

## LAS CONFESIONES DE UN PEQUEÑO FILÓSOFO, UNA OBRA «SUI GENERIS»

M.<sup>a</sup> JOSÉ FERRARI  
Universidad de Columbia. Nueva York

### RESUMEN

Este estudio pretende ser un análisis de los géneros y subgéneros literarios a los que se adscribe la obra de José Martínez Ruiz *Las confesiones de un pequeño filósofo*, tercera parte de la trilogía de «Antonio Azorín» pero afín ya estéticamente a la sensibilidad de los «libros de estampas». Para ello, tomaremos en cuenta otros títulos de la producción de Azorín, así como obras foráneas y españolas que participan de la misma sensibilidad que preconiza. Por último, justificaremos los resultados mediante un estudio detallado de las características poéticas y novelísticas más apreciables en «Las confesiones».

*«Se suele hablar de novelas donde no pasa nada; en esas novelas es, precisamente, donde pasan más cosas. La intensidad sufre al enredo: en un estado de contemplación, la sensibilidad, con hondo impulso, se aúna con el alma del mundo»* (Escritores, 268<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> En lo sucesivo citaré el nombre de la obra donde los artículos del autor han sido publicados en lugar de su fecha de su publicación, para evitar confusiones.

«Novela lírica», «poema en prosa», «novela poemática», «novela subjetiva»... A éstos, y aún a otros subgéneros literarios, se ha intentado adscribir *Las confesiones de un pequeño filósofo*, sin que su precisión o su yerro hayan podido ser argumentados de manera indiscutible<sup>2</sup>. Porque si el encasillamiento de una obra de arte a una tipología conlleva, con frecuencia, un atentado contra la originalidad del autor —que ve presumidas o dadas por supuestas unas características que deben ser analizadas, siempre, en su particularidad—, aún lo es más en el caso de la novela española de principio del siglo XX, en la que la nueva bandera de la libertad creativa del autor se enarbola a pie de unas páginas que tratan de ser únicas y originales.

La crítica reacciona ante este afán de experimentación mediante una profusión de términos clasificatorios y definidores que pretenden abarcar las nuevas obras, aun cuando la mayoría de ellas reclaman, simplemente, no someterse a ningún nombre y ser estudiadas por sí mismas. Ésta es precisamente la intención de este estudio.

*Las confesiones de un pequeño filósofo* es una obra esencial en la trayectoria de Martínez Ruiz no sólo por su belleza, sino porque su composición acontece en un momento de transición del autor hacia una nueva sensibilidad: tercera parte de la trilogía de corte pseudo-autobiográfico de «Antonio Azorín», se encuentra más ligada estéticamente a los llamados «libros de estampas» inmediatamente posteriores, como *Los Pueblos* (1905), *España* (1909) o *Castilla* (1912). Esta nueva sensibilidad, menos reflexiva y más sensual, impregna las páginas hasta llegar a ser ella misma la protagonista: es la sensibilidad de Antonio Azorín la que sustituye a Antonio Azorín como protagonista de la novela, y seguirá siendo esa misma sensibilidad, fundida con la del autor, la que protagonice las «estampas». Así pues, puede decirse que el gran cambio que marca el paso de José Martínez Ruiz a «Azorín» radica en la posición de la sensibilidad del autor: de ser sólo un medio, un elemento más, se convierte en la verdadera protagonista.

La reacción de los autores ante la rigidez formal se deja sentir no sólo en los resultados del nuevo arte, sino también en sus conciencias artísticas. En el caso de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, sus páginas permiten vislum-

---

<sup>2</sup> Para demostrar su difícil adscripción a un género tomemos como ejemplo las palabras de Martínez Cachero en su prólogo a la edición de Austral: «Parece, pues, que andamos cerca de la novela, inmersos en un ámbito específicamente novelesco. Y sin embargo... La acción es escasa, y la evocación se hace estática..., fragmentarismo que ha de unirse al autobiografismo de buena parte de los capítulos y a la tonalidad cuasi poética de bastantes...», que el crítico concluye inscribiendo la obra en «la especie narrativa que Freedman ha llamado novela lírica» (26). En el caso de su obra *Las novelas...*, en cambio, esta conclusión está omitida (162).

brar el conflicto del propio Azorín ante el género de su obra. «Las confesiones de un pequeño filósofo» es un título muy distinto a «La Voluntad», a «Antonio Azorín», y también a la mayoría de los de los libros compilatorios de sus ensayos. No creo que el término «confesiones» aluda al género literario de mismo nombre —falta, a mi entender, una mayor continuidad argumental, un afán purgador, la voluntad didáctica, el carácter puramente autobiográfico...—<sup>3</sup> más bien parece una invitación al lector a la intimidad y la confidencia. Tampoco el término «filósofo» aporta ningún dato decisivo a la cuestión del género<sup>4</sup>; como dice José María Valverde, en su prólogo a *Los pueblos*: «(José Martínez Ruiz) elige, no sin humor, su clasificación literaria profesional: no se quiere presentar como novelista, ni como lírico en prosa (...), será un «pequeño filósofo», un espectador y comentarista de la vida en torno, sin entrar e profundas teorías» (15).

Sigamos con el título: como bien es sabido, la primera edición de 1904, fue subtitulada «Novela», pero a partir de la segunda, de 1909, el autor prescindió del subtítulo. ¿Por qué? Quizás porque Azorín, en la primera tentativa, quiso poner de relieve su relación con las dos primeras obras de la trilogía pero al llegar la segunda edición, tras varios años inmerso en su nuevo arte y sin la atadura al ciclo, se enfrentaba ya a él como género propio<sup>5</sup>.

La estructura de la obra resulta un híbrido de novela y poesía: los capítulos que pone a modo de prólogo y de epílogo, sobre todo «Origen de este libro» y «Yo, pequeño filósofo», dirigidos al lector, lo son al más puro modo novelístico. De hecho, es el primero de los epílogos el que dota de unidad argumental al libro entero<sup>6</sup>: el autor regresa al colegio donde cursó sus prime-

<sup>3</sup> Acerca de la relación de la obra de Azorín con las *Confesiones* de Rousseau, véase el estudio «Sobre la posible huella de Rousseau en *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín», de Fernando Pérez Hernández y Antonio López Cruces. *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana: Actas de congreso internacional*, págs. 309-317. Estanislao Ramón Trives, Herminia Provenio Garrigós. Ediciones Murcia: Universidad de Murcia, 1998.

<sup>4</sup> La explicación al uso de «pequeño filósofo» como autoreferencia la da Azorín en el primer prólogo de la obra («Yo, pequeño filósofo»). En él menciona veladamente a Nietzsche como filósofo «no tan pequeño», por lo que en la comparación resulta evidente que Martínez Ruiz se presenta como un pensador más humilde no sólo en su aptitud sino, sobre todo, en el asunto de sus meditaciones, es decir, las cosas sencillas —los «primores de lo vulgar»—, dejando para otros las gravidades del mundo.

<sup>5</sup> Recordemos que *Los Pueblos* ve la luz sólo un año después de «Las confesiones» y que algunos artículos de *España* y *Castilla* se empieza a componer en los años siguientes. Es además significativo que «Las confesiones» es el último libro que el novelista firma con su propio nombre, José Martínez Ruiz, ya que en lo sucesivo lo hará con el seudónimo de «Azorín».

<sup>6</sup> Discrepo, por tanto, de la afirmación de Risco acerca de la carencia de hilazón argumental de la obra.

ros estudios, y los recuerdos de su infancia y adolescencia le vienen a la mente en la forma de las sensaciones y anécdotas que acabamos de leer; a través de «visiones únicas, rápidas, inconexas» (92). La primera parte del prólogo guarda un paralelismo evidente con el Capítulo I, con la particularidad de que es en ambos el hombre presente, el adulto que está recordando y escribiendo las páginas, quien se nos presenta. Es, por tanto, la reflexión del autor —«yo, pequeño filósofo»— sobre sí mismo la que abre y cierra, como el ciclo eterno de la vida, esta obrita llena de melancolía<sup>7</sup>.

La distribución formal de la obra repite casi con total exactitud la que Baudelaire utilizara para sus «poemas en prosa», por lo que es evidente que Martínez Ruiz hubo de tener presente la obra del poeta francés en su composición. Los fragmentos se asemejan más a poemas que a capítulos: son cortos, independientes, cerrados, bajo títulos tan sugestivos como «La luna», «El colegio» o «Es ya tarde». La nomenclatura es, como en Baudelaire y al modo de los poemas clásicos, la romana; el principal vínculo entre ellos es la identidad del protagonista, es decir, la sensibilidad del autor; igual que en un poemario. Cada capítulo presenta una independencia total con respecto al resto, y suele ir cerrado por un último párrafo que condensa o explica las sensaciones o las conclusiones de una particular vivencia: «Y entonces, en esa noche tranquila, sobre el reposo de la huerta y de la ciudad dormida, yo sentí que por primera vez entraba en mi alma una ráfaga de honda poesía y de anhelo inefable» (70)<sup>8</sup>.

También en su contenido es ecléctico: en los primeros 25 capítulos, a pesar de su fragmentarismo y autonomía, se puede percibir un transcurrir lineal del tiempo —del niño al adolescente—, un cierto carácter narrativo no sólo dentro de los propios episodios, sino también entre ellos; a partir del capítulo XXVI, en cambio, se suceden caracterizaciones y estampas totalmente atemporales y discursivas. Así pues, mientras las primeras forman una especie de «bildungsroman» fragmentario afín a la «novela lírica», las segundas parecen meras sensaciones y evocaciones poéticas, quizás más cercanas al llamado «poema en prosa». Pero la división de la obra no es tan marcada como parece: algunos de los capítulos reservados a la segunda parte establecen vínculos con el «relato» de la primera (el XXXIII, por ejemplo), así como hay en ésta momentos de intensidad lírica tal que parecen abstraerse del mundo, y evadirse en un ritmo puramente poético: «Era una noche de primavera; el ambiente estaba

---

<sup>7</sup> Para la influencia de Nietzsche y, en especial su concepción del tiempo, véase el capítulo dedicado al autor en la obra citada de Gonzalo Sobejano.

<sup>8</sup> La edición que uso y que citaré es la novena edición de Colecciones Austral, prologada y comentada por José M.ª Martínez Cachero. Madrid, 2000.

tibio y tranquilo; lucían pálidamente las estrellas; se destacaba, redonda y silenciosa, en el cielo claro la luna» (XIII).

Hemos hablado antes de la conciencia del autor ante el género de su propia obra, y no podemos continuar sin hacer referencia a los paralelos que con ella muestran dos de las obras más audaces en la ruptura y síntesis de los géneros de la literatura moderna. Son, claro está, los *Pequeños poemas en prosa*, de Charles Baudelaire, y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Del primero hemos hecho ya una breve referencia como origen de la particular distribución interna de los capítulos o poemas; pero no terminan aquí las coincidencias: la segunda parte de «Las confesiones» presenta temas y formas de un paralelismo explícito y manifiesto con la obra del poeta, llegando a establecerse relaciones directas entre algunos de los «pequeños poemas» y los capítulos de Azorín. El caso más claro es el capítulo XXXIX de *Las confesiones*, «Las ventanas», que se corresponde directamente con «Les fenêtres» —poema XXXV de Baudelaire—, y que culmina con un: «Y al verlas he sentido esta extraña inquietud de que el poeta Baudelaire también hablaba». Ambas estampas, si bien presentan temas afines, difieren considerablemente en su recreación, pues el tamiz de las diferentes sensibilidades ha provocado en ellos distintas reflexiones. Lo mismo ocurre con el: «Epílogo de los canes», sólo comprensible en la obra de Azorín como homenaje a «Les bons chiens», el poema en prosa que cierra, de forma equivalente, la obra de Baudelaire. El tono, el yo narrador y la sencillez del estilo encuentran también similar paralelo entre episodios como «El solitario» (V) o «Las vidas opacas» (XXXVIII) de Azorín con «Les veuves» (XIII) y «Les foutes» (XII) de Baudelaire. En este sentido, la segunda parte de la obra azoriniana, y quizás incluso la obra entera, podría ser considerada una reelaboración «a su propia sensibilidad» del revolucionario concepto del maestro Baudelaire.

La semejanza con Proust es mucho menos explícita —hay que tener en cuenta que *En busca del tiempo perdido* aún no ha empezado a publicarse—, pero sin duda alguna de gran importancia. Azorín, en su labor de crítico literario, habla así, años más tarde, de la obra del novelista francés: «De un golpe, el mundo exterior se agranda para Proust. Surge en este mundo una muchedumbre de pormenores, de detalles, de accidentes que antes no existían (...). En este mundo, un matiz, un viso ligero, un tornasol, una variante suave —todo dentro de la psicología humana— adquieren un valor importantísimo, extraordinario» (*Escritores*, 246). Un mundo de detalles, de visos, de matices... qué duda cabe que es el mismo mundo que percibe y plasma Azorín en sus «Confesiones». Y si la forma de percibir la realidad y su resultado son los mismos, no menos podían serlo los temas hacia los que ambos autores vuelven la mirada: el recuerdo y la conciencia, la muerte y el tiempo, el arte y el paisaje, la lejana infancia...

Pero sería injusto reducir los paralelos de «Las confesiones» a obras foráneas, pues si algo resalta en ella es su participación de la «nueva sensibilidad», de la nueva estética que en la poesía y en la prosa está fraguándose en España, y a la que el mismo Azorín hace referencia constante en su crítica. Dice el autor en el artículo «Confesión de un autor», escrito el mismo año que las «Confesiones»:

Hay ya una nueva belleza, un nuevo arte en lo pequeño, en los detalles insignificantes, en lo ordinario, en lo prosaico; los tópicos que hasta ahora los poetas han llevado y traído ya no nos dicen nada (...); necesitamos hechos microscópicos que sean reveladores de la vida y que, ensamblados armónicamente, con simplicidad, con claridad, nos muestren la fuerza misteriosa del Universo (*Pueblos*).

Inman Fox, en su espléndido estudio acerca de la labor de Azorín como crítico literario, explica: «It seems, therefore, that what Azorín the critic saw in the new lyric was a different way of treating reality..., the selection of a small experience that without oratorical explanation suggests the spiritual and material reality at the same time» (132); y, más adelante: «One of the predominant characteristics that Azorín finds in Spanish literature is an spontaneous style free from the restrictions of rhetoric and grammar. This, of course, is an outstanding trait in his own writing» (156). Efectivamente, Azorín encuentra en la lírica de Juan Ramón o de Antonio Machado, en la novela de Baroja y, sobre todo, de Miró, aquellos rasgos perceptivos que son exponentes de la literatura de la contemplación, en la que hasta lo más insignificante es digno objeto del arte. Así pues, lo importante no es el género que cultivan los autores, sino esa sensibilidad común que crea una literatura de pueblos, de Iglesias, de caminos, de paisajes y de instantes eternos: «... se encendieron las aguas reciales de los ramblizos y del río, las aguas paradas de los hondos y los llanos, el verde de bronce de las palmeras y de los cactus, la planta del olivar, las antorchas de los cipreses, el oro viejo de los muros (...))» (*Nuestro Padre San Daniel*, Gabriel Miró, 278); «Una tarde parda y fría/ de invierno. Los colegiales/ estudian. Monotonía / de lluvia tras los cristales»<sup>9</sup> («Recuerdo infantil», Antonio Machado, 58).

---

<sup>9</sup> Obsérvese la similitud en la descripción del paisaje, reflejo de lo grandioso del Universo —«el alma del Universo ... tiene sus irradiaciones en las cosas» (121)—, entre la cita de Miró y ésta de Azorín:

Es un paisaje verde y suave; la fresca y clara alfombra se extiende hasta las ligeras colinas de los cerros rojizos que cierran el horizonte; cuadros negruzcos de hortalizas y herrenes ensamblan con verdes hazas de sembradura; los azarbes se deslizan culebreando, pletóricos de agua clara y murmuradora, entre las lindes; acá y allá, un almendro de tronco retorcido, una noguera secular y rotunda, destacan su nota alegre (...) (63).

Consecuente con su nuevo baluarte estético, este aura esteticista que ennoblece la vida cotidiana —en palabras de Eugenio de Nora— impregna su propia obra<sup>10</sup>, en la que afirma directamente: «Yo amo las cosas (...). ¿Tienen alma las cosas?. ¿Tienen alma los viejos muebles, los muros, los jardines, las ventanas, las puertas?» (126). La sensibilidad ha sustituido a la razón como medio para conocer el mundo. La experiencia del mundo es, por tanto, relativa: no existen afirmaciones universales ni valores absolutos. Dice Azorín: «Yo no quiero hacer filosofías nebulosas: que vea cada cual en los hechos sus propios pensamientos» (116). Es la literatura del «yo», el «evangelio del yo», a decir de Germán Gullón, el que comienza a destacar en cada obra. Si antes dijimos que cada libro busca ser original es, precisamente, porque empieza a ser reflejo del propio artista. En la novela empiezan a proliferar personajes que no son otra cosa que desdoblamientos de los autores, siempre convertidos en seres «anormales», extraordinarios; en la poesía es siempre el espíritu hipersensible del autor el que narra lo que ve y siente. En «Las confesiones», el «alter ego» de Martínez Ruiz es también un ser extraordinario: extraordinario por su aguda hipersensibilidad. Dice: «He oído las lechuzas en la alta torre de la Iglesia lanzar sus resoplidos misteriosos. Y he sentido, en este ambiente de inercia y resignación, una tristeza íntima, indecible... (136), o:

Yo quiero evocar mi vida; en esta soledad, entre estos volúmenes que tantas cosas me han revelado, ..., parece que resurge en mí, viva y angustiada, toda mi vida de niño y de adolescente. Y si dejo la mesa y salgo un momento al balcón, siento como un aguzamiento doloroso de la sensibilidad cuando oigo en la lejanía el aullido plañidero y persistente de un perro, cuando contemplo el titileo misterioso de una estrella en la inmensidad infinita (45).

Pero hay un último tema que Azorín, como sus contemporáneos, no puede pasar por alto: el tiempo: «Y he sentido —no os riáis—, esa sensación vaga, que a veces me obsesiona, del tiempo y de las cosas que pasan en una corriente vertiginosa» (136). La recreación de unas instantáneas a la vez fugaces

---

También la imagen de los niños en la escuela: monotonía y eternidad, se encuentra en nuestra obra: «Ahora estábamos en esta forma hora y media. El tiempo parecía interminable. Nada pesaba más sobre nuestros cerebros vírgenes que este lapso eterno..., fija la vista en las páginas anti-páticas...» (61). Las descripciones posteriores que los autores hacen de las clases y los maestros son también muy similares.

<sup>10</sup> A este respecto, afirma Inman Fox en el citado estudio: «It is clear from the foregoing discussion that Azorín, the critic, records principally those aspects of other writers which correspond with his own creative writing» (157).

y eternas que parecen suspender el tiempo y detenerlo para siempre en un lejísimo pasado, provoca una profunda sensación de melancolía en el autor. Es el «es ya tarde» que se repite como leit-motif incomprensible en la vida del niño, pero que en cambio parece generar ecos llenos de significado en la vida del adulto. Junto a él, el «eterno retorno», la monotonía y continuidad de la vida de un pueblo que nunca cambia, que permanece igual veinte, treinta, cuarenta años después: «...me he estremecido, porque he tenido un instante, al ver a estos niños, la percepción aguda y terrible de que «todo es uno y lo mismo», como decía un filósofo no tan pequeño (...)» (138). Todo permanece igual menos el hombre, que avanza camino de la muerte.

*Lo que en realidad han traído los tiempos modernos ha sido la libertad en las formas del arte. Todas las formas y todas las escuelas son aceptables; no pueden existir exclusivismos ni ortodoxias. Loemos esta tolerancia amplia y humana del arte en los tiempos actuales. Y dentro de la extensa variedad de escuelas, tendencias y capillas, laboremos en la que más nos plazca (Escritores, 225).*

Dice Azorín en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, que desea suscitar en el lector «una sensación ondulante, flexible, ingenua de mi vida pasada» (47). No es su fin aleccionar ni provocar la reflexión, por lo tanto: sólo hacer sentir. Y si bien la obra deja flotando temas tan esenciales como el tiempo, la muerte o la experiencia vital, lo cierto es que son las sensaciones de la melancolía, la ternura y la belleza las que nos invaden al cerrar el libro.

Para generar esa «sensación» que propugna, Azorín se sirve de ligeros recursos líricos que quedan insertos en la prosa como piezas minúsculas de un inmenso puzzle. Pero nada más lejos de lo grandioso: «Para nosotros, el estilo es cuestión de pura psicología. Ni la gramática ni la retórica deben entender en este pleito (...). Instintivamente, sin deliberación, se pasa de un matiz de las cosas a otro matiz, de una sensación a otra sensación...» (*Escritores*, 251). Es una retórica de matices, por tanto, de palabras familiares y oraciones sencillas pero poderosamente connotativas: «La tarde cae tranquila y silenciosa (...) Las montañas cierran en la lejanía con una pincelada azul el horizonte» (122). La brevedad de los fragmentos que conforman cada capítulo requiere que la frase esté tan trabajada como lo estaría el verso: «Esta hora es por la noche, después de cenar; ya los canónigos se han retirado de sus tertulias; las calles están desiertas; la campana de la catedral lanza nueve graves y largas vibraciones (...). Y la campana de la catedral vuelve a sonar con sus vibraciones graves y largas» (119). En ese eterno buscar de la palabra precisa que caracteriza el lenguaje de Azorín, cada una está cuidadosamente seleccionada y colocada en la

oración —«El sol reverbera en las fachadas blancas» (92)—; con ellas, el autor crea intensos y efectistas campos semánticos:

El arroyo está cubierto de una espesa capa de polvo que se levanta por el aire ardiente y forma nubes abrasadoras. Y entre esas nubes aparecen las capas negras de los clérigos, con rameados gualdos, las cotas rojas de los monagos, una cruz alta de plata que irradia lumbré (...) (92).

También las metáforas y comparaciones recrean imágenes siempre cercanas, ensanchando ese mundo inmediato de la infancia y del pueblo como si el recurrir a elementos lejanos fuera a hacer al protagonista perder el hilo de su rememoración: «las viñas cubren con su alfombra de verde claro el llano» (122); «Poco a poco se fue apagando su vida como se apaga una luz» (134).

Los juegos verbales aportan una sutil intensidad conceptista. Especialmente acertado es el empleo de los tiempos, que saltan del presente al pretérito en oraciones contiguas, conjugando las dos emociones: las sentidas y las rememoradas. En palabras de Alarcos, se trata de «un presente ampliado hacia el pasado»: «En Yecla había un viejo convento de franciscanos... Hay también en el colegio... Los claustros del colegio son largos y anchos. Los dormitorios estaban en el piso segundo» (58).

Mientras tanto, fluye bajo las oraciones otra retórica casi «subliminal»; un juego de sonidos, de interrogaciones, de puntos suspensivos sólo perceptibles como tenues sensaciones. Bellísimas aliteraciones se esconden perdidas en el discurso: «El campo reposa en un silencio augusto; ... las estrellas fulguran en el cielo fuliginoso» (45). La particular puntuación acerca al lector a las escenas, haciéndolas inmediatas: «La diligencia está presta. ¿A dónde vamos?. No lo sé; éste es el mayor encanto de los viajes...» (110), o, «Porque el misterio de estas ventanas está en algo vago, algo latente, algo como un presentimiento o como un recuerdo de no sabemos qué cosas...» (123).

Como parte de esta retórica escondida, el autor va dotando también a algunas frase de melódicos ritmos; algunos ocupan largos fragmentos: «El celebrante rezonguea (/) con un murmullo bajo y sonoro; (/) en los cristales de las ventanas, (/) la pálida claror del alba (/) pone sus luces mortecinas», o el aún más llamativo: «Maria Rosario: (/) tu tenías entonces quince años; (/) llevabas un traje Negro y un delantal blanco; (/) tus zapatos eran pequeñitos y nuevos. (/) Maria Rosario, tu te ponías a coser en el patio (...)» (128). En otras, en cambio, son sólo puntuales recursos fónicos y visuales que sugieren sensuales imágenes: «En el fondo, dos cirios chisporrotean; sus llamas tiemblan a intervalos, con esas ondulaciones que parecen el lenguaje mudo de un dolor misterioso» (61).

Paralelismos y anáforas van creando redes conceptuales y sonoras en la concatenación de unos sintagmas y oraciones que intuyen poemas: «Yo estoy en la entrada de la casa de mi tío Antonio; los cazos y pucheros de la espetera lucen sobre la pared blanca. Yo estoy en la entrada de la casa de mi tío Antonio; tengo entre las manos un libro en que voy viendo toscos grabados de madera» (104); «Los conocía a todos: los pájaros, los dos lebreles silenciosos y los árboles eran sus únicos amigos. Los conocía a todos: los nombraba por sus nombres particulares» (52). Pero si hay un elemento que realmente teje como una red el secreto camino que recorre toda la obra, ése es el pronombre «yo» —«que tanto se le reprochaba», a decir del autor en sus *Memorias inmemoriales*—, que aparece con la frecuencia martilleante de la propia conciencia: «A mi tía Águeda yo no la conocí sino un año antes de morir» (108). El «yo» suele presentarse en la forma «yo veo», que genera la percepción de que el narrador está hablando de sí mismo —de su yo presente— más que de su pasado. También surgen y resurgen una serie de símbolos que el lector reencuentra y reconoce: el paraguas rojo, la campanilla, la fila de colegiales... Todos estos símbolos resultarán condensados, a modo de recopilación de emociones, en el primer epílogo.

Pero la obra, tal como hacía en su estructura, se balancea entre los momentos de rememoración prosaica y otros de un profundo lirismo; según Díez de Revenga, en ellos Azorín demuestra la facultad de dejar de ser prosista para pasar a ser poeta en prosa. Mientras en los segundos el monólogo se presenta como resultado del fluir reflexivo de la conciencia del protagonista: «Muchas veces, cuando yo volvía a casa..., se me amonestaba porque llegaba tarde» (54); en los primeros llega a irrumpir el diálogo para referir alguna escena en la que es el mismo autor quien saca siempre las conclusiones:

Por fin, el profesor pregunta:

—¿No sabe usted más?.

Yo le miro con ojos atontados. Y entonces él dice terriblemente:

—Está bien, señor Azorín; esta tarde me dejará usted la merienda.

Y yo ya sé que cuando descendamos al comedor he de llevar humildemente mi platillo con la naranja o las manzanas a la mesa presidencial (68).

Pero no es la obra en ningún momento una reflexión íntima que el lector sorprende, sino que tiene un destinatario concreto: el propio lector. Es la invocación al lector la que abre la obra: «Lector, yo soy un pequeño filósofo» (45), y es al mismo lector al que Martínez Ruiz acude en guiños de complicidad —«Y sea el lector bondadoso» (47)— o de súplica —«¿Sabéis lo que es maltratar a un niño?. Yo quiero que huyáis de estos actos como de una tentación

ominosa» (54)—. Es un lector solidario, atento, pero del que el autor va olvidándose progresivamente a medida que la obra avanza y las escenas recreadas se difuminan en subjetividad.

Puede decirse que los puntos de más efectiva intensidad lírica se encuentran en los pasajes descriptivos tanto del paisaje como de estados anímicos. En ellos, Azorín se sirve de una rica adjetivación que genera verdaderos cuadros impresionistas de imágenes sobrepuestas:

...ahora puedo reconstruir el ambiente de esos días de sequía asoladora, con las mieses y los herrenes que se agostan, con los frutos que se secan, con los árboles que abaten sus hojas encogidas, con los caminos polvorientos, con las viejas enlutadas que suspiran y miran al cielo abriendo los brazos, con una sorda ira que envenena a los labriegos acurrucados en sus sillas de esparto, en sus zaguanes semioscuros, y que estalla de cuando en cuando en golpes y gritos que hacen llorar a los niños (92).

Un lenguaje sencillo, familiar y castizo, pero tremendamente estético. La obra de Azorín se enmarca dentro de la corriente modernista en su renovación del lenguaje literario en lengua castellana. Es la ruptura con los moldes lo que determina el gran salto de la literatura moderna: autores como Azorín nos permiten apreciar la riqueza de nuestra lengua sin necesidad de recurrir a engoladas retóricas ni a asuntos lejanos.

En una época en que la prosa aparece sembrada de marcados ritmos y en que la poesía prescinde de estos mismos ritmos en pos de una mayor libertad, este análisis de los elementos líricos y novelísticos de *Las confesiones de un pequeño filósofo* no habrá servido como prueba definitiva para justificar el género al que se adscribe, porque precisamente reivindica eso: no adscribirlo a ningún género. Pero quizás sí haya servido —así lo espero—, para que el lector haya podido aprehender el profundo lirismo que, novela o poema, impregna las páginas de una obra que José Martínez Ruiz, creo que ya íntimamente Azorín, escribió movido por el efecto de esa gasa de emociones con que el hombre contempla su pasado y reflexiona sobre el mundo.

Y llegado el final de este estudio, no me queda más que repetir, una vez más, el carácter ecléctico, híbrido entre la poesía y la prosa, de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Martínez Ruiz, «Azorín». Y si aún hay quien quiere ponerle un nombre a esta obra, no se ciña a definiciones ni tipologías previas: que saque sus propias conclusiones y cree el suyo propio; porque, como humorísticamente sentencia Azorín su libro: «Cada can es un mundo».

*Decía un novelista, Salas Barbadillo, hablando de la poesía, con palabras aplicables a la novela, que la Naturaleza es varia: «Mas tan admirable, esta grande madre, la Naturaleza, en la variedad —escribía— que aun dentro de cada estilo, se diferencia de él cada uno, conforme a su natural». No podía ser expuesto con menos palabras un programa de libertad estética (Escritores, 287).*

#### OBRAS CITADAS

- Azorín, *cien años (1873-1973)*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, colección de bolsillo, número 22. Sevilla, 1974.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Petits poèmes en prose*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Louis Conard, libraire-éditeur. Paris, 1926.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Ed. G. Gili. Barcelona, 1956.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO, «Las primeras novelas de Azorín: Aproximación de un estudio de la novela lírica en Martínez Ruiz». José Martínez Ruiz, «Azorín» *Actes du Colloque International*, págs. 63-71. Pau, 1985.
- FOX, EDWARD INMAN, *Azorín as a Literary Critic*. Hispanic Institute in the United States. Nueva York, 1962.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HUERTA CALVO, JAVIER, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- GRANELL, MANUEL, *Estética de «Azorín»*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1949.
- GULLÓN, GERMÁN, *La novela moderna en España, 1885-1902: los albores de la modernidad*. Serie Persiles, 204. Ed. Taurus. Madrid, 1992.
- GULLÓN, RICARDO, *La novela lírica*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1984.
- MACHADO, ANTONIO, *Obras. Poesía y prosa*. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ed. Losada, Buenos Aires, 1964.
- MARTÍNEZ RUIZ, «Azorín», *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Ed. de José María Martínez Cachero. Colección Austral, Madrid, 2000.
- *Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*. Ed. de José María Valverde. Ed. Clásicos Castalia. Madrid, 1987.
- *Los valores literarios*. 2.ª edición. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944.
- *Memorias inmemoriales*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1946.
- *Escritores*. Edición recogida y ordenada por J. García Mercandal. Biblioteca Nueva. Madrid, 1956.
- MIRÓ, GABRIEL, *Nuestro padre San Daniel. Novela de capellanes y devotos*. Edición de Edmund L. King. Fundación cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo —Instituto de cultura Juan Gil-Albert— Diputación provincial de Alicante. Alicante, 1994.

- ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Sexta edición, Colección Austral, Madrid, 1999.
- «Primores de lo vulgar». *El espectador*, págs. 201-238. Biblioteca Nueva. Madrid, 1943.
- PROUST, MARCEL, *À la recherche du temps perdu*. Bouquins, collection dirigée par Guy Schoeller. Editions Robert Laffont, Paris, 1987.
- RISCO, ANTONIO. *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.
- SÁNCHEZ FRANCISCO, LUIS, *Mística y razón autobiográfica en los primeros escritos de Azorín*. Wydawnictwo Naukowe, UAM. Pozán, 1995.
- SOBEJANO, GONZALO, *Nietzsche en España*. Biblioteca románica hispánica 2. Estudios y ensayos 102. Ed. Gredos. Madrid, 1967.
- VILLANUEVA, DARÍO, *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Ed. Anthropos, Barcelona, 1994.
- *La novela lírica, I: Azorín, Gabriel Miró*. «El escritor y la crítica». Ed. Taurus, 141. Madrid, 1986.
- WALLIS, ALAN, *An examination of Modernist Poetics in the Writings of Gabriel Miró and Azorín*. Tesis doctoral. Universidad de Columbia, Nueva York, 2001.