



HAL
open science

La isla sin aurora: ¿ficción de la utopía o utopía de la ficción ?

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. La isla sin aurora: ¿ficción de la utopía o utopía de la ficción ?. *Anales azorinianos*, 2005, 9, pp.219-238. hal-01290995

HAL Id: hal-01290995

<https://hal.science/hal-01290995>

Submitted on 18 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.

***La isla sin aurora*¹: ¿ficción de la utopía o utopía de la ficción?**

PASCALE PEYRAGA
Universidad de Pau (Francia)

La isla sin aurora, publicada en 1944, constituye, por su contenido diegético y su forma casi poética, un atol aparte en la producción novelesca de Azorín, ya que nos lleva lejos de las tierras queridas del monovero, en la estela de tres autores en busca de su ilusión, una isla lejana desprovista de aurora. Pese a esta originalidad geográfica, originalidad

Nos referimos en este estudio a la edición de las obras completas de Ángel Cruz Rueda, a sabiendas de que la primera edición de *La isla sin aurora* es la de 1944. En las siguientes citas sacadas de dicha novela, sólo daremos la página que corresponde en la edición de 1962.

que se debe también a las peripecias desacostumbradas que viven los tres protagonistas, *La isla sin aurora* no se aleja tanto de las novelas anteriores, puesto que reproduce la tensión entre realidad e irrealidad que resuena de manera obsesiva en la obra de Azorín. Pero la búsqueda de la ilusión, que el viaje metaforiza, también nos induce a relacionar esta obra con la noción de utopía, y no únicamente porque ilustra la acepción edulcorada del término, concebido como un proyecto irrealizable, cercano al espejismo, sino también porque atestigua un parentesco con el concepto original definido por Tomás Moro en la *Utopía*², parentesco que subrayan el estudio de los dos títulos, la presencia de una red intertextual, así como el funcionamiento interno de *La isla sin aurora*.

Mediante la asociación del étimo griego «ou», no, y de «topos», lugar, la *Utopía* señala un lugar que no existe y que, finalmente, se plasma en la ficción de Tomás Moro en la isla imaginaria de Utopía. Ahora bien, la entelequia define asimismo el lugar azoriniano. Por una parte, la isla sin aurora de Azorín es el lugar epónimo de una obra que asume expresamente su índole ficticia, una obra cuya dedicatoria «A Gerardo Diego, poeta del ensueño» es una señal de acatamiento al principio de inmaterialidad. Por otra parte, el primer capítulo de la novela, «Lectura del poeta» afianza el carácter artificioso de la isla, ya que da paso a un relato intradieгético acerca de una primera isla, un relato escrito por el personaje del poeta y al que éste da lectura pública, lo que define a las claras la isla como producto de la imaginación.

Pese a tal parecido, el examen de los dos títulos evidencia una diferencia medular: de buenas a primeras, la *Utopía* de Moro alude a un lugar inexistente, que no sufre pues definición alguna, y que sólo resulta ser una isla, por cierto imaginaria, *a posteriori*, en el transcurso de la lectura mientras que al contrario, el lugar de Azorín ha de ser desde el principio

Azorín, *La isla sin aurora* (Novela), Col. Ancora y Delfin, Barcelona, Ediciones Destino, S.L., 1944, 160 p.

Azorín, *La isla sin aurora*, *Obras completas*, Tomo VII, Madrid, Aguilar, 1962, pp. 33-128.

² Thomas Morus, *Utopia libri 11*, 1516.

-necesidad absoluta- una isla. En efecto, el primer relato subordinado relata la experiencia del personaje-poeta que, acompañado por el novelista y el director de teatro, abandona un lugar indefinido para ir a otro lugar que, pese a ser también desconocido, tiene una ventaja inconcusa sobre el primero en la medida en que se define por su carácter insular:

«Venían de no se sabía dónde e iban a no sabían qué isla.» p. 34.

Y los tres autores del relato intradieгético no sólo se van en pos de «una isla» sino que, más adelante en la novela, estos tres personajes, que también son protagonistas de la diégesis, emprenden una peregrinación hacia «la isla sin aurora», fruto de la ficción del primer capítulo y expresión de la privación, efectuando así un viaje iniciático que es conveniente considerar como la realización de la ilusión original. Ahora bien, el tema isleño tiene dos motivos, relacionándose el primero con las características intrínsecas del objeto «isla» -sobre las cuales volveremos más adelante- y permitiendo el segundo incorporar *La isla sin aurora* a la tradición de los relatos insulares, con los cuales mantiene relaciones de intertextualidad, explicitadas por la obra-hermana de *La isla*, o sea *Capricho*³.

³ Azorín, *Capricho, Obras escogidas*, 2 vol, coordinador Miguel A. Lozano Marco, Madrid, Esposa Calpe, 1998, pp. 1189-1286.

No insistiremos más de la cuenta en los vínculos estructurales que unen las obras casi contemporáneas de *Capricho* (1943) y de *La isla sin aurora* (1944). Sólo diremos que, siendo los protagonistas de una y otra hombres de letras -los de *Capricho*, redactores de un periódico, tienen que dar un final al cuento imaginado por uno de ellos, mientras que los escritores de *La isla sin aurora* se van en pos de la isla ideada por uno de los tres-, estas obras-hermanas funcionan según una relación de complementariedad y de inversión a la vez, tales como obras-espejos. Al tener ambas la problemática de la creación como origen, planteada, desde el primer capítulo, mediante el cuento inacabado del millón (*Capricho*) o mediante la lectura del relato inventado por el poeta (*La isla*), proponen una relación inversa entre realidad y ficción; en efecto, los escritores de *Capricho* dejan la realidad -ilusoria, bien es verdad- de la redacción del periódico para efectuar una translación de lo real hacia lo fictivo que se materializa en su tentativa para elaborar el final del cuento. Y al revés, *La isla sin aurora* muestra cómo la imaginación o lo meramente ficticio, o sea el relato intradieгético del poeta, acondiciona la existencia de los tres autores, quienes emprenden en la diégesis la realización de este relato imaginario.

Escrita en 1943, un año antes de *La isla sin aurora*, *Capricho* define los cimientos que serán los de *La isla*. Dedicando una de sus reflexiones metaliterarias a la complejidad de las influencias literarias, la mente del narrador de *Capricho* divaga y deriva, cual una nave, hacia una región ideal, bajo el impulso de la lectura de Luciano de Samosata⁴. Ahora bien, la obra a la que se apela es, sin lugar a dudas⁵, *La verdadera historia* (*Verae Historiae*, alrededor de 180), relato paródico considerado como la primera obra de ciencia-ficción que, asimismo, problematizaba el acto de lectura ya que en ella, Luciano estigmatizaba a los filósofos, historiadores, geógrafos y condenaba los relatos de viaje que autorizaban a los autores para narrar cien hechos fabulosos presentándolos como verdaderos. Si, de momento, dejamos de lado la problemática acerca de la relación 'ficción' vs 'realidad', basta observar la presencia de cuantiosos esquemas estructurales, temas y motivos convocados por *La verdadera historia*, y reiterados en *La isla sin aurora* para confirmar la afinidad entre las dos obras: una y otra relatan un viaje fantástico, en el que el barco aborda tierras desconocidas, pobladas de seres sobrenaturales o mitológicos (en *La isla sin auro-*

⁴ Luciano de Samosata (h. 125- h. 192): retórico y escritor griego, nacido en Samosata (Siria). Creó una nueva forma literaria, la de los diálogos satíricos, en los que criticó las supersticiones y vicios de la época: *Diálogo de los dioses*, *Diálogos de los muertos* y *Diálogos de las cortesanas*. Se considera también como el primer autor de ciencia-ficción gracias a *La verdadera historia* (*Verae historiae*, h. 180) en la que imagina la conquista del espacio y se burla de los filósofos, de los poetas y de los historiadores.

⁵ La relación existente entre *La isla sin aurora* y *La verdadera historia*, fue primero subrayada por Robert E. Lott y luego señalada por Mechthild Albert en «Azorín y los narradores de vanguardia: En torno a *La isla sin aurora*».

Robert E. Lott, «Sobre el método narrativo y el estilo en las novelas de Azorín», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 226-227, oct-nov 1968, pp. 192-219.

Mechthild Albert, «Azorín y los narradores de vanguardia: En torno a *La isla sin aurora*», in *Azorín et le surréalisme*. (Actas del Y Coloquio internacional organizado por el LRLLEBEC, Universidad de Pau y de los Países del Adour, octubre 2000), Gardonne, Fédérop, 2001, pp. 435-449.

⁶ Lucien, *Histoires vraies*, Livres A y B, *Œuvres*, Tome 2, Opuscules 11-20, Les belles lettres, Paris, 1998, pp. 57-134.

ra, se trata esencialmente del viejo fauno, de la ondina, de la sirena sin voz, del hada de los bosques), y la descripción de las islas que acogen finalmente a los viajeros las aúnan definitivamente, poniendo de realce el aspecto paradisiaco que caracteriza a cada una.

Pero *La verdadera historia* y su «isla de los bienaventurados» -que influyó obviamente en la concepción de la isla sin aurora de Azorín- no inserta sólo la ficción azoriniana en la continuidad de los meros relatos insulares sino también en el historial de las utopías isleñas. Escrita más de trece siglos antes de la *Utopía* de Moro, no pudo recibir su influencia pero al revés, se sabe que Luciano fue admirado y traducido tanto por Tomás Moro como por su amigo Erasmo y no se puede descartar la posibilidad de un posible ascendiente de Luciano sobre Moro, de tanto como rebosan los esquemas convergentes entre uno y otro texto; basta con aludir a la recuperación de ciertas imágenes, y sobre todo de ciertos conceptos así como a la representación de un universo que se construye en oposición a una norma, y a la instauración de nuevos códigos en un espacio ideal, ese «buen lugar inexistente» al que remiten tanto «la isla de los bienaventurados» donde recalán los viajeros de *La verdadera historia* -y a la que Luciano dedica gran parte de su relato (Libro B, 5-28)- como la misma etimología de «utopía»; ésta revela un doble sentido ya que la «u» que se empareja con la raíz griega «topos» supone tanto el prefijo «ou» -o sea la negación- como el «eu»- que significa «bien». Los dos relatos enseñan pues el gobierno de los «buenos lugares ideales», sometidos uno y otro a leyes, a códigos particulares encarnados por la presencia de tribunales que someten a los recién llegados o a los vecinos de la isla a juicios implacables.

Por otra parte, y pese a esa propinquidad manifiesta entre *La verdadera historia* y la *Utopía*, cabe relativizar el carácter fundador del relato de Tomás Moro y recordar que aun cuando inventó el término de «utopía», Platón, en *La República*, o Aristófanes, con su ciudad aérea edificada por las aves⁷, habían ideado y desarrollado el concepto mismo de ciudad ideal. Ahora bien, es de comprobar que estos dos relatos de refe-

⁷ Aristófanes, *Las aves*, 414 a. C.

rencia están también presentes en el texto de Luciano mediante la intertextualidad, y si el primero sufre el escarnio⁸, el segundo sirve de modelo a las islas aéreas de *La verdadera historia*⁹, lo que coloca de lleno este relato en la línea de las utopías insulares. Así pues, es por medio de *La historia verdadera* como *La isla sin aurora* queda asociada a la *Utopía*, relación sugerida por una red intertextual que nos permite superar el mero relato isleño.

Además, la relación de proximidad que existe entre los lugares implicados por la *Utopía* de Moro y *La isla sin aurora* de Azorín no se limita a la referencia a un espacio imaginario, el de la isla, sino que se debe sobre todo a la existencia de un espacio definido por la carencia o la ausencia. Entre el «lugar que no es», -el «ou-topos»- y, del lado de la «isla sin aurora», «el lugar que la ausencia califica», se nos propone una reacción con respecto a un referente de base, con respecto a una norma elaborada por el hombre y que construye la realidad. Así, el lugar que Moro describe no es tanto un mundo inexistente como un «lugar que no es el de la realidad», el «no-lugar de la realidad» en el que un nuevo código social puede organizarse. Del mismo modo y mediante la preposición exclusiva «sin», la carencia -y su correlativo, la necesidad- invade el universo de *La isla sin aurora*. Efectivamente, la noción de restricción está omnipresente en *La isla sin aurora*, desde su paratexto a su conclusión, en la que «el barco sin retorno» lleva a los tres autores fuera de la ilusión desarrollada en la isla de Azorín que, a imagen y semejanza de la de Moro, se define con respecto a un mundo preexistente. Este universo referencial es el de un mundo «con» una aurora, rico o provisto de aquel momento misterioso. En cuanto a la privación en *La isla sin aurora*, también atañe la esencia de sus personajes, sometidos a la melancolía y al sentimiento de la ausencia. Buen ejemplo de ello lo constituye el caso de la sirena, cuya definición ontológica de «sirena sin voz» va en contra de los tópicos propagados por las mitologías puesto que le resulta imposible encantar al poeta con esa voz canora con

⁸ «Sólo Platón estaba ausente, y decían que residía en la ciudad modelada por él, bajo la constitución y las leyes que él había redactado». *Op. cit.*, Livre B, 17, p. 108.

⁹ «Recordé al poeta Aristófanes, hombre sabio y verídico, cuyos escritos sería estúpido no tomar en serio». *Idem*, Livre A, 29, p. 77.

la que la tradición pobló las imaginaciones occidentales. Por lo tanto, *La isla sin aurora* es un lugar en el que se produce una doble inversión, no sólo con respecto a los códigos del mundo real sino también, y eso nos parece revelador, con respecto a las normas de lo imaginario y, pues, de la ficción.

No obstante, aunque el análisis patentiza la noción de privación como catalizador de la utopía, es la obligación la que, primero, parece suscitar la partida efectiva de los tres autores, quienes responden a una necesidad ineludible, de índole externa: «hay que ir a la isla». Pero este apremio social, extrínseco, tiene como origen un proyecto personal; se trata de la creación literaria del poeta, la de un viaje imaginario que lo conduce hacia una isla idílica -pese a carecer de aurora-, y que él da a conocer al público en el primer capítulo. Al apropiarse la concurrencia la utopía ajena, exige su actualización. Así pues, la utopía inicial, íntima, deriva hacia la noción de proyecto agible, a través de un viaje presentado como verdadero -con respecto al viaje imaginado en el primer capítulo- y que puede acarrear mutaciones en la definición de la utopía. A fin de cuentas, la intervención de la sociedad, la recuperación de un proyecto eminente- mente individual por el colectivo no son casuales, puesto que le obligan al poeta a salir de la esfera íntima para ingresar en el ámbito público. Dicha amplificación resulta imprescindible ya que permite generalizar la experiencia personal del poeta que abarca dos niveles estrechamente relacionados. Estos dos niveles -quedan sugeridos por el doble acicate que impulsa el viaje y que induce al lector a considerarlo bajo un doble ámbito: el ámbito metafísico y el ámbito metaliterario.

El aspecto metafísico se nutre de la imagen de la isla o más bien, encuentra en ella su modo de expresión predilecto. Y si volvemos, como anunciado, a las características del objeto «isla», está percibido como circular, cerrado sobre sí mismo, aparte. Este espacio, circunscrito por la finitud de sus contornos y de sus playas, se incluye en lo infinito del océano, o más bien encajado entre dos infinitos, el del mar y el del éter. Es pues un espacio insertado en lo que los ojos humanos consideran como ilimitado -lo infinito del tiempo y del espacio- y en eso, evidencia las angustias existenciales del autor monovero y les da una respuesta parcial. Dicha angus-

tia, nacida finalmente de la incapacidad del hombre para captar lo ilimitado, de su imposibilidad para adaptar el mundo a su medida y, en el caso del poeta, para atraerlo a las redes de la escritura, da lugar a un «conflicto íntimo» (p. 43), el cual fomenta la tensión hacia un ideal, una utopía que le permitiría «salir del pavoroso conflicto» (p. 92). Así elaborada, la utopía de la isla aparece como un fenómeno ambiguo, funcionando según una doble polaridad, bajo una modalidad a la vez negativa, la del fracaso, y positiva, la de la búsqueda que del fracaso nace; posee tanto una dimensión constructiva como otra destructiva, incluso patológica, la que lo origina todo.

Para volver a las redes de la escritura que revelan, en un primer tiempo, el malogro de la búsqueda metafísica del autor¹⁰ constituyen en gran parte el segundo aspecto de la problemática: efectivamente, la busca del lugar ideal, materializada mediante el viaje a la isla sin aurora no es sólo una proyección de lo imaginario hacia lo real. Recordaremos que no sólo fue ideada por el poeta sino que estuvo integrada en un relato intradiegético (capítulo 1, «Lectura del poeta»), que funciona a la manera de una «mise en abyme» programática, reproduciéndose luego, casi igualmente, en la diégesis (del capítulo II al epílogo del capítulo XXXVIII). Casi igualmente, podríamos decir, pues donde los autores del relato especular buscan una simple isla, que sólo *a posteriori* resulta ser una isla «sin aurora», en la diégesis, los mismos personajes se van *a priori* en pos de «la isla sin aurora», ésta que había construido la ficción. Resulta entonces que la creación en sí, materializada por la cuartilla blanca que el poeta deja de lado para ir a la isla, se plantea como origen de la peregrinación de los tres autores, tanto más cuanto que los pormenores se acumulan para presentar la ficción -que Azorín asocia al sueño, a la ilusión- como el motor verdadero de la travesía hacia la ínsula: no se sabe nada, verbigracia, del mundo que el poeta abandona, salvo que su partida le obliga a «despedirse del trabajo» y, por otra parte, las cuartillas se presentan como «causa de un movimiento a punto de producirse» (p. 52). Además, el propio relato adopta una forma

¹⁰ «Todas las tentativas que el autor ha hecho para llevar a las tablas el misterio de lo Infinito han fracasado. Forzosamente, ineluctablemente. Lo Infinito había de estar limitado por cuatro paredes.» p. 92.

que refleja el proceso de creación, que acaba ocupando un lugar tan significativo como la historia misma de los poetas viajeros. Ésta, descrita bajo la modalidad de la contingencia, queda efectivamente caracterizada por la presencia del modo condicional, así como por la locución disyuntiva «o»¹¹, que sume el relato en la fluctuación del pensamiento, en el universo de lo no-definitivo, propio de la obra en gestación. Las vacilaciones sugieren que la obra está elaborándose, observándose y corrigiéndose al mismo tiempo, y refuerzan el efecto de distanciamiento inducido por el desdoblamiento narrativo del poeta, a la vez protagonista y narrador heterodiegético del relato, ofreciéndolo al conocimiento de un destinatario, también desdoblado, presente tanto en la diégesis (la concurrencia ficticia que presencia la lectura del primer capítulo) como fuera del texto (el destinatario real).

En resumidas cuentas, *La isla sin aurora* no se contenta con sustituir a la realidad la imaginación, en una palabra, con realizar la utopía. Pone de realce el proceso con el que lo imaginario procedente de los adentros del hombre (que sea utopía o creación literaria) puede convertirse en realidad e incluso estructurar lo real:

«¿Qué es el ensueño sino el móvil de lo real?»p. 59.

Al poner de relieve el proceso ficticio que redobla la busca de lugar ideal y el viaje a la ínsula, Azorín acaba poniendo en duda la relación entre lo real y lo ficcional, cuestionando el mecanismo de la utopía a la par que la ejemplifica.

En este aspecto, no podemos sino cerciorarnos de la influencia de Luciano con su *Verdadera historia*, ya que él fue uno de los primeros en problematizar el vínculo entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira: cotejando los libros de Historia -en los cuales los autores narraban sucesos extraordinarios presentándolos como verdaderos- con su propia historia cuyo carácter ficticio asume, cuya falsedad conoce pese a relatarla con verosimilitud, construye un discurso verdadero que se opone a un sistema mentiroso. Así pues, por más que el código ficcional dice la mentira,

¹¹ Veremos más adelante que las oraciones disyuntivas tienen funciones múltiples, nutriendo entre otras cosas el carácter conjetural de la utopía.

adquiere el calificativo de real al transmitir un discurso auténtico que implica una actitud veraz.

Pero si Azorín parece asimismo señalar el predominio de la ficción sobre la realidad, discrepa totalmente de Luciano en la medida en que no nos presenta un sistema firme, sino constantemente sometido a fluctuaciones. En efecto, la realización de lo imaginario no descansa en cimientos estables, ya que la búsqueda nacida de la imaginación se afirma, ella también, como ficticia, mediante el encajamiento del «soñaba que soñaba» del capítulo 11, y por el hecho de que el lector, convocado desde el primer capítulo, ya sabe que la totalidad de la experiencia es el producto de la escritura. De esta manera, Azorín nos sume en el pozo sin fondo de la ilusión, pues enseñándola como tal, y enfocando su carácter ilusorio, contraviene sus reglas a la par que acepta las consecuencias de la transgresión: el hecho de mostrar la obra que se está elaborando genera también un proceso de desconstrucción de la ilusión, capacitada para dar pie a nuevas normas de ficción, para suscitar nuevas esperas por parte del lector.

Si hay, como comprobaremos al final del estudio, una forma de balanceo ininterrumpido entre realidad y ficción, dicha problemática se respalda, como toda utopía, con el espacio y el tratamiento que de él se da. Cada una de las actividades del dramaturgo, del poeta y del novelista, a menudo impalpable, se define en función del universo material, equiparándose el arte del novelista con el arte del ceramista, con sus cachorros delicados y quebradizos, mientras que las obras de teatro encuentran un eco en los trabajos sutiles de marquetería. Sobre todo, el propósito del dramaturgo para salir del conflicto íntimo, tentativa realizada mediante la escritura, queda metaforizado por la terminología del viaje, la del tránsito hacia un puerto seguro, («sin dejar las cuartillas, llegar a un puerto seguro»), que le permitirá remediar las carencias y «encontrar la síntesis ansiada», para que la «ataraxia» sustituya al conflicto íntimo. Así, el viaje a la ínsula no es sino la imagen de una doble búsqueda, metafísica y literaria.

Por lo tanto, la experiencia que consiste en imponer la ficción sobre la realidad, en moldear el mundo para recalcar el poder del hombre sobre el medio ambiente adopta la forma del trayecto hacia la isla sin aurora, la de la exploración de todas las posibilidades laterales de lo real. Por

consiguiente, tanto a lo largo del viaje como en la isla, se multiplican las formulaciones alternativas¹² que se prolongan estructuralmente en los personajes con los cuales los viajeros entran en contacto, y que funcionan por parejas antinómicas: así, los dos descubridores de ínsulas, Gaspar Rico y Manuel Rodríguez, les dan consejos opuestos, y cada uno de los vecinos de la isla elige un modo de vida que encuentra su contrario en la manera de vivir de otro (la ondina parlara se opone a la sirena sin voz, Silvano Arbóreo al fauno), lo que hace de la isla el sitio de la conjetura planteado como lugar emblemático de la utopía.

En ello se opone la ínsula al lugar verdadero que abandonan los tres autores, y si pocas veces se expresa explícitamente el antagonismo original entre el espacio de la partida y el espacio de la llegada -ya que sólo se describe el lugar final, materialización del deseo- es porque la fractura conceptual entre el lugar real abandonado y el lugar ideal anhelado está más bien expresada gracias a la distancia espacial y temporal que los separa («la lejanía», «la infinita llanura», «llanura inacabable y cielo infinito»). Tal advertencia conlleva otra, de cuyas implicaciones nos percataremos más adelante: el paso, la transición y hasta la tensión entre ambos lugares, entre lo real y lo conjetural son tan relevantes para la existencia y el porvenir de la utopía como cada uno de los lugares considerados en su unicidad.

Por eso la noción de intervalo, incluso de límite adquiere un sentido singular en *La isla sin aurora*, preludiando el salto final hacia la ilusión, concretado por la llegada a la ínsula. Tres veces el poeta se enfrenta con la alternativa del paso, concentrada en lugares simbólicos: en la casa del Bósforo, punto estratégico que separa Europa de Asia, Oriente de Occidente -separación que significa para Azorín la oposición entre el ensueño y la realidad-, el poeta descubre una manzana y un cuchillito de

¹² «Dormían o velaban», p. 34, «Podría o no haber misterio que les satisficiese», p. 63, « El bergantín, si es que no era goleta, si es que no era bricbarca, si es que no era quechemarín, navegaba con lentitud», p. 88, «este caballero traía una larga y negra barba; la traía y no la traía; era barbudo y al mismo tiempo lampiño», p. 89.

plata que sólo pide partir la fruta en dos, «como simbólicamente partiría los dos mundos, las dos civilizaciones trabadas y ensambladas». Más adelante, los tres escritores se hallan en una tienda de campanillas mágicas con las que cada uno puede cumplir un deseo, salvar la línea que separa la imaginación de la realidad. Por fin, el espejo de obsidiana abre al poeta la perspectiva futura de muchos siglos, le autoriza a acceder al poder supremo, a penetrar los misterios originales, fuente de sus angustias existenciales. Pero en los tres casos, la realización de la ilusión, el tránsito de un mundo a otro, de lo desconocido a lo conocido están percibidos como amenazas, inherentes a la relevancia de la apuesta, que es la del dominio del mundo:

«Todo en la vida, en el mundo, en el Universo se compendia para él en este tránsito.» p. 88.

De ahí las vacilaciones del poeta, «envuelto entre el temor y el deseo», movido por un sentimiento que ya no es el de la privación o de la necesidad -motivo de la utopía- sino el de la pérdida. En efecto, la esencia de la utopía reside en su no-cumplimiento, en el hecho de que permanezca hipotética y no hacedera. Se construye como un espacio potencial, «conjetural», diríamos empleando el término grato a P. Versins¹³, y no futuro. Se fundamenta en nuestros deseos y corresponde, como creencia y esperanza, con una quimera. Si algún día acaece y se cumple, pierde su motivo de ser al salir de la órbita de la aspiración, para pasar a la de la realidad efectiva. A este respecto resulta reveladora la frase de André Gide, «La utopía de hoy es la realidad de mañana», ya que muestra, con la variación de terminología entre «utopía» y «realidad», que si la utopía entra en el marco del futuro y deja el de la potencialidad, entonces se lleva a cabo un cambio profundo que transfigura la índole del concepto. Entendemos entonces por qué el autor dramático quiebra deliberadamente la campanita de barro, el poeta renuncia a partir la manzana o a mirarse en el espejo de obsidiana. No obstante, los tres personajes no pueden desistir de la isla -el hecho de imaginar varias llegadas sucesivas produce sin embargo un efec-

¹³ Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.

to de aplazamiento, como si la voluntad se opusiera al deseo-, puesto que la «realización de la ilusión» se impone estructuralmente como contrapeso a la «no-realización de la ilusión», debido al funcionamiento conjetural de *La isla sin aurora*.

Cuando por fin se concreta la ilusión original, el descubrimiento de la isla sin aurora, volvemos a encontrarnos con todos los esquemas tradicionales de la utopía, empezando por la descripción del lugar en el que todas las necesidades están saciadas, los colores producen reflejos tornasolados, la flora es lujuriente y ubérrima, la fauna abigarrada y pacífica. Los elementos de la naturaleza se conjugan para crear un *locus amoenus* en el que resuenan los ecos de la Arcadia, ese paraíso bucólico gobernado por Pan, presente en el relato a través del personaje del viejo Fauno. Bien se ve hasta qué punto la utopía, que a menudo tiene una función crítica, proviene de la aspiración a un «estar mejor», esa dicha en que la que habíamos hecho hincapié a partir de la etimología de la «eutopía», o a propósito de la «isla de los bienaventurados» de *La verdadera historia*. Asociado con ese afán, vuelve a surgir otro lugar común de la utopía, que corre en filigrana por la Historia de la conjetura, y que consiste en «vivir en función de la naturaleza». Dicho modo de vida, inspirado del «buen salvaje» de Rousseau constituye una de las normas de *La isla sin aurora*, y encuentra entre sus seguidores a los personajes cuya onomástica remite a la naturaleza, tales como «Hada Nemorosa», «Silvano Arbóreo» o la «Ondina parlera», quien afirma a los viajeros que «Nada falta en la isla para vuestro goce» y les pregunta «¿Dónde se puede vivir más placenteramente que en una isla en donde hay de todo cuanto el hombre necesita para su nutrimento?». La vuelta a la naturaleza aparece, desde luego, como una compensación ante el apremio de Europa y de la civilización, pero es de notar que tal forma de utopía regresiva, muy frecuente en las construcciones de las urbes ideales, no deja de generar una paradoja en el concepto de utopía. Efectivamente, si la utopía tiende generalmente hacia un punto teórico que se proyecta más allá del presente, en el caso de *La isla sin aurora* y del retorno a la naturaleza, se produce un movimiento contrario ya que, más que ideal - o sea concebido por la mente sin que los sentidos puedan percibirlo-, el lugar descrito es idílico, en el sentido en que «recuerda» el

idilio por su escenario pastoril, con toda la importancia que cabe conferir al «recuerdo», a la vuelta hacia la categoría de lo conocido.

Y ahí está una de las claves de la utopía azoriniana, y del viaje utópico en general, en la medida en que el viaje a la isla desconocida responde a un deseo de horadar los misterios del mundo y de captar su esencia, de trasladar lo desconocido al ámbito de lo conocido. Eso justifica, lo habíamos advertido ya, el interés de la isla, lugar circunscrito en medio de la inmensidad del mar¹⁴ Pues la isla, inicialmente emblema de lo desconocido, de la alteridad, le permitirá al hombre atraer el mundo a sí mismo e imponer su sello al universo.

Este movimiento acarrea implicaciones plurales, tanto espaciales como temporales o nocionales, y la primera que campea en *La isla sin aurora* afecta, desde luego, el espacio, y se manifiesta con la obsesión por la limitación, inherente a la búsqueda de la ínsula:

«Limitarse, limitar las sensaciones.» p. 91.

«¡Limitarse para ser fuertes y para saber! Ya estamos limitados en la isla. Ya vamos a poder conocer menudamente, con todas sus individualidades, un pedazo de globo terráqueo.» p. 92.

Tal limitación, que reduce lo infinito del universo al perímetro finito de la isla, se relaciona entonces con el conocimiento, el de un lugar en un primer tiempo desconocido. Y en el ámbito plenamente espacial de la exploración de la ínsula, asistimos a otro proceso con el que el hombre atrae lo desconocido hacia sí mismo, construye lo desconocido en función de sus propias normas. Por eso las descripciones de la

¹⁴ Los años cuarenta revelan una atracción por parte de Azorín hacia las islas y los lugares exóticos alejados de toda civilización, atracción que Christian Manso analizó a partir de tres artículos que Azorín publicó en *ABC* entre 1941 y 1942, «Oceanía», «Noa-Noa», «Otaiti».

Vid. Christian Manso, «Azorín desde las columnas de *ABC*: Melancolía, poesía (1941-1942)», in *Azorín: 1939-1945* (Actas del VI Coloquio internacional organizado por el LRLLEBEC, Universidad de Pau y de Los Países del Adour, octubre 2003), en prensa.

isla, las de los paisajes nuevos de habitantes extraños apelan siempre a un léxico manido, a referentes antiguos y a normas predefinidas. En aquella isla desconocida, «los consabidos cocoteros, la consabida montaña cristalina» se integran en un proceso de reconocimiento, del que participa el encuentro con Edipo. Presentado primero como un ser desconocido, «un hombre a quien él no había visto nunca», la descripción que de él se hace se estrecha, se especifica y hace ver a un anciano, ciego, acompañado por una niña, hasta el momento en que la identificación se opera y el nombre de Edipo surge en el texto. Asimismo el árbol del pan, fuente de interrogaciones, está integrado en el terreno de lo conocido, por medio del producto elaborado por las sociedades industriales, el pan. Así, en una utopía en la que todo se conserva y nada se pierde y en la que la realidad del mundo de partida es recuperada por el universo de la ilusión, el hombre se adueña de la isla («Dueños de la isla, eran dueños sí»), dibuja perfectamente su topografía («habían comenzado a formar su topografía»), y le confiere códigos de funcionamiento¹⁵, entre los cuales destacan la limitación y la medida («habían logrado atesorar la primera norma del vivir cuerdo, el limitarse, y también no malrotar la fuerza»), fuentes de conocimiento y de sabiduría. La última señal de la instauración de un gobierno nuevo en la isla radica luego en el tribunal que elaboran los tres viajeros para juzgar el rapto de la aurora y, para ello, recurren, una vez más, al código anterior, a la jurisprudencia europea.

Aparece que la atracción de lo conocido por lo desconocido, que se hace por lo tanto conocido, se acompaña de la de la realidad por la imaginación, que se convierte finalmente en realidad. Entonces adquieren toda su significación las frases gratas al poeta azoriniano, que afirman el poder del creador, su capacidad para transformar su ficción en realidad:

¹⁵ Si exceptuamos las influencias ya citadas (Luciano, Tomás Moro) con respecto a la organización de la isla y su apropiación por parte de los viajeros, no podemos sino pensar en ciertas escenas del *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, en las que Robinson recorre su dominio en una especie de desfile triunfal, valiéndose de un léxico que es el de la soberanía.

«La ficción del poeta no es ficción, es realidad». p. 41.

«Lo que inventan los poetas es más cierto que lo que existe en realidad.» p. 56.

«¡Ah la isla sin aurora! Si la ha inventado un poeta, tendrá realidad.» p. 55.

Más importante aún, la vuelta que se realiza, pasando por lo desconocido para integrarlo luego bajo la forma de lo conocido genera una dinámica similar entre la interioridad del poeta, su ser íntimo, y su exterioridad («y del mundo externo se pasa, como es lógico, al mundo interno», p. 110) puesto que el problema de la identidad está planteada con acuidad antes de encontrar una solución en la alteridad, sugerida por el espacio desconocido y la presencia de seres dispares. Así tenemos la impresión de que, a través del descubrimiento de la gente ajena, se efectúa una vuelta del hombre sobre sí mismo. A este respecto, es ejemplar la actitud de los dos exploradores, Gaspar Rico et Manuel Rodríguez, quienes dan su nombre a las islas que descubren, estableciendo un vínculo estrecho entre el espacio sin nombre y su propia identidad. Resulta también significativo que, al llegar los tres autores a la isla, se les pregunte cuál es su identidad y que la respuesta dada, «gente que no sabe ella misma quién es», se convierta en un verdadero sésamo, en una condición *sine qua non* de su aceptación en la isla. La identidad, pregunta planteada desde el principio de la obra con el desdoblamiento del poeta, a la par narrador y protagonista, se renueva constantemente en contacto con la alteridad, con el espejo deformante que dibujan los demás o con el mero reflejo del espejo del agua :

«Los habitantes de la isla fueron los que me descubrieron a mí. O por lo menos fueron causa de que yo me descubriera a mí mismo [...] Se revelaron al contraste con otros hombres distintos de los europeos.» p. 60.

«La otra personalidad mía es la que está ahora retratando misteriosamente este lago. Y esta personalidad, real y escondida, es la que nos importa conocer a todos.» p.111.

Pese a todo, vuelve la amenaza-inherente al paso de las fronteras, y si el caminar hacia lo desconocido da origen al saber, cabe consta-

tar que en la utopía, no se pueden separar los dos polos de la ilusión y de la desilusión, de la construcción y de la destrucción, y que el peligro de muerte que amenazaba la concreción de la ilusión no era vano. Pues si provoca la satisfacción, la manifestación del poder del hombre presenta también un aspecto negativo que causa el disgusto, en la medida en que pone coto a los misterios del mundo. Y sería poco decir únicamente que la ilusión causa la desilusión. Efectivamente, la realización de la utopía pone en tela de juicio la vida del que la satisface y desemboca en su muerte, verdadera o simbólica. Muerte verdadera cuando las aves atraídas por la luz del faro se aplastan sobre los cristales tratando de satisfacer su curiosidad. Muerte simbólica para Edipo cuando, queriendo éste contentar este mismo estado de espíritu, sale al encuentro de su tragedia o, para Fausto, cuando él afirma que «La ilusión es el alma del mundo. Y por la ilusión he perecido yo. No es que me haya muerto; es que he perdido mi razón de vivir. [...] La curiosidad, madre de la ciencia, es lo que mata.» (p. 86).

Asimismo, la llegada a la isla aniquila en el poeta toda tensión hacia el futuro, todo motivo de ser, en la medida en que implica la idea de un mundo perfecto, limitado en el tiempo y en el espacio. Se produce pues con respecto al espacio ilimitado del universo -origen de la actividad del poeta- una doble reducción, ya que el estrechamiento espacial está supuesto por la circularidad de la isla, delimitada por las playas y los acantilados que la rodean, y ya que la concentración temporal se debe a la falta de aurora. En efecto, vivir en la isla sin aurora implica el final de la transición entre día y noche, y de la conciencia del fluir del tiempo. De hecho, la supresión de la aurora genera una sensación de tiempo detenido, «como si todo fuera presente, sin tiempo ni espacio», «sin pasado y sin porvenir», sin que haya algo memorable, sin que haya algo que saber u olvidar. Al revés, como la aurora está presentada en la obra azoriniana como un momento privilegiado, que ofrece al poeta la posibilidad de pintar los matices del mundo, su ausencia daña la primera función del poeta, que consiste en captar el instante fugaz y las sensaciones que crea.

Así pues, el interés de la aurora -y asimismo de la isla sin aurora- descansa en gran parte en la bivalencia de éstas, en las funciones múltiples que desempeñan, convocando tanto las nociones de inacabado como

de acabado, de infinito como de finito, de satisfacción como de frustración. Efectivamente, «abordar la isla» es sinónimo de «realizar la ilusión», y abre el acceso al conocimiento, a la plenitud que se relaciona con la circularidad de la ínsula. Pero el aspecto acabado de la isla y la ausencia de aurora que petrifica el tiempo motivan también un sentimiento de estancamiento y son entonces sinónimos de muerte. A esto se añade que la satisfacción dada por la materialización de la utopía conlleva intrínsecamente la frustración puesto que el lugar de la conjetura; «la isla *sin aurora*,» está marcado por el sello de la privación. De hecho, y de manera ontológica, la isla descrita como idílica nunca podrá desembocar en la dicha y suscitará conculcamente, estructuralmente una nueva carencia, una nueva utopía. Al contrario de las utopías tradicionales que colocan la carencia a su origen y tienden a su resolución, la utopía azoriniana realiza una vuelta de la carencia hacia la carencia, de la ilusión hacia la ilusión, pasando por una fase de apropiación de lo real por lo imaginario. El relato azoriniano genera pues un movimiento circular, reflexivo ya que la utopía es a la vez motor y destino del viaje, ya que se encuentra a su origen y a su término. *La isla sin aurora* da a conocer la utopía de la ilusión, en la que, en definitiva, la utopía es su propio motivo.

A este respecto, el hallazgo admirable de Azorín es el siguiente: el haber sugerido que la utopía se traslada constantemente de un lugar a otro, que el lugar de la utopía es movedizo, variable de una persona a otra, y eso, a través de la anécdota del rapto de la aurora. Si la isla se define «sin aurora», es porque un anciano la robó y desde el fondo de su caverna va cortando trocitos de aurora para mandarlos a los españoles y hacerles don de ella. Y no es casual la imagen de la caverna: se trata desde luego de la caverna de Platón, símbolo del mundo, y en dicha caverna, la ilusión (que sea utopía o ideología) es una necesidad. Con la caverna se confirma el enlace inalienable entre realidad y ficción, entre el universo en que vivimos y la utopía que anhelamos. Mediante una relación de vasos comunicantes y gracias a una ley de conservación, la carencia, a través de la metáfora de la aurora, se trasladó hacia España, haciendo de la península el nuevo lugar ideal que entraña el objeto de la carencia, mientras que la isla, reducida en adelante a la dimensión de lo conocido o de lo real, ya no presenta el más mínimo interés para el poeta. Eso justifica pues una

nueva partida de los viajeros en pos de una nueva ilusión, incluida en un viaje sin principio (¿imagen de la aurora faltante?) y sin fin, en una dialéctica ininterrumpida entre realidad y ficción. Ahora bien, tal movimiento perpetuo desemboca en la noción de lo inacabado, visible a las claras en el ámbito de la creación, noción simbolizada por el epílogo en el que los tres autores reanudan el viaje a bordo del «barco sin retorno», y verbalizada de manera significativa en el capítulo XIX, «El barco abandonado», mediante una obra cuyo tema es «La belleza de lo inacabado».

Así, se dibuja una geometría de conjunto, que une siempre una línea continua a la redondez de un espacio cerrado y que se repercute en diversos terrenos de aplicación: en un primer tiempo, el relato dibuja en el espacio de la ficción una alternancia entre la trayectoria del viaje y la circularidad de la isla. Asociando la proyección hacia un más allá con una vuelta sobre sí mismo (¿sí misma?), esta estructura doble no sólo metaforiza, lo comprobamos ya, el proceso cognitivo -conocimiento del universo por el hombre y del hombre por sí mismo- sino que figura la creación, remitiendo la circularidad de la isla al carácter redondeado del libro considerado en su materialidad, mientras que la apertura final indicada por la nueva partida del barco alude el avance sempiterno de una obra que podemos calificar de «en souffrance»¹⁶ y eso por dos razones. Obra «en souffrance» porque *La isla sin aurora* es, a semejanza de las obras azorinianas, una obra abierta, «en espera» de una conclusión. «En souffrance» -sufriendo pues- porque esas obras están ineluctablemente sometidas a la carencia, siempre en busca de la unión imposible entre la ficción y la realidad, cuando la experiencia utópica sólo permite a una sustituirse a otra. Podemos decir a este propósito que el proyecto literario de Azorín adquiere su forma / a través de la utopía, en el movimiento sin fin que trata de promover el ideal a la categoría de la realidad.

Finalmente, la verdadera utopía de *La isla sin aurora* no se halla en el lugar ideal alcanzado durante un instante antes de cambiar de índole y convertirse en realidad. Hay que buscarla en el espacio de la transición, en la linde. En este sentido, cabe disociar este espacio de transición

¹⁶ Nos valemos aquí de la expresión francesa.

breve de la larga travesía del océano, en la que seguimos palmo a palmo a los tres autores. Efectivamente, la utopía está en el hilo imperceptible, en el espejo a través del cual la carencia se vuelca, se traslada de un lugar a otro, en el lugar que crea la tensión entre el espacio del deseo y de la realidad. Pero justamente y si bien se mira, el único espacio-tiempo que falta en la obra, que introduce una solución de continuidad, ¿cuál será, sino el de la aurora, símbolo de la transición, la aurora que el poeta trata de apresar en su cuartilla sin lograrlo jamás, escabulléndose siempre más lejos la utopía de su ficción?