el tiempo hora por hora, minuto por minuto. La metamorfosis narrada de modo minucioso en el capítulo señalado no es sorprendente. El tío de doña Inés, como el protagonista de la biografía, padece el *achaque* de percibir en el momento presente el desenvolvimiento de lo futuro. La inesperada lectura sólo pone en movimiento lo ya latente, lo ya oculto en su conciencia: el *mal de Hoffmann*:

“La lectura que aquel día hizo don Pablo en su biblioteca había de influir decisivamente en su vida. Todo un estado de conciencia oculto, latente, había de mostrársele. Don Pablo vivía tanto en lo pasado como en lo presente (...) El cuentista alemán Hoffmann padecía el achaque

\* GILBERTO TRIVIÑOS, Ph. D. con mención en Literatura. Doctorado en la Universidad de Arizona, Estados Unidos. Profesor de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Concepción.

de ver en el momento presente el desenvolvimiento de lo futuro. Cuando realizaba un acto, su imaginación le representaba inmediatamente las posibles desgraciadas contingencias del hecho. En la enfermedad leve veía ya la muerte; en el quebranto pasajero, el desastre pavoroso. No podía gozar de la felicidad presente; el pensamiento de que la dicha había de concluir le empañaba el goce. La lectura de la biografía de Hoffmann hizo aflorar en la conciencia de don Pablo lo que estaba latente en lo profundo. Con ansiedad iba pasando las páginas del libro. Y ya desde aquel día el mal oculto fue ostensible. El mismo caballero sonreía de sus preocupaciones. A la manera que algunas enfermedades llevan el nombre de los investigadores que las han descubierto –como el mal de Bright o el mal de Pott–, él llamaba a su achaque *el mal de Hoffmann*. Sonreía don Pablo; pero agudamente, dolorosamente, advertía su dolencia. En lo presente veía lo futuro. En el niño enfermo –amaba apasionadamente a los niños– veía al niño expirante. En la leve alteración de la amistad presagiaba ya la agria y truculenta ruptura. Un pormenor en la civilidad diaria por él olvidado le torturaba durante días; inevitablemente imaginaba las complicaciones y disgustos que de aquella inadvertencia iban a provenir. Sonreía el caballero; trataba de burlarse entre sí del mal de Hoffmann, pero no podía; solapado, insidioso, el mal roía su corazón” (*Doña Inés*, Capítulo XVI, “Tío Pablo y el tiempo”, *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Aguilar Editor, 1948, pp. 770-771).

El achaque, mal o dolencia así singularizado en el capítulo de *Doña Inés* significativamente titulado “Tío Pablo y el tiempo” constituye en más de un sentido la matriz narrativa de Azorín, el “pequeño filósofo” del siglo XX que convierte en materia artística por excelencia “la sensación de la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas”. Los textos narrativos escritos por Azorín son, en efecto, múltiples, pero es posible postular que todos ellos representan las distintas figuraciones de la historia protagonizada por el caballero conturbado por el sentido del tiempo, minado por la sensación “más trágica” de todas. *La voluntad*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Antonio Azorín*, *Castilla*, *Lecturas españolas*, *Doña Inés*, *Una hora de España*, *Los pueblos* y *La ruta de Don Quijote* se destacan con particular nitidez entre los numerosos libros azorinianos (do)minados por el sentido del tiempo, hora por hora, minuto por minuto. El estudio de los rasgos distintivos de

tales textos en el plano de la *historia* y en el plano del *discurso* permitirá evidenciar con un número significativo de ejemplos el predominio narrativo de los efectos del mal de Hoffmann en la narrativa del escritor cuya primera novela, publicada en el mismo año de la primera edición de *Camino de perfección* de Pío Baroja, *Sonata de otoño* de Ramón del Valle-Inclán y *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno, está ya monopolizada por el moroso registro de las sensaciones tristes de Azorín, el *amigo* de José Martínez Ruiz obsesionado por la “inmensa danza de la Muerte, frenética, ciega, que juega con nosotros y nos lleva a la Nada”.

1. Los protagonistas de los relatos azorinianos que narran el “sucederse perdurable de cosas y de cosas” no creen en las utopías porque saben que la tierra no es la morada del hombre, que el dolor es eterno, que el hombre no encontrará aquí nunca su felicidad definitiva. Las utopías son sólo bellas quimeras, sueños de ilusos que no advierten que lo importante es nuestra vida, nuestra sensación momentánea y fugaz, nuestro yo, que es un relámpago fugaz. *La voluntad* (1902) tiene en este sentido máximo interés. La disgregación de la voluntad del protagonista, la falta de entusiasmo por las promesas de felicidad del anarquismo y del socialismo, son en esta novela efecto precisamente del descubrimiento de que “no valen afanes ni ansiedades, puesto que todo –¡todo: hombres y mundos!– ha de acabarse, disolviéndose en la nada, como el humo, la gloria, la belleza, el valor, la inteligencia” (Primera Parte, Cap. VII). El ideal del progreso se convierte en una solemne estupidez porque en nuestro breve tránsito nada nos importan las generaciones futuras. No sólo eso. El progreso mismo es una colosal inmoralidad porque consiste en “el bienestar de unas generaciones a costa del trabajo y del sacrificio de las anteriores” (Segunda Parte, Cap. VII). La “estúpida vanidad” de pretender convertir la tierra en un paraíso, perceptible en las obras del mismo Azorín publicadas en su período anarquista, cede aquí la escena narrativa a la lucidez de los hombres desencantados, a la tristeza de los diálogos escépticos de Azorín, Olaiz, Lasalde y Yuste, los intelectuales concedores de que la humanidad ha de sentirse siempre estremecida por el dolor. Los hombres podrán llegar al mayor grado de bienestar, ser todos buenos, inteligentes y justos, pero no serán felices, porque el tiempo, que se lleva la juventud y la belleza, trae la añoranza melancólica de las pasadas sensaciones agradables. El recuerdo, dice Azorín, es siempre fuente de tristeza. El dolor, amplía Lasalde, será siempre

inseparable del hombre: “Todo es ensueño...vanidad... El hombre se esfuerza vanamente por hacer un paraíso de la tierra... ¡Y la tierra es un breve tránsito!... ¡Siempre habrá dolor entre nosotros!” (Cap. XVI). No hay, pues, un lugar para la imaginación utópica en *La voluntad*. El espacio por ella ocupado en los textos regidos por el mito anarquista (*Anarquistas literarios, Sociología criminal*) es usurpado totalmente por el relato de las angustiosas perplejidades de los personajes conturbados por la “dolorosa, inútil y estúpida evolución de los mundos hacia la Nada”, por el espectáculo de “esta pesadilla de la Lujuria, el Dolor y la Muerte”.

2. Jean Francois Lyotard afirma en *La posmodernidad (explicada a los niños)* que lo propio del relato es reunir, juntar, poner en orden y transmitir, no sólo las descripciones sino además las prescripciones, las valoraciones, los sentimientos. Podría afirmarse, en el caso específico de Azorín, que lo propio de su relato, después de su etapa anarquista, es reunir, poner en orden y transmitir *sensaciones*, no cualesquiera de ellas, sino las que él mismo denomina las dos sensaciones supremas del instante y la eternidad, de lo momentáneo y lo eterno. El discurso de Yuste en *La voluntad* prefigura ya nítidamente la preeminencia narrativa de las sensaciones en el arte azoriniano: “Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan una *vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas... Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y éste no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por la mañana hasta la noche, las obras y milagros de su protagonista... cosa absurda, puesto que *toda* la vida no se puede encajar en un volumen” (Cap. XIV). El dolorido sentir producido por la corriente perdurable de las cosas, leemos en la misma novela publicada en 1902, es bello; él da al hombre el más intenso estado de conciencia; él nos hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad mundana. (Cap. XXII). *Castilla* (1912) precisa un nuevo sentido de la “sensación suprema” de *Leyendo a los poetas*. El narrador de *Las nubes*, el mismo que transfigura las nubes en la imagen del tiempo, percibe el sentimiento de la fugacidad como la sensación más trágica de todas: “¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir”. La programación narrativa de *Castilla* ilustra por lo demás de modo explícito la transfiguración azoriniana del “sentido del tiempo” en la materia artística

por excelencia: “Se ha pretendido en este libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla (...) Una preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La sensación de la corriente perdurable –e inexorable– de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas”. Los epígrafes de *Una ciudad y un balcón* (“No me podrán quitar el dolorido sentir”) y de *Una flauta en la noche* (“¡Ay Tiempo ingrato! ¿Qué has hecho?”) son igualmente reveladores. Ambos indicadores de intertextualidad, del diálogo de Azorín con Garcilaso y Guillén de Castro, constituyen a la vez verdaderas cifras poéticas del “fondo espiritual” predominante en *Castilla*.

3. La cualidad diferencial por excelencia de los personajes es la tristeza, el ensimismamiento, la melancolía. Tristes, entre otros muchos personajes, son Doña Inés, Diego, el trovador, el niño huraño, don Pablo (*Doña Inés*), Calixto, el hidalgo con ojos cavernosos, el estudiante de Salamanca, el hombre de la barba blanca, el visitante de la casa cerrada (*Castilla*), Azorín, Yuste, la gran figura dolorosa llamada Caballero de la Triste Figura (*Confesiones de un pequeño filósofo, Antonio Azorín, La voluntad, La ruta de don Quijote, Los pueblos*), el caballero, el inquisidor, el poeta, el anciano y el religioso (*Una hora de España, Leyendo a los poetas*). La causa de su tristeza, de su melancolía, es siempre la misma. Todos ellos tienen el *mal de Hoffmann*. Es posible afirmar, en este sentido, que la narrativa de Azorín se singulariza, en el nivel del discurso, por el retorno incesante de unos mismos enunciados: “Siento tristeza, una tenue e indefinible tristeza, invadir mi espíritu (...) Se sentía profundamente triste (...) Descansa y medita. La tristeza le anonada (...) Sus ojos están velados por una profunda tristeza”. El diccionario o alfabeto narrativo del escritor Azorín no se agota, con todo, en la reiteración con múltiples variantes de los enunciados de la tristeza. Otras expresiones retornan también obsesivamente para retratar a los personajes regidos por el *achaque* de percibir el camino de todo hacia la nada. Destacan, entre ellos, “descansa y medita”, “era reservado y soñador”, “vivía ensimismado”, “contempla el paisaje”. Un enunciado del relato “Piedad” de *Una hora de España* constituye en este sentido una bella clave para comprender la relación azoriniana entre la meditación y la tristeza, entre la contemplación y la melancolía: “Todo en el mundo hace pensar, a quien medita, en la fugacidad de la vida”. La ciudad española del siglo XVI evocada en este texto expresa por doquier fuerza y poder, pero el anciano que en ella reza

y medita, “inmóvil ante el paisaje”, sólo percibe que todo está caminando, sin parar, hacia la nada; que nada quedará en la sucesión de los siglos del inmenso y formidable imperio español.

4. La revelación del instante y de lo eterno, de lo fugaz y lo permanente, no se produce voluntariamente en el relato matriz azoriniano. Se logra sólo de pronto, inesperadamente, cuando los protagonistas escuchan las notas de un piano o de una flauta en la noche, cuando encuentran unas ruinas, cuando oyen las palabras “ya es tarde”, cuando mueren las personas amadas, cuando leen un libro, cuando miran el retrato de un antepasado, cuando visitan el colegio de la infancia, cuando contemplan el mar, las nubes, una lucecita roja o las estrellas. La *memoria de las sensaciones*, atributo distintivo de los personajes que perciben la disolución universal, se rige por este mismo principio. Don Pablo, por ejemplo, no evoca a voluntad sus pasados estados espirituales, como se evocan los paisajes y la música. También inesperadamente, también de pronto, un ruido, un incidente cualquiera, una voz, hacen que el tío de doña Inés experimente con una exactitud angustiadora la misma sensación de quince, veinte o treinta años antes. Las obras de Azorín que narran este modo de producirse la sensación de lo temporal y lo eterno son las mismas ya señaladas, pero destacan entre ellas *Doña Inés*, *Castilla* y *Una hora de España*:

El pintor ha abierto un cuaderno de apuntes tomados ante la tumba de doña Beatriz, y los tres han ido comparando. Doña Inés, pensativa, absorta, volvía a experimentar, con más intensidad, la sensación extraña, indefinible, que experimentara al poner la mano días antes sobre la estatua de doña Beatriz. ¿Existe el tiempo? ¿Quién era ella: Inés o Beatriz? Profundo silencio se ha hecho durante un instante en la sala (...) Doña Inés no es ahora doña Inés; es doña Beatriz. Y estos instantes en que ella camina por las naves en sombra los ha vivido ya en otra remota edad. El espanto la sobrecoge. No sabe ya ni dónde está ni en qué siglo vive. Las sombras van espesándose (...) Doña Inés camina lentamente. Sus pasos quedos la llevan hacia el sepulcro de los Silva. Ya se halla rodeada de sombras ante la estatua de doña Beatriz. ¿Es ella doña Beatriz? ¿Doña Beatriz es doña Inés? Las manos de la dama se extienden hacia el rostro marmóreo. La alucinación llena el cerebro de doña Inés. La cabeza de la señora se inclina; sus labios húmedos rojos

ponen en el blanco del mármol un beso largo, implorador (*Doña Inés, Obras Completas, IV, 1948:813-815*).

(Los palacios de España) ahora tienen la dulce pátina del tiempo; tienen el encanto melancólico de lo viejo. Ahora sus piedras nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece. Viajero: es la hora de meditar ante las ruinas, y este paredón ruinoso de un palacio que fue, aquí en la campiña solitaria, nos da tema para nuestras meditaciones. Los siglos han transcurrido. El antiguo palacio se ha desmoronado; pero aquí al lado de las ruinas, como una sonrisa en la eternidad, está este grupo de finos chopos que tiemblan levemente en sus hojas al soplo de la tarde expirante (“Palacios, ruinas”, *Una hora de España, Obras Completas, IV, 1948:569*).

No tiene Calixto nada que sentir del pasado; pasado y presente están para él al mismo rasero de bienandanza. Nada puede conturbarle ni entristecerle. Y, sin embargo, Calixto, puesta la mano en la mejilla, mira pasar a lo lejos sobre el cielo azul las nubes (...) Las nubes nos dan una sensación de inestabilidad y de eternidad. Las nubes son –como el mar– siempre varias y siempre las mismas. Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas –tan fugitivas– permanecen eternas. A estas nubes que ahora miramos las miraron hace doscientos, quinientos, mil, tres mil años, otros hombres con las mismas pasiones y las mismas ansias que nosotros (...) Siglos después de este día en que Calixto está con la mano en la mejilla, un gran poeta –Campoamor– habrá de dedicar a las nubes un canto en uno de sus poemas titulado “Colón”. Las nubes –dice el poeta– nos ofrecen el espectáculo de la vida (...) “Vivir –escribe el poeta– es *ver pasar*”. Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es *ver volver*. Es ver volver todo en un retorno perdurable, eterno; ver volver todo –angustias, alegrías, esperanzas–, como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes que son fugaces e inmutables (...) Las nubes son la imagen del tiempo. ¡Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir (“Las nubes”, *Castilla, Obras Completas, II, 1947:704-705*).

Las nubes nos ofrecen el espectáculo de la vida. Las nubes son la imagen del tiempo. La memoria que a veces nos da miedo, tal vez porque hay tantas

cosas en sus cóncavas grutas y palacios (“Dijo San Agustín”), convoca en este momento “Nubes (1)” y “Nubes (2)”, los poemas de *Los conjurados* de Jorge Luis Borges donde “somos los que se van. La numerosa / nube que se deshace en el poniente es nuestra imagen”, donde “quizá la nube sea no menos vana / que el hombre que la mira en la mañana” (1989, III:478-479). La asociación no es caprichosa. Campoamor, Azorín y Borges nos revelan, más allá de las diferencias específicas de sus figuraciones, que no es inconcebible una historia de los significados poéticos de esas materias que Dios tal vez necesita para la ejecución de Su infinita obra. Historia dentro de la cual la ficcionalización de las nubes como *nuestra imagen* parece ser una de las significaciones primordiales más recurrentes.

5. El momento del día narrativamente privilegiado por la escritura de Azorín es el crepúsculo. La contemplación de este tiempo fronterizo, de tránsito, es fuente de placer estético, como sucede con don Pablo, el protagonista de *Doña Inés* que goza de modo sereno con la visión de la luz cambiando las cosas a cada momento (“Las cosas no son a todas horas las mismas”), pero también operador por excelencia del *dolorido sentir*, del *íntimo desosiego* característico de los personajes de Azorín, entre ellos, del mismo caballero que se deleita con el espectáculo de los cambios de luz durante bellos crepúsculos. No es difícil imaginar a don Pablo, como a los protagonistas de *Una ciudad y un balcón* y de *Las nubes*, contemplando ensimismados el paisaje a la hora del crepúsculo, cuando todo “hace pensar, a quien medita, en la fugacidad de la vida”. *Una hora de España* es, sin embargo, el libro de Azorín que convierte el crepúsculo en la fuente misma de las “sensaciones supremas” del instante y la eternidad. El narrador del relato de primer grado, existente en el siglo XX, descubre precisamente “en este minuto de vida, frente al mar, ante la inmensidad azul”, que nosotros, hombres del siglo XX y los hombres del siglo XVI, por ejemplo, somos una misma cosa, sombras de sombras que ven volver todo –angustias, deseos, esperanzas– en una repetición monótona, inexorable. Los protagonistas de los relatos de segundo grado, existentes en el siglo XVI, perciben, por su parte, la fugacidad de la vida en los mismos momentos del crepúsculo, durante la tarde expirante. El anciano de “Piedad”, por ejemplo, contempla el paisaje cuando la tarde va declinando bellamente. Percibe entonces con mayor intensidad que nunca el trabajo de la muerte incesante en todo el universo, el camino de los hombres y las cosas hacia la nada en la misma

ciudad imperial donde todo habla de fuerza y de poder. La revelación de la tragedia del tiempo que se desvanece se produce en momentos igualmente fronterizos en “Palacios, ruinas”, relato de *Una hora de España* ubicado en el extremo opuesto al ocupado por “Piedad”. La meditación ante las ruinas de un palacio renacentista se produce cuando “la tenue luz, amarilla, dorada del crepúsculo, se desliza oblicua, a ras de tierra”, cuando los finos chopos sombreadores de las ruinas “tiemblan levemente en sus hojas al soplo de la tarde expirante”.

6. Los protagonistas de los relatos regidos por el *mal de Hoffmann* advierten a veces que la vida es “algo más” que meditación y goce suave de las cosas. Intentan entonces salir del círculo en que se descubren encerrados “arrojándose bruscamente a la vorágine del trato humano en la política y en los negocios”. Su goce violento de la acción es, no obstante, siempre transitorio, pues descubren, primero con inquietud, después con pavor, que ya no pueden pensar, percibir las variadas y finas gradaciones de la luz, conservar su íntima personalidad. La historia de don Pablo, el caballero segoviano que ama sobre todo su sosiego, la paz interior, ilustra el desenlace típico de los relatos azorinianos que tematizan el intento de romper el círculo del goce suave de las cosas. El tío de la protagonista de *Doña Inés* da *un tajo* a las formas urbanas de acción (política y negocios) y torna a su soledad y a su silencio segovianos, ahí donde la calma le permite entrar en “comunicación efusiva y silenciosa” con las cosas. Ilustra ejemplarmente, asimismo, las características distintivas de los espacios en los cuales las narraciones azorinianas ficcionalizan la vida como *ver volver*. Estos lugares no son otros que aquéllos donde aún puede sentirse la concordancia secreta y poderosa de las cosas, las fuerzas secretas de la Naturaleza.

*Confesiones de un pequeño filósofo*, *Castilla*, *Doña Inés*, *Una hora de España* y *Leyendo a los poetas* evidencian que el sosiego, el silencio, la soledad son los estados propiciadores por excelencia de las sensaciones de lo temporal y eterno. Sin sosiego, sin soledad, no hay goces suaves ni dolorido sentir, meditación ni melancolía, lectura ni escritura en la narrativa de Azorín. Las historias reveladoras del “retorno perdurable, eterno” de las cosas tienen en estos textos una escenografía siempre idéntica. Ciudades pequeñas, pueblos silenciosos, casas con habitaciones espaciales y ventiladas, estancias con gratas penumbras, huertos y jardines amenos y frondosos, tierras labradas, campiñas solitarias, bellos crepúsculos, parecen ser los

elementos invariables de la escenografía del *mal de Hoffmann*, del teatro de la melancolía representado una y otra vez por esos caballeros acomodados que aman los goces suaves (la lectura, el paseo, la escritura, la meditación), que no toleran los ruidos perturbadores de su sosiego (“Quiero que se limpie todo en silencio”), que necesitan la soledad y el silencio para entrar en comunicación efusiva con las cosas:

“Después, cuando llega el crepúsculo, permanezco absorto observando cómo el cielo se va oscureciendo poco a poco y cómo las cosas vuelven a su reposo después de la lucha del día. Las estrellas comienzan a destacarse en lo alto. Se respira una paz profunda. Se oye a lo lejos una canción larga y melancólica. Han callado los pájaros. En la lejana ciudad brillan las lucecitas eléctricas. Cuando vuelvo al pueblo, si, al pasar por una calle solitaria, oigo las notas de algún piano que canta en el crepúsculo alguna de esas músicas viejas y románticas –una música tocada por algunas manos finas y blancas–, siento tristeza, una tenue e indefinible tristeza, invadir mi espíritu. Dentro de doscientos, de trescientos años, otras notas tan melancólicas como éstas, tan largas, tan suaves, sonarán también en esta calle, en este crepúsculo. ¿Quién las escuchará? ¿Qué manos tristes y soñadoras las tocarán? ¿Qué ensueños y qué melancolías suscitarán?” (“Primavera, melancolía”, *Lecturas Españolas*).

Dos espacios siempre solitarios y silenciosos de las casas habitadas por los melancólicos caballeros de las ficciones azorinianas tienen particular importancia en la escenificación narrativa del *mal de Hoffmann*. El balcón, territorio fronterizo entre lo de afuera y lo de adentro, entre lo exterior y lo interior, es uno de ellos. “Las nubes” y “Una ciudad y un balcón” son los relatos de *Castilla* que ilustran ejemplarmente la función clave de este lugar. Los cuatro caballeros que meditan sentados, con el codo puesto en el brazo de un sillón y la mejilla reclinada en la mano, con sus ojos velados por una profunda tristeza, están siempre en un balcón o un espacio contiguo. “Un anciano”, relato inaugural de *Una hora de España*, es una escritura doble de “Las nubes” y “Una ciudad y un balcón”. La diferencia dentro de lo idéntico reside en el lugar del vetusto edificio en el que transcurre la historia del caballero que medita en la muerte con el codo puesto en el brazo de un sillón y la cara reclinada en la mano. Este otro territorio de la melancolía es el

despacho del anciano, espacio del adentro, del interior del palacio. La mirada a las nubes, el mar, las estrellas, posibilitada por la permanencia en un balcón, cede en este caso su poder revelador a la mirada amorosa y ferviente del melancólico protagonista a la estatuilla de la Virgen depositada en un retablo, frente a la mesa del aposento. *La ruta de don Quijote*, *Los pueblos*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, “El viejo inquisidor”, “El aposento del poeta” (*Una hora de España*) y *Leyendo a los poetas* revelan cuáles son las otras cosas suscitadoras de sensaciones trágicas, de emociones estéticas, en las historias protagonizadas por caballeros que meditan en aposentos interiores que son despachos, bibliotecas y escritorios a la vez: libros y retratos. Espacios con muchos libros, sobre todo. Libros cuyas lecturas conceden un placer que no se volverá a vivir. Libros releídos en el silencio de la cartuja con la misma complacencia profunda de siempre. Libros de Rubén Darío impregnados de “tristeza, tristeza vaga, dulce e irreprimible del poeta”. Libros de Montaigne en los cuales se busca entre las múltiples señales hechas con lápices de colores los pasajes sobre el trance terrible de la muerte. Libros que contagian el *mal de Hoffmann*. Libros de Juan Luis Vives, el gran filósofo renacentista que sintió, “acaso mejor que nadie, la eterna poesía de lo pequeño y cotidiano”. Silenciosas bibliotecas, en fin, en las cuales Azorín, siempre melancólico, escribe en noches plácidas los mismos libros que estamos leyendo, preguntándose si un pobre hombre como él, un pequeño filósofo que vive en un grano de arena perdido en lo infinito, debe estampar en el papel los minúsculos acontecimientos de su vida prosaica.

7. Los protagonistas de *El escritor*, donde leemos que la meditación se ha perdido en el mundo moderno, “entre los expresos, los automóviles, los aviones, los transatlánticos, la radio, el teléfono”, escriben en Madrid, pero no dejan de evocar el valor superior de la meditación en contacto cordial con la Naturaleza. Luis Dávila puede escribir con estrépito y con interrupciones mientras Antonio Quiroga necesita el silencio y el sosiego. El mismo autor de *La vida señera* exalta, sin embargo, la soledad y el silencio como los estados más propicios a la meditación. El artista, dice Dávila, se *empareja* en este aspecto con el religioso, con ese hombre que también sabe conservar el don precioso de la meditación perdida en el mundo moderno. El religioso medita en su celda austera. El artista, desasido un momento de las cosas, quisiera hallarse, asimismo, en el silencio y la soledad de “esas cuatro paredes

limpias, ya en la vorágine de la populosa ciudad, ya en el campo, en casa labradora, frente a un camino en que crece el jaramago con sus flores amarillas, y el cardo con su flor morada, y la matricaria con su botón de oro” (*El escritor*, Cap. XXXVI).

Las narraciones inaugurales de *Una hora de España* evidencian que la escenografía de la revelación de la fugacidad de la vida se mantiene básicamente idéntica en el grupo de las historias protagonizadas por personajes no retirados de la política y de los negocios. La melancólica figura retratada en “Un anciano” y “Piedad” es, en efecto, un palaciego, un hombre poderoso de la época imperial española que trabaja en un inmenso edificio visitado diariamente por muchedumbre de gentes. Ambos relatos no se detienen, sin embargo, en la escenificación misma del trabajo en el palacio que simboliza el formidable poder de la España del siglo XVI. Narran, por el contrario, lo que sucede en la hora “sosegada” del crepúsculo, cuando la tarde va declinando bellamente y el anciano, anonadado por la tristeza después de recibir el anuncio de la muerte de un servidor lealísimo, descansa y medita en su aposento y en el jardín del palacio. Los recuerdos de las muertes de los seres más queridos por el caballero con la mirada velada por una profunda melancolía son en este caso los operadores de la misma sensación trágica que *invade* el pensamiento y la imaginación de los personajes azorinianos apartados de la política y los negocios:

El anciano reza y medita. Va llegando el crepúsculo. La vida es breve y quebradiza. Todo denota aquí solidez, perdurabilidad: el inmenso edificio, los montes recios y hoscos, los árboles fornidos y frondosos. Todo en el mundo hace pensar, a quien medita, en la fugacidad de la vida (...) La muerte trabaja incesantemente en todo el universo. El anciano, ante el paisaje, en el jardín, con el rosario en la mano, ora y medita. Sus ojos miran a lo lejos indefinidamente. Todo en este panorama habla de fuerza y de poder. Y todo está caminando, sin parar, hacia la nada. Del inmenso y formidable imperio español, ¿qué quedará en la sucesión de los siglos? Todas las naciones del mundo, ¿en qué habrán venido a parar dentro de millares y millares de siglos? La tarde va declinando bellamente. En la sucesión del tiempo, del tiempo sin medida, todas las naciones del mundo se trastocarán y subvertirán, móviles, ligeras, rápidas como esas golondrinas que en el atardecer están girando vertiginosas en torno de las altas torres (...) El anciano

medita y ora. Está inmóvil ante el paisaje. De pronto ha hecho un leve ademán. Se ha acercado, reverente, un palaciego. El anciano, con voz suave, ordena: “Decid a Benavides que no se parta de mi lado.” (“Piedad”, *Una hora de España*).

Las historias de “dolorido sentir” más representativas de la estética azoriniana acontecen, no obstante, en las pequeñas y silenciosas ciudades amadas por el autor de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Los pueblos* y *La ruta de don Quijote* y *Una hora de España*. Azorín. La “Confesión de un Autor”, lugar donde el narrador habla del libro mismo *Los pueblos* que está escribiendo en una vetusta ciudad levantina, cuando todos los ruidos, todas las luces, todas las cosas, tornan a entrar, tras la tregua de la noche, en su armoniosa síntesis diaria, constituye en este sentido la formulación azoriniana tal vez más apasionada del valor estético y psicológico de las prosaicas historias protagonizadas por “don Ramón, don Luis, don Juan, don Rafael, don Antonio”. Antonio Azorín, el protagonista de la misma novela de José Martínez Ruiz en que Yuste nos dice que el dolor es bello porque da al hombre el más intenso estado de conciencia (“él hace meditar”), descubre que la vida de los pueblos es una vida más dolorosa que la de las grandes ciudades. “El peligro de la vida de pueblo es que se siente uno vivir... que es el tormento más terrible (...) Este sentirse vivir hace la vida triste (...), nos hace pensar minuto por minuto —¡estos interminables minutos de los pueblos!— en la inutilidad de todo esfuerzo, en que el dolor es lo único cierto en la vida” (*La voluntad*, 1968: 96-97). Tres años después, José Martínez Ruiz, apropiado ya del nombre del protagonista de la novela publicada en 1902, proclama explícitamente que la vida de los pueblos, “tan intensa, tan bella como la de las más grandes y tumultuosas urbes del mundo”, es la materia por excelencia del “nuevo arte” de una época ya cansada de buscar exclusivamente lo raro, lo escogido, lo exquisito:

¿Por qué tratáis vosotros, hombres superiores, con un desvío benévolo, compasivo, a don Pedro, a don Juan, a don Fernando, a don Rafael, a todos los que viven en estos pequeños pueblos? ¿Por qué escucháis sonriendo, con una sonrisa interior, mayestática, lo que os dicen doña Isabel, doña Juana, doña Margarita, doña Asunción y doña Amalia? Todo tiene su valor estético y psicológico; los conciertos diminutos de las cosas son tan interesantes para el psicólogo y para el artista como las

grandes síntesis universales. Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos abstractos y épicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído ya no nos dicen nada; ya no se puede hablar con enfáticas generalidades del campo, de la Naturaleza, del amor, de los hombres; necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo, esta fuerza eterna, profunda, que se halla lo mismo en las populosas ciudades y en las asambleas donde se deciden los destinos de los pueblos, que en las ciudades oscuras y en las tertulias de un Casino modesto, donde don Joaquín nos cuenta su prosaico paseo de esta tarde” (*Obras Completas*, II, 1947: 234).

Las historias de hechos microscópicos ocurridos en las vetustas ciudades de ritmo acompasado y monótono (“todos los días, a las mismas horas, ocurre lo mismo”), pero con vida tan intensa y tan bella como la de las grandes urbes, parecen ser infinitas. Todas ellas podrían cifrarse, sin embargo, en dos escenas de hondo valor estético y psicológico narradas en el Epílogo de *Confesiones de un pequeño filósofo*, significativamente precedido por el epígrafe “No me podrán quitar el dolorido sentir” de Garcilaso de la Vega. El narrador rememora aquí su viaje, tras largos años de ausencia, a la ciudad sombría de su niñez, donde “todo está lo mismo: las calles anchas, las iglesias, los caserones, las puertas grandes de los corrales con elevadas tapias”. La tristeza indefinible, profunda, sentida en Yecla por Azorín tiene uno de sus momentos de mayor intensidad en el relato del paseo vespertino de varios antiguos camaradas por la huerta. Cuando llega la noche, uno de los acompañantes da unos golpes en el suelo con el bastón y dice lo que Azorín llama palabras terribles: “Volvamos, que ya es tarde”. El narrador dominado por el *mal de Hoffmann* describe así el poder perturbador de este acontecimiento microscópico: “Yo, al oírlas, he experimentado una ligera conmoción. *Es ya tarde*. Toda mi infancia, toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante. Y he sentido –no sonriáis– esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa y formidable”. La historia de los estremecimientos espirituales narrados en *Confesiones de un pequeño filósofo* termina cuando el protagonista, desoyendo la voz interior que le pide no volver a los lugares

de sus primeros años, visita el colegio de su niñez. El pequeño suceso que produce la percepción terrible de que “todo es uno y lo mismo” es en este caso el espectáculo de los colegiales: “Y después, cuando ha tocado una campana y he visto cruzar a lo lejos una larga fila de colegiales con sus largas blusas, yo, aunque pequeño filósofo, me he estremecido, porque he tenido un instante, al ver estos niños, la percepción aguda y terrible de que ‘todo es uno y lo mismo’, como decía otro filósofo, no tan pequeño; es decir, de que era yo en persona que tornaba a vivir en estos claustros; de que eran mis afanes, mis inquietudes y mis anhelos que volvían a comenzar en un *ritornello* doloroso y perdurable. Y entonces me he alejado un poco triste, cabizbajo, apoyado en mi indefectible paraguas rojo” (Azorín 1947, II: 90-92). El iluminador ensayo de José Ortega y Gasset sobre el *ritornello* doloroso y perdurable en la narrativa azoriniana nos habla de una estética regida por los *primores de lo vulgar*. Acaso es más revelador, más sugerente, decir las *estelas de lo vulgar*. No es suficiente precisar, por ejemplo, que el escritor cuyo tormento es no tener un alma multiforme para poder vivir muchas vidas vulgares e ignoradas privilegia narrativamente las “vidas opacas” del padre Carlos, del padre Peña, del padre Miranda, del padre Joaquín, de su tía Bárbara y de María Rosario; que sabe escuchar el lenguaje silencioso de una puerta, una mesa, un muro, una ventana, un claustro o un mueble (“¿tienen alma las cosas?”) o que describe (a)morosamente los gestos ejemplares de las hormigas, las abejas y las arañas (“todo es grande y maravilloso en lo pequeño”). La materia propiamente estética de la narrativa azoriniana son siempre las *estelas*, en el sentido de *huellas, hendiduras o señales*, que dejan en el espíritu del artista los encuentros con las cosas pequeñas, con los hechos microscópicos reveladores de las sensaciones supremas del instante y la eternidad. El epígrafe del Epílogo de *Confesiones de un pequeño filósofo* llama “dolorido sentir” a esta estela. Otro de sus nombres es tristeza. “La muerte de un amigo: Sarrió”, uno de los ensayos inaugurales de *Los pueblos* nombra, sin embargo, la palabra que parece ser obsesiva en el alfabeto narrativo de Azorín. “Todo pasa; los seres queridos desaparecen de nuestro lado; una estela de amor y de melancolía queda en nuestro espíritu”. El poeta Campoamor dijo un día que vivir es ver pasar. Azorín replica escribiendo que vivir es ver volver. Nosotros podemos hoy decir que leer los libros del escritor prisionero de los efectos del *mal de Hoffmann* es volver a leer la bella palabra que nombra de modo ejemplar el contenido de la *estela* dejada en el espíritu de Azorín por la revelación

infinitamente renovada del trabajo incesante de la muerte en todo el universo: Melancolía.

8. Una figura se destaca con particular relieve en la extensa galería de personajes melancólicos creados por Azorín. Es el hombre que medita sentado en un sillón. El relato inaugurador de este “gesto pequeño” parece ser “Una ciudad y un balcón”, el relato de *Castilla* (1912) precedido por el epígrafe “No me podrán quitar el dolorido sentir...” de Garcilaso. Los grandes sucesos de la época moderna (revoluciones políticas, descubrimientos, revoluciones industriales) están literalmente entre paréntesis en este relato, desplazados unos y otros por las tres historias, siempre idénticas y siempre diferentes, del “caballero sentado, con el codo puesto en uno de los brazos del sillón, (con) la cara apoyada en la mano (y) los ojos velados por una profunda, indefinible tristeza...” La conclusión del texto explicita el sentido del hombre que así medita en la narrativa azoriniana. La presencia ostentosa de su figura melancólica, recreada una y otra vez en relatos como “Las nubes” de *Castilla* y “Un anciano” de *Una hora de España*, cifra precisamente la “insondable eternidad” del dolor humano. La humanidad, dice el narrador de “Una ciudad y un balcón”, progresará maravillosamente, pero siempre habrá, en un balcón, en una ciudad, en una casa, un hombre dominado por el dolorido sentir, “con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano”.

El síndrome de Borges, la imposibilidad de evitar que todas las cosas del mundo me lleven a un libro, me permite descubrir la secreta relación de la figura del hombre que medita en “Una ciudad y un balcón” con la del protagonista de “El Pensador de Rodin”, la estremecedora interpretación poética de la escultura de Auguste Rodin que inaugura *Desolación* de Gabriela Mistral. “Una ciudad y un balcón”, “El Pensador” y “El Pensador de Rodin”. Azorín, Rodin y Mistral. Tres autores y una sola figura. Tres formas artísticas y un idéntico gesto. El número tres, dice Borges, es el número que cierra las cosas. Dos es una mera coincidencia; tres, una confirmación. Confirmación en este caso del sentido arquetípico de un gesto. El hombre que medita con el mentón caído sobre la mano ruda, con la cabeza reclinada en la mano, es el hombre anegado de verdad y tristeza por el de “morir tenemos”, el hombre cuando recuerda que es carne de la huesa. “Carne fatal, delante del destino desnuda”.

La gran cristalización azoriniana de lo *propio* del hombre que medita en

la muerte parece tener, además de la sugestión autobiográfica, una matriz textual, literaria. Así permite conjeturar la variante de la figura elaborada en el relato de *Castilla* que transforma *La Celestina* en la silenciosa tragedia de un caballero absorto, sentado junto a uno de los balcones de su casa, con el codo puesto en el brazo del sillón y la mejilla reclinada en la mano. El narrador del *gesto* de Calixto, el protagonista de “Las nubes” dominado por la misma sensación trágica conturbadora de los melancólicos personajes de *Confesiones de un pequeño filósofo*, *Castilla*, *Doña Inés*, *La voluntad*, *Una hora de España* y *Lecturas Españolas*, convoca entonces la “fabrilla” del *Libro de Buen Amor* que dice: “Por lo pasado no estés mano en mejilla”. La ironía es fina. El “pequeño filósofo” Azorín nunca cumple lo aprendido por el Arcipreste de Hita. El retorno obsesivo de la escena protagonizada por “un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano” evidencia precisamente que la narrativa del levantino dominada por los efectos del *mal de Hoffmann* se constituye como perpetua postergación de la “fabrilla” recordada en “Las nubes”. El epígrafe de “Una ciudad y un balcón”, ya inscrito en el Epílogo de *Confesiones de un pequeño filósofo*, adquiere aquí todo su sentido. Garcilaso nos dice por qué Azorín difiere perpetuamente a Juan Ruiz: “No me podrán quitar el dolorido sentir...”

9. Los estudiosos de la evolución de los escritores de la generación de 1898 han ya señalado la transformación del escritor revolucionario, insistente propagandista del anarquismo, leído por intelectuales y obreros en la prensa burguesa y proletaria, en el esteticista escéptico que recrea una y otra vez el gran mito tradicionalista (*ahora es entonces*), que jamás pinta ni cosas ni personas concretas “porque a partir de su alejamiento de la problemática española de su tiempo, huye definitivamente de toda Historia”. La preocupación de Azorín por la Historia de España, dice Carlos Blanco Aguinaga, se convierte en paisajismo en el que la Historia se olvida o mistifica. El escritor español de comienzos de siglo considerado el mejor paisajista de su época no es otra cosa que el más hábil escamoteador de la realidad concreta, creador de ficciones narrativas en las cuales todo lo que ocurre es “un pretexto”, un “trampolín”, para llegar, una y otra vez al *vanitas vanitatum*, no a la problemática histórica. La pauta invariable seguida por su fantasía (donde el tiempo pasa, él intenta detenerlo; donde la Historia cambia, sueña que se detiene o que retorna) expresaría, por lo demás, “ese pseudo-filosofar, también característico de fin de siglo, en el que se generaliza sobre la

condición del hombre en todos los tiempos a partir de un subjetivismo que no atiende a los datos concretos de la realidad histórica que le afecta” (Blanco Aguinaga 1970:308).

Triste realidad de una posición radicalmente reaccionaria frente a la Historia. Evasión definitiva de toda Historia. Voluntad de mistificación. Angustia temporal que encuentra consuelo en fáciles –y no pocas veces cursis– escamoteos. Falseamiento sistemático de los clásicos durante cincuenta años. Necesidad de luchar contra las mistificaciones del “admirable Azorín, el reaccionario”. Estos juicios tan negativos sobre la evolución de un integrante de la generación de 1898, esos intelectuales pequeñoburgueses que, con la excepción de Antonio Machado, “acabaron volviendo, cada uno a su modo, a recogerse en el seno de la sociedad establecida” (Blanco Aguinaga 1970:326), fueron escritos en 1970, cuando la *retirada* a las galerías de la subjetividad, el *abandono* de las posiciones revolucionarias, nos parecía un crimen imperdonable, típica *involución* pequeñoburguesa. Veinticinco años después, liberados ya (ilusoriamente) del dogmatismo, cuando sabemos que la historia no es una sino plural, que la función del intelectual no es sólo la de prefigurar la revolución, que el escritor tiene derecho a hablar de sus angustias metafísicas, que transformar un texto clásico no es falsearlo, advertimos, por ejemplo, que la reescritura azoriniana de los clásicos, estigmatizada por Blanco Aguinaga, tiene un carácter intensamente crítico, exploratorio y lúdico. Sabemos sobre todo que una de las obras de Azorín considerada paisajista por antonomasia no es puro abandono de la posición socialmente crítica, pura visión mitificadora de la España real. El libro *Los pueblos* representa, efectivamente, una forma de huida de la problemática social, pero la extensa sección titulada “La Andalucía trágica” evidencia que hay lugares del texto singularizados precisamente por la liberación de lo reprimido, por el retorno de la crítica en el interior mismo del mundo del paisajismo elegido para evadirse de la llamada cuestión social. El narrador privilegia, sin duda, el relato de las “cosas pequeñas” de los pueblos, registra escenas reveladoras del “retorno perdurable, eterno”, pero no silencia ni mistifica las voces exasperadas de Juan diciendo que en Lebrija las cosas están “ma, mu ma” porque los jornaleros, sus mujeres y sus hijos tienen hambre; las voces de los labriegos de Trebujena enardecidos por la falta de jornal; las voces de Antonio declarando que los trabajadores de toda Andalucía ya están cansados de pedir justicia; las voces del tío Joaquinito, el filósofo de Arcos que después de repetir que todos están “pésimo, pésimo,

pésimo” explica la semejanza de los pobres de España con Jesucristo: “Nosotros, lo epañole, etamo pasando la Pasió como Nuestro Zeñó Jesucristo. Lo tré clavo son lo tré trimestre de la contribusió; er lansaso e er cuarto trimestre; la corona de epina e la sédula personá, y lo asotaso que no están dando son lo consumo”. Semejanzas notables, pero también grandes diferencias. Cristo asciende al Cielo. Los labriegos españoles continúan sufriendo en la tierra la opresión de los gobiernos (Azorín 1948, II:225).

10. La lectura no dogmática de las obras azorinianas estigmatizadas por Carlos Blanco Aguinaga revela, por último, significaciones de máximo interés en la narrativa del escritor conturbado por las “sensaciones supremas” del instante y la eternidad. *La voluntad*, por ejemplo, no agota su sentido en el relato de la historia del intelectual cuyas perplejidades, ansias y desconuelos se constituyen en la cifra simbólica de toda una generación sin voluntad, sin fe en el progreso, sin energía. La novela desmitificadora del intento de conquistar la felicidad en una tierra que no es nuestra morada contiene, en efecto, su propia crítica del escepticismo, su propia interrogación a la sabiduría del hombre que no cree en nada. La interpretación de la estatua del hombre que esparce la incredulidad por las calles de Elo, hecha por Yuste en el Capítulo XVI de la Primera Parte de *La voluntad*, es un primer indicio significativo para leer la novela como texto que no oculta la sospecha de la existencia de una forma de lucidez superior a la del hombre escéptico, sin fe en la utopía. La estatua del sabio con grandes orejas caninas, con una eterna mueca de burla, es el irónico castigo de los elotanos a un hombre irónico. El final del mismo Capítulo XVI es igualmente revelador. El padre Lasalde señala dos estatuas y afirma que las yeclanas ahí representadas parecen ser más sabias porque aman, creen y esperan (“¡tienen fe y amor!”). Más sabias que el escéptico orejudo de la estatua de Elo, ese hombre vano que se ríe de todo sin saber que es “un crimen muy grande quitar la fe... ¡que es la vida!... a una pobre mujer, a un labriego, a un niño” (1968:149-150). Yuste, el maestro escéptico de Azorín, no refuta la crítica de Lasalde. Piensa, por el contrario, que sus lecturas, sus libros, sus ironías, son una cosa despreciable junto a la fe espontánea de una pobre vieja. Carlos Blanco Aguinaga se equivoca cuando reitera que el escepticismo es la “característica principal” de *La voluntad*. Debió reparar por lo menos en el potencial crítico del extenso capítulo consagrado a la interpretación de las estatuas desenterradas en el Cerro de los Santos, sobre todo el significado de la escena en

la que Yuste, después de reconocer con fervorosa sinceridad la sabiduría superior de los que creen, siente *tristeza* y *lástima* de sí mismo. El escéptico maestro de Azorín no espera en esta novela que los elotanos le pongan las grandes orejas caninas. El mismo se las pone.

*Una hora de España*, por otra parte, permite una interpretación no destacada por los desmitificadores del *paisajismo* azoriniano. La lectura primera de este texto leído en la Real Academia Española, en la recepción pública del autor, el 26 de octubre de 1924, no descubre en él significados diferentes a los aquí ya encontrados en los libros monopolizados por el relato del retorno perdurable, eterno, de todo. La escenografía es la propia, con variantes, de los relatos regidos por los efectos del *mal de Hoffmann*. El tiempo transcurre plácidamente en el momento del crepúsculo. Se contempla el mar. El espíritu se abstrae. Inminencia de una revelación. Los hombres son sombras de sombras. Surgen en el mundo un instante y se desvanecen. La consideración del tiempo y de la eternidad operan un *milagro*. El hombre del siglo XX se siente *al lado* del hombre del siglo XVI. El escenario de la Historia se alza pausadamente. Las melancólicas historias del pasado, protagonizadas por caballeros conturbados por el espectáculo de la disolución de todo en la Nada, repiten la melancólica historia del presente. Todo es uno y lo mismo. Vivir es ver volver. Narrar es volver a narrar. Leer es volver a leer. *Una hora de España* posee, sin embargo, un *plus* de significación, un *epílogo* no reductible a los significados característicos de los libros regidos por los efectos del *mal de Hoffmann*. El “Epílogo ante el mar” figura realmente el término del viaje imaginario a un pasado mitificado, pero *Una hora de España* no finaliza una vez más con la exaltación del hombre apartado, ensimismado, separado de los otros hombres, como Calixto en “Las nubes”, don Pablo en *Doña Inés* o los caballeros de “Una ciudad y un balcón”. Concluye, por el contrario, con la visión más bella de todas. La visión de la aproximación a los otros. La prefigura de un futuro hecho posible por la fuerza superior del respeto y la tolerancia:

“Y con profunda emoción, en estos momentos primeros de la noche, frente al mar entenebrecido, pensábamos en la paz espiritual: la paz espiritual que permite, entre gentes de todos los partidos, entre artistas de todas las tendencias, gozar serenamente de los más variados espectáculos intelectuales. Las estrellas brillaban en el cielo negro. Un faro paseaba, con breves intermitencias, su larga faja de viva luz blanca por

el inmenso mar en tinieblas. Y en nuestro espíritu, después de la meditación pasada, se resolvía el íntimo conflicto, el asomo de pavorosa antinomia –origen de angustias y desosiegos–, en una fórmula de respeto y tolerancia (Azorín 1948, IV:577-578).

El epílogo de *Una hora de España* no es el recuerdo de un pasado anacrónico. Es el recuerdo del porvenir. Nuestro porvenir. Mi epílogo.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- Azorín. 1947-1948. *Obras Completas*. Madrid, Gráficas Orbe, M. Aguilar, Editor.
- Blanco Aguinaga, Carlos. 1970. *Juventud del 98*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Borges, Jorge Luis. 1989. “Nubes(1)” y “Nubes(2)”. En *Los conjurados, Obras Completas*, Tomo III, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Lyotard, Jean-Francois. 1994. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- Martínez Ruiz, José (Azorín). 1968. Valencia, Artes Gráficas Soler, Clásicos Castalia. Edición, introducción y notas de E. Inman Fox.
- Mistral, Gabriela. 1968. “El Pensador de Rodin”. En *Desolación*, Buenos Aires, Biblioteca “Las Grandes Obras”. Pp. 11-12.
- Ortega y Gasset, José. 1954. *Azorín o primores de lo vulgar*. En *Obras Completas*. Tomo II. Madrid, Revista de Occidente. Pp. 157-191.