



HAL
open science

El escritor (1942): vida y muerte del novelista

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. El escritor (1942): vida y muerte del novelista . *Anales azorinianos*, 2007, 10, pp.209-237. hal-01290994

HAL Id: hal-01290994

<https://hal.science/hal-01290994>

Submitted on 23 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El escritor (1942): Vida y muerte del novelista

PASCALE PEYRAGA
Universidad de Pau (Francia)

El escritor, ¿muerte del novelista? ¿No estaríamos confundiendo el final de esta novela, la primera que Azorín publicó al volver de su exilio parisino (1936-1939), con el desenlace de sus obras de juventud, que se trate de *Diario de un enfermo* (1901) o de otros relatos escritos por José Martínez Ruiz (Azorín) e insertados en *Buscapiés* (1894) ("Vencido", "Estaba escrito") o en *Bohemia* (1897) ("Una vida"), que concluyen con la muerte del protagonista, muerte consecutiva a una enfermedad o un suicidio¹? Siendo el eje principal de *El escritor*² el motivo nietzscheano del eterno retorno, aplicado el tema de la creación literaria^{3,4}, la muerte definitiva

¹ Remitimos, en cuanto a la temática de la enfermedad y de la muerte como señal de la crisis en la obra de Azorín, al análisis de Francisco José Martín, "La enfermedad como metáfora de la crisis en José Martínez Ruiz", en *Azorín et la Génération de 1898*, Pau, ed. Covedi, 1998, pp. 327-339.

del novelista es poco concebible, por renacer siempre éste en otro escritor novel. En *El escritor*, la pareja formada por Antonio Quiroga, de sesenta y cuatro años, escritor confirmado, y Luis Dávila, el novelista emergente, se inscribe en la expresión simbólica de la transmisión del arte de escribir, de un viejo escritor presa de las ansias de la creación, hacia un joven, símbolo de porvenir, que recoge la antorcha de la escritura para llevarla, según parece, muy alto. Así, Azorín nos lleva de la confrontación de los dos escritores a su reconocimiento mutuo, antes de proceder a una inversión de la jerarquía entre los dos escritores, para luego volver a dibujar un mismo esquema cíclico, el del eterno retorno nietzscheano.

El eterno retorno del novelista

La primera parte de *El escritor* refleja el doble proceso de atracción que une a Antonio, el viejo escritor, con Luis, el escritor novel. Al enterarse de la existencia de su joven y talentoso colega, Antonio multiplica las barreras entre ellos, negándose a la confrontación, como si sólo hubiera sitio para un solo escritor, como si fuera una cuestión de vida o de muerte. Quiroga da largas a su encuentro real con Dávila, y sólo entra en contacto con él a través de su obra, pero sin tener de ella un conocimiento direc-

-
- ² Nos valdremos de la edición sacada de las *Obras completas* de Azorín, por Ángel Cruz Rueda. A partir de ahora, las citas de *El escritor* sólo vendrán acompañadas de la página que corresponde en dicha edición. Azorín, *El escritor (Novela)*, 1942, *Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, Tomo VI, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 317-402.
- ³ No podemos sino recordar, a este propósito, las conclusiones de José María Martínez Cachero, quien sintetiza el alcance de *El escritor* subrayando dos consideraciones fundamentales, el deseo de justificación política, asociado con otra preocupación más íntima, "la de si el envejecimiento físico arrastrará, pareja ineludible, el agotamiento de su talento de escritor". José María Martínez Cachero, *Las novelas de Azorín*, Madrid, Ínsula, 1960, *op. cit.*, pp. 252-253.
- ⁴ Dejaremos de lado, en el ámbito de este estudio, el aspecto relacionado con la justificación política de Azorín, plenamente examinado por Jorge Urrutia en su análisis "El escritor de Azorín: literatura y justificación", en *La novela lírica*, ed. Darío Villanueva, vol. 1, Madrid, Taurus, 1983, pp. 157-175.

to: al enterarse de la existencia de Dávila a través de los comentarios de sus conocidos y amigos ("¿Ha leído usted -me preguntaron-, *La vida señera*, de Dávila?", p. 329) que exigen que él estime una obra que sólo conoce a través de las críticas literarias rechaza tanto el contacto físico con el escritor⁵ como la lectura de su producción⁶, y sólo por casualidad lee un cuento suyo, hojeando un periódico, cuento del que sólo descubre *a posteriori* la autoría; en cuanto a la novela de *La vida señera*, difiere su lectura durante varias semanas, dejando que la obra literaria "viaje" de una mesa a otra, de su biblioteca a su despacho antes de abrirla y leerla de verdad. (cap. XV, "Ida y vuelta").

Así se crea una situación de conflicto ("el antagonismo", "el conflicto", p. 344) que, según advierte el lector, sólo se funda en una oposición generacional sugerida desde el primer capítulo del relato, una confrontación que no resistirá al reconocimiento que acaba estableciéndose entre los dos escritores:

"Llega nunca a comprender un escritor viejo a otro joven?" p. 327.

"Tenía yo, Antonio Quiroga, ante mí a un escritor que nacía. Novelista él y novelista yo." p. 328.

Integradas en un proceso complejo de rechazo y de atracción simultáneas, de paralelismos y de oposiciones, estas relaciones vienen perfectamente compendiadas por el mismo Antonio Quiroga, quien multiplica las interrogaciones relativas a sus vidas y a sus escritos:

"¿Cómo Dávila, que desborda actividad, según median, ha escrito un elogio de la vida apartada? ¿Cómo yo, que propendo al apartamiento, he compuesto libros efusivos?" p. 339.

⁵ "Nos miramos Dávila y yo en el mismo instante. Aconteció todo en unos segundos. [...] Dávila y yo habíamos cruzado la mirada. [...] No pude reprimir un impulso instintivo. Di media vuelta rápidamente", pp. 343-344.

⁶ "¿No hubiera sido más breve y hacadero leer el libro? Todos esos escrúpulos y barruntos suenan a falsos y son ridículos", cap. VI, "Sin poder enterarme", p. 332.

Dichas preguntas oponen término a término sus características vitales y escriturales, formando un quiasmo⁷ en cuyo centro se ubica la vida retirada, lindada por ambas partes por la actividad y la exuberancia (actividad/vida apartada - apartamento/libros efusivos). Sobresale pues la complementariedad de los aspectos opuestos, lo que justifica la atracción de los contrarios. En *El escritor*, el conflicto generacional viene superado, pues, por el reconocimiento total de un escritor por otro, lo que daría a entender que Dávila y Quiroga no son más que las dos vertientes -la de la vejez y la de la juventud- de un mismo escritor, Azorín, conclusión que expone Raúl H. Castagnino⁸, pero que Jorge Urrutia matiza⁹, ya que éste ve más bien en Juan Dávila la proyección del deseo de Azorín, la figura del intelectual que hubiera querido ser al volver de Francia. A nuestro parecer, el tratamiento literario que recibe Dávila justifica también que no recurramos a una identificación de los dos personajes: en efecto, si Dávila sufre una ruptura que modifica radicalmente su percepción del escritor (Cap. XXXIII, "Nueva fuerza"), aquélla no se debe al mero factor "tiempo" -al contrario de lo que ocurre con Antonio Quiroga o con el mismo Azorín-, e impide pues la plena asimilación con Quiroga. Sin embargo, antes de volver sobre esta nueva visión del creador -que está en el meollo de nuestra exégesis- nos contentaremos con subrayar el acercamiento que se produce entre ambos escritores, el que nace primero de las miradas que llevan sobre ellos los demás personajes, como "La dama de América" que insiste en la semejanza de sus palabras con respecto a la literatura¹⁰, antes de concluir con un "Usted y Luis Dávila son mis escritores predilectos" (p. 341), que les coloca en un mismo plano en la mente de la mujer. Más significativa aún, con respecto a la actitud inicial de rechazo, resulta la atracción que siente Quiroga hacia su rival, en el que reconoce, contra toda espera, cualidades que son suyas: un mismo

⁷ Insistiremos más adelante en esta estructura cerrada del quiasmo que, al fin y al cabo, contrarresta la estructura cíclica del eterno retorno.

⁸ Raúl H. Castagnino, *El análisis literario (Introducción metodológica a una estilística integral)*, Buenos Aires, Nova, 1953, p. 125.

⁹ *Op. cit.*, p. 173.

¹⁰ "¡Qué raro! Dávila me ha dicho lo mismo. [...] ¡Cosa extraña! Dávila me ha dado la misma respuesta. [...] ¡Igual que Dávila!", Cap. XI, "La Dama de América", p. 340.

amor de la lengua, que le permite emplear correctamente el adjetivo "señero" en su título, o un estilo "claro y vigoroso" ("escribía con soltura, claramente, este nuevo escritor", p. 327, "La prosa discurría fluida, sencilla y precisa"), que corresponde con su propia prosa "clara y vigorosa" (p. 322).

Efectuado el reconocimiento -el encuentro organizado por Marta Mendoza, la mediadora (Cap. XX, "A campo abierto"), materializa esta unión- se procede a una inversión en la jerarquía entre Quiroga y Dávila, el joven escritor lleno de fuerza y de entusiasmo. En efecto, al principio de la novela, la fama de Quiroga lo coloca en una postura dominante con respecto al joven escritor:

"Estaba el nuevo escritor. ¿Qué podía temer un escritor viejo de otro joven? [...] Tenía yo, indiscutiblemente, más valor que este novelista por mí desconocido." p. 337.

"Yo le tuteo, y él me trata de usted. [...] En parte explica esta desigualdad el hecho de que yo le llevo a Dávila cerca de cuarenta años. Dávila no se considera, con todo, inferior a mí, ni yo me juzgo superior a él. La desigualdad se ha producido -no sé en qué momento- natural y espontáneamente. [...] Dávila ve en mí la experiencia, y yo veo en él la fuerza. En el fondo, sin que lo queramos, esta diferencia de posiciones se impone." p. 362.

Sobre todo, la preponderancia del escritor veterano sobre su futuro sucesor es de índole estructural, inherente a la construcción de la novela: los primeros capítulos presentan a Dávila, con el juego de la *mise en abyme*, como la criatura de Quiroga, como el protagonista de una novela que aquél está escribiendo, y que se titula también *El escritor*.

Pero cada uno de estos puntos está sometido a la alteración: Antonio Quiroga pierde su inspiración creadora, lo que da lugar a unas despedidas personales y literarias ("Adiós, queridos Magdalena y Luis; no escribiré ya más, no puedo escribir", p. 386) en la segunda parte de la novela, en la que se verifica más bien el éxito de Dávila, su capacidad para escribir "sin temor a nada" (p. 367). Por otra parte, Dávila impone su sello sobre su maestro, y le insufla un soplo vital, con lo cual Quiroga acaba sacando su fuerza de su creación literaria:

"El escritor influye en el escritor [...] A veces, en el saludar, en el gesto [...] hay en mi persona reminiscencias de Dávila. Las hay también en mi prosa. Acaso en mi senectud esta amistad cordial es como un estimulante en el trabajo." p. 363.

Por fin, la sustitución de un escritor por otro nace esencialmente, en la construcción de la novela, del paso de una primera parte en la que Quiroga, por escribir sus *Anales*, es también narrador homodiegético, organizador del relato, a una segunda parte, a un *Suplemento a los "Anales"* cuya narración corre a cargo de Luis Dávila, y en la que la voz de Quiroga sólo está presente bajo la forma de una carta intercalada (Cap. XXXI, "No saber nada"), subordinada al relato principal de Dávila. Obedeciendo esta transición a una lógica lineal, cronológica (una primera parte narrada por el viejo escritor y una segunda parte contada por su colega bisoño), Azorín sitúa al escritor en la temporalidad, lo somete a una ineluctable evolución en la que el conflicto de generaciones se perpetua asegurando la continuidad de *El Escritor*. Parece pues justificada la referencia a Nietzsche, "que hace suya en una frase, un verso de Lope -yo me sucedo a mí mismo" (p. 336).

Asociada con el concepto nietzscheano, la sucesión no se limita a los escritores aludidos y se extiende, no sólo dentro de la trama novelesca de *El escritor* sino también hacia fuera, con el juego de la intratextualidad.

Dentro de *El escritor*, se amplía más allá de la pareja Quiroga/Dávila, mediante la figura de Juan Aldave (cap. VII), el novelista retirado de las letras (p. 330) antecesor de Antonio Quiroga, relacionado con él por haber publicado en la misma revista y cuya obra Quiroga elogió, tal vez en demasías, cuando aquél ya no escribía. El reconocimiento de la producción literaria pasada del creador, siempre objeto de lectura, revela uno de los mensajes de la obra: la creación es el único medio para vencer al tiempo, no sólo para Aldave sino también para Quiroga, que sigue viviendo gracias a Dávila, su criatura literaria¹¹. Azorín genera una

¹¹ "Pienso a veces que Antonio no es el pasado. No puede ser abstracción, ni puede ser pretérito, quien ha creado una obra viva. Vivos y palpitanes están los libros del maestro", p. 380.

segunda ampliación, relacionada con el personaje de Octavio Briones, nuevo escritor, autor de *La ventana cerrada*, gracias al que se prolonga la estructura cíclica. El capítulo XXXVII, significativamente titulado "Hoy como ayer", reproduce el proceso de postergación de lectura por parte de Dávila, aplazamiento que asimismo había caracterizado la actitud de Antonio Quiroga con respecto al libro de Dávila, en el capítulo XV, "Ida y vuelta".

	"Ida y vuelta", cap. XV, pp. 347-350	"Hoy como ayer", cap. XXXVII, pp. 395-397
Circunstancias de la recepción	Al volver a casa ha encontrado un paquete sobre la mesa.	Dejaron en la portería un libro para mí.
Itinerario del libro	El libro pasaba, con más desdén, desde la mesa en que trabajo a otra mesa adyacente, donde pongo los libros que esperan la lectura. [...] El libro pasó de la mesa accesoria a un anexo de mi biblioteca, que se halla en el fondo de la casa y adonde van a parar los libros abstractos.	Acaricié un momento el volumen y fui a dejarlo con otros volúmenes intensos, en una mesa de mi biblioteca donde todos los que están allí aguardan el momento de la lectura.
El pasar del tiempo	Los días, las semanas y los meses transcurrían. Y ahora volvía con el libro en la mano por el pasillo, de retorno a mi despacho.	Fueron pasando días; de la biblioteca tornó a mi despacho la ventana cerrada.
Ataque del escritor bisoño	Leí, sí, al cabo, y me encogí de hombros. Dávila me combatía con extrema acrimonia: pero Dávila, al combatirme, no convertía, como otros han hecho, una buena cualidad mía en un defecto abominable.	Y de pronto, vi en un periódico un artículo violento de Octavio Briones contra mi persona.
Eterno retorno	La vida tiene retornos crueles. ¿No había yo comenzado mi propia carrera del mismo modo?	Hoy como ayer; es fatal; no se puede evitar; una fuerza superior a nosotros, míseros mortales, hace que ineluctablemente cometamos hoy las mismas acciones de que ayer fuimos víctimas.

Parangonar los dos capítulos evidencia el paralelismo que rige las relaciones Quiroga/Dávila y Dávila/Briones, aunque la segunda pareja sólo aparece en germen, puesto que el esquema de funcionamiento queda previamente definido por un inapelable conflicto:

"Parecía principio de todo bisoño el combatir a este veterano". p. 348.

Así, se compaginan, en *El escritor*, dos lógicas temporales, que acaban esbozando una lógica helicoidal: primero, una lógica lineal, cronológica, según la cual cada hombre está arrastrado, de la juventud a la madurez, y luego a la vejez, del empuje a la granazón, y luego al ocaso. Esta inapelable evolución desemboca, por parte de cada escritor de la novela, en la conciencia aguda del inexorable transcurso del tiempo, de la anterioridad y de la posterioridad, del ayer y del hoy¹².

Dicha lógica temporal se asocia con la de la vuelta eterna, que tanto señalan la reiteración de unas mismas trayectorias vitales -las de Aldave, Quiroga, Dávila y Briones- como los propios títulos de capítulos que sugieren un movimiento cíclico, "Ida y vuelta" y "Hoy como ayer", que obedecen a un mismo ritmo binario y monótono.

Esta estructura helicoidal corre parejas con la temática del agotamiento de la creación y parece, en cierta medida, demostrar el escaso interés creativo de *El escritor*. Esta novela, escrita por un Azorín ya mayor (tiene sesenta y nueve años cuando se publica *El escritor*), que no escribió ninguna novela desde el período de los experimentos surrealistas de 1928-1930, resumido por Renata Londero como el período de "la derrota del artista"¹³, parece autorizar una proyección de las preocupaciones aludidas en *El escritor* sobre la obra narrativa de Azorín. El funcionamiento metatextual de *El escritor*, inherente a la actividad de un escritor que se vuelve sobre sí mismo nos incita a extrapolar la experiencia poética de Quiroga a la de Azorín, paralelismo acentuado por la *mise en abyme* del título, *El*

¹² "Antes era yo uno, y ahora soy otro. ¿Podría escribir yo de otro modo? [...] Todo lo que asciende, desciende", p. 322.

¹³ Renata Londero, "La novela-ensayo de Azorín (1928-1944)", en Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, *Novela Completa*, op. cit., p. 124.



Ortega y Azorín en la Estación del Norte de París. Agosto de 1939.

escritor, que se repite en el relato, por ser el título de la obra que Quiroga está escribiendo¹⁴. Casi podríamos sintonizar con el juicio de José María Cachero, cuando considera que *El escritor* no es más que la expresión metafórica del agotamiento creativo del propio Azorín, y afirma que "en *El escritor* se repiten cuestiones sabidas y consabidas en la obra de Azorín: el motivo del eterno retorno y, con él, de sensaciones ya experimentadas; el tema de la creación literaria"¹⁵. Sin embargo, un comentario de Gaspar Sabater¹⁶, escrito algunos meses después de publicarse esta novela cuya perfección técnica alababa, así como las palabras de Azorín, nos ~~vincitaron~~ ^{han} a analizar más detenidamente esta obra:

"Ha sido la obra cuya creación me ha costado más trabajo. En ella he agotado todos los recursos de la técnica literaria y, dado lo sutil del asunto, hube de caminar por senderos difícilísimos."¹⁷

¹⁴ Por más que admitamos el juego metatextual que se establece en la obra, nos guardaremos sin embargo de establecer una total identificación entre Azorín y Quiroga, el personaje de ficción. No seguiremos la interpretación de algunas exégesis que tienden a salvar la frontera entre autobiografía y ficción, como la de Eugenio de Nora (Ver Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea*, Tomo 1, Madrid, Gredos, 1969.) o de Ángel Cruz Rueda, que hasta afirma que "Antonio puede ser -o es, si gustáis- Azorín" (Ángel Cruz Rueda, "Notas preliminares", en Azorín, *Obras Completas*, op. cit., p. 14). Nos adherimos más bien a la línea seguida por Miguel Ángel Lozano Marco o Francisco J. Martín, que se alejan claramente de la relación autobiográfica entre Azorín y sus creaciones literarias, interpretándolas como expresiones poéticas, imágenes de la crisis, o de un estado de espíritu... Ver: Miguel Ángel Lozano Marco, "Introducción general", en Azorín, *Obras escogidas*, vol. I, *Novela Completa*, pp. 25-73. Y también: Francisco José Martín, "Introducción", en Azorín, *Diario de un enfermo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 9-111.

¹⁵ Op. cit., p. 258.

¹⁶ "El escritor es, sin duda, de todas las novelas de Azorín la más interesante. Interesante por dos conceptos: por ser la última -lo que equivale a decir la trabajada con una técnica más perfecta y por hallarse en ella una sincera confesión literaria de su larga vida de profesional de la pluma." Gaspar Sabater, *Azorín o la plasticidad*, Barcelona, Editorial Juventud, 1944, p. 42.

¹⁷ "Azorín. Entrevista a José María Zugázaga", *Semanario Juventud*. Citado por José María Cachero, op. cit., p. 250.

Hacia una "supraciclicidad"

El interés y la complejidad de *El escritor*, se debe a los vínculos que mantiene con dos de las dieciséis novelas de su producción y a la nueva exégesis que puede esbozarse a partir de estas relaciones intratextuales, nuevo camino que el mismo Azorín incita a recorrer poniendo en boca de Quiroga las palabras siguientes:

"No cerréis nunca las ventanas de vuestra casa; tenedlas siempre abiertas para que entren el aire y la luz. No rechazéis nunca ninguna exégesis que de vuestra doctrina se haga." p. 384.

Las dos novelas a las que nos referimos son, por una parte, *El enfermo*¹⁸, publicado un año después de *El escritor* y, por otra parte, *La voluntad*¹⁹, con la que *El escritor* posee, a todas luces, un estrecho parentesco ya subrayado por numerosos exégetas:

"Es ^{significativa al respecto} significación de la relación que en ocasiones parece guardar *El escritor* con un volumen de la primera etapa, *La voluntad*, ambos tramos de meditaciones patrióticas de su autor."²⁰

La temática de la creación literaria, central en numerosas obras de Azorín, se desenvuelve, en ambas novelas, en torno a la transmisión efectuada entre un escritor avezado y uno de sus jóvenes homólogos. Dicha semejanza se acrecenta con la organización narrativa de cada relato, que se enfoca primero en el escritor de edad: en la primera parte de *La voluntad*, Yuste adiestra a Antonio Azorín, y en *El Escritor*, el relato se concentra primero en Antonio Quiroga quien, valiéndose del género de los *Anales* asume el peso de la narración. Cada novela incluye luego un cambio profundo en su funcionamiento: la muerte de Yuste, al final de la primera parte de *La voluntad*, deja a Antonio Azorín casi sólo, en el centro del relato, y le confiere a Antonio Azorín un protagonismo cada vez más obvio, tanto

¹⁸ Azorín, *El enfermo (Novela)*, 1943, *Obras completas*, ed. Ángel Cruz Rueda, tomo VI, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 799-883.

¹⁹ José Martínez Ruiz (Azorín), *La voluntad*, ed. Inman Fox, Madrid, Clásicos Castalia, 1989.

²⁰ José María Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 258.

más cuanto que se convierte en narrador homodiegético a partir de la tercera parte. En *El escritor*, se trata también de un doble trastorno puesto que la segunda parte confirma la impotencia creativa de Quiroga, y el reconocimiento de Dávila como novelista experto, lo que se concreta en el cambio de narrador ya que, si el relato no deja de narrarse en primera persona, el narrador homodiegético de los *Suplementos a los Anales* es, entonces, Dávila. Insistiremos en estos parecidos, no tanto para señalar el aspecto reiterativo que se desprende del cotejo de las novelas y para sólo ver en esta repetición la prueba de la impotencia creativa de Azorín²¹ como para comprobar que el mismo Azorín, mediante indicios que esparce en *El escritor*, induce al lector a que éste efectúe el acercamiento entre las obras y vea, más allá de las similitudes de fachada, la originalidad que encierra *El escritor* y le permite adquirir otra dimensión exegética, lo que comprobaremos más adelante. El deseo verdadero de ver al lector echar una mirada para atrás, hacia la obra fundadora de su ciclo novelesco, se nota en la presencia del título dado al capítulo XXXVIII, "La voluntad", que sucede al capítulo "Ayer como hoy", cuyo impacto en la configuración de una circularidad temporal dejamos sentado ya. Así, Azorín nos invita a ampliar el círculo que estructura *El escritor*, hasta dibujar una "supraciclicidad"²² que encierra la casi totalidad de sus novelas, y redondea pues la percepción del eterno retorno.

Por otra parte, cada una de estas dos novelas, *La voluntad* y *El escritor*, convocan otras obras, que les son colindantes en el tiempo, o sea *Diario de un enfermo* (1901) (en lo que atañe a *La voluntad* (1902)²³) y *El enfermo* (1942) (en lo que se refiere a *El escritor* (1943)).

²¹ Compartimos en eso el parecer de Antonio Sánchez Martín, expresado en el coloquio *Azorín: 1939-1945*, cuando afirma: "Adelantaré que me encuentro entre los que piensan que las novelas últimas de Azorín, por otra parte muy desiguales entre sí, no son una muestra de decadencia, ni una mera repetición -aunque mucho de ello haya- de novelas anteriores". Antonio Sánchez Martín, "La novela de Azorín entre 1939 y 1945: principio y final", en *Azorín: 1939-1945*, ed. Pascale Peyraga, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2005, p. 67.

²² Por utilidad, utilizaremos el neologismo de "ciclicidad" por "carácter cíclico".

²³ *Diario de un enfermo* no es la novela con la que *La voluntad* se relaciona más frecuentemente, y justificaremos esta pareja más adelante.

Si nos fijamos primero en *El escritor* y en *El enfermo*, observamos la analogía de sus títulos, que asocian un artículo definido con un sustantivo masculino en singular, el cual se define asimismo por constar de tres sílabas y empezar con una misma "e". Ambos títulos remiten a una persona, sea por su oficio, sea por un estado que se sustituye literalmente a una identidad social, la cual se reduce al mínimo en la diégesis de ambas obras que confirman el parecido entre los dos protagonistas. En efecto, se establece una como permeabilidad entre las novelas, puesto que el escritor de la primera está enfermo y el enfermo de la segunda es escritor. Antonio Quiroga y Víctor Albert y Mira ejercen ambos un oficio relacionado con las letras, y ambos se encuentran al final de su carrera. Si la justificación patriótica que caracteriza a Quiroga está ausente en Víctor, en cambio, ambos padecen una misma preocupación, relacionada con el efecto del tiempo en la inspiración creadora²⁴. Para ambos personajes, las interrogaciones sobre la escritura están vinculadas con la temática de la enfermedad, y sólo las proporciones que ocupan los motivos de la enfermedad o de la escritura difieren, si consideramos primero su título respectivo, *El escritor* y *El enfermo*, y luego la temática central de las dos obras que se invierte de una a otra, puesto que la enfermedad acaba amenazando y dominando la escritura. Si, en *El escritor*, Antonio Quiroga, quien padece un agotamiento creativo, "dice siempre que él está muy enfermo" (Cap. XXX, p. 391) en *El enfermo*, aunque domina la enfermedad que abruma a Víctor, los médicos la consideran imaginaria y la justifican por un trabajo excesivo y por las condiciones en que escribe Víctor. Además, ambos son conscientes de que su vida queda sometida al pasar del tiempo, a un impulso seguido de un decaimiento inapelable: el "todo que asciende, desciende" de *El escritor* (p. 322) encuentra un eco, en *El enfermo*, en el "Todo tiene, como se ha dicho, aumento y declinación" (p. 830). Hasta la mirada metatextual, propia de *El escritor* (y justificada por el hecho de que el protagonista de *El escritor* escribe asimismo una novela titulada "El escritor"), vuelve a producirse de

²⁴ Tanto José María Martínez Cachero (*op. cit.*, p. 259) como Robert E. Lott subrayan esta relación temática (Robert E. Lott, "Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°226-227, oct-nov 1968, pp. 192-219).

manera idéntica en *El enfermo*, puesto que Víctor, el enfermo, se dedica a la redacción de una novela también titulada "*El enfermo*".

Después de advertir algunas correlaciones entre las dos obras, concluiremos con otro aspecto, que patentizan los títulos de *El escritor* y *El enfermo*. El artículo definido "el" nos sume de entrada en una perspectiva generalizante, y permite superar el valor peculiar de cada novela. Con *El escritor*, parece que se incluyen las vivencias de todos los escritores que poblaron la escritura azoriniana, desde Félix Vargas de *El caballero inactual* hasta el autor del *Libro de Levante*, sin olvidar, desde luego, al Antonio Azorín de la trilogía inaugural.

De la misma manera, *El enfermo* presupone que ya se aludió a la enfermedad, lo que no es de extrañar, dado el aspecto redundante de la enfermedad en la producción literaria de Azorín. Sin embargo, sólo una novela integra la temática en su título antes de 1942 y se trata, muy simbólicamente, de la primera novela de Azorín, *Diario de un enfermo*, título cuyo artículo indefinido, "un", deja pensar que inició la trayectoria de la enfermedad en Azorín. En efecto, los artículos indefinido y definido forman un sistema, en el cual cada uno ocupa un sitio peculiar. Siguiendo a Gustave Guillaume²⁵, se suele decir que el artículo "un" pone, introduce una noción, y que el artículo "el" la presupone, la recuerda²⁶. Ciertamente es que el enfermo ya se había manifestado en algunos relatos de *Bohemia* y *Charivari*, pero ocupaba proporciones inferiores con respecto a *Diario de un enfermo*, y sobre todo, no se trataba del género novelístico. Por lo tanto, *El enfermo* invita también a una vuelta atrás, hacia el origen de la producción narrativa de Azorín, hacia sus cimientos, que arrecian con nuevos brotes cuarenta años más tarde, mediante el binomio formado por *El escritor* y el *El enfermo*.

²⁵ Gustave Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris, Hachette, 1919.

²⁶ Numerosos estudios lingüísticos analizan el funcionamiento del artículo, pero en el caso presente, sólo nos apoyaremos en el *Manuel de linguistique espagnole* de Michel Bénaben (Paris, Ophrys, 1993, p. 73).

Así, *El enfermo* nos encamina hacia *Diario de un enfermo*, del que habíamos anunciado que formaba una pareja con *La voluntad*. Ya no se considera, desde hace mucho tiempo ahora, que el primer ciclo novelesco de José Martínez Ruiz queda esencialmente constituido por la trilogía de Antonio Azorín (*La voluntad*, 1902, *Antonio Azorín*, 1902, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, 1904); el relato de *Diario de un enfermo* se inserta de lleno en este ciclo, fomentando incluso su trayectoria en la medida en que expone el conflicto entre el hombre y la sociedad²⁷. *Diario de un enfermo*, expresión metafórica de la crisis, revelada mediante la imagen de la enfermedad, no es sino la fuente de la que beben tanto *La voluntad* como *Antonio Azorín*²⁸ que, pese a comprobar una misma crisis de los valores, dan a esta problemática una respuesta variable²⁹. Respecto a esto, Miguel Ángel Lozano Marco³⁰ interpreta *La voluntad* como un nuevo resultado literario dado a la crisis de los ideales, y en esta novela, la reflexión filosófica se sustituye a la expresión lírica que adquiere el pesimismo en *Diario de un enfermo*. Sería a lo mejor oportuno proponer otro criterio de equiparación, que descansa en la visión dada de la escritura, considerada como una posible respuesta a la crisis, como una hipotética escapatoria ante la enfermedad. Ahora bien, resulta que ambas novelas, por más que afirmen el vínculo entre crisis nihilista y escritura, adoptan una postura distinta hacia la escritura. En *Diario de un enfermo*, la escritura, que se plasma en la forma del diario, es

²⁷ En su "Introducción a la obra de José Martínez Ruiz", E. Inman Fox apunta que la "verdadera 'saga de Antonio Azorín' consiste en *Diario de un enfermo*, *La voluntad*, *Antonio Azorín*". E. Inman Fox, "Introducción a la obra de José Martínez Ruiz", en José Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Barcelona: Lanor, 1970, p. 26.

²⁸ A este respecto, remitimos al comentario de Francisco José Martín: "Para poder hablar con sentido de una 'trilogía', ésta debería agrupar a *Diario de un enfermo*, *La voluntad* y *Antonio Azorín*, dejando de lado la no coincidencia en el 'nombre' de los personajes principales, y centrándose en las bien visibles semejanzas espirituales que los unen", *op. cit.*, p. 86.

²⁹ Coincidimos con Francisco Martín cuando escribe que "*La voluntad* (1902) es, en cierto modo, la escritura de *Diario de un enfermo* [...] la recreación literaria del proceso de la enfermedad con vistas a una diversa resolución. Rescribir no es un solo repetir lo ya escrito, sino un volver a escribir introduciendo la diferencia en la repetición, ahora ya repetición creativa innovadora", *op. cit.*, p. 63.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 92-93.

previa a la expresión de la crisis. Así, *Diario de un enfermo* expresa la disolución de la personalidad, los efectos aniquiladores de la vida moderna en el individuo, presa de la doble fiebre de la enfermedad y de la escritura:

"Me devora la fiebre. Ayer estuve escribiendo toda la tarde, toda la noche, rápidamente, frenéticamente."³¹

Esta doble angustia sólo concluye en el *Diario* con el suicidio del protagonista, que acaba con la conciencia de la crisis a la par que impide darle una respuesta aceptable. La relación entre crisis y escritura es otra en *La voluntad* (así como en *Antonio Azorín*), ya que la escritura no aparece como concomitante a la crisis sino que se inserta en una relación de posterioridad, como sucediendo a la conciencia de la crisis. Esta conciencia es, eso sí, común a las novelas, una misma conciencia del dolor humano, de la imposibilidad del hombre para dar un sentido al mundo actual, lo que hace decir al personaje de *Diario de un enfermo* que "es el dolor humano, el dolor universal"³², y a Yuste en *La voluntad* que "el dolor es eterno... y el hombre luchará en vano por destruirlo"³³ (cap. XXII). Otro punto común radica en la crisis del nihilismo, fundamento de *Diario de un enfermo*, y que está también presente en *La voluntad*, donde Antonio Azorín se encamina fatalmente hacia la nada³⁴. En *La voluntad* como en el *Diario*, se relacionan crisis y escritura, y se afirma de nuevo la correlación entre el final de la escritura y la muerte, mediante el ejemplo de Larra quien, "en Febrero, el mes en que se suicidó [...] ya no escribía" (p. 244). A la inversa, la escritura aparece sobre todo como la única manera de aguantar la crisis o sublimarla. En efecto, a partir del momento en que Antonio Azorín cae en la crisis nihilista, vemos cómo Antonio, personaje silencioso en la primera parte³⁵, receptor de la palabra de Yuste, se apodera de la palabra, y luego de la escritura. *La voluntad* genera pues una promoción de la escritura, en

³¹ *Op. cit.*, p. 175.

³² *Íd.*, p. 234.

³³ *Op. cit.*, p. 170.

³⁴ "Azorín piensa en la dolorosa, inútil, estúpida evolución de los mundos hacia la nada", *op. cit.*, p. 234.

³⁵ "Azorín, sentado, escucha al maestro", *íd.*, p. 71; "Azorín calla", *ibíd.*, p. 73; "escucha silencioso", *ibíd.*, p. 81.



Despedida a José Ortega y Gasset desde la estación de París, agosto de 1939.
Entre otros, Sebastián Miranda y Azorín.

la medida en que Antonio Azorín se dedica más claramente a la escritura a partir del momento en que Yuste despierta en él la conciencia de la crisis. Concluyendo la segunda parte con la desagregación de los ideales y con el fracaso rotundo de Azorín³⁶, la tercera parte refleja un cambio en la vida del protagonista y se abre sobre el deseo de buscar una solución a la crisis, deseo comentado por una nota del autor al principio de la tercera parte, en la que éste ~~que~~ comenta el nuevo giro que adopta la vida del protagonista:

"Puede ser que el camino que recorre Azorín sea malo; pero al fin y al cabo, es un camino."³⁷

El cambio sugerido surte efectos diversos en la novela: geográficamente, se materializa en la salida de Antonio de Madrid, rumbo al Mediterráneo. Intelectual y moralmente, se plasma en la indagación de caminos inauditos, en la valoración de la crisis en la medida en que el protagonista se percata de que la aceptación de la crisis podría abrirle horizontes renovados, y acarrear una sublimación de la misma:

"Tal vez esta disgregación de ideales sea un bien"³⁸.

Sobre todo, las modificaciones se concretan en el paso de la segunda a la tercera parte, constituida por los escritos de Antonio Azorín. Narrada en primera persona, esta parte materializa la nueva postura de un Antonio Azorín, promovido al estatuto de escritor y doblemente dueño de su historia -dueño de su vida y del relato que de ella se hace-. En la tercera parte, se patentiza asimismo el protagonismo de la escritura, que se encuentra en el centro de la lucha moral³⁹ de Antonio Azorín. Y si el final de esta parte señala el fracaso aparente de Antonio, significativamente

³⁶ "Y ha pensado en su fracaso irremediable; porque la vida sin una de estas fuerzas no merece la pena de vivirse", *ibíd.*, cap. X, p. 254.

³⁷ *Ibíd.*, p. 257.

³⁸ *Ibíd.*, p. 255.

³⁹ En la segunda parte ya, la escritura viene relacionada con una manifestación de energía, con la actitud del hombre fuerte -del hombre nietzscheano- que se rebela contra el destino, cuando al contrario el renunciar a la escritura se percibe como una derrota y provoca un estado enfermizo:

relacionado con el abandono de la escritura, y con la sumisión a la voluntad de Iluminada, eso no impide no obstante que la escritura se perciba como la única respuesta valiosa ante la crisis, como la única señal de vida y de rebelión. Sobre todo persiste una forma de victoria, debida a la apertura hacia un destino literario: no por mera casualidad la tercera parte -la que señala el ascenso del personaje de Antonio Azorín a la categoría de escritor, pasando del estatuto de personaje de ficción, de ser creado, al de creador- abre luego el paso hacia un epílogo, constituido de tres cartas que José Martínez Ruiz dirige a Pío Baroja. Ciertamente es que, en este epílogo, se comprueba la ruina de Antonio Azorín, incapaz de vencer la crisis nihilista, después de renunciar a la escritura ("Él no hace nada; no escribe ni una línea; no lee apenas"⁴⁰); sin embargo, asistimos a una transmisión simbólica de la escritura, desde Antonio Azorín hacia José Martínez Ruiz, en la medida en que el epílogo concluye con un nuevo proyecto de escritura, claramente relacionado con el personaje de Antonio Azorín:

"De su vida pasada se podría escribir un interesante volumen; y yo espero que acaso se pueda escribir también otro que se titule *La segunda vida de Azorín*."⁴¹

Dicho final no sería más que una convención literaria, propia de las justificaciones editoriales o autoriales, y la "interesante obra que se podría escribir de su vida pasada" remitiría a la misma obra de *La voluntad*, si no diera lugar a un acercamiento del creador y de su ser de ficción, ya que ambos ocupan, en el epílogo, el mismo espacio narrativo. Dicha contaminación se prolonga más allá del epílogo -que simboliza el relevo de la escritura- a partir del momento en que, a partir de 1904, José Martínez

"Cojo un libro; leo cuatro líneas; lo dejo; tomo la pluma; pienso estúpidamente ante las cuartillas; escribo seis u ocho frases; *me canso; dejo la pluma*", *Ibid.*, p. 276.

"Y hay momentos en que *quiero rebelarme*, en que quiero salir de este estupor, en que cojo la pluma e intento hacer una página enérgica, algo fuerte, algo que viva... ¡y no puedo! *Dejo la pluma; no tengo fuerzas*." *Ibid.*, p. 277. Lo subrayado es nuestro.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁴¹ *Ibid.*, p. 300.

A Z O R Í N

EL ESCRITOR



COLECCIÓN AUSTRAL

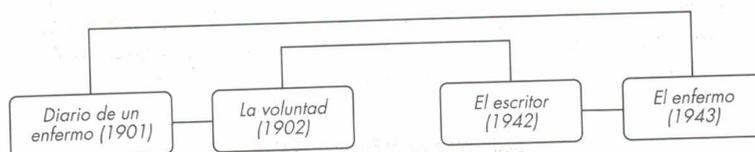
ESPASA-CALPE, S. A.

Portada del libro *El Escritor*, 1942. Original: Casa-Museo Azorín (CAM).

Ruiz desaparece de la escena literaria para verse suplantado en el ejercicio de la autoría literaria por su personaje, cuyo nombre se proyecta en el creador. En adelante, la producción azoriniana lleva en sí el recuerdo de la sublimación de la crisis por la escritura, la memoria de este impulso original, gracias al que la "idea estuvo lanzada, el movimiento incoado", como diremos para parafrasear el final de *La voluntad*. Esta trayectoria, fruto de dicho impulso creativo, viene interrumpida, justamente, a partir de *El escritor*, que señala la vuelta de las preocupaciones nihilistas: el primer capítulo, titulado "Nihil", impone su sello a la totalidad de la obra, y resuena hasta el final de la obra, de título también significativo, "No saber nada" (cap. XXXII). Ahora bien, dicho capítulo induce al lector a que efectúe una vuelta atrás, una contracción temporal que acercaría los extremos, incitándolos a "ignorarlo todo, vivir en el último día como en la infancia" (p. 385), a ignorar el tiempo y el espacio recorridos hasta entonces.

La muerte del escritor y el renacer del lector

El cotejo de los cuatro textos convocados puso de relieve correlaciones múltiples, confirmando el concepto de reiteración, de vuelta eterna, y la doble lógica temporal -echa de la combinación de lo circular y de lo lineal- recalcada a principios de este estudio, si no interfiriera una tercera dimensión que contrarresta el eterno movimiento hacia adelante y se opone al movimiento helicoidal, cerrando el círculo de la creación. Basta con observar cómo se reparten en el tiempo las cuatro novelas aludidas: de repetirse el mismo movimiento (crisis seguida de una solución dada por la escritura), sería lógico que *El enfermo* precediera a *El escritor*. Ahora bien, la estructura dibujada es, más que cíclica, especular, y la red de correlaciones entre las obras revela una estructura circunscrita dentro de los límites de las dos novelas de la enfermedad, *Diario de un enfermo* y *El enfermo*.



La voluntad			El escritor	
I. Yuste	II. Antonio Azorín	III. Antonio Azorín	I. Anales Antonio Quiroga	II. Suplemento a los Anales Luis Dávila
1 parte	2 partes		2/3 de los capítulos (27 capítulos)	1/3 de los cap. (13 capítulos)

Diario

Anales



El aspecto cerrado procede también del hecho de que la macroestructura evidenciada pone en relación a los dos Antonios, a Antonio Azorín de *La voluntad* y a Antonio Quiroga de *El escritor*. Podríamos por cierto valernos de la identificación comúnmente establecida entre dichos personajes y José Martínez Ruiz -Azorín-, identificación nutrida, asimismo, por las propias palabras del autor⁴² y que algunas semejanzas de edad y de vivencias parecen justificar. Pero negándonos a confundir autobiografía y ficción literaria, nos apoyaremos esencialmente en la coincidencia de los nombres así como en el espacio que ocupan cuantitativamente en cada una de las novelas: Antonio Azorín es el personaje central de la segunda y la tercera parte de la *Voluntad* y Antonio Quiroga es el narrador homodiegético de la primera parte de *El escritor*. Esta parte consta de veintisiete capítulos, lo que corresponde -¿casualmente?- con las dos terceras partes de la

⁴² Aludimos por ejemplo a las "Confesiones de senectud", reproducidas por Jorge Campos (*Conversaciones con Azorín*, Madrid, Taurus, 1964), en las que Azorín afirma la identidad entre el personaje de Antonio Azorín y él ("Azorín, soy yo") o a la entrevista de Víctor Arlanza con el autor, que reza así:

"-Aquellos personajes -Yuste, Lasalde, Azorín, Justina-, ¿fueron criaturas vivas, reales, o, por lo contrario, imaginaciones de escritor?"

-De todo hay. Antonio Azorín, naturalmente, soy yo mismo. Lasalde, el padre Lasalde, existió con este nombre: un sabio arqueólogo y bibliófilo, colaborador de la Revista Calasancia y profesor mío en el colegio. Yuste, sí, el maestro escéptico, es un personaje imaginario." Lo subrayado es nuestro.

"Víctor Arlanza: entrevista con 'Azorín'", *El Español*, Madrid, 19-XII-1942, p. 10, citado por J. M. Cachero, *op. cit.* p. 77.

obra, que cuenta con cuarenta capítulos. Se crea una estructura cerrada cuyo núcleo viene delimitado por el doble protagonismo de Antonio Azorín y Antonio Quiroga, los cuales encarnan la doble vertiente del escritor (el bisoño y el escritor consagrado). Sobre todo, el tratamiento del tiempo, entre la primera crisis nihilista (*Diario de un escritor* y *La voluntad*) y *El escritor*, contradice la idea de repetición machacona, de reiteración indefinida de un ciclo, y nos mueve al contrario a cerrar definitivamente la experiencia del escritor. *A priori*, tanto *La voluntad* como *El escritor* parecen someter al individuo, más precisamente al escritor, a un fluir temporal ininterrumpido, a una tensión constante hacia el porvenir, vinculada, desde el punto de vista temático, con el adiestramiento del escritor novel, y en la narración, con el recurso a la forma diarística, empleada en sus distintas variantes por Azorín, que nos sume en una dinámica de sucesión temporal. Así pues, la tercera parte de *La voluntad*, compuesta con fragmentos sueltos, escritos a ratos perdidos por Antonio Azorín, semeja el funcionamiento del diario, ya experimentado con *Diario de un enfermo*, que capta el instante presente y nos proyecta hacia delante. La fragmentación del *Diario* y de la tercera parte de *La voluntad* es también característica de *El escritor*, plasmándose las dos partes como "Anales" y "Suplemento a los Anales"⁴³. Ahora bien, la forma del *Diario* y la de los *Anales* se diferencian por apuntar el primero los acontecimientos que se suceden, día tras día, mirando pues hacia el futuro, cuando los *Anales* miran más bien hacia el pasado⁴⁴. La visión dis-

⁴³ El personaje de Quiroga insiste repetidamente en definir el relato como *Anales*, cuando en realidad la lógica seguida (que carece de referencias temporales y no sigue una división por años) no respeta el funcionamiento de los *Anales* tal y como lo definen los diccionarios. Pensamos, por consiguiente, que esta repetición no es casual, y encubre un sentido peculiar en la exégesis de la obra.

"Quiero dejar trasunto en estos anales de los hombres singulares [...]", p. 334; "Huyo en estos anales de lentitudes y preñeces", p. 345; "He procurado en la primera parte de estos anales, poner coherencia en el proceso psicológico", p. 362; "Sin ellas [estas líneas] quedarían incompletos los *Anales* de Antonio Quiroga", p. 376; "Como estos *Anales* no han de ver la luz", p. 376.

⁴⁴ La *Enciclopedia Universal europeo-americana* pone de realce la función anafórica de los anales, cuando *Le Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle* los equipara con el concepto de Historia.

tanciada que adopta Antonio Quiroga hacia sus propios escritos cuando comenta, verbigracia, que procuró en sus anales poner coherencia en un proceso psicológico (p. 362), muestra hasta qué punto tiende a reorganizar el pasado, según un movimiento anafórico. Por otra parte, distintos factores arrastran al personaje de Antonio Quiroga hacia el pasado, contrastando el eterno fluir del tiempo:

"No queriendo volver la vista atrás ni detenernos en unas pruebas de imprenta, nos vemos compelidos [...] a volver al pasado. Desdeñamos el tiempo, y el tiempo se venga de nosotros. Nos situamos en el futuro, y lo pretérito tira de nosotros violentamente." p. 323.

Resulta además que el futuro queda descartado de los anales de Antonio Quiroga, como lo comprueba Dávila (p. 377), advirtiendo que en el volumen, irán compaginados el pasado y el presente. Por otra parte, si el funcionamiento del diario implica más bien el recurso al presente, la casi totalidad de los anales viene relatada en pasado, con excepción de los capítulos XVII, XVIII, XIX y de los tres primeros capítulos. A partir del capítulo IV, Quiroga emplea el pasado, y este cambio corresponde con la irrupción del escritor novel en el espacio narrativo, como si la presencia de Dávila cerrara definitivamente la trayectoria del escritor Antonio Quiroja, y abriera para sí mismo un nuevo camino (desde luego, "Los suplementos a los anales" insertan esencialmente verbos en presente). Un primer nivel de análisis podría llevarnos a la siguiente interpretación: la edad avanzada de

"Annales. s.f.pl. Histoire rédigée par ordre chronologique, c'est-à-dire, année par année / Dans le style élevé, l'histoire d'un peuple, d'une religion, d'une institution / Les *Annales* sont des récits où l'on rapporte les faits année par année, uniquement pour en conserver le souvenir, sans en chercher les causes, sans en prévoir les conséquences". *Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle*, Tome 1er, Paris, Larousse, 1866, p. 400.

"Anales. Filos. Según algunos autores, la historia es el relato por un testigo ocular, de hechos acaecidos durante su vida; los anales son el relato de lo pasado / Anales. Hist. Los anales (*Annales libri*) son libros en los cuales se consignan por orden cronológico y distribuidos en años los sucesos más importantes de la historia." *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Barcelona, Espasa Calpe, 1964, p. 324.

Antonio Quiroga y la presencia de su sucesor determinan la crisis de la escritura y la muerte simbólica del novelista.

Sin embargo, sería dejar de lado algunos elementos imprescindibles para la comprensión de la obra. En efecto, el final de la escritura, la incapacidad para escribir no afecta sólo a los escritores ya mayores, sino al conjunto de los novelistas presentes en *El escritor*. En una novela que pretende abrir la puerta a toda exégesis, en la que el novelista proyecta pide a los jóvenes que "no cierren nunca las ventanas de su casa" (p. 384), la novela de Octavio Briones, *La ventana cerrada*, parece echar el cerrojo a la escritura y cerrar el ciclo narrativo. Tampoco carece de interés la interrupción que conoce la carrera de Luis Dávila, en pleno éxito: lejos de deberse a una inaptitud del escritor o a la falta de inspiración —al contrario de lo que ocurre con Antonio Quiroga o Víctor Albert, el enfermo— la ruptura con la escritura es sinónima de arrepentimiento, y nace de la comprobación de un error, de la conciencia de no haber seguido el camino idóneo:

"De pronto, en mitad del camino de la vida, en plena juventud, plétoricas de fuerza, nos detenemos; avanzamos por un camino y ahora vemos un cruce que nos deja perplejos. [...] una fuerza irresistible, fuerza que ignorábamos en nosotros mismos nos compele a seguir el otro camino." p. 389.

Esta toma de conciencia desemboca en el rechazo de la escritura, común a Luis Dávila y a Antonio Quiroga. Al lado de la falta de inspiración⁴⁵, su actitud refleja una voluntad de no escribir o, por lo menos, de no comunicar a nadie el fruto de su escritura. Así, Quiroga se niega repetidas veces a que sus anales estén publicados⁴⁶, y Dávila rompe las cuartillas ya escritas, materializando esta destrucción voluntaria el cuestionamiento profundo de la escritura:

⁴⁵ "No sé escribir", p. 357; "Adios, queridos Magdalena y Luis; no escribiré ya más; no puedo escribir", p. 386.

⁴⁶ "Como estos Anales no han de ver la luz... [...] No se publicarán las cuartillas de don Antonio por expresa voluntad suya. [...] Hablaba de las otras cuartillas, y decía que no se publicarían", p. 376; "Estas páginas no las han de leer nadie", p. 379.

"Cojo estas cuartillas, las rompo, y tiro los añicos por el balcón." p. 391.

"Escribo estas líneas y probablemente las romperé; Magdalena se enfurruña un poco cuando se entera de que rompo escritos míos." p. 401.

Si, al principio de la creación novelesca de Azorín, la escritura aparece como una salida de la crisis nihilista, la visión que se desprende de *El escritor* ya no es unívoca: aunque sigue siendo un paliativo ante el dolor, ante la enfermedad -imagen de la crisis del hombre en la sociedad-, las motivaciones que acompañan la escritura se hacen ambiguas, así como su efecto verdadero. Pese a las afirmaciones de principio de Antonio Quiroga al recalcar la fuerza catártica de la escritura que, tal el *Leteo*, permite olvidar el dolor universal, el "acaso" del autor⁴⁷ matiza la capacidad balsámica de la escritura e introduce la duda, la indeterminación en la percepción de la escritura. Por otra parte, la multiplicación de las preguntas de Dávila revelan la pérdida de contacto con las motivaciones profundas de la escritura, con su sentido original, y acarrear su cuestionamiento:

"¿He sido yo escritor? Y ¿por qué lo he sido? Y ¿para qué lo he sido? No recuerdo -no quiero recordar- ningún libro mío." p. 386.

Siendo imposible relacionar la actividad escritoria con una causalidad o una finalidad ("¿por qué?", "¿para qué?"), su papel está trastocado, sometido a las alteraciones. Parecido equívoco reina en *El enfermo*, donde la enfermedad no resulta tanto de la crisis del individuo (lo que caracterizaba el *Diario de un enfermo*) como de la crisis de la escritura. Es significativo notar que, en esta obra, la escritura origina la enfermedad a la par que la enfermedad vuelve a desembocar en la misma problemática, poniendo coto a la escritura:

"Después de un trabajo continuado e intenso, ha venido la postración [...] No puede leer sino unas pocas páginas; no le es posible escribir.

⁴⁷ "Trabajamos día tras día. [...] Pluma en mano, pluma en las cuartillas, paliemos el dolor. ¿Dónde está nuestro *Leteo*? En el afán diario. O acaso, a través de la obra, hacemos ese dolor más delicado." p. 321. Lo subrayado es nuestro.

-¿Cree usted, querido don Laureano, que este estado no será premonitor de algo más alarmante? Será ya definitiva esta baja presión de vitalidad? ¿Y no podré escribir más?"⁴⁸

Este sistema, en el que el trabajo excesivo del escritor acarrea su debilidad y amenaza, de manera definitiva, su capacidad de escritura ("¿Y no podré escribir más?"), se vuelca sobre sí mismo, y coloca al novelista en un callejón sin salida, creando una nueva situación de crisis. De hecho, la enfermedad -imagen de la crisis- se encuentra al cabo de un ciclo novelesco de unos cuarenta años, espacio temporal que separa *Diario de un enfermo* de *El enfermo* y que corresponde también con la carrera de Antonio Quiroga y de Víctor Albert.

Consta que, si siguen vigentes la enfermedad y sus motivaciones iniciales -la crisis de los valores, el nihilismo- ya no es válida la respuesta dada, lo que conduce a la muerte del novelista⁴⁹, la cual rebasa la muerte física del individuo⁵⁰. Tanto la enfermedad como el mismo enfermo permanecen vivos, cuando el remedio, la función redentora de la novela desaparece, tomando la forma de la blanca cuartilla -la falta de inspiración- o de la hoja desgarrada -la aniquilación de la escritura-. A este respecto, no podemos sino aludir al destino de los médicos en *El enfermo*. Si el enfermo -víctima de una enfermedad imaginaria o moral⁵¹- no fallece en la obra, es la figura del médico la que sufre alteraciones radicales, probando su ineptitud para encontrar un remedio: así se explica la muerte del doctor Primitivo Miralles, reemplazado por su doble literario, Alfredo Landeira, sometido a su vez al exilio y sustituido por Laureano Vera. El remedio muere o se traslada, y es probablemente en este traslado donde se encuentra la respuesta a la crisis de la escritura. Efectivamente, un análisis atento de las novelas estudiadas muestra que, al lado de la escritura, la lectura ocupa

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 879.

⁴⁹ Recordamos que, después de *El enfermo*, Azorín sólo publicó cuatro novelas en 1943 (*Capricho*) y 1944 (*La isla sin aurora*, *María Fontán*, *Salvadora de Olbena*), antes de abandonar por completo el género novelesco.

⁵⁰ No se relata por lo demás la muerte real de Antonio Quiroga o de Víctor Albert.

⁵¹ "Se queja de cosas imaginarias", *op.cit.*, p. 831.

siempre un lugar relevante⁵², evolucionando en el transcurso de los años. Si, en *Diario de un enfermo* o cuando está en relación con los jóvenes novelistas, la lectura aparece bajo la modalidad de la abundancia, da lugar a una selección sistemática por parte de los escritores proyectos o por parte de los que, como Dávila, cuestionan sus relaciones con el texto:

"Conforme avanzo en la vida, leo menos y medito más. [...] Leía antes más libros, leía sin cesar libros y libros. [...] Los pocos libros que ahora leo los aprecio en todos sus matices." p. 395.

Mejor aún, *El enfermo* anuncia un modo de lectura renovado, que nace de la enfermedad y aparece como una consecuencia positiva de ésta, como, algunas décadas antes, la escritura había destacado como el resultado de la crisis y la solución que se le podía dar.

"Si hubiera leído estos pocos párrafos estando sano, en plena vitalidad, no hubiera reparado en todo lo que encierran."⁵³

Según parece, las novelas de *El escritor* y *El enfermo* cierran pues el ciclo del novelista, proclamando la muerte del escritor y el nacimiento de un nuevo lector, sustituyéndose la lectura re-creadora por la creación de la escritura, lo que tiende a confirmar la publicación de *Capricho* (1943), recreo metanarrativo, terreno de ensayo de una lectura creativa. Pero eso es harina de otro costal...

⁵² El capítulo XXIV de *El escritor*, "Modos de escribir", sucede, verbigracia, al capítulo XXIII titulado "La lectura". De manera general, la lectura acompaña sistemáticamente las preocupaciones escriptorias de los personajes de Azorín.

⁵³ *Op. cit.*, p. 868.