

Azorín y la quietud descriptiva: aspectos sobre estilo en “La Andalucía trágica”

Francisco Bernardo Martínez¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

francisco.martinez.881@mi.unc.edu.ar

Recibido el 12 de abril de 2024, aprobado el 12 de junio de 2024

Resumen: la escritura azoriniana se caracterizó desde sus comienzos por la búsqueda de un estilo genuino, fácilmente reconocible. La crítica coincide en afirmar una evolución en su estilo, de gran austeridad en sus últimos escritos, donde elimina todo lo accesorio. En nuestra lectura, observamos ciertos aspectos en la prosa temprana del autor que pueden ligarse con su búsqueda de la concentración y precisión verbal, lo que da cuenta de una intencionada elaboración en pos de reconocerse y ser reconocido por un estilo único y personal. En el análisis de los pasajes seleccionados de los artículos que conforman “La Andalucía trágica”, ensayo publicado primeramente en entregas a la prensa y añadido, luego, a la tercera edición de *Los pueblos* (1905) desde 1914 en adelante, procuraremos detectar algunos factores intrínsecos y decisivos en la configuración de su estilo moderno. Aquí, a partir de una visión fragmentaria del yo narrador, este procura la representación de lo que llama la “Andalucía trágica”, emparentado claramente con la preocupación regeneracionista de España y de los hombres del 98. Si bien la obra azoriniana ya ha sido muy trabajada, no hemos encontrado estudios críticos recientes en torno a estos artículos, de allí nuestro interés.

Palabras clave: Azorín, estilo, sencillez, fragmentarismo.

Azorín and Descriptive Stillness: Aspects on Style in “La Andalucía Trágica”

Abstract: Azorín’s writing was characterized from the beginning by the search for an easily recognizable genuine style. The critics agree in affirming an evolution in his style, which has great austerity in his last writings where he removes everything accessory. In our reading we observed certain aspects in the author’s early prose that can be linked to his search for verbal concentration and precision, which show an intentional elaboration in pursuit of recognizing himself and being recognized by a unique, very personal style. In the analysis of selected passages from the articles that conform “La Andalucía trágica”, an essay first published in the press and added to the third edition of *Los pueblos* (1905) from 1914 onwards, we will try to detect some intrinsic and decisive factors in the configuration of his modern style. Here, from a fragmentary view of the narrator, he tries to represent what he calls the “Andalucía trágica”, clearly related to the Spain’s regenerationist concern of

¹ Con aval de la Lic. Laura Mercedes Prada, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

the men of '98. Although Azorín's work has already been extensively studied, we have not found any recent critical studies about these articles; hence our interest.

Keywords: Azorín, style, simplicity, fragmentarism.

“Hay en todo momento ... una palabra,
la palabra precisa, ésa y no otra”
Azorín, *El escritor* (1941, p. 71)

Hacia un arte de la depuración

José Martínez Ruiz (Monóvar, Alicante, 1873–Madrid, 1967) es considerado uno de los escritores españoles más representativos de la llamada generación del 98, del *fin de siècle* español. Es autor de una vasta obra concentrada en varios volúmenes recopilatorios de artículos periodísticos, ensayos literarios y, en menor medida, novelas y obras dramáticas. Su alter ego, *Azorín*, fue adoptado en 1904 al asimilar el apellido del protagonista de su obra *Las confesiones de un pequeño filósofo*.

Un rasgo de su obra, señalado unánimemente por la crítica, es la originalidad de su propuesta, radicada en el ejercicio constante por conseguir un estilo personal reconocible, aspecto ya ratificado en su momento por su coetáneo Pio Baroja, con quien participó en el llamado *Grupo de los tres* — junto con Ramiro de Maeztu— y quien entiende que “tienen estilo propio Azorín y Ortega y Gasset” (Baroja, 1948, s/n).

El logro de un estilo tan particular, obtenido por medio de la manipulación del lenguaje y el empleo de artificios retóricos, nace de un intenso ejercicio de reflexión del autor sobre su actividad estética. Cabe traer a colación en este punto el ensayo *Azorín: primores de lo vulgar* (1963), de José Ortega y Gasset, título al que algunos críticos atribuyeron la condensación de la esencia azoriniana en lo característico de su escritura: la capacidad de transformar cuestiones menores en tema central, con la meticulosa mención y descripción de situaciones y objetos prosaicos. Contemplados ahora desde una nueva perspectiva, estos devienen, desde su modestia inicial, en objetos artísticos a los ojos del escritor (Urrutia, 2008; Vargas Llosa, 1996; Ortega y Gasset, 1963). Un estilo signado por el artificio, pero sometido al rigor de limar su escritura de manera sostenida. Por ello, la crítica coincide en señalar

la *limpidez*, la *sencillez* y la *exactitud* como sus rasgos fundamentales. Mario Vargas Llosa, quien dedicó a Martínez Ruiz su discurso de ingreso a la Real Academia Española (RAE), lo considera un orfebre, “uno de los más elegantes artesanos de nuestra lengua” (1996, p. 12).

Marco estético general

A los fines de comprender mejor la persona, la obra y el estilo de Azorín, creemos necesario referirnos brevemente al marco artístico y estético en el que se encuadra, ligado a las transformaciones culturales del cambio de siglo. En este orden, el autor introduce una particular ruptura estética en la literatura española a comienzos del siglo XX, en abierta disidencia con cierto sector de la intelectualidad peninsular de fines del siglo XIX.

En *Clásicos y modernos* (1913), colección de textos periodísticos que incluye la serie de cuatro artículos clave sobre la generación del 98, el autor alicantino da cuenta de una profunda conciencia de sí mismo y de su contexto y se posiciona en franca oposición a la desmesura, exageración y artificiosidad que atribuye a la oratoria finisecular de muchos intelectuales contemporáneos. En el marco histórico, político y artístico de la Restauración —en tiempos de la firma del *Pacto del Pardo* entre Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta—, la vida cultural española se repliega sobre sí misma en absoluta marginalidad; la retórica abundaba entonces en frases ampulosas y elocuencias recargadas, cultivadas por Emilio Castelar, José Echegaray² y Gaspar Núñez de Arce, entre otros escritores. Frente a este panorama, se destaca la dirección tomada por Azorín, quien decanta por la búsqueda de un estilo depurado, centrado en la accesible comunicabilidad del enunciado, con lo que relega el supuesto *estilo sublime* de la elocuenciaseudoclásica-postromántica, desplegada en el arte de la oratoria, dominante por entonces en los círculos cultos españoles.

Para analizar algunos lineamientos decisivos en la configuración de su estilo moderno —ya presentes en ciernes en la prosa temprana del autor—, el cual busca la concentración y precisión verbal, tomamos en cuenta una propuesta crítica de Manuel Granell (1949). El estudioso propone tres etapas en el devenir estético azoriniano y analiza la evolución de las sistematizaciones del autor sobre el estilo, las intenciones y los resultados logrados. En este trabajo, nos centraremos en la primera etapa (1902-1925), el periodo que va

² Mencionemos que Azorín mantiene una opinión ambivalente sobre José Echegaray —el polifacético dramaturgo, político y matemático, premio nobel de literatura de 1904—, al situarlo en su segundo artículo sobre la generación del 98 dentro de “la gran corriente ideológica de 1870 a 1898”, junto con Campoamor y Galdós (1913, p. 181).

desde la aparición de la trilogía protagonizada por Antonio Azorín hasta la publicación de *Doña Inés*. La elección de este recorte temporal se justifica en razón de que durante el cambio de siglo se va reforzando el carácter de la obra azoriniana, a la par que se acentúa su perfil como fecundo renovador, durante el siglo XX, del género inaugurado por Michel de Montaigne: el ensayo.

El investigador Juan José Lanz, especialista en literatura española contemporánea, escribió recientemente que Azorín es:

El maestro de la prosa impresionista, de la frase breve, de la acumulación de imágenes, de las estructuras paralelísticas, del detalle y la descripción minuciosa y sensual, que denotan una mirada que se deleita amorosamente en los objetos cotidianos, en el vocablo antiguo, en la palabra olvidada, para hacerla retornar al presente, para actualizarla extrayéndola de su fluir temporal, para mostrar esa pervivencia del pasado en el presente, ese anclaje del presente en el pasado. (Lanz, 2023, s/n)

Nos interesa especialmente esta puntualización de sus rasgos expresivos, porque es nuestro objetivo observar la presencia de algunos de ellos en los textos a analizar.

Primeros tiempos: el estilo azoriniano de 1905 a 1925

Digamos, en principio, que la reflexión del autor, a propósito de la urdimbre de la escritura, es un tema recurrente en sus ensayos, en los que incluye frecuentes anotaciones acerca de la creación de un nuevo estilo y sus propias opiniones sobre su labor. En sus notas, encontramos también referencias sobre algunos temas clave de su ideario, con la cuestión del tiempo como asunto central, entremezclada con otros deslindes: la inquietud sobre la fugacidad de la vida en articulación con su intención de difuminar las barreras de los siglos en vívidas evocaciones históricas y vitales del pasado español, así como la necesidad de visitar la realidad cultural histórica peninsular a través de nuevas lecturas de los clásicos. Todo esto en el marco de la preocupación generacional propia de los hombres del 98.

El ensayista se propone así conectar la realidad pasada, representada en las obras áureas, con especial énfasis en las del desengaño barroco,

contempladas ahora como reflejo de la realidad y sensibilidad del presente moderno. Este gesto culmina dentro del periodo analizado, con su discurso de ingreso a la RAE en 1924. El autor titula su trabajo *Una hora de España (Entre 1560 y 1590)*; allí condensa una serie de estampas e impresiones impregnadas con la meditación sobre el tiempo. En su lectura, se traslada a la España pretérita, en los tiempos de Felipe II, a partir de una ensoñación, para evocar ciertos momentos que suceden simultáneamente durante una hora del siglo XVI, entre 1560 y 1590:

El telón del escenario —el escenario de la Historia— se ha levantado pausadamente. ¿Estamos en 1560, o en 1570, o en 1590? Es una hora de España lo que estamos viviendo. Es una hora de la vida de España lo que vivimos —con la imaginación en este atardecer—, frente a la inmensidad del mar. (Azorín, 1948, p. 16)

Es preciso tener en cuenta que, durante este periodo de su trayectoria, el autor consideraba que la obra de arte se hallaba en una intensa ligazón con la vida misma, por lo que identificaba dos aspectos a atender especialmente en ella: su valor estético y su alcance social. En este sentido, consideraba la literatura como el más fiel reflejo de la sensibilidad y de sus distintas modalidades en el tiempo. En relación con el binomio clásico asociado al estilo, en sus artículos, a propósito del escritor Leopoldo Alas —conocido también como Clarín—, sostiene que el sistema binario de fondo y forma confluyen y que ambas partes son dependientes una de la otra: “una sola, única, solidaria manifestación del arte” (Azorín, 1939, p. 57).

El autor alicantino ya había aludido previamente a estas cuestiones en otros textos. Así, en *La ruta de Don Quijote* (1905), afirma: “yo creo que le debo contar al lector, punto por punto, sin omisiones, sin defectos, sin lirismos, todo cuanto hago y veo” (1956, p. 42) Esta idea de representar metódicamente y con la mayor fidelidad posible las particularidades de la realidad histórica, aunque sea a través de la ficción que implica la escritura, se amplía en un trabajo posterior: *Los valores literarios* (1914). Se trata de una recopilación en la que desarrolla su relectura personal de los clásicos españoles, muchas veces en disidencia con juicios críticos anteriores. En este volumen, alude también a un supuesto impulso hacia el realismo y lo lírico, en cuanto a la sensibilidad de su presente con respecto a la escritura, siguiendo los preceptos del realismo francés, advenido al final del romanticismo.

En una nota posterior sobre la autoría de la composición de los romances, consignada en *Al margen de los clásicos* (1915), Azorín reafirma su concepción personal sobre la elaboración de la obra artística: “el arte supremo es la sobriedad, la simplicidad y la claridad” (Azorín, 1942, p. 23). En otro artículo de este mismo volumen en el que reflexiona sobre la creación de *Persiles y Segismunda*, el autor contrasta brevemente los estilos literarios de Cervantes, Tirso de Molina y Lope de Vega y declara su admiración por el estilo cervantino, signado por la “sencillez, limpieza, diafanidad”, notas perfectamente atribuibles a su propio estilo de madurez (1942, p. 85).

Retomemos ahora sus consideraciones en el discurso de ingreso a la Academia. Azorín entiende que el problema del estilo es una cuestión compleja, pero sostiene que cada escritor tiene su estilo y toda defensa de este es una confesión personal: “el estilo ... no es sino la reacción del escritor ante las cosas. El estilo es la emotividad” (1948, p. 45).

En este punto, el autor se enfrenta a la imposibilidad capital que subyace en la pretensión de base de la fórmula artística realista: la de una reproducción mimética del mundo externo, completa y directa, sin ninguna intervención por parte del observador. Pues, en la plasmación de la obra artística entran en juego la intervención del elemento subjetivo de la forma más la proyección estética de la intimidad de los sentimientos del escritor, en la que interviene activamente la experiencia espiritual del sentir personal —precisamente, uno de los pilares de su escritura es su elevado lirismo individualista—.

Por otra parte, a propósito del recurso impresionista de las impresiones escogidas, Ortega y Gasset había explicado, en “Ideas de la novela”, que la pura contemplación se sustenta en un “mecanismo de la atención que dirige la mirada desde dentro del sujeto y vierte sobre las cosas una perspectiva” (1958, p. 170), un rasgo clave para nosotros en la estética del autor alicantino. Así visto, el interés puesto desde la intimidad sobre ciertos elementos objetivos da lugar a una perspectiva que jerarquiza la contemplación, de allí la ambivalencia que señalamos en la afirmación estética de Azorín. Esta imagen literaria, enmarcada en una interpretación de lo observado, que se convierte en una realidad dentro del texto, se da como un gesto que muestra una férrea voluntad de ir a las ideas de las cosas con un estilo que, recordemos, es antirretórico y cuidado, por la repulsa ya señalada hacia el prosaísmo de la generación anterior.

El destacado rasgo de la palabra sencilla, transmisora de sensaciones de una natural nitidez y claridad, es un efecto resultante de un demandado esfuerzo sostenido y deliberado detrás de la palabra, aunque las apariencias engañen. De allí la referencia de León Livingstone a un supuesto “estilo sin

estilo” en Azorín, una “ausencia de estilo que es en sí una forma de estilo que demanda un esfuerzo voluntario” (1970, p. 170).

Por otra parte, el fragmento, de clara influencia postsimbolista, resulta relevante para el sujeto moderno como un medio de acercarse, de a trozos y aproximaciones, a la realidad heterogénea en la que participa, de acuerdo a lo afirmado por Jorge Urrutia (2008). Por ello, la presencia del fragmentarismo en la escritura de Azorín es otro rasgo expresivo característico.

La construcción del estilo en la escritura de “La Andalucía trágica”

El primer libro firmado bajo el seudónimo Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, fue publicado en 1905, año durante el cual el autor colaboró en el diario madrileño liberal *El Imparcial*. En este medio da a conocer, a lo largo del mes de abril, los artículos que componen “La Andalucía trágica”: una serie de textos de orientación anarquista que provocaron el rechazo del diario y su inmediato despido, así como una merma considerable de su renombre intelectual. Más allá de la incomprensión con la que fueron recibidos los cinco artículos, hecho que impulsó al autor a afiliarse al partido conservador, estos fueron incluidos como ampliación de *Los pueblos* (1905), a partir de la tercera edición de 1914. En una nota explicativa inicial a la obra, Azorín atestigua su voluntad en focalizar en el vivir cotidiano y no en los grandes acontecimientos:

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. (Azorín, 1986, p. 135)

El volumen, en su totalidad, es una recopilación de ensayos y artículos periodísticos unidos por el mismo eje temático de la vida provinciana. El texto puede ser leído, al mismo tiempo, como libro de paisajes y semblanzas. En este sobresale el valor de la mirada en la figura de un cronista de viajes y la transformación que este hace de la realidad al momento de su contemplación. El artificio, como elemento del cronista, lo lleva a ser narrador en primera persona en todo momento. De este modo, ofrece una transcripción fiel y no intervencionista de lo real en su contemporaneidad. Así procura ocultar la

imparcialidad de una visión fragmentaria, imposibilitada de captar la totalidad de su alrededor. En esta serie de artículos/ensayos el autor despliega una amplia variedad de recursos expresivos y, desde lo formal, difumina, además, el formato de artículo descriptivo de la realidad *objetiva*, propio del reportaje periodístico de su tiempo.

La ampliación de este volumen, titulada “La Andalucía trágica”, consta de cinco artículos: “En Sevilla”, “En Lebrija”, “Los obreros de Lebrija”, “Los sostenes de la patria” y “Arcos y su filósofo”. Estos conforman un conjunto ordenado, cuyas partes por momentos se entrelazan. La acción, tanto del primer como del último artículo, funciona como marco de lo que se desarrolla en la localidad sevillana de Lebrija. Esto aporta continuidad narrativa al conjunto y permite que sean leídos como principio y final. La lengua en la que están escritos es sencilla y directa, y se estructura como una seguidilla de párrafos expresados en oraciones simples, de fácil comprensión para el lector.

A lo largo de la serie, asistimos a un viaje que emprende el protagonista, personaje asimilable con el propio Azorín como cronista. A través de un reportaje crítico, en su rol de periodista narrador, este configura el compromiso moral del escritor con sus compatriotas. Los artículos dan cuenta de la preocupación del autor por la injusticia social en Andalucía, tiene su mirada puesta en el espacio rural andaluz: “esa es la Andalucía trágica que ha venido, por lo pronto, a buscar el cronista” (Azorín, 1986, p. 109).

Es frecuente el empleo de referencias a la tradición literaria, en su mayoría francesas y españolas: encontramos, entre otras, menciones a Montaigne, Alfred de Musset, Spinoza o al “Coloquio de los perros” cervantino. Al comienzo del segundo artículo leemos: “Lo que a mí me ocurre —decía Montaigne— es toda mi física y toda mi metafísica. Yo ni aun estas palabras del maestro puedo hacer mías” (1986, p. 110). La visión de unos mozos que conversan, próximos al matadero, trae a la memoria del narrador el habla de los *jiferos* sevillanos, los matarifes en el entorno picaresco del primer amo de Berganza, uno de los perros coloquiantes de Cervantes³. Estas referencias dan cuenta, además, de la gran cultura libresca del autor, demostrada al incluir vinculaciones de su escritura con materiales de la tradición.

El tema del viaje como avance hacia la profundidad de un territorio comienza ya en el primer artículo: “En Sevilla”. Allí vemos de qué manera la simulación del viaje en tren, símbolo del transporte de la modernidad, da lugar al efecto de una descripción móvil de espacios exteriores. La velocidad

³ Berganza es el perro “coloquiante”, en ameno intercambio conversatorio con Cipión, en la breve novela ejemplar cervantina (1613).

del desplazamiento en el tren, entendida como mínima acción que posibilita la contemplación, se mimetiza en el aspecto gramatical y retórico del escrito: el uso acumulativo de la coma provoca una especie de *traqueteo* en el ritmo de lectura de la descripción:

¿No os habéis despertado una mañana ... Asomaos a la ventanilla del coche ... ¿Qué hay en este paisaje que os invita a soñar un momento y trae a vuestro espíritu un encanto y una sugestión honda? ... El tren corre vertiginoso. Ahora aparece un pedazo de río, que hace un corvo y hondo meandro, bordeado de arbustos que se inclinan sobre sus aguas; ahora surge un huertecillo con una vieja añora, rodeado de frutales en flor; ahora, unos inmensos trigos aparecen y desaparecen rápidos, cuajados de florecillas rojas, de florecillas gualdas, de florecillas azules. El tren corre, corre veloz. Nuestras miradas descubren otro pueblo: es Cantillana. (Azorín, 1986, pp. 105-106)

Las preguntas retóricas se reiteran e interpelan en primera persona al lector, mediante el empleo del pronombre *os*. Esta primera persona no oculta, sin embargo, la centralidad que ocupa la visión del yo narrador, quien acumula en su descripción una sucesión selectiva de impresiones de objetos y colores, en tanto elige la personal reiteración de ciertos términos y fórmulas expresivas.

Más adelante, el tren detiene su marcha en una estación de Sevilla y el cronista observa en los andenes movimientos calmosos y sucesivamente apresurados de “los tipos castizos, pintorescos, de la tierra sevillana” (1986, p. 107), con lo que comienza una elaborada descripción con plenitud de detalles sobre las personas observadas. El cronista emplea un “estilo enumerativo” —según la expresión acuñada por León Livingstone (1970)—, cargado de semas y expresiones reiteradas con las que obtiene gran precisión en las descripciones. Un rasgo de estilo significativo pasa por la reiteración anafórica de la conjunción copulativa *y*, que enlaza varias preguntas retóricas en relación con el aspecto del tipo castizo. Ingresas también aquí la imitación del registro del habla popular, lo que brinda gran verosimilitud y naturalidad a las voces de los personajes en el entorno del yo subjetivo que transmite su experiencia:

Estos gestos, estos ademanes, estos movimientos tan peculiares, tan privativos de estos hombres? ... esta manera de comenzar a andar, lentamente, mirando de cuando en cuando las puntas de los pies? ¿Y este modo, cuando se camina de prisa, de zarandear los brazos ... ¿Y esta suerte de permanecer arrimados a una pared o a un árbol ... ¿Y el desgaire y gallardía ... La gente va, viene, grita, gesticula a lo largo de los andenes. «¡Manué! ¡Rafaé! ¡Migué!», dicen las voces; retumban los golpazos de las portezuelas; silba la locomotora; el tren se pone en marcha. (Azorín, 1986, p. 107)

En el segundo artículo, al arribar a Lebrija, el narrador inserta unas breves palabras de presentación de sí mismo: “yo no soy un sociólogo, ni un periodista ilustre, ni un diligente reportero; yo soy un hombre vulgar, a quien no le acontece nada” (Azorín, 1986, p. 110). Emplea aquí un recurso expresivo que procura el acercamiento empático con el lector, quien puede sentirse más identificado con la vulgaridad de esta persona narrativa.

Durante el paseo por la plaza, espacio selecto de los viejos asentamientos españoles, el cronista no prescinde de los detalles de atmósfera en su sensibilidad pictórica, por lo que intercala en su vívida descripción animadas imágenes visuales y auditivas:

Y así llegamos a la plaza; unas palmeras doblan en ella sus ramas inmóviles, brillantes; entre sus troncos surge el follaje oscuro de los naranjos. Y en el centro, sobre un pedestal de granito, un busto en bronce de Nebrija destaca con su cara rapada y sus guedejas. El sol reverbera fulgurante en las blancas paredes, el aire es caliginoso; hay en un costado de la plaza unas sombras anchas y gratas, y en ellas, sentados con gesto de tedio, de estupor, reposan quince, treinta labriegos con los sombreros caídos sobre las frentes. En lo alto, por el cielo pálido, implacablemente diáfano, pasan lentas, con sonoros aleteos, unas palomas; una campana deja caer unas vibraciones cristalinas, largas. (Azorín, 1986, p. 111)

El detallismo impresionista en los aspectos ínfimos actúa a la manera de una sucesión de impresiones en devenir, es decir, como una especie de *travelling* cinematográfico, una letanía de ritmo cansino que parece suspender el transcurrir temporal. Con esta descripción, parece acercarse a lo intemporal de la eternidad, mediante el buscado estatismo de las imágenes recreadas, por ejemplo, el toque de las campanas —que se tornará un *leitmotiv* del estilo azoriniano— funciona como sonido intemporal.

Disentimos en este punto con la interpretación de Vargas Llosa, quien alude a una supuesta “fragmentación cubista de la percepción de lo real” en Azorín (1996, p. 23). La vanguardia del cubismo, nacida en la Escuela de París durante 1907 y posteriormente emparentada con el futurismo, hace uso de la técnica del *collage* y de una concepción del tiempo ideada desde la simultaneidad, propensa a producir una contemplación yuxtapuesta, una repetición superpuesta de los acontecimientos en un mismo plano (Cirlot, 1988, pp. 5-8). Un invento formal más afín a la poesía de Blaise Cendrars o a la pintura de Marcel Duchamp, pero distanciado, desde nuestra lectura, de la expresión azoriniana.

Otro ejemplo es la descripción de la plaza, donde observamos una acentuada realidad de siluetas estáticas en el marco de un paisaje determinado, una apariencia momentánea representada con la conciencia de trasfondo de su devenir temporal. En este sentido, resulta fundamental la impresión del ojo que ve y procura captar la totalidad en detalle de un momento y un lugar determinados. Una impresión óptica que podría asimilarse a la persistencia retiniana de la imagen en el cine.

En la posterior incursión en el Casino, el cronista entra en contacto con la penosa situación de los labriegos, que expone con la exactitud y precisión de los datos demográficos a la mano, en una enumeración literal de corte realista:

La muchedumbre campesina no es mala; tiene sencillamente hambre. La sequía asoladora que reina ha destruido los sembrados; las viñas están devastadas por la filoxera. ¿Cómo van a salir del tremendo conflicto que se avecina propietarios y labriegos? Lebrija es una población de 14.000 almas; hay en ella unos 3.000 jornaleros. De estos 3.000, unos 1.500 son pequeños terratenientes; tienen su pegujal, tienen su borrica. Los

otros no cuentan más que con el producto de su trabajo; más todos, unos y otros, están ya en igual situación angustiosa. (Azorín, 1986, pp. 113-114)

Hay una intención crítica de denuncia, sustentada en su descripción del estado social. Su mirada se torna pesimista y escéptica, debido a la precariedad vital de los pueblos de España, sumidos en una situación apremiante. El problema colectivo ocupa la centralidad del artículo, dirigido a procurar la comprensión integral de la situación de abandono, desigualdad e injusticia de un sector social español históricamente postergado. Reaparece aquí la antiquísima antagonía de las dos Españas, como muestra clara de la crisis de la decadencia nacional, un contrapunto entre dos posturas incomunicadas sin aparente capacidad de resolución (Azorín, 1986, p. 115). El cronista narrador informa el problema en cuestión, en el que participa con compromiso evidente. En el cierre del segundo artículo, hay una exhortación, desde su perspectiva personal, a quienes podrían, por lo menos, atemperar la angustiante situación: “he aquí las dos Españas. No hagáis, vosotros, los que llenáis las cámaras y los ministerios, que los que viven en las fábricas y en los campos vean en vosotros la causa de sus dolores” (Azorín, 1986, p. 115).

En el tercer artículo, “Los obreros de Lebrija”, el cronista funge aparentemente de testigo ocular: “yo quiero que me digan cómo viven en la presente situación” (1986, p. 115)⁴.

Un rasgo muy destacado pasa aquí por el énfasis en rescatar y reproducir ciertas elecciones léxicas dialectales, aquellos vocablos propios del habla popular andaluza en estrecha unión con el ambiente regional, con la intención de afianzar la idea de identificación colectiva. Destacamos aquí su búsqueda del término preciso, capaz de reflejar con especificidad la realidad como parte de una técnica objetiva que aporta fidelidad. Esta incorporación *directa* del habla popular da la impresión de estar desprovista de toda interpretación. El empleo del diálogo se constituye como medio más efectivo para que el lector pueda reconstruir por sí mismo, a través de su lectura, el psiquismo de los hablantes nativos:

⁴ Este artículo guarda correlación temática con otros de sus textos periodísticos sobre la decadencia española, incluidos ambos en *Clásicos y Modernos* (1913). “Precursores de Costa”, en el que la continuidad durante siglos de la burocracia en España es vista como un gran problema, en tanto que apunta a la educación pública junto con el ejercicio agrario como acciones posibles para la regeneración nacional. En “La conquista de España”, por su parte, hace referencia a las Hurdes, una región olvidada de España, ubicada en Extremadura; señala allí la urgencia de conquistar el territorio español para llegar con un buen gobierno a favorecer las condiciones de vida de las clases populares.

—Sí —observo yo—; de ese modo es imposible continuar. Ustedes necesitan un jornal. ¿Qué jornal ganan ustedes en tiempos normales en Lebrija?

—En tiempos normales —replica Pepe Luis— ganamos tres reales y una telera de pan.

—¿Una telera de pan? —pregunto yo—. ¿Qué es una telera?

—Una telera —dice Manuel— son tres libras. (Azorín, 1986, p. 116)

En el cuarto artículo, titulado “Los sostenes de la patria”, podemos observar un aspecto particular de la figuración del yo narrador. En efecto, en un diálogo mantenido durante su recorrido de consultas con un doctor, quien dirige la palabra al “amigo Azorín”, encontramos la coincidencia referencial entre autor, protagonista y narrador (1986, p. 121). Rasgo extraordinario, que da cuenta de la modernidad de la escritura azoriniana. En este difuminarse de los límites entre ficción y realidad, entre crónica periodística o entrevista y relato ficcional, la propia figura del escritor de carne y hueso se literaturiza y autoficcionaliza, y se introduce en el texto como interlocutor del médico, para dar mayor verosimilitud a su testimonio de la Andalucía que quiere presentar. Se asegura de ese modo también un mayor grado de credibilidad por parte de sus lectores.

La mirada pesimista del narrador, desesperanzada ante el cuadro social apuntado, hace hincapié en la muerte omnipresente; esta arrecia particularmente en el medio campesino, mal alimentado, víctima frecuente del hambre y las enfermedades de la debilidad y la pobreza:

Casi todos los enfermos que acabamos de ver, señor Azorín, son tuberculosos; éste es el mal de Andalucía ...

—Doctor, cuando se tocan de cerca estas realidades, todas las esperanzas que pudiéramos alimentar sobre una reconstrucción próxima de España desaparecen. (Azorín, 1986, pp. 122-124)

En el artículo final, “Arcos y su filósofo”, el narrador sostiene una amena conversación con el tío Joaquinito, un filósofo popular. Observamos aquí un recurso recurrente en los textos de Azorín: la proyección metonímica de los mínimos detalles de una escena hasta abarcar la realidad total, es

decir, la realidad local, conocida en un viaje ocasional, es elevada por la tarea del cronista hacia un carácter nacional, con la intención de dar cuerpo al pensamiento de todo el pueblo. Esta descripción de lo particular en el interior de Andalucía es utilizada por el autor como el trasfondo que le permite la proyección a lo universal, particularmente notable en la recurrencia al símbolo del río fugitivo:

—Pero Nuestro Zeñó Jesucrito tomó pronto la angariya y se fue ar Sielo, y nosotros etamo aquí sufriendo a lo gobierno que no asotan...

«He aquí —decís para vosotros— el pensamiento de toda España, que palpita en el editorial de un gran periódico, en el discurso pronunciado en el mitin y en las palabras de un talabartero filósofo, perdido en una serranía abrupta.» Y os disponéis a desandar la maraña de callejuelas enredadas. Un momento tornáis a asomaros por el boquete de la muralla: el río, infausto, trágico, se desliza callado allá en lo fondo; los gavilanes pardos giran y giran en el aire, lentos, con sus aleteos blandos. (1986, p. 128)

Conclusión

Según pudimos apreciar, la expresión literaria azoriniana se manifiesta diferente al estilo oratorio redundante y enrevesado del siglo XIX, pues, el autor procura distanciarse de aquel discurso heredado al poner el acento en las ideas de emotividad y estilo. Con una arquitectura de la frase que apunta a la exactitud, fiel a los postulados reformistas del 98, y que abandona los adornos recargados, decide abordar con su propio aparato expresivo la preocupación por el tema patriótico de repensar España.

En los artículos de “La Andalucía Trágica”, encontramos diversas líneas propias del ideario noventayochista, el de toda una generación de grandes caminadores de la geografía española: con ese fin, el narrador organiza e interpreta la realidad desde su personal punto de vista. Con el foco situado en las menudencias aparentemente intrascendentes del día a día de personajes anónimos, nos presenta un fresco de la manera de vivir de un pueblo, inserto en la división íntima de las dos Españas. A través de la elaboración de esta serie de artículos, el cronista narrador, instaurado como intérprete

de los sentimientos de una nación, procura esclarecer y dar a conocer las insatisfactorias condiciones sociales de los pueblos olvidados del interior español.

Según creemos haber mostrado, la cuidadosa selección de recursos expresivos empleados en estos textos, que ya muestran las notas esenciales de su estilo inconfundible, incluyen: la frase breve, la intencionada acumulación de imágenes y la minuciosa descripción de paisajes y tipos humanos. A través de una mirada amorosa, tendida hacia las pequeñas cosas, el escritor nos revela el mundo exterior, pero también la refinada arquitectura de su propio mundo interior, en el delicado equilibrio de brindar un testimonio realista de la cuestión central, elegida a través de la expresión artística más escogida. Por sus páginas desfilan las hablas populares, en especial los vocablos más antiguos, retornados al presente por su intermedio; así también las referencias a los mejores autores y obras de la tradición literaria, recreados ahora en un nuevo contexto. El maestro de Monóvar más adelante *recortará* algunos elementos estilísticos empleados en estos primeros textos, tales como, por ejemplo, la acumulación de interrogaciones retóricas, en busca de una mayor sencillez en su decir.

Tomando en cuenta la caducidad casi inmediata, propia del discurso periodístico, y en vista de la *paradójica* perduración de su escritura, coincidimos con las afirmaciones de Mario Vargas Llosa en cuanto a que Azorín logró edificar “uno de los más singulares estilos literarios escribiendo al servicio de la actualidad” (Vargas Llosa, 1996, p. 19).

Consignemos como nota final que, desde nuestra lectura, cierta afirmación de un joven Borges, en un texto en homenaje a Eduardo Wilde (1928), resulta aplicable al estilo de Azorín: “la plena eficiencia y plena invisibilidad serían las dos perfecciones de cualquier estilo” (1998, p. 139).

Referencias

- Azorín (1913). *Los valores literarios*. Renacimiento.
- Azorín (1939). *Clásicos y modernos*. Losada.
- Azorín (1942). *Al margen de los clásicos*. Losada.
- Azorín (1948). *Una hora de España*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1956). *Visión de España*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1957). *El escritor*. Espasa-Calpe.
- Azorín (1986). *Los pueblos. Castilla*. Planeta.
- Baroja, P. (1948) *La intuición y el estilo*. Editor digital Titivillus.
- Borges, J. (1998). *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial.

- Cirlot, L. (1988). *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*. Ariel.
- Granell, M. (1949). *Estética de Azorín*. Bolaños y Aguilar.
- Lanz, J. (3 de junio de 2023). Azorín, maestro de la prosa moderna en castellano. En *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/azorin-maestro-prosa-moderna-castellano-20230603000236-nt.html>
- Livingstone, L. (1970). *Tema y forma en las novelas de Azorín*. Gredos.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *Meditaciones del Quijote*. En *Revista de Occidente*.
- Ortega y Gasset, J. (1963). Azorín: primores de lo vulgar. En *Obras completas*, Tomo 2 (pp. 157-191). *Revista de Occidente*.
- Urrutia, J. (2008). Introducción. En *París bombardeado*. Biblioteca Nueva.
- Vargas Llosa, M. (1996). *Las discretas ficciones de Azorín*. Real Academia Española.