



- ◆ Trabajo realizado por la Biblioteca Digital de la Universidad CEU-San Pablo
- ◆ Me comprometo a utilizar esta copia privada sin finalidad lucrativa, para fines de investigación y docencia, de acuerdo con el art. 37 de la M.T.R.L.P.I. (Modificación del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual del 7 julio del 2006)

DEL PERIODISMO AL ENSAYO.
EL «MARIPOSEO INTELECTUAL»
Y LA PROSA DE 1900
MILAGROSA ROMERO SAMPER
UNIVERSIDAD DE L'AQUILA

Hay que apartarse un momento de las apariencias, que son innumerables, desconcertantes, contradictorias, y buscar más adentro la fuente única o las pocas fuentes, si aquélla no se encuentra, de donde nacen.

Cuando el objeto de estudio es tan evanescente que requiere para su elucidación todo un congreso, bien se puede disculpar la elección de un título tan impreciso y aparentemente vago como el presente. Enfadosas justificaciones aparte, precisaré sin embargo que excluyo de mi estudio temas y autores ya tratados en este lugar o favorecidos en su producción ensayística por la crítica (como Unamuno, Maeztu o Ganivet). El análisis de algunas cuestiones revela afinidades de fondo sorprendentes en personajes aparentemente tan heterogéneos como Azorín y Baroja, de una parte, y Rubén Darío, de otra. Por ello he preferido la denominación «neutra» de 1900, frente a las académicas distinciones entre «Modernismo» y «98».

Cualquier definición de ensayo presenta, además, problemas de aplicación práctica: la mayoría de los libros de estos autores que se consideran bajo esta etiqueta son en realidad recopilaciones de artículos. Incluso sus ensayos más tardíos carecen de unidad temática y estructural, dando muchas veces impresión de superficialidad. Y sin embargo, a pesar de esta falta de sentido unitario, se les considera los creadores de la moderna prosa ensayística. Más que la caracterización del género en sí, me interesa por tanto establecer la tendencia o afinidad ensayística de los autores que nos ocupan, en los años finales del siglo XIX y principios del XX.

Su actitud intelectual les lleva a escribir, efectivamente, sobre el problema nacional (que incluye aspectos distintos del político, dicho sea de paso: la vida social y familiar, por ejemplo), pero también sobre otros temas característicos del género ensayístico. También es característica del mismo la falta de rigor científico y la asistematicidad, compatibles, por lo demás, con el subjetivismo y la voluntad de estilo reivindicada con insistencia por los interesados. ¿Por qué, entonces, la abundante producción no novelística de Baroja, Azorín y Rubén Darío supera temática y estilísticamente los límites del periodismo, sin ser por ello clasificable como ensayo?

UNA MENTALIDAD ENSAYÍSTICA

La misma definición de abulia por Ángel Ganivet podría servir de punto de partida para explicar este hecho bastante curioso. De la misma manera que la falta de ideas y convicciones produce la inactividad, podemos decir que la crisis ideológica en sí, siendo continuo objeto de reflexión, impide la «cristalización» (por usar un término orteguiano) o, lo que es lo mismo, la realización de un análisis orgánico y estructurado. Quizá sea sintomático en este sentido que uno de los pocos ensayos de Baroja dignos de este nombre (a pesar de lo fantasioso de su concepción) sea precisamente *La caverna del humorismo* (1919). En una paradoja típica de la barojiana, lo subjetivo se convierte en objeto de análisis y la ironía pasa a contemplarse a sí misma.

En las dedicatorias a esta obra encontramos bastante bien definida su intención ensayística, en términos casi defensivos. Podríamos adivinar detrás de sus destinatarios a un Ortega benévolo con su sinceridad, pero presumiblemente riguroso en el terreno científico:

A un joven literato

Amigo, ¿qué quiere usted? Todos los escritores tenemos un ciclo parecido y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodíaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías

estéticas. Yo no siento pasar por las mismas o parecidas fases de los que me han precedido; lo que siento es pasar por ellas mal.

Me hubiera gustado hacer este libro con un verdadero rigor científico, con el rigor científico de un sabio alemán; pero me temo no haberlo conseguido y haberlo hecho con la gárrula palabrería de un político español, y no digo de un vendedor de especícos, porque éstos me parecen más respetables que aquéllos (cursivas nuestras).

Usted cree que no debía haber escrito este libro, sino otro. ¿Qué quiere usted? Yo quizá piense lo mismo; pero hay que conformarse con el Destino, que ahora me marca el momento de las teorías estéticas.

A un cometólogo influyente

Como la crítica severa no permite siempre a los fabricantes de cometas que sus pequeños artefactos suban por el aire si no están contruidos conforme a las reglas de la cometología, es muy posible que a ésta, que yo intento elevar con el título de *La caverna del humorismo*, ustedes los cometólogos conspicuos no le den su sanción ni su beneplácito [...] Yo acepto de antemano esos reparos; pero creo que, defectuosa y todo, mi cometa subirá en el aire, si hay viento [...] A pesar de esto, no creo haber perdido el tiempo. He escrito estas cuartillas y me he entretenido bastante. He pensado que mi cometa resplandecería en el aire con su hermosa cola. Ahora, para eso será preciso que ustedes no nos acaparen el viento [...] *Ya que ustedes prefieren el aire de las Academias y de las Universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?*¹ (cursivas nuestras).

El «mariposeo intelectual»

En realidad, los ciclos no están tan definidos ni presentan un carácter tan cerrado como pretende Baroja en la madurez de su carrera. Aunque él distingue en su producción una segunda

1 Pío Baroja, «La caverna del humorismo», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1976, v. pp. 393-394.

etapa, a partir de 1914, caracterizada por la actitud crítica y «cierto mariposeo sobre las ideas y sobre las cosas»², la verdad es que el término está ya presente en el homenaje tributado por este pequeño grupo de literatos a Larra en 1901. El «mariposeo» no indica, contra lo que pudiera parecer, una actitud frívola ante el mundo; al contrario, señalaba Azorín en su discurso, era una manifestación de sus «angustiosas perplejidades», de su «perpetuo *no saber*», de sus deseos e impotencia:

Su obra es tan varia y tan contradictoria como la vida. Y si ser libre es gustar de todo y renegar de todo [...], Larra es el más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo. Por este ansioso mariposeo intelectual, simpática protesta contra la rigidez del canon, honrada disciplina del espíritu, es por lo que nosotros lo amamos³.

La curiosidad intelectual se establece, por tanto, como uno de los referentes generacionales, y aparece hondamente ligada a la crisis de fin de siglo. En el caso de Baroja, el «mariposeo» va unido a la ironía, rasgo fundamental de su estilo⁴. Además, en cuanto el «mariposeo» supone una actitud «ilógica» y subjetiva ante el mundo, excluye el análisis científico y participa, por tanto, de una de las características del ensayo. La libertad es otro aspecto clave de este concepto: libertad para el autor pero, como señala también Rubén Darío, para el lector:

En este libro, como en todos los míos, no pretendo enseñar nada, pues me complazco en reconocerme el ser menos pedagógico de la tierra. Van aquí mis opiniones y mis sentires sobre cosas vistas e ideas acariciadas. Todo expresado en la manera más noble que he podido, pues no me avengo con bajos pensamientos ni vulgares palabras. No busco el que nadie piense como yo, ni se mani-

2 *Id.*, «Galería de tipos de mi época», *Obras completas*, cit., VII, p. 832.

3 El discurso fue reproducido íntegramente, como se sabe, por José Martínez Ruiz en *La voluntad*. Hemos utilizado la edición de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1989, p. 246. Allí mismo se reproduce la crónica que escribió Baroja sobre esta visita a la tumba del escritor romántico.

4 Véase la obra de Biruté Ciplijauskaitė, *Distancia como estilo en Pío Baroja*, Madrid, Ínsula, 1972. Azorín comparte con su íntimo esa «distancia como estilo».

fieste como yo. ¡Libertad, libertad, mis amigos! Y no os dejéis poner librea de ninguna clase⁵.

El distanciamiento de la propia obra, el énfasis en lo subjetivo, el «mariposeo intelectual» o, por decirlo en palabras de Baroja, «un espíritu de curiosidad mezclado con un tanto de egotismo» es lo que se encuentra en la base de la creación literaria. El interés es universal y gratuito:

Por este espíritu de curiosidad contemplo el modo de representarse en mi inteligencia las cosas del mundo, como quien asiste a una función de magia, unas veces amable y jovial, otras pesada y aburridísima.

Comprendo que la ocupación no es muy útil ni beneficiosa, pero en calidad de *sport* no está muy por debajo de la filatelia, del tresillo o del noble juego del billar⁶.

Esa misma concepción gratuita o deportiva (por no decir lúdica) no ya del ejercicio literario en sí, sino de la misma actividad intelectual, está poniendo de relieve, a estas alturas (estamos en 1904), un radical escepticismo en el valor de la filosofía y, sobre todo, de la ciencia: «El átomo, la unidad del alma y de la conciencia, la certidumbre de conocer, todo es sospechoso hoy. *Ignoramus, ignorabimus*»⁷.

Bien es verdad que en la actitud irónica hay algo más: el reconocimiento de los propios límites o, en otras palabras, la carencia de un sólido bagaje intelectual y científico, que Ortega considera como la base del verdadero ensayo. Abundan las referencias en este sentido, incluso en los títulos (*Las confesiones de un pequeño filósofo*), prueba de que el egotismo no era siempre incompatible

5 Rubén Darío, «Opiniones», en *Obras completas*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950. I, p. 228. Estas palabras están fechadas en París en 1906.

6 P. Baroja, prólogo a «El Tablado de Arlequin», *Obras completas*, cit., V, p. 11.

7 Aunque la frase es de 1917, la idea es muy anterior, y constituye la base de «El árbol de la ciencia; Juventud, Egotría»: *Obras completas*, cit., V, p. 158. El mismo aforismo de Dubois-Reymond aparece diseminado en toda la obra de Baroja, por ejemplo en «La intuición y el estilo», *Obras completas*, cit., VII, p. 986.

con la humildad: la autosuficiencia de Maeztu o de Unamuno sacaban de quicio a Azorín o a Baroja, a pesar de su confesada egolatría. El siempre sincero don Pío reconoce: «He pasado por los libros como un viajero por las fondas, sin detenerme mucho en ésta ni en la otra»⁸.

Pero si el mariposeo denota falta de bases culturales sólidas, significa también (y sobre todo) apertura intelectual; es una forma de indagar nuevas verdades, un método de conocimiento y, en definitiva, una búsqueda de sentido. El mariposeo es la base de la crítica; es, para Ortega, una terapéutica, una bocanada de aire fresco frente al anquilosamiento de la época. Ortega supo ver en la crítica azoriniana una forma de afirmación vital frente al estancamiento en el pasado, en la costumbre, en lo vulgar. La falta de curiosidad intelectual es la raíz de todos los males, impidiendo el cambio, la transformación que constituyen la esencia de la vida. Por eso, en la vieja Castilla «vivir es ver volver»⁹. Pero no es ya sólo que España esté sin pulso (en palabras de Silvela) o que carezca de rumbo, o que, para Azorín, siguiendo a Larra, se encuentre en un momento de confusión, donde «no acaba de morir la España vieja y apenas si despunta la nueva»¹⁰: el problema es humano, universal. Estos tres aspectos del mariposeo intelectual (método de conocimiento, afirmación vital, actitud crítica) se manifiestan claramente en las siguientes líneas de *Antonio Azorín*, muy cercanas en el tiempo al discurso ante la tumba de Larra:

Otro de los cargos, querido maestro, que los viejos hacen a las nuevas generaciones es su volubilidad, su mariposeo a través de todas las ideas.

8 *Juventud, Egolatría*, cit., p. 177.

9 José Ortega y Gasset, «Meditaciones del Escorial. *Azorín*, primores de lo vulgar», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, Madrid, Castalia, 1988, pp. 329-330. E.I. Fox reproduce una primera versión del famoso trabajo (publicada en *Los lunes del Imparcial* en febrero de 1913) en su introducción a *Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 56-57.

10 J. Martínez Ruiz, «Un discurso de La Cierva», en *Obras completas*, II, cit., p. 85, citado por E.I. Fox en su prólogo a *Castilla*, cit., p. 25. El discurso data de 1914, trece años después del famoso peregrinaje a la tumba de Larra.

Cabalmente en el fondo de esa volubilidad veo yo un instintivo espíritu de justicia. Los viejos, hombres de una sola idea, no pueden comprender que se vivan todas las ideas. ¿Que los jóvenes no tienen ideas fijas? ¡Si precisamente no tener ideas fijas es tenerlas todas, es gustarlas todas, amarlas todas! Y como la vida no es una sola cosa, sino que son varias, y, a veces muy contradictorias, sólo éste es el eficaz método de percibirla en todos sus matices y cambiantes, y sólo ésta es la regla crítica infalible para juzgar y estimar a los hombres... Pero los viejos no pueden comprender este mariposeo, y se aferran a una sola idea que representa su vida, su espíritu, su pasado. Y esto es fatal; es el mismo instinto que nos hace cobrar amor a un objeto que hemos usado durante años, un reloj, una petaca, un bastón...¹¹

Sin embargo, bajo el aparente caos del revoleteo de las ideas hay una búsqueda de orden y coherencia. Si en 1912 Azorín se encamina por el bien, la verdad y la justicia, en 1902 se muestra más vago y flexible. Como Baroja en *El árbol de la ciencia*¹², Antonio Azorín proclama la necesidad vital de los ideales. El pensamiento acabará por posarse, por elegir un ideal. Poco importa su valor real. El escepticismo que parte de la quiebra de todas las certezas, y que se encuentra en la base del «mariposeo», se transparenta de nuevo en una agrídulce ironía:

En el fondo, todo es un ideal... Y la vida, que es triste, que es monótona, necesita, querido Sarrió, un ideal que la haga llevadera: justicia, amor, belleza, o sencillamente un bastón con una chapa de plata¹³.

Recordemos que para Baroja, según Ortega, «no hay valores absolutos, ni realidades absolutas: todo puede valer absolutamente,

11 J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 137-138.

12 La importancia de este aspecto incluso en la producción barojiana más caótica ha sido señalada por Marsha Suzan Collins en *Pío Baroja's «Memorias de un hombre de acción» and the Ironic Mode: The Search for Orden and Meaning*, London, Tamesis Books, 1986.

13 J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, cit., p. 141.

ser absolutamente real si es sinceramente sentido»¹⁴. Claro está que para nuestros autores un bastón no podía encarnar (salvo en un sentido muy limitado) el orden que en el fondo anhelan y que, según Inman Fox (al menos en el caso de Azorín), les hace sintonzar con Larra. Más allá de la simpatía romántica existe, pues, una solidaridad intelectual profunda con el inspirador del término «mariposeo»¹⁵. La búsqueda de clasicismo, de orden, es por lo demás característica de los períodos de vacío y desorden. Los textos citados demuestran que existe la búsqueda de un ideal ya en los primerísimos años del siglo, antes de las formulaciones de 1912. Así pues, el adjetivo «ilógico» referido al «mariposeo» en su discurso de 1901 tendría el significado de asistematicidad y falta de método que le da el diccionario¹⁶. En cuanto el «mariposeo» se presenta como libertad intelectual, bien se puede entender su rechazo a las normas. Pero es que, además, hay que tener en cuenta que esta actitud no sólo se coloca «fuera de», sino «frente a» los grandes sistemas en plena crisis, en una palabra, como alternativa a la crisis del conocimiento científico y filosófico. No hay, en el fondo, contradicción en una curiosidad intelectual carente de método y su aspiración más íntima a la búsqueda de ideas-madres, ideas vitales o, simplemente, ideales de vida. Éste es el significado que adquiere la palabra «lógica» en 1912: «orientación definitiva, bienhechora, justa, de vida y fuerza volitiva para desenvolverla y realizarla»¹⁷. Si alguna diferencia cabe encontrar respecto a 1902 es el mayor énfasis en el imperativo ético (los «modernistas» y juveniles amor y belleza han desaparecido) y en la tan deseada voluntad:

...la obra del hombre a través del tiempo consiste precisamente en hacer lógica la vida, en poner lógica y coherencia en la vida, en

14 J. Ortega y Gasset, «Pío Baroja», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., pp. 145 y 277.

15 Véase E.I. Fox, «Azorín y la coherencia», en *Ideología y política en las letras de fin de siglo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pp. 95-120.

16 Según la vigésima primera edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, la lógica es la «ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico».

17 J. Martínez Ruiz, «El ilogismo español», en *Ni sí ni no*, Barcelona, Destino, 1965, p. 19. Nótese de paso el título del artículo (fechado el 7 de julio de 1912), dedicado a comentar la obra de Pérez de Ayala *La pata de la rapsoda*.

procurar que la vida no sea confusa y arbitraria, sino acorde y armónica con los grandes ideales de bien, de verdad y de justicia¹⁸.

Llevados por ese espíritu de curiosidad, parafraseando a Baroja, nuestros autores han contemplado el modo de representar en su inteligencia las cosas del mundo, divirtiéndose a veces, aburriéndose otras. Desde una actitud abierta y subjetiva, han tocado en realidad los temas propios del ensayo político y literario; una misma y honda preocupación filosófica recorre como hilo conductor su obra. Su falta de sistema era en realidad un contramétodo, y su ligereza no era frivolidad. Años más tarde, muchos años más tarde, cuando podía parecer que la voluntad y el orden habían ganado la partida (en forma de militancia en las filas de Maura), Azorín sorprende a los «cometólogos influyentes» de la Academia con su «mariposeo» ligero y profundamente cordial sobre *Una hora de España*:

Nuestro espíritu ha divagado ligero de una parte a otra. Tal vez teníamos miedo de detenernos y de que en nuestra frente se marcara el ceño de la meditación apasionada. Con toda cordialidad, con vivo afecto, nos poníamos —durante un instante— de parte del pasado [...]; la lógica del sentimiento nos guiaba [...]. Pero la razón vigilaba en nosotros. Artistas y sentimentales, nos deteníamos atraídos por el espectáculo del pasado; obreros de la inteligencia, modestos obreros de la inteligencia, nos sentíamos arraigados en el mundo moderno. Y nuestro espíritu, durante la ensoñación, vagaba solícito, tratando de comprender, de un lado a otro. Tal vez sentíamos, sí, temor de detenernos. Al detenernos, al meditar con pasión, nuestra serenidad, nuestra ponderación, nuestro equilibrio, estaban perdidos [...] Y en nuestro espíritu, después de la meditación pasada, se resolvía el íntimo conflicto, el asomo de pavorosa antinomia —origen de angustias y desasosiegos— en una fórmula de respeto y de tolerancia¹⁹.

18 Martínez Ruiz, «El teatro clásico» (*ABC*, 2 de diciembre de 1912), en «Clásicos y modernos», *Obras completas*, II, cit., pp. 835-837, recordado por I. Fox en su ya citada edición de *Castilla*, p. 30.

19 Azorín, *Una hora de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 138-139. El discurso de entrada en la Real Academia data de 1924.

Entre el corazón y la cabeza

El respeto y tolerancia propugnados por el maestro Azorín no están muy lejos de la magnánima contemplación de un espectador lejano que, desde la cima de una montaña, según el precepto de Marco Aurelio invocado por Baroja, observa lo que ocurre en el valle. La «pavorosa antinomia» ayudaría a comprender por sí sola (si faltaran otros testimonios escritos, que no es precisamente el caso) la profunda ligazón entre el «mariposeo intelectual» (en sus varias facetas), el estilo y el subjetivismo. El «cordial distanciamiento» no es otra cosa, en efecto, que la ironía. No vamos a dedicarnos aquí a analizar aspectos harto conocidos de la retórica de Baroja y de Azorín desde que Ortega y Gasset, en primer lugar, les prestase atención. Se trata más bien de subrayar cómo la aparente contradicción entre subjetivismo y desasimiento de las propias ideas, que sería una de las características fundamentales del ensayo según Adorno²⁰, se encuentra presente en los autores que nos ocupan, y se resuelve en favor del elemento cordial apuntado por Azorín. Buen ejemplo de ello lo constituyen las tantas veces citadas palabras de su amigo don Pío:

El humorismo no puede resultar del que mira el mundo de abajo arriba. Quizá mejor pueda producirse en el que mira el mundo de arriba abajo, pero la posición verdadera del humorista será estar a nivel de los demás [...] a la altura de su corazón.

20 Por cierto que la definición de Adorno parte de un concepto próximo al «mariposeo»: «Si la falta de punto de vista, de posición del ensayo no es ya ingenua y obediente a la preeminencia de sus objetos, si aprovecha más bien la relación a sus objetos como medio contra la constricción del principio, consigne realizar, paradójicamente, por así decirlo, la polémica, en otro caso impotente, del pensamiento contra la mera filosofía de punto de vista, de actitud o posición. El ensayo consume las teorías que le son próximas: su tendencia es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte [...] Cuando se reprocha al ensayo falta de punto de vista y relativismo, porque no reconoce punto de vista alguno externo a sí mismo, se está de nuevo en presencia de la verdad como cosa «lista y a punto», como jerarquía de conceptos, la noción destruida por Hegel». Theodor W. Adorno, *Notas de literatura*, Madrid, Taurus, 1962, citado por Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 108.

En esta altura se puede cambiar constantemente de punto de vista. ¿A quién no le gustaría variar el horizonte de la vida?²¹

El distanciamiento no nace, como hemos visto, de una supuesta superioridad, sino de una asumida actitud de escepticismo ante el mundo e incluso ante las propias convicciones. El «mariposeo» como punto de partida y de llegada; como «método» (si se puede llamar así), la misma falta de lógica que hemos mencionado:

Parece que el satírico juzga el mundo y los hechos teniendo como norma exclusiva la virtud, y que el humorista no tiene una norma tan definida y tan clara: el punto de vista del satírico es un punto de vista moral; el del hombre de humor es un punto de vista filosófico. Podría añadirse que el satírico tiene un ideal [...], y que el humorista, si tiene un ideal, debe de ser un ideal un tanto vago y subjetivo [...]. Esto haría suponer que el satírico es hombre de espíritu lógico y el humorista es más bien un sentimental. El uno, hombre de cabeza; el otro, hombre de corazón²².

Importa señalar que estas definiciones corresponden al capítulo XII de *La caverna del humorismo*. En el VIII se critican precisamente las teorías de Ortega acerca del arte plebeyo y aristocrático y, concretamente, sobre la novela picaresca. Los reproches de Ortega a Baroja no dejan de ser, por otra parte, paradójicos. Si por una parte pone en solfa el carácter mismo de novela de la producción barojiana, debido a su subjetivismo y al predominio del «corazón»²³, por otra le recrimina que no llegue a desarrollar plenamente la «intuición» de que da muestras (y que, como sabemos, para don Pío era un medio de conocimiento)²⁴. Casi podría

21 P. Baroja, *La caverna del humorismo*, cit., pp. 421-422.

22 *Ibid.*, p. 420.

23 «Cuando la obra tiene un contenido subjetivo —por ejemplo, la de Baroja, *no obstante su aspecto de novela*—, lo que completa el autor en ella es su propio corazón». El resultado del método de Baroja era, según Ortega, el «culto del yo». J. Ortega y Gasset, *Pío Baroja*, cit., p. 162.

24 *Ibid.*, pp. 162, 190-194.

decirse que, puesto que don José no acaba de ver en don Pío a un novelista, quizá pudiera haber visto en él a un humorista, según la definición dada por el interesado. En efecto, para Ortega el problema es que «la inspiración energética que le anima es una inspiración filosófica, no literaria. Las novelas de Baroja no suelen mostrar inspiración genuinamente estética»²⁵.

Lo que más debiera haber admirado, sin embargo, a Ortega (caso de haber sido posible cronológicamente), es que Baroja propugnara el humorismo como síntesis, según el método hegeliano, y en plena concordancia con lo que escribiría Adorno acerca del ensayo. Por cierto que, significativamente, pone el discurso en boca de un profesor de Heidelberg:

Según el doctor Werden, la contemplación del mundo bilateral, binocular, es lo que nos lleva al humor. El doctor Werden ha planteado la tesis, la antítesis y la síntesis. La tesis, según él, está en el clasicismo; la antítesis, en el romanticismo; la síntesis, en el humorismo.

El espíritu humano camina hacia su devenir, haciéndose cada vez más heterogéneo y complejo, y el momento literario actual, en su dirección al devenir, es el humor. Pero el humor tiene todavía zonas que no son más que la idea, lo que no ha llegado a ser²⁶.

La frase final suena casi como una defensa ante las acusaciones de Ortega. Por lo demás, ¿estará ofreciendo Baroja una alternativa a «La agonía de la novela»? Dejemos la pregunta sin respuesta para plantearnos otra: ¿hasta qué punto permite la definición del humorismo en estos términos emparentarlo con el ensayo? No cabe duda de que se trata de cosas distintas, pero resulta interesante que el punto de partida sea el mismo. Por otra parte, la ironía (sobre todo la ejercida sobre uno mismo, como es el caso no infrecuente de Baroja, aunque Ortega no supiera verlo), no deja de tener puntos en contacto con la «deshumanización». Lo que

25 *Ibid.*, p. 166.

26 Pío Baroja, *La caverna del humorismo*, cit., p. 408.

parece claro es que, al menos desde el punto de vista de Baroja, Ortega tenía poco sentido del humor... quizá por estar demasiado seguro de todo. Por su parte, él no oculta (bien es verdad que a la altura de 1917) su admiración por lo apolíneo y lo dionisiaco, y concretamente los elementos más enfatizados por Ortega:

...poco a poco he visto que si el culto de Dionysos hace moverse a saltos la voluntad, el culto de Apolo hace reposar la inteligencia sobre la armonía de las líneas eternas. Y en lo uno y en lo otro hay un gran atractivo²⁷.

«Emociones tornasoladas»

Pero ni Baroja, ni mucho menos Azorín, se dejarán arrastrar jamás por Dionysos para convertirse en «carnívoros voluptuosos», como deseaba don Pío, ni se dedicarán a construir templos dóricos. Por conocido, no vamos a insistir aquí en su gusto por lo vulgar, por las cosas sencillas, por las estrechas y retorcidas callejas de una vieja ciudad ennegrecida por la lluvia y por los siglos. A una sensibilidad corresponde una estética, defendida en numerosas ocasiones, con decisión, desde fechas bien tempranas. Pasados los años en que la palabra clave es «abulia» (por no decir neurastenia), nuestros autores siguen siendo profundamente sentimentales. Su sensibilidad exacerbada, que no encuentra cauces de expresión, viene denominada con acierto algo equívoco «sensualidad pervertida». Ortega señala certeramente la relación entre la emoción, su causa y su forma de expresarse cuando indica el punto en común entre la obra del alicantino y el vasco («esa lontananza gemebunda, ese contrapunto patético y latente que he llamado trémolo metafísico»²⁸), del mismo modo que se complace en describir como «tornasolados» los complejos sentimientos

27 «Juventud, Egotría», *Obras completas*, v, cit., pp. 159-160. Acto seguido, no duda en definirse «puerco de la piara de Epicuro».

28 J. Ortega y Gasset, «Azorín, primores de lo vulgar», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., p. 316.

captados por una fina sensibilidad²⁹. En otras palabras, Ortega está hablando del lirismo que, de forma más o menos evidente, se encuentra en estos autores. Pues bien: tengamos en cuenta que ese lirismo, expresión de un «yo» subjetivo, solía considerarse (y se considera todavía en buena medida) como uno de los rasgos distintivos de la sensibilidad *modernista*. Esto puede explicar por qué algunos autores que se ocupan del 98 les reprochan precisamente esa actitud subjetiva y estetizante que suponen en ellos fuera de lugar. Esto es incluso en lo que se refiere a su producción ensayística, uno de cuyos rasgos comúnmente admitidos es la voluntad de estilo (amén del carácter subjetivo). De esta manera, Pedro Aullón de Haro, en una especie de arrebató neorregeneracionista, achaca al «idealismo» del 98 «su fracaso tanto revolucionario como reformista»³⁰. Donald Shaw comparte con este autor la idea de que esta actitud es típicamente española:

Al igual que en el resto de Europa, en un estadio anterior de la historia de las ideas, en España todavía se tendía a interpretar los problemas nacidos del progreso en cualquier campo en términos de problemas de valores fundamentales, utilizando categorías mentales derivadas, en última instancia, de la distinción entre ortodoxia y heterodoxia. *Los hombres de la Generación de 1898 continuaban pensando en términos de salvación espiritual, en lugar de reorganización temporal*³¹ (cursivas nuestras).

Lo inadecuado del enfoque de la cuestión como un «problema» específicamente español queda de manifiesto en las últimas

29 La delicadeza de los sentimientos evocados por Azorín es descrita por Ortega, dicho sea de paso, en términos bastante «mariposiles»: «al punto, la emoción anquilosada se desentumece, despliega estremecida las viejas alillas yertas y convulsa vuelve a batir con sus plumas de antaño el aire nuestro vivo» (*Ibid.*, p. 317).

30 P. Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos*, cit., p. 13.

31 Donald Shaw, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 25-26. Por supuesto, no es el único en sostener el tópico «hecho diferencial español». También lo hace, entre otros, Carlos Blanco Aguinaga, *Juventud del 98*, Madrid, Crítica, 1970.

líneas del libro de Shaw, donde afirma con no menor seguridad que el planteamiento de la desorientación existencial pone a este grupo de escritores, a pesar del subdesarrollo español en otros frentes, «a la cabeza del desarrollo cultural moderno»³². Además, el encuadramiento retrógrado de nuestros autores olvida precisamente esa actitud de curiosidad intelectual y ese afán demoledor que constituyen sus rasgos característicos. Pasemos por alto la cuestión de la llamada aparición de los intelectuales y la discusión sobre el supuesto fracaso político del 98, que supondría un punto de inflexión hacia el «retiro espiritual» o, lo que es lo mismo, la reflexión existencial. Nos limitamos a señalar que la polémica en torno al estreno de *Electra*, de Galdós, suele ser considerada como una de las «manifestaciones generacionales» más significativas en este sentido³³. Lo que aquí nos interesa es que la importancia del planteamiento en términos filosóficos del problema de España y de la condición humana (no diremos antes o después, sino simultáneamente, que es lo más normal) es lo que hace dudar a Ortega sobre el carácter estrictamente novelesco de la producción barojiana, y a otros críticos de la de Ganivet (por no hablar del mismo Azorín).

Esto se relaciona, en fin, con otro de los aspectos señalados por Aullón, a saber: el subjetivismo espiritual del 98 se traduce en una prosa literaria con fuerte carga poética. A esto lo llama «poetización ideológica», frente a la «poetización esteticista» de la corriente *modernista*³⁴). Fijémonos bien en estos términos

32 D. Shaw, *La Generación del 98*, cit., pp. 266-267.

33 *Ibid.*, pp. 40-44 y, sobre todo, E. Inman Fox, «*Electra*, de Pérez Galdós (Historia, literatura, y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)», *Ideología y política*, cit., pp. 65-93. Sobre la «regeneración espiritual» de España en los distintos autores, véase D. Shaw, *La Generación del 98*, cit., pp. 40, 49-51 y 57, entre otros. Por lo demás, los mismos interesados se defendieron en su día de las invectivas que recibieron por parte de la generación anterior a propósito de su aparente pasividad ante el drama colonial. Véase Luis de Llera y Milagrosa Romero, «Los intelectuales españoles y el problema colonial», en el volumen dirigido por Emilio de Diego, *1895: La guerra en Cuba y la España de la Restauración*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 263-295.

34 P. Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos*, cit., pp. 17-18.

y examinemos de nuevo las observaciones de Ortega sobre una obra de Azorín:

Lecturas españolas no son exclusivamente un estilo literario. Constituyen un libro en la plena y rara acepción de la palabra. Que ¿qué es un libro? Lo que un hombre hace cuando un hombre tiene un estilo y ve un problema. Sin lo uno y sin lo otro no hay libro. Exento de estilo, un libro es un borrador. Exento de problema, papel impreso. El problema es la viscera cordial del libro. Por eso viven sólo con vida propia aquellos en cuyo interior late un problema que verdaderamente lo sea³⁵.

Teniendo en cuenta que el propio Ortega cuidó ambos aspectos en su obra, considerada paradigma del género ensayístico contemporáneo, ¿qué más nos resta por decir?

DEL PERIODISMO AL ENSAYO

Unidad y dispersión

En la definición de Ortega late un profundo sentido unitario: un libro, un estilo y un problema. Ya hemos dicho al principio de estas líneas cómo una de las dificultades que se suelen plantear al examinar la prosa no novelística de los autores del 98 (sobre todo de Azorín y Baroja) es su adscripción al género ensayístico. Y uno de los principales argumentos que suelen argüirse en contra es precisamente su falta de unidad, y su pertenencia al género periodístico. No se trata aquí de dilucidar de forma definitiva cuestiones de género ni de establecer una clasificación de la prosa de fin (o más bien principios) de siglo, sino de ofrecer, de nuevo, algunas opiniones de los propios interesados, y plantear algunas cuestiones acerca de la forma en que parte de su producción ha sido presentada al público.

35 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., p. 301.

Por ejemplo: es claro que lo que suele meterse en el cajón de sastre del ensayo (hablo siempre de Baroja y Azorín, aunque incluyo también a Rubén Darío) consiste en realidad en recopilaciones de artículos previamente publicados en la prensa. Sin ánimo exhaustivo, es el caso de *El Tablado de Arlequín* (1904) y *Nuevo Tablado de Arlequín* (1917), pero también de *Ensayos* (publicado en 1949, con artículos de 1899 a 1904) e incluso de *Otros Ensayos* (secuela del anterior). Lo mismo (a primera vista) sucede con *Los pueblos* (1905) y *Castilla* (1912), de Azorín. Al mismo tipo de publicación pertenecen *España contemporánea* (1901) u *Opiniones* (1906), de Rubén Darío. ¿Cuál es el motivo de que la crítica considere generalmente como artículos lo que los autores (frente a todas las evidencias sobre el origen primigenio de estos textos) se empeñaron en llamar «ensayos»? Podríamos formular la pregunta a la inversa. Es significativo que las obras citadas no suelen ser recopilaciones sistemáticas y en orden cronológico de los artículos publicados por nuestros escritores en su faceta periodística. Está claro que éstos (y, en el caso de Azorín, otras personas, más adelante) seleccionaron los textos y los ordenaron de forma no cronológica³⁶. ¿Con qué criterios, si los hubo? De existir una respuesta, puede que sirviera de paso para la cuestión de la «unidad».

Las recopilaciones de Baroja (las llamaremos así de momento) presentan un aspecto tan anarquizante como la trama misma de sus novelas o como sus memorias. Sus opiniones, tan contradictorias como siempre, pueden aclarar sin embargo su sentido. En realidad, pese a sus encomiásticos comentarios al estilo de Ortega en *Pequeños ensayos*, Baroja no tenía en mucho al género ensayístico contemporáneo, que podía elaborarse según una «receta» o fórmula mecánica al alcance de personas sin cultura ni inteligencia. Frente a Ortega (que excluye la «prueba explícita»), Baroja considera característico de este tipo «negativo» de ensayo la acumulación de

36 Para Baroja, es útil comparar los índices de los volúmenes citados con el elenco cronológico de sus artículos contenido en el libro editado por Pío Caro Baroja, *Guía de Pío Baroja*, Madrid, Caro Raggio-Cátedra, 1987, pp. 41-57. En el caso de Azorín, basta atenerse la mayoría de las veces a los datos suministrados por sus editores en las ediciones críticas. A ellos nos referiremos más adelante en algunos ejemplos.

datos, fácilmente reunidos a través de enciclopedias o servicios bibliográficos y ordenados incluso por algún ayudante o «negro». Después, basta dar una «forma más o menos florida al lenguaje» para que el libro quede terminado. El estilo, que en realidad sería lo más personal del género, lo único que diferenciaría, en su opinión, los tratados de Aristóteles, Platón, Séneca o Montaigne, queda reducido así a una mera copia de la retórica común³⁷. En el mejor de los casos, bastaría emular el estilo establecido por Ortega, Unamuno o Giménez Caballero, que

...era excesivamente intelectual y ornamental para la ramplonería de la política nuestra. En ellos estaba bien, pero al pasar a la turba de imitadores se fue convirtiendo en una jerigonza de la culta latiniparla o de las preciosas ridículas³⁸.

Sin estilo, por tanto, y sin el problema o argumento central que preocupaban a Ortega (aunque, eso sí, con un montón de datos y retórica), mal podríamos considerar a estas obras libros verdaderos. Ni tan siquiera ensayos, en el otro sentido que da Baroja a la palabra. Admirador, como Azorín, de Bayle y Montaigne, propugna, frente al modelo «negativo», otro caracterizado por la sencillez y la libertad tanto temática como compositiva y estilística. Teniendo en cuenta que éstos fueron sus preceptos cada vez que cogió la pluma para escribir otra cosa que no fueran novelas (y a menudo en este último caso), bien podría considerarse esta parte de su producción con características ensayísticas. Falta, es cierto, la unidad temática y predomina el «mariposeo», que él considera, por lo demás, como una de las características del ensayo. Nada hay de sorprendente, por tanto, en los títulos que coloca a estos libros, visto que además confiesa divertirse más con los diccionarios, compilaciones y misceláneas que con muchas novelas. Existe una profunda compenetración con estos autores, versátiles, curiosos, escépticos

37 P. Baroja. «Las biografías y los ensayos», en «Artículos», *Obras completas*, cit., v, p. 1.108.

38 «La retórica española actual», en «Pequeños ensayos», *Obras completas*, v, cit., p. 987. La obra fue publicada en 1943.

y (*last but not least*) tolerantes. Características que los asimilan, en cierto modo, a Larra, «descubierto» muchos años atrás. Bayle

...era profesor, editor, periodista, historiador, y, sobre todo, compilador [...] Lo característico suyo era la tolerancia. Tenía horror por todos los fanatismos [...] No desperdiciaba nada, todo lo aceptaba y lo utilizaba. Pensaba que los detalles tenían gran valor. Le gustaban la abundancia, el desorden, las digresiones interminables y las anécdotas [...] Creía que todo es posible, que nada es seguro, en lo que me parece que estaba en lo cierto. El espíritu humano se le presentaba como algo muy alocado y caprichoso. Era hombre de gran probidad intelectual, sin lugares comunes, sin dogmas, sin prejuicios³⁹.

Quizá haya que ver en este amor por la «abundancia y el desorden» la clave de las compilaciones de artículos y escritos varios de Baroja. Por lo demás, la «actitud relativista y agnóstica» de Bayle no está reñida con su fondo de filósofo. Filosofar (recordémoslo) es un puro juego, un «entretenimiento»⁴⁰. En esta aparente paradoja, el estilo tiene una importancia mayor de lo que cabría suponer. Si Baroja aprecia a Montaigne es porque «hay ideas e impresiones que se expresan mejor en una prosa amorfa y sin huesos», que es la que él propugnaba⁴¹. Baroja repite la concepción de Buffon (en la que también parece inspirarse Ortega) sobre lo que debe ser un libro bien escrito: junto a la claridad y la precisión, señala la unidad de ideas elegantes y el equilibrio interior. Recordemos que, para Ortega, la claridad y el estilo personal son de desear tanto en los libros científicos como, sobre todo, en el ensayo,

...donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas⁴².

39 «Sembradores de dudas», en *Ibid.*, p. 1.015.

40 *Ibid.*, p. 1.016. Cfr. con la nota 6.

41 *Ibid.*, p. 1.017.

42 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, pp. 23-24.

La claridad no está reñida, por tanto, con la tolerancia, el juego intelectual, los múltiples puntos de vista. La realidad en sí es multiforme y la mente humana —lo hemos visto—, alocada y caprichosa. La libertad intelectual del autor quiere transmitirse por medio de palabras sencillas al lector. Pero tras las *posibles maneras de mirar*, lo que importa, en definitiva, es *ver*. El estilo se subordina a la idea:

Siempre se ha pretendido y se pretende en la literatura y en las artes ir al fondo último de las cuestiones, a su esencia; saltar, como decía Séneca, por encima de la propia sombra; pero, en general, la empresa falla y las explicaciones y las metáforas no aclaran nada⁴³.

Ese fondo último de las cuestiones, esa preocupación filosófica, es lo que late en todo acto cultural. Para Ortega, en efecto, el acto creador «es aquel en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (*i-lógico*)». Con demasiada frecuencia se suele citar su definición del ensayo como «la ciencia, menos la prueba explícita», omitiendo las palabras que la anteceden: las *Meditaciones del Quijote*, recuerda, «van empujadas por filosóficos deseos». Ahora bien, «no son filosofía, que es ciencia»⁴⁴. Quizá nazca el equívoco de definir la filosofía como ciencia, exigiendo para que sea tal las «pruebas explícitas» que difícilmente pueden, por lo demás, encontrarse fuera del ámbito de la ciencia experimental. En ensayo sería, pues, una especie de filosofía venida a menos, o de andar por casa: un «mariposeo intelectual», en resumidas cuentas. Bajo la dispersión late, en fin, un único anhelo: la búsqueda de sentido.

El binomio dispersión/unidad es quizá más fácil de resolver aplicado a la obra de Azorín. Por desgracia, la forma en que se han editado sus trabajos no siempre facilita las cosas. Dejando aparte las recopilaciones realizadas por otras personas, llama la atención el poco respeto de algunos críticos a los criterios de selección y ordenación del propio autor. Resultan así ediciones totalmente diferentes de la original, en las que se repiten artículos o capítulos incluidos originariamente en otras obras. Me limitaré a un par de ejemplos. Con el pretexto de que la mayoría de los artículos publicados por

43 P. Baroja, «La cuestión del estilo», *Pequeños ensayos*, cit., p. 1.061.

44 J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, cit., pp. 23-24 y 28.

Azorín en los años iniciales de siglo eran crónicas parlamentarias, uno de sus editores reelabora el índice de *Los pueblos*, intercalando artículos no incluidos por el autor en la primera edición, y ordenándolos según un criterio cronológico igualmente ausente en principio. Menos mal que en el interior del volumen reproduce, para el lector que se sienta con ánimos de emprender una lectura a lo *Rayuela*, el índice original de 1905⁴⁵. Este procedimiento presenta, por lo demás, una ventaja: la de comprobar la distancia entre una mera recopilación de artículos y un «libro» propiamente dicho. Una comparación de ambos pone de relieve inmediatamente la exclusión, en la primera edición, de los artículos de «circunstancias» y, concretamente, los de asunto estrictamente político. La única alusión a un personaje público (Castelar) adquiere valor simbólico al modificar Azorín el final del artículo, como bien señala su editor, para adaptarlo al libro⁴⁶. Ya este solo dato deja vislumbrar una voluntad de cohesión interna que no siempre se da por supuesta (y mucho menos se exige) en una miscelánea. El hecho de que la crítica considere a *Los pueblos*, con *Castilla*, entre

45 Nos estamos refiriendo a la edición de José María Valverde, Madrid, Castalia, 1982. Reproducimos ambos índices por considerarlos «la prueba explícita» que exigiría Ortega. El índice «original» es el siguiente: Dedicatoria, La fiesta, Sarrió, La novia de Cervantes, Los toros, El buen juez, Una elegía, Un trasnochador, Una ciudad, El grande hombre en el pueblo, En Loyola, En Uberuaga, Un galgo, El ideal de Montaigne, La velada, El pez y el reloj, Siluetas de Zaldívar, Siluetas de Uberuaga, Epílogo en 1960. El índice de la edición comentada es: Dedicatoria, *La decadencia*, *Impresiones parlamentarias (31-1-1904)*, *Impresiones parlamentarias (1-III-1904)*, *Impresiones parlamentarias (4-III-1904)*, *La casa, la calle y el camino*, *Leopardi*, La novia de Cervantes (I y II), *La filosofía de Pío Baroja*, *Desdichas y malandanzas de «Azorín» en Levante*, *La tradición*, El grande hombre en el pueblo, en Loyola, La piedra gris, En Uberuaga, Siluetas de Uberuaga, Siluetas de Zaldívar, *En San Quintín*, *Una tarde con Galdós*, En Santander, El pez y el reloj, Una ciudad (En Santander, El día y la noche), *Un recuerdo-Clarín*, Sarrió, *Lo castiza*, Una elegía, El buen juez (I y II), La fiesta, Un trasnochador, Epílogo en 1960, El ideal de Montaigne, *Una opinión de Wells*, *La democracia*, Los toros, *Un hidalgo*, *Las raíces de España*, La velada, *Los árboles y el agua*, *El arte nacional*, *El misterio de las cosas: Dos desconocidas*, *La muerte de un amigo*: Sarrió, *Confesión de un autor*. En cursiva he señalado, para mayor comodidad, los artículos excluidos en 1905. Falta sin embargo en la edición de Valverde «Un galgo». Como se ve, los diecinueve capítulos iniciales son ampliados a treinta y siete.

46 *Los pueblos*, cit., pp. 22 y 98-104.

las obras más emblemáticas del autor, debe hacernos recordar el juicio ya mencionado de Ortega y Gasset. La inclusión en el subtítulo de la palabra *ensayo* ¿es algo más que un homenaje al siempre admirado Montaigne? Si nos atenemos a la segunda parte del subtítulo, podríamos decir que sí. La *vida provinciana* constituye, en efecto, el argumento principal del libro. Pero Azorín trasciende lo meramente descriptivo para mostrársenos, como no podía ser menos, como un *pequeño filósofo*. Tanto la lectura individual como consecutiva de los capítulos dejan vislumbrar, más allá de la monotonía, el aburrimiento, la limitación, ese «dolorido sentir» que será el *leitmotiv* de nuestro autor.

Quizá los tres primeros capítulos de *Castilla* resten al volumen esa impresión de coherencia que se percibe en *Los pueblos*, debido a su carácter más inmediato. La lectura del apéndice añadido por E. Inman Fox puede contribuir también a desvanecer la impresión de unidad percibida por Ortega. No altera, sin embargo, el ilustre hispanista el índice de la edición príncipe⁴⁷. En general, da la impresión de que la inclusión en estos volúmenes de otros artículos de Azorín refuerza la impronta «regeneracionista» de la generación del 98, subrayando su preocupación concreta (e «intrahistórica») por el «problema de España»⁴⁸. Si una palabra puede resumir la impresión predominante en la edición de 1912, es «lo fatal», mientras que «decadencia» caracteriza al apéndice añadido por Fox. Aun así, el mismo crítico nos ofrece las pruebas de la concepción unitaria del volumen: Azorín escribió a su hermano sobre la preparación de un nuevo libro que resultaría ser, precisamente, *Castilla*; los artículos que lo componen fueron redactados, así, con vistas a ser publicados en forma de libro⁴⁹. Esto explica también el mayor peso literario (e incluso metaliterario) de los capítulos de la obra, frente a los artículos descartados.

47 En el apéndice a *Castilla*, Fox incluye artículos publicados en *El Globo*, *España* y el *Diario de Barcelona*, y recogidos en parte en *Antonio Azorín, Fantasías y devaneos*, *Los pueblos*, *Lecturas españolas* y *Clásicos y modernos*.

48 Parece como si se quisiera así hacerlos encajar perfectamente en los rígidos moldes del 98 fabricados por la crítica.

49 E.I. Fox, introducción a *Castilla*, cit., pp. 59-60, nota 38.

Ya se ha mencionado la opinión de Ortega sobre *Castilla*. Utilizando términos empleados por él en otro lugar, podríamos pensar que Azorín prefiere, en definitiva, *ver a mirar*. Por eso descarta los artículos de índole más descriptiva y actual, y elige y modifica aquellos que ofrecen una visión íntima de las cosas. En efecto,

...lo importante no es que el artista coincida con la realidad, sino que coincida su obra. Lo importante es que el lienzo o la página no nos presenten sólo la máscara de las cosas, su apariencia fugitiva, la mueca insulsa que nos hacen al pasar por delante de nosotros, sino que traigan, por decirlo así, escrita en la frente su genealogía, y de un golpe percibamos su fisonomía y su génesis [...] Mas para ello, hay que apartarse un momento de las apariencias, que son innumerables, desconcertantes, contradictorias, y buscar más adentro la fuente única o las pocas fuentes, si aquella no se encuentra, de donde nacen. Entonces veremos cómo se agrupan y organizan, cómo toman un aire de familia y dirigen profundas miradas a un mismo punto que fue su cuna⁵⁰.

Más allá de la forma externa de miscelánea, es ese punto unitario, impuesto *a priori* o *a posteriori*, el que dota de unidad a la prosa más característica de Azorín. Ello es bien patente si se comparan *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Los pueblos* (1905), *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1912), *Castilla* (1912) e incluso su discurso de ingreso en la Real Academia, *Una hora de España* (1924), con las recopilaciones efectuadas años más tarde por Ángel Cruz Rueda y otros antólogos⁵¹. Otros factores explican esa impresión de unidad. Pedro de Lorenzo señala cómo Azorín adelantaba como artículos partes de *La voluntad* o *El enfermo*. Sus novelas no están escritas, además, en forma lineal: es, como Baroja, uno de los últimos escritores lúdicos, que escribe según el humor del momento y luego coloca todo

50 J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 329.

51 Valgan como ejemplo *Ni sí, ni no*, cit., que recoge artículos de 1912 a 1924, o la colección de cuentos *Cada cosa en su sitio* (Barcelona, Destino, 1973).

en su lugar correspondiente⁵². El mismo autor realiza una observación interesante: Azorín fue un innovador, «creó el artículo que, siendo periodístico, responde a una voluntad de permanencia»⁵³. Ahora bien, ese afán de permanencia no ha de entenderse siempre *dentro* de una unidad superior (como la novela o el libro de ensayo). Los artículos gozan de autonomía propia: son su «unidad de composición», por decirlo de alguna manera. El hecho de que la prosa de Azorín «canse» indica, para De Lorenzo, que ha de ser leída como se escribió, en pequeñas dosis⁵⁴.

¿Es, entonces, la voluntad de permanencia la piedra de toque de la genuina creación literaria? Llegados a este punto, sería legítimo plantearse cuáles son, para Azorín y Baroja, los límites entre periodismo y literatura y, más concretamente, entre periodismo y ensayo. Habida cuenta de que «los autores que de esto escriben» señalan el artículo y el discurso como género ensayístico⁵⁵, eludiremos una vez más la espinosa cuestión para presentar algunas impresiones de los interesados sobre su labor meramente periodística. Azorín nos facilita la tarea, volviendo sobre la senda de la unidad y la dispersión. Teniendo en cuenta su larga carrera, puede sorprender que Azorín mostrase hastío en fechas relativamente tan tempranas como 1902. En *La voluntad* describe el proceso que ha llevado al periodismo primero y a la literatura después a contagiarse de la «idiotez política», es decir, de la frivolidad, ligereza e inconsistencia:

El periodismo ha sido el causante de esta contaminación de la literatura. Ya casi no hay literatura. El periodismo ha creado un tipo

52 Pedro de Lorenzo, *Azorín visto por sí mismo*, Madrid, Instituto de España, 1982, pp. 75 y 100. Según este autor no se trataría, por tanto, de construir una novela a base de materiales «reciclados», sino al contrario. De la técnica compositiva de Azorín en sus novelas de principios de siglo se han ocupado, como es lógico, todos sus críticos.

53 *Ibid.*, p. 81.

54 Si el periodismo exige del escritor claridad, comunicabilidad y disciplina, también le daña, imponiendo a sus libros la «estrechez propia del columnismo» y la «yuxtaposición»: «la acumulación temática, de jaeo, recordadora de cuanto se podía esperar de obra como la suya, ingente». *Ibid.*, p. 33.

55 Valga como ejemplo P. Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos*, cit., pp. 102-104.

frívolamente enciclopédico, de estilo brillante, de suficiencia abrumadora. Es el tipo que detestaba Nietzsche: el tipo «que no es nada, pero que lo *representa* casi todo». Los especialistas han desaparecido: hoy se escribe *para* el periódico, y el periódico exige que se hable de todo. Dentro de treinta años todos seremos periodistas, es decir, nadie sabrá nada de nada. Nos limitaremos a *sospechar* las cosas, lo cual tiene la ventaja de que ahorra tiempo y no entristece el espíritu con la melancolía de las lecturas largas (cursivas del autor)⁵⁶.

Ante tamaño escepticismo, ¿cómo no entender el cansancio que aqueja a Martínez Ruiz-Azorín en plena culminación de su carrera? Y, al mismo tiempo, ¿cómo explicarse su perseverancia en un oficio que al parecer tanto le disgustaba? Muy curiosamente, nuestro autor parece echar en cara a los periodistas su afición al «mariposeo»: a escribir de todo, sin saber realmente nada, a limitarse a «sospechar». Otras opiniones vertidas en el mismo lugar nos pueden aclarar no sólo su visión del periodismo, sino de su misma obra. Una tarde en la Biblioteca Nacional, hojeando viejos periódicos, da pie para una melancólica meditación sobre el motivo del *ubi sunt*:

...nada hay más desolador que una colección de periódicos [...] En ella parece como que quedan momificados los instantes fugitivos de una emoción, como que cristaliza este breve término de una alegría o de una amargura, ¡este breve término que es toda la vida!... Además, se ve en las viejas páginas cómo son ridículas muchas cosas que juzgábamos sublimes, cómo muchos de nuestros fervorosos entusiasmos son cómicas gesticulaciones, cómo han envejecido en diez o doce años escritores, artistas, hombres de multitudes que creíamos fuertes y eternos⁵⁷.

Bien puede explicar esta conciencia de la caducidad de lo noticiable su criterio a la hora de seleccionar artículos para

56 J. Martínez Ruiz, *La voluntad*, cit., pp. 195-196.

57 *Ibid.*, p. 248.

publicarlos en forma de libros. Pero, cuando todavía no han salido a la luz sus primeras compilaciones, la desilusión es la otra cara del cansancio que produce la esclavitud del oficio, reiterada en varias páginas de la misma obra y de *Antonio Azorín*, así como en cartas a familiares⁵⁸. Sin embargo, lo peor no es el agotamiento: la dispersión tiene un efecto negativo sobre la personalidad:

He de escribir muchas cosas que no tengo ganas de escribir. He de hablar mucho con gentes a quienes no estimo. Tú ya sabes que yo hablo poco. Soy un hombre de recogimiento y de soledad; de meditación, no de parladerías y bullicios. Y cuando, después de haber estado todo el día hablando y escribiendo, me retiro a mi casa a estas horas, yo trato de buscarme a mí mismo, y no me encuentro. ¡Mi personalidad ha desaparecido, se ha disgregado en diálogos insustanciales y artículos ligeros!⁵⁹

¿Por qué seguir, entonces, escribiendo en los periódicos? Por un motivo tan prosaico en un tímido y pequeño filósofo como la fama. En aparente contradicción con todas sus meditaciones sobre la fugacidad de las cosas, Azorín se complace cuando un desconocido lo reconoce en el tranvía o cuando en la calle del Carmen dos elegantes damas demuestran su decepción porque ese día *España* no publica ningún artículo suyo⁶⁰. Demos cierto crédito al maestro atribuyendo su emoción a un sentimiento de profunda simpatía humana y de identificación con el lector, más que de vanidad, en la misma línea de lo que Ortega, años más tarde, definirá como «sinfronismo»⁶¹. Es indudable que esa simpatía (en el sentido profundo de la palabra) no puede suscitarla un «artículo ligero», lo «insustancial», sino precisamente todo lo contrario: ese «núcleo» o

58 *Ibid.*, pp. 200 y 228; Pedro de Lorenzo reproduce una carta de Azorín a su hermano de 1907 o 1908, y la «Oración del poeta» publicada en *ABC* el 20 de abril de 1907 (*op. cit.*, p. 33).

59 *Antonio Azorín*, cit., p. 171.

60 «El misterio de las cosas: Dos desconocidas», en *Los pueblos*, cit., pp. 211-225. El artículo apareció en *España* el 29 de diciembre de 1904.

61 J. Ortega y Gasset, «Azorín, primores de lo vulgar», en *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., pp. 318-321.

punto que escapa a un observador superficial y que, como se ha dicho, no está reñido con el mariposeo.

No hay contradicción por parte de Azorín. En realidad, hay dos clases de mariposeo: el intelectual y filosófico, que mira a *ver* en las cosas, a encontrar un sentido, y el frívolo y superficial, que pasa sobre hechos y opiniones sin espíritu crítico y sin afán de verdad. El primero sería el propio del «ensayo» en sentido amplio (incluyendo artículos periodísticos), el segundo es típico de un cierto periodismo ruidoso y efectista. «¿Hasta qué punto un periodista puede mariposear sobre todos los asuntos?», se pregunta Azorín, allá por el año 1917:

La escasa consideración intelectual del periodista [...], ¿no vendrá de este dictaminar y opinar sin freno y a la continua sobre los más diversos asuntos? Especialicémosnos un poco [...] De otro modo, excelentes disposiciones, bellas inteligencias, capacidades de primer orden se perderán y dispersarán estérilmente en la palabrera brillante y en el ingenio superficial.

[...] Porque quien no se apoya en la realidad, en el estudio del hecho, forzosamente nos ha de servir, en todo instante, como argumento en persona. El yo pasa a la categoría de autoridad suprema [...] La impersonalidad debe ser la norma del periodista [...] Impersonalidad: los detalles, pormenores e incidentes de nuestra vida no importan nada⁶².

Una cosa, por tanto, es colocar al yo en medio (como decía Ortega a propósito de Baroja) como escrutador del universo y objeto mismo de observación, y otra convertirse en estrella fugaz del periodismo. Una cosa es el subjetivismo aplicado a la literatura y la filosofía (podríamos decir en otros términos), y otra, la carencia total de objetividad y el afán de protagonismo de los «plumillas», como se les conoce en el oficio. Como modelo positivo de periodista propone Azorín a Balmes, parapetado tras una X

62 Azorín, «El periodismo», en *Ni sí, ni no*, cit., pp. 140-141.

(por considerarlo, sin duda, «políticamente incorrecto»)⁶³. Se trata de uno de los raros «periodistas de ideas» que ha habido en España. Con esta expresión significa Azorín que se ocupó del análisis de las ideas y la evolución del espíritu colectivo en un momento histórico. En este «periodista misterioso» convergen rasgos que no pueden menos que suscitar la profunda simpatía de Azorín:

X tenía un hermoso reloj de oro. La marcha de sus manecillas le hacía meditar en la marcha de la vida. Pero X no tenía apego a la vida. Su vida era de meditación y trabajo. Escribía mucho; leía continuamente. Le preocupaban hondamente los problemas de su país. Como filósofo había escrito cuatro o seis obras, en que hay atisbos geniales. Como patriota, había ideado una fórmula que pusiera fin a las sangrientas disensiones entre cristianos y carlistas [...], no le importa nada la popularidad o la impopularidad. El estilo no le preocupaba tampoco. Dice las cosas con una sencillez extraordinaria [...] La prosa sencilla, desceñida, negligente, de este periodista, se lee con gusto [...] porque es una prosa de ideas⁶⁴.

Prosa de ideas, por tanto, compatible con la variedad temática propia del género periodístico y, no lo olvidemos, con la curiosidad intelectual de nuestros autores que, lejos de la especialización, escriben en su juventud (pero también en su vejez, pese a todas sus declaraciones en contra) sobre todo lo divino y lo humano.

Otro es, para Rubén Darío, el paradigma de la profesión: Mariano de Cavia. Sus específicas cualidades le hacen parangonable sólo a Larra, a ojos del nicaragüense. Bien es verdad que entre el modelo propuesto por Azorín y el asumido por Rubén hay una diferencia en lo que se refiere al acento puesto en la idea. Pero vayamos por partes. En su juventud, Rubén Darío (prolífico corresponsal, según dicen las malas lenguas, a costa de sus «negros») anticipa con clarividencia lo que será la prensa del siglo XX. En 1890, mucho antes de que el «desastre» se convierta en ejemplo

63 «¿Por qué no se cita a X? ¿Es que se tiene miedo de no parecer bastante moderno, bastante liberal, bastante revolucionario?», «El periodista misterioso». *Ibid.*, p. 224.

64 *Ibid.*, pp. 225-226. El artículo en cuestión data ya de 1924.

paradigmático, Rubén señala la tendencia del periodismo «yanqui» a la ligereza y el sensacionalismo, donde las ideas no tienen cabida, y la cultura es totalmente innecesaria: el cotilleo sustituye a la crítica y «cualquier principiante, cualquier vago que busque una buena salida a su *far niente*, toca las puertas del periodismo y corrompe lo sagrado»⁶⁵, es decir, el arte. Lo que entonces parecía una extravagancia, es hoy el pan nuestro de cada día. Los Estados Unidos habían empezado ya a marcar el ritmo de la vida moderna:

El artículo de fondo, el artículo meditado, pensado, de otro tiempo [...], la opinión de un periodista dirigente y de peso, está reemplazado con la crónica más o menos escandalosa, con la descripción y el detalle inútiles, con el trabajo exclusivo de los reporteros, y así política, ciencias, literatura, artes, son tratados *au jour le jour*, a la diabla⁶⁶.

El anglicismo «reportero» sirve para dar nombre a ese nuevo profesional de lo que hoy nos parece tan serio y a Rubén le debía parecer la peor abominación, el peor ejemplo de «mariposeo» superficial y vacuo: la información:

Los que han impulsado por este camino el periodismo actual son los yanquis. Ellos, por su mercantilismo y por su aprecio del tiempo, han hecho que el telegrama se anteponga al editorial; han establecido el reinado de la información sobre la doctrina. Todo lo ha invadido la información⁶⁷.

65 Rubén Darío, «La prensa y la libertad», en «Temas varios», *Obras completas*, II. *Semblanzas*, p. 124.

66 *Ibid.*, p. 122.

67 *Ibid.*, Respecto al «mercantilismo», Rubén señala en otro lugar las estrategias adoptadas por los diarios de París para aumentar su tirada: desde las hazañas y los «récords» personales de sus reporteros (con sabor aventurero de novela de Julio Verne), hasta las loterías y concursos para los lectores, de tan reciente implantación en la prensa española («La prensa francesa», en *Opiniones*, 1906), *Obras completas*, I. *Crítica y ensayo*, cit., pp. 330-347. En ese mismo lugar realiza un interesante análisis de contenido a través del léxico específico de cada diario parisino.

Notemos de paso que para Azorín, la información en sí, si estaba basada en el estudio de la realidad, de los hechos, no era negativa. Para Rubén parece como si estuviera reñida, sin embargo, con el «fondo». La «visión» interna de las cosas es sustituida por la «mirada» superficial. Comienza el reinado de la imagen:

En cuanto al mecanismo periodístico, no se juzga ya que lo primero sea pensar y escribir bien, sino que un periodista tiene que ser, para ser bueno, dibujante, *sportman*, fotógrafo [...]. ¿Cuál será el diario del porvenir? El redactor de la *Pall Mall Gazette*, hace poco tiempo, publicó un artículo a este respecto, y en él da la mayor importancia al grabado. Se persigue poner las ideas y las cosas ante los ojos del lector: informarle⁶⁸.

El único refugio que parece quedarle al escritor o al hombre de letras (contrapuesto así al *reporter*) es la revista o *magazine*. Recordemos, sin citar los numerosos estudios sobre el tema, el florecimiento de estas publicaciones en ese periodo, y cómo la fundación de una revista se consideraba parte indispensable del currículum de un escritor. Recordemos también cómo todo esto coincide con la aparición o, mejor, consolidación de los «intelectuales» en la vida pública. Es claro que la prensa y el ejercicio del periodismo se presenta para ellos como un verdadero *medio* para llegar a las *masas*, no como un mero instrumento de información:

¿Podrá recobrar sus fuerzas y sus prestigios ese titán poderoso, la Prensa? ¿Volverá a sus antiguas grandezas? ¡Dios lo quiera! Y así, en la alborada del siglo nuevo, hable alta y magnífica la lengua del mundo, el diario, hoja del árbol del progreso, que siempre debe ser llevada por formidable viento a levantar las muchedumbres, a enseñar al pueblo, a infundir santos entusiasmos y regeneradoras ideas; a secundar a lo infinito, que empuja la ola, enciende el carmín de la flor, lanza el huracán, despierta el trueno y pone en la noche de las naciones, grandiosa y soberana, esta nube de fuego: la Libertad⁶⁹.

68 «La prensa y la libertad», cit., pp. 123-124.

69 *Ibid.*, pp. 124-125.

¿Infundía «regeneradoras ideas» (nótese el vocablo) Mariano de Cavia? No mucho, si nos atenemos al comentario de Rubén, escrito ya en tiempos de la polémica entre el inglés «football» y el castizo «balompié». Entre la lírica soflama del nicaragüense y la sencillez de Baroja o Azorín, Cavia presenta un estilo «ameno, dúctil y elegante», «castizo» pero «libre de la hiperlogia española», «culto al propio tiempo que sencillo»; en una palabra, «en él va la alusión para los refinados, la reminiscencia para el erudito y la frase llana para el pueblo. Es el perfecto periodista»⁷⁰. Claro está que todo ello requiere una cierta preparación cultural, que permite encontrar en cada ocasión la anécdota o la cita más adecuada, además de poder tratar (de nuevo la amenaza de mariposeo...) de *omni re scibilli*. ¿Es verdaderamente culto? Rubén dice que, en cualquier caso, «si no sabe latín, sabe latines». En cuanto a su doctrina,

¿Tiene una filosofía? Quizá la tenga guardada en alguna gaveta de su mesa de trabajo. Sólo sé que en él no han hecho mella ninguna de las importadas modas de pensar que han sido sonadas en estos últimos tiempos. ¿Tiene una religión? También lo ignoro [...]. Ateo no es, ni escéptico, ni pesimista⁷¹.

Sí es patriota y, en definitiva, «profesional». Es un escritor, no un «reportero». Literatura y periodismo, para Rubén, se dan la mano: es cuestión de estilo, más que de tema. Donde otros utilizan la palabra «ensayo», él pone «periodismo» de forma, podríamos decir, algo arriesgada, vista su opinión sobre la evolución de la prensa contemporánea:

Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han confundido. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. ¡Y tantos otros! Séneca es un periodista. Montaigne y De Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís

70 «Mariano de Cavia», en «Letras» (1911), *Obras completas*, t. cit., p. 599.

71 *Ibid.*, p. 601.

simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan sólo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía [...] El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera.

Solamente merece la indiferencia y el olvido aquel que, premeditadamente, se propone escribir, para el instante, palabras sin lastre e ideas sin sangre⁷².

Observadores y comentaristas de la vida

¿Cómo conciliar las ideas con sangre y las palabras con lastre con la «impersonalidad» propugnada por Azorín en un momento más maduro de su carrera? El *comentario* de la vida comporta siempre una carga de subjetividad. Pero, más allá de estos problemas, queda claro sin embargo el interés universal de nuestros autores. Un repaso a las recopilaciones de sus artículos (modalidad, por lo demás, cultivada por Rubén con igual o mayor ahínco que por sus compañeros prosistas)⁷³, demuestra que decían la verdad cuando hablaban de «mariposeo» sobre las cosas de la vida.

El tema político, que ha centrado el interés prioritario de la crítica, preocupada por hallar las raíces de la denominación del «98», no merece casi por ello ser mencionado⁷⁴, si no es por la exclusión a que se ha aludido en las recopilaciones que los autores presentan como «ensayos». Se trata, fundamentalmente, de los

72 *Ibid.*, pp. 599-600. Las mismas palabras se repiten en «El periodista y su mérito literario», en «Fragmentos finales», *Obras completas*, cit., t. pp. 880-881.

73 Así, desde *Los raros* hasta *España contemporánea y Peregrinaciones* (París, 1901), *La caravana pasa* (París, 1903) o *Tierras solares* (Madrid, 1904), por citar sólo los primeros, Rubén recogió su labor periodística en numerosos volúmenes, que ocupan tres tomos de sus *Obras completas*.

74 Recordamos, por menos conocidos, los artículos dedicados por Rubén a la cuestión en *España contemporánea*. Véase el trabajo mencionado en la nota 33.

artículos de actualidad política, ya que los de cariz más general (en el límite con lo ideológico) sufren una suerte muy diversa. Solapada con la ideología se presenta a menudo la crítica social (otras veces, en estado puro). ¿Qué, sino observación de la sociedad, son *Los pueblos*, de Azorín? Las escenas vascongadas o madrileñas de Baroja pueden estar más o menos entreveradas de espíritu crítico, como las de Rubén, atento observador extranjero tanto de la Semana Santa y los toros en España como del *rastacuerismo* en París⁷⁵. Por cierto que las inclinaciones antropológicas y etnográficas del Baroja más maduro pueden encontrarse también, de forma casi sorprendente, en Rubén⁷⁶. Pero más allá de la observación de lo pintoresco o particular (propia, por lo demás, de los libros «de viajes» donde suelen incluirse), el interés de nuestros autores se centra en temas como la educación, la vida cultural y la actividad editorial. Mención especial merece el tema de la vida familiar y, en concreto, de la mujer y el matrimonio. El sensual Rubén defiende el derecho de la mujer a la educación y el trabajo, y el supuestamente misógino Baroja insiste a lo largo de los años sobre la hipócrita moral de la época, con una visión más compleja de la que se le suele atribuir⁷⁷.

Algo parecido podría decirse del tema religioso, de cuya importancia da buena muestra la polémica en torno al estreno de *Electra*, de Pérez Galdós. Dentro del mismo clima que presencia

75 En *España contemporánea y Opiniones*, respectivamente. El interés por el «rastacuerismo» corresponde al mostrado por Baroja hacia los «golfos», «vagos» y «gamberros», por esa misma época.

76 Valga como ejemplo «Fiesta campesina» en «España contemporánea», *Obras completas*, III, *Viajes y crónicas*, cit., pp. 291 y ss. Baroja trata de estos temas sobre todo en *Rapsodias*, *Pequeños ensayos y Artículos*. En Azorín, este interés adquiere aspecto lexicográfico.

77 Véanse como ejemplo «La mujer española» de Rubén, en *España contemporánea*, cit., pp. 355 y ss., o de Baroja, «Santa austeridad», «La secularización de las mujeres», «Adulterio y divorcio», o «Ligeras vaciedades en forma de pensamientos acerca de la vida y de la moral», todos ellos en *El tablado de Arlequín*. Las mismas opiniones seguiría expresando en los años treinta. Respecto a Azorín, pasadas sus juveniles soflamas en pro del amor libre, trata el tema de forma más delicada a través de sus retratos de melancólicas señoritas de provincia.

la crisis del catolicismo a principios de siglo⁷⁸, nuestros autores demuestran su interés (más o menos serio, según los casos) por el espiritismo, el ocultismo y las sectas⁷⁹. Otro gran filón, bastante estudiado por la crítica, es el filosófico, a pesar de la confesada ignorancia inicial de nuestros autores, autodidactas en la materia. De los comentarios a Nietzsche y Schopenhauer propios de la etapa juvenil, a las extensas disquisiciones un poco memorialísticas, el interés filosófico de Baroja no decayó jamás⁸⁰.

Al igual que la vida social, el tema literario ha atraído sólo parcialmente la atención de la crítica. Así, las páginas dedicadas al estilo o el tratamiento de los «clásicos y modernos» por Azorín resultan bien conocidos, pero no tanto los textos de Baroja sobre el modernismo, sus descripciones del ambiente literario de finales y principios de siglo, o su crítica teatral, ni las numerosas semblanzas y páginas críticas trazadas por Rubén, en el momento del declive del parnasianismo y el decadentismo. Al igual que sucede en las novelas, buena parte de estos textos es autorreferencial: el autor habla de sí mismo o de sus compañeros de armas; quizá se llevan la palma en este sentido los dos amigos, Baroja y Azorín. Del autoanálisis literario al análisis psicológico (por no decir psicopatológico), nuestros abúlicos y neurasténicos autores se ocuparán también de Lombroso, Nordau y Freud⁸¹.

78 Véase el volumen coordinado por Luis de Llera, *Religión y literatura en el modernismo español, 1902-1914*, Madrid, Actas, 1994. Rubén trató de la crisis modernista en «Un cisma en Francia», *Opiniones*, cit., pp. 274-281. Unas páginas antes escribe sobre «El poeta León XII» (pp. 255-265); sobre los milagros de Lourdes, véase «La caravana pasa», *Obras completas*, III, cit., pp. 655-676.

79 Así, «La Nueva Jerusalén» merece la benevolente y algo irónica atención de Rubén en «Peregrinaciones», *Obras completas*, III, cit., pp. 459-467. El tono y la extensión de sus artículos, escritos principalmente para *La Nación* de Buenos Aires, contrastan con los de Baroja y Azorín.

80 Sobre los temas hasta aquí mencionados, véase Félix Bello Vázquez, *Pío Baroja: el hombre y el filósofo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

81 No citamos, por numerosos, los textos de Baroja. Sólo uno de Rubén, como curiosidad: «Max Nordau», «Los raros», *Obras completas*, II, cit., pp. 451-463. El interés de Baroja por los temas científicos en general (incluida la filosofía de la ciencia) está en sintonía con su carrera médica.

El interés de nuestros autores por las artes refleja su independencia y espíritu crítico. A Baroja y a Azorín les atrae sobre todo la pintura (con el «descubrimiento» de El Greco y los primitivos flamencos e italianos). No faltan, sin embargo, referencias a la música, sobre todo por parte de Baroja (conocidas son las *meteduras de pata* musicales de Martínez Ruiz en *Antonio Azorín*). Rubén es el que presenta mayor amplitud de intereses, ocupándose con frecuencia de la escultura, la arquitectura, la danza e incluso la ilustración artística, donde también se expresó el espíritu modernista⁸². Pero si cultivan una afición con asiduidad, es la del viaje, a pesar de sus acerbos críticas a la agencia Cook, la guía Baedeker y el turismo de masas, que hoy nos hacen sonreír. Puede decirse, en efecto, que el viaje es como el ejercicio activo del «mariposeo»: el movimiento físico multiplica las posibilidades de observar, la curiosidad intelectual encuentra numerosos objetos dignos de atención. En la crónica de viajes caben los más diversos temas, empezando por el arte. Se puede decir que «inventan» el género del viaje, como en cierto modo «inventan» la excursión. No se trata ya sólo de «descubrir» España y, concretamente, Castilla, como demuestran los cientos de páginas dedicados, casi por este orden, a Francia, Italia, Inglaterra, Alemania o Suiza. Dentro de lo heterogéneo, el libro de viajes presenta una unidad interna que lo aproxima especialmente al género ensayístico. Es sintomático que Baroja titule *Ensayos* a un libro que reúne trabajos de 1900 como «Ciudades de Italia», «A orillas del Duero», «De Madrid a Tánger» e incluso «Cuadros del Greco»⁸³. El viaje se presta, por lo demás, al tratamiento literario, de forma que muchas de las descripciones a que da lugar son verdaderas creaciones estéticas.

82 No deja de resultar curioso que, mientras Rubén se mostraba entusiasta de la Secesión vienesa, Baroja manifestara su disgusto ante los nuevos edificios modernistas de Barcelona. Rubén Darío: «La Secesión», en «De tierras solares a tierras de bruma», *Obras completas*, III, cit., pp. 1009-1014; Pío Baroja: «Divagaciones acerca de Barcelona», en «Divagaciones apasionadas», *Obras completas*, V, cit., pp. 524-537 (conferencia leída en la Casa del Pueblo de Barcelona, en marzo de 1910).

83 *Obras completas*, VIII.

Para concluir: el «mariposeo intelectual», que en sus vertientes de curiosidad, método de conocimiento y afirmación vital define los presupuestos intelectuales de los escritores de finales y principios de siglo, se halla en la misma base del ensayo contemporáneo. Bajo su ilogismo y subjetivismo, bajo un lenguaje propio marcado por la sensibilidad y el distanciamiento, late la búsqueda del *logos* en el mundo extraño y sin sentido de la modernidad. La voluntad de permanencia y los criterios de selección empleados por los autores constituyen otros puntos de cohesión en medio de la dispersión temática que se advierte en su prosa ensayística y periodística. Con una firme voluntad de estilo, la prosa de 1900 propone, en términos de Ortega, *posibles maneras de mirar las cosas*, a fin de obtener, finalmente, la visión de la idea. Nuestros autores lanzan al aire las cometas de su pensamiento, y sus ideas vuelan libres, fuera de las estancias académicas, con un cierto aire de familia, convergencia hacia un único punto desconocido y lejano.

SEGUNDA SECCIÓN HISPANOAMÉRICA