BOLETÍN
DE LA
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Año LX. - Tomo LIII - SEPTIEMBRE-DICIEMBRE 1973. - Cuad. CC

Azorín y la renovación estética (*)

Señores Académicos:

Corresponde a Institutos como el nuestro la devoción memoriosa hacia el pretérito. Son, en efecto, las Academias eslabones con plena conciencia de ser hitos en el devenir temporal, albergando y reteniendo presentes que van cristalizándose en pasado.

Al reunirnos hoy para conmemorar el centenario del nacimiento de Azorín siento que esta actitud recordatoria se duplica en la personal emoción de quien, para asombro de su humildad, se sienta hoy en el mismo sillón académico del Maestro. Se amilana el espíritu ante la obra ingente, múltiple, pululante y sucesiva de José Martínez Ruiz. Y siente, con rigor de verdad, que es inútil intentar fórmulas abarcadoras y definitorias. No un Azorín, sino —como hube de proclamar recientemente— "cien Azorines", son testimonio impresionante de una tensión espiritual que taladró su contorno estético con agudísima pupila durante tres cuartos de siglo. Ensayar una síntesis fuera vanidad merecedora de castigo. Intentar un asedio parcial puede ser, por supuesto, temerario; pero acaso hacedero.

Me ceñiré, pues, a uno de los múltiples aspectos que ofrece el espíritu de Azorín, en el que, por cierto, y con ejemplaridad asombrosa, es posible hallar unos paradigmas de coincidencia con

(*) Los cuatro trabajos presentes sobre Azorín fueron leídos en la Sesión solemne celebrada el día 2 de diciembre de 1973 para conmemorar el centenario del nacimiento del ilustre escritor.

sus compañeros de generación. Corresponde esta comprobación a mis actuales trabajos en torno a la "Estructura y sentido del Novecentismo Español" que me han conducido a potenciar, con rigor historiográfico, lo que podemos llamar estética de los años veinte. Significa esta denominación que la segunda década del siglo es como una madrugadora señal de un cambio general de los gustos, calificados por la presencia de los primeros "ismos" —ultraísmo y futurismo— y por la puesta en órbita de modos y talantes determinados por el cine, el motor, la nueva plástica, el deporte, la invasión del exotismo cosmopolita, etc. Y es curioso —y en cierto sentido aleccionador— que en los escritores de las generaciones anteriores se produce un ángulo de inflexión, un cambio de rumbo, que, en unas páginas juveniles de 1939, he denominado el *secreto fáustico*. Acontece, en efecto, que sin otros mefistófeles que ellos mismos, un grupo de maestros como Baroja, Valle Inclán o Azorín inician, en estos años, un proceso de rejuvenecimiento. Los personajes barojianos de "Las memorias de un hombre de acción" son más vitales y dinámicos que las de la trilogía juvenil "La lucha por la vida"; el viejo y doliente violoncelo valleinclaniano de las "Sonatas" se vivifica y se hace pimpante y joven en "La pipa de Kif" y en los esperpentos. Y el esquema podría ampliarse, en estos mismos años, con ejemplos tan evidentes como los que apareja la invención de Juan de Mairena por Antonio Machado, o el enérgico viraje antimodernista de Juan Ramón Jiménez. Pues bien: este ángulo de inflexión es el que hoy traigo a examen en esta conmemoración de Azorín.

La inflexión de los "seniores" Azorín.

I. *Abulia y "spleen"*.

Analizando sistemáticamente —creemos que por primera vez— lo que llamamos "inflexión estética" de una serie de escritores que hacia los "años veinte" modifican su instrumento expresivo, observamos, no sin cierta sorpresa, en algunos de ellos una pareja situación de ánimo; una paralela noción de agotamiento que explica, de alguna manera, la búsqueda de una nueva orientación.

Las figuras en que se desdoblan estos escritores simbolizan bien esta condición anímica, tal como veremos en seguida. El tema no había pasado inadvertido:

> "En el plano de la crítica estetizante llama la atención que personajes, fundamentalmente de los escritores del 98, encarnen el tipo del abúlico: Fernando Ossorio del "Camino de perfección" de Baroja, el Augusto Pérez de "Niebla" (1914) de Unamuno (ahí la abulia tiene raíz espiritual, el hastío) y, desde luego, "La voluntad" (1902) de Azorín" [1].

Su ampliación a otras figuras, como Juan Ramón Jiménez, es perfectamente hacedera. Establezcamos ahora, por lo que se refiere a Azorín, los antecedentes de adinamia, que hacen comprensible el cambio de rumbo que se aproxima.

Abramos *La voluntad:*

Azorín escucha al maestro —es decir, a Yuste—:

> "Honda tristeza satura su espíritu en este silencioso anochecer de invierno" (cap. III).

En "La voluntad", Azorín es un espectador silencioso, atónito, ante el empuje verbal y mental de su interlocutor. Solo después de su muerte (a partir del cap. XXVII de la Primera Parte), parece Azorín avanzar, lentamente, hacia las candilejas del escenario. Ha vuelto "cansado de sus diez años de Madrid, hastiado de periódicos y libros ..." (Segunda Parte, c. II), "cansado de la monotonía de la vida madrileña" (c. IV). "No busquemos en nuestro arte —escribe— un soplo de amplio y dulce humanismo, una vibración íntima por el dolor universal, una ternura, un consuelo sosegado y confortante" (...) "Es una tristeza desola-

---

[1] Tuñon de Lara: *La imagen del español en los siglos XIX-XX,* en "Triunfo", 9 de diciembre de 1972. "Verdad es —añade— que Unamuno no puede incluirse completamente en la lista de los ideólogos de la abulia; muy al contrario, la exaltación quijotesca supone un extremado voluntarismo. En 1914, en un artículo publicado en *La Nación,* de Buenos Aires, estigmatiza el "horror al trabajo" de los españoles. La crítica de Unamuno nos parece formulada así: ideal de voluntad, crítica del "horror al trabajo". Pero confesemos que el "¡que inventen ellos!" no parece muy estimulante."

dora la tristeza de nuestro arte" (...) "La austeridad castellana y católica agobia a esta pobre raza paralítica. Todo es pobre, todo es opaco, todo es medido" (cap. IV). La visión no cambia en las páginas sucesivas: "Esta tarde Azorín ha estado en la Biblioteca Nacional. Como está un poco triste, nada más natural que procurar entristecerse otro poco". Revisa una colección de diarios antiguos: "Y ahora sí que él, que tiene alma de artista, se ha puesto triste al sentirse sin la fuerza, sin la elegancia, sin el dinero, sin la poesía" (c. X). Azorín, en suma, "es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos, bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta" (c. XI).

Es curioso que el contrapunto estético que Azorín ofrece frente al ímpetu mental y verbal de su maestro Yuste se repite en *Antonio Azorín* en contraste con Sarrió, lo que permite acentuar las características de melancolía estética que ya conocemos y que asumirá definitivamente su condición de protagonista exento en *Las confesiones de un pequeño filósofo,* que, desde las vivencias escolares del colegio de los Escolapios, va trazando su autoepopeya. Azorín "es un hombre raro" (c. XXXVI) en la ciudad pequeña; "sentía que un reposo profundo ha invadido los reducidos ámbitos; un hálito de vida monótona y vulgar que hermana a ambos personajes. "Lo desconocido es el misterio de la vida" —comenta Azorín—. "¿Lo sabe Don Quijote? ¿Lo sabe Tomás Rueda? ¿Lo sabemos nosotros con toda nuestra ciencia?" [2]. Dos temas parecen imponer su trayectoria: las cosas, en su aparente desorden; el tiempo, con su implacable sucesión. No hay, por otra parte, verdadera sucesión novelística. Azorín procede por hilvanes, por pespuntes de sensaciones. "Decíamos ... Ya no nos acordábamos; pues íbamos hablando de nuestro amigo Asensio, el músico. ¿Dónde vive Asensio? En la calle de Boneteros, a mano derecha, conforme se entra por la de Pan y Carbón. (¿No existen estas calles en Salamanca? Si no existen debían existir.) Pero Asensio no vive ya en Salamanca" [3]. Se ve al novelista buscar una cosa nueva, bucear en un medio distinto al de la realidad aparente. "Tomás, para trabajar, para producir, necesita un apoyo íntimo y espiritual. Ha de haber siem-

[2] Ob. cit., prólogo escrito para la edición de 1941.

pre una realidad interior" [4]. Se trata de un proceso que ya aparece en la obra penúltima de Azorín [5], y que consiste en *disolver la realidad;* en convertir la evidencia en evanescencia (c. XXXVIII).

"Y he sentido, en este ambiente de inercia y de resignación, una tristeza íntima, indefinible" (Epílogo). Esta es la figura que el propio Azorín se ha construido. No es extraño, pues, que por estos años, 1902, Ramón Pérez de Ayala le escriba a Azorín estos deliciosos versos:

> Echo de ver, a veces, mi querido Azorín
> que te embebe y enturbia una nube de *spleen.*
> *(La paz del sendero).*

Es evidente que este período corresponde a una etapa "burguesa", que se inicia en 1905 con el ingreso de Azorín en *ABC* para escribir las crónicas del viaje de Alfonso XIII a París y Londres, iniciando una colaboración periodística que durará hasta 1930, y que se reanudará, después de la Guerra Civil, hasta su muerte. Este período viene marcado fundamentalmente por el abandono de los arrebatos ácratas de su juventud y su instalación en el ala más extrema de conservadurismo político: el ala Maura-La Cierva, como subsecretario de Instrucción Pública y diputado —ciertamente áfono— a Cortes. Estéticamente hablando, este es el período de la primorosa re-creación del paisaje castellano. "La ruta de Don Quijote", "Los Pueblos", "Castilla".

La plenitud de lo que se ha considerado siempre como más característico de su personalidad de escritor: su fidelidad al mundo de las cosas, que habría que relacionar, a los efectos didácticos correspondientes a este libro, con los capítulos en que nos referimos, de una parte, a la "valoración del objeto plástico", con la consiguiente aparición de una "poesía nominativa"; de otra, con la valoración de la superficie del mundo, llevada a cabo por la

---

[3] Ob. cit., cap. X.

[4] Ob. cit., cap. XIII.

[5] Pueden verse ejemplos en mi estudio sobre *El teatro de Azorín,* publicado en *El arte de quedarse solo,* Barcelona, 1935. Rep. en *Ensayos sobre literatura y arte,* Madrid, Ed. Aguilar, 1972.

revolución cinematográfica. La realidad, en su espléndida evidencia, que le hace escribir en uno de sus últimos libros:

> "Si yo tuviera que resumir mi vida mental desde los cuatro años (1877) hasta este momento (1959), lo haría en dos palabras: "lo concreto". Y aclararía: "necesidad de lo concreto, del hecho definido, de las cosas tangibles". Detesto la disertación vaga" [6].

Veamos ahora cómo se produce, en Azorín, ese "ángulo de inflexión estética" que estamos considerando como característica sincrónica de los grandes maestros de la literatura española en torno a "los años veinte".

II. *El abandono de la realidad.*

Para ordenar didácticamente el tema, recordemos que pueden establecerse dos períodos iniciales:

a) 1893-1901, Martínez Ruiz desdoblado en pseudónimos ("Cándido", "Ahrimán").

b) 1902-1925, Azorín pseudónimo y Azorín personaje. Desde *La voluntad* (1902).

Pero una atenta revisión del tema nos permite establecer dentro del segundo período, y justamente hacia 1915, un fenómeno sorprendente —que José M.ª Valverde ha definido con el claro título de: "hacia un abandono de la realidad" [7]. He aquí que, de pronto, el amor a la realidad concreta vista con un "cristal de

---

[6] *Agenda,* Madrid, 1959.

[7] José M.ª Valverde: *Azorín,* Barcelona, ed. Planeta, 1971, pág. 327. El crítico, por cierto, no gusta de esta nueva etapa: "Personalmente hemos de confesar nuestra falta de interés —y aun nuestro íntimo aburrimiento— ante ese otro Azorín sonámbulo y mandarinesco. Y hasta sospechamos que esa extremación formalista de un estilo y un modo de visión nacidos para la realidad tiene algo de sutil traición a su inicial raíz ética y, retroactivamente, puede ensombrecer y desvalorar nuestra relectura de la obra anterior de Azorín". Loc. cit. No compartimos la severidad de este juicio, por las razones que en seguida.

absoluta transparencia" —como dijo Antonio Machado— se desdobla en extrañas evanescencias.

La experiencia, repetimos, se inicia en 1915, con su obra *Tomás Rueda,* que apareció en un principio bajo el título de "*El licenciado Vidriera*" [8]. Se trata, como se sabe, de un "montaje" azoriniano que toma como base la "novela ejemplar" cervantina del mismo título, que se ha relacionado tantas veces con el *Quijote* por la similar locura entre ambos personajes.

El Azorín de estos años —entre 1915 y 1930— se replantea, pues, la problemática de su estética en su expresión de la realidad. Sin movernos de su obra narrativa, en *Félix Vargas* (1928) [9] plantea los términos de la cuestión como un diálogo entre el protagonista y el autor:

> "F. V.: Complacerse en lo inorgánico.
> El autor: Lo que en apariencia es inorgánico, señor Vargas, puede ser profundamente orgánico; sería inorgánico con relación a una organización anterior, ya caduca.
> F. V.: En todo caso, la elipsis en el tiempo, el espacio y el espíritu. La supresión de transiciones o el salto de trapecio a trapecio.
> El autor: Sin olvidar, señor Vargas, la creación de la imagen que exteriorice la sensación."
>
> "La elipsis en el tiempo, en el espacio, en el espíritu." "Habría que hacer una Santa Teresa moderna, palpitante, viviendo como nosotros ahora ... Santa Teresa en automóvil con un cablegrama en la mano; en la cubierta de un trasatlántico" [10].
>
> En el crepúsculo, ya en los últimos momentos de la tarde, una manchita blanca y cuadrada. Las postreras sombras han invadido los rincones de la estancia; avanzan hacia el balcón ..." [11].

---

[8] Ed. en la "Residencia de Estudiantes".

[9] Reeditado con el título de *El caballero inactual,* col. Austral, número 830. Cito por esta edición.

[10] Pág. 24. Transposición en las evocaciones de Santa Teresa y Julia Recamier, por ejemplo, pág. 19.

[11] Cfr. "Nubes blancas, redondas en la lejanía... realidad todo este tejer incesante del intelecto; realidad, más realidad que la montaña y los ríos, y los bosques, y el suelo contra el cual da ahora con el pie el poeta

Ese cambio estético se adopta con plena conciencia:

> "Quisiera el poeta, con las manos, coger, apretar la materia artística; pero como una materia blanda se escurre por los cabos del puño, por entre las junturas de los dedos, así se desliza la materia del arte, fluida, fluente, en movimiento constante, en devenir perpetuo.
>
> No, no —piensa Félix—, el arte no es lo que era hace veinte años, hace treinta; no lo es después de las últimas captaciones de la luz y el sonido. Y su sensación ahora, frente al paisaje, en el silencio, es la de esta inestabilidad del tiempo, del momento fugaz, junto a este devenir fluente, fluido, de la materia artística que él se empeña en aprisionar" [12].

Esta realidad "disuelta" establece planos diversos. La influencia del cine es aquí evidente, como puede ejemplificarse en *Superrealismo,* publicado un año después (1929):

> "... Y allá dentro, una mano; una mano que se rebulle y que nos llama.
>
> Mano que se dirige hacia un picaporte; el picaporte de una puerta; tal vez de una puerta de anchos cristales recios. Mano que está acaso apoyada en el picaporte para abrir la puerta. De pronto, en su marcha hacia la puerta, la mano se detiene.
>
> No puede avanzar. Sentimiento de duda, de leve temor en el personaje que tiene la mano tendida. Otra vez hace ademán de apoyar la mano en el picaporte. Acaso la vez pasada ha sufrido una alucinación; sintió acaso un desmayo de la conciencia. Ahora, de nuevo, hace el gesto de apoyar la mano en el picaporte. Y la mano no puede avanzar y apoyarse; el picaporte está allí, a cuatro centímetros de la mano, y la mano no puede, no, llegar a apoyarse. Terror. intenso terror; palidez que cubre la faz. Sentir como el mador pegajoso del enfermo. Inmovilidad; como estatua de piedra el cuerpo. Repentinamente, la cabeza que se vuelve.

---

para convencerse de que está vivo y de que no es un ente de razón. Nubes, nubes blancas, nubes y exaltación del poeta en pleno retorno a la sensación viva" (pág. 49). Vid. especialmente el capítulo XIX: *Materia radiante.*

12 Págs. 15-16.

Se torna hacia atrás como atraída por misterioso y potente influjo. Unos ojos están mirando; los ojos del caballero misterioso ..." [13].

III. *La "revolución teatral"*.

Acaso la coyuntura que mejor expresa el ángulo de flexión que, en torno a "los año veinte", estamos estudiando la ofrece, por lo que respecta a Azorín, su animosa aventura en el teatro [14]. A partir de 1926, es decir, ya superada la cincuentena, el escritor ya prestigioso, el académico de la Lengua, el crítico respetado, va a iniciar —paralelamente a la renovación ya anotada en su narrativa— un vasto esfuerzo teatral que contiene los siguientes títulos: *Old Spain, Brandy, mucho brandy, Comedia del Arte, Lo invisible (La arañita en el espejo, El segador, Doctor Death de 3 a 5), El clamor* (en colaboración con Muñoz Seca), *Angelita, Cervantes o la casa encantada, Judith* y *La guerrilla*. No se trata de estudiar de nuevo esta obra [15], sino de fijar su actitud estética en la suma de posiciones transformadoras que estamos estudiando en este período. En este sentido, nos importa especialmente la experiencia del escritor [16], su denodado afán polémico [17] y la incorporación de corrientes teatrales de la órbita europea. Estas corrientes se cifran en la influencia difusa de Pirandello —con la ecuación realidad-ficción— y en la más con-

---

13 *Superrealismo*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1929, págs. 68-69. Señalemos que estas obras que estamos comentando, más la titulada *Blanco y azul* (1929) y *Pueblo* (1930), fueron publicadas en la misma editorial bajo el significativo título de *Nuevas Obras*.

14 Prescindimos aquí de un pequeño ensayo aislado, de teatro clasicisante titulado *La fuerza del amor*, que no llegó a representarse, y que fue publicado en 1901 (Madrid, La España Editorial).

15 Puede verse mi estudio, aparecido en el II volumen (último) de sus "Obras Completas de Teatro", Madrid, C. I. A. P., 1931. Rep. en *El arte de quedarse solo*, Ed. Juventud, 1936, y en *Ensayos sobre Literatura y Arte*, Madrid, ed. Aguilar, 1972.

16 Véanse, por ejemplo, sus emociones ante el estreno de *Brandy, mucho brandy* en *La farándula*, Zaragoza, ed. Librería General, 1945, páginas 191 a 219.

17 Véase adelante, su lucha contra los críticos.

creta de Nicolás Evreinoff, cuya obra *La comedia de la felicidad* tradujo y publicó Azorín [18] y que lleva aparejada la noción de teatro adrede, de teatro como juego explícito [19].

La aventura teatral de Azorín empieza, en la práctica, con el estreno de *Old Spain,* 3 de noviembre de 1926 [20]. La obra fracasa. Se inicia entonces una enconada campaña contra la crítica, a la que acusa de ineptitud [21]. Una serie de artículos publicados en torno a estos años [22] pueden darnos una idea de los puntos de vista que, sin entrar en detalles de minucias, presiden su intento —fallido— de renovación dramática, lo que él llama "la revolución teatral" [23]. Sus señales serían:

a) Necesidad de un diálogo limpio de excrecencias y morbosidades.
b) De unas compañías que renuevan sus repertorios [24].
c) De valorar la influencia del cine en el teatro [25].
d) La presencia del superrealismo en el teatro [26].
e) La crisis de los valores escénicos en boga [27].

---

18 En la colección "El teatro moderno".

19 Es decir, el tono farsesco, tan habitual después en una parte de nuestra escena. Véase como ejemplo del influjo de esta obra *El landó de seis caballos,* de Víctor Ruiz Iriarte, para no acudir a la ya famosa tradición de "teatro dentro del teatro", famoso desde Shakespeare *(Hamlet),* Calderón *(El gran teatro del mundo)* y Tamayo *(Un drama nuevo).*

20 Ed. "El Teatro Moderno", núm. 148, y "Obras completas de Teatro", vol. I, Madrid, ed. CIAP. No pretendemos estudiar aquí el teatro de Azorín (lo hemos hecho en el prólogo al vol. II de sus *Obras completas de Teatro,* 1931), sino su juvenil actitud polémica.

21 Pueden leerse estos artículos sarcásticos de Azorín en el volumen *Escena y sala,* Zaragoza, Librería General, 1947, págs. 151-226.

22 Se han reunido en el libro que citamos en la nota anterior y en los titulados *Ante las candilejas* y *La farándula* publicados con el mismo pie editorial.

23 "Incipit: ha comenzado la revolución teatral" *(ABC,* 26 noviembre 1929: *La farándula,* ed. cit., págs. 160 y sigs.

24 *La farándula,* ed. cit., loc. cit. y pág. 82.

25 *La farándula,* págs. 117 y sigs. *Ante las candilejas,* pág. 117.

26 Id., págs. 112 y sigs.

27 "La fórmula teatral de los treinta últimos años está exhausta, repitámoslo una vez más." *Escena y sala,* ed. cit., pág. 57. Azorín, con todo,

f) La sorprendente valoración del estilo de Muñoz Seca que, con su libertad de maneras, crea "un teatro directo, espontáneo, primario" [28].

g) La estimación de los esfuerzos que realizan las compañías de "aficionados" (de Monóvar, por ejemplo) [29].

h) La libertad de movimientos que, además de valorar los diálogos, permite al autor realizar transposiciones en lo temporal [30].

i) La constante entreveración entre la realidad y el sueño [31].

j) La protagonización de la obra por medio de un personaje invisible: así la muerte [32].

k) La utilización de técnicas psiquiátricas para el análisis de estados psíquicos anormales.

l) La "disolución" o ausencia mental de los personajes.

ll) La proyección en las figuras escénicas de muchas actitudes personales azorinianas (monólogo interior, evanescencia).

m) La búsqueda de una esencialización del teatro por medio de la palabra, reduciendo al mínimo la escenografía.

La obra de Azorín, en el teatro, no por fracasada es menos significativa del momento de inquietud estética que estamos estudiando. En último término, a fuer de sinceros, se aproxima al fracaso general de su permanente lección de pureza de estilo y de

---

conserva un gran respeto por la obra de Benavente, *Escena y sala,* ed. cit., págs. 63 y sigs.

28 Ob. cit., loc. cit. Azorín llegará a escribir una obra de teatro en colaboración con Pedro Muñoz Seca, *El clamor.*

29 Azorín hace el elogio de un grupo teatral de este tipo que en Monóvar acometió la puesta en escena de *Angelita,* otra de sus obras teatrales. Ob. cit., pág. 131 y sigs.

30 Así, en *Brandy, mucho brandy* (estrenada en marzo de 1927) un personaje aparece en su vejez y luego en sus mocedades; en *Angelita* (estrenada en Monóvar, en mayo de 1930) un personaje mueve el tiempo a su voluntad haciendo girar un anillo; en *Cervantes o la casa encantada* (no estrenada), el autor del Quijote aparece en el tiempo actual, etc.

31 Por ejemplo, en *La comedia del arte* (estrenada en noviembre de 1927) y en *Julita* (no estrenada).

32 En la trilogía formada por *Lo invisible, El segador* y *Doctor Death de 3 a 5,* cuyo influjo he estudiado en mi ya citado estudio preliminar.

sobriedad lineal, como lo muestra la dicción barroca y expresionista que predomina en los escritores de hoy [33].

La lección de Azorín es una lección hermosamente inútil y, por ello, doblemente merecedora de nuestro homenaje.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA CONESTI.

---

[33] "El barroquismo y el realismo furiosos —escribe un literato de hoy, Francisco Umbral— exasperados, han vuelto. Ahora casi nadie escribe como Azorín ni con arreglo a su linealidad y depuración."