

Los colores y los sonidos en los escritos del presidente republicano Manuel Azaña

Ma. Ángeles Hermosilla Álvarez
Universidad de Córdoba (España)

68 69

La figura de Manuel Azaña es bien conocida en su faceta política, pero su protagonismo en la Segunda República Española (de la que fue Presidente) y después en la guerra civil, hasta su exilio y posterior fallecimiento en Montauban el 3 de noviembre de 1940, ha oscurecido su vertiente literaria.

Sin embargo, Azaña es también un escritor,¹ cuyo estilo se manifiesta en géneros de diferente naturaleza (artículo, diario, novela, teatro, ensayo y oratoria).

Perteneciente al Novecentismo, puede considerarse en lo literario –no en la actitud ante la vida social y política– un heredero del 98.² De esta generación adopta, entre otras particularidades estilísticas, el impresionismo literario (practicado antes por Azorín y Baroja³) que aparece en las páginas descriptivas de Azaña, enriquecido con la musicalidad que nuestro autor aprendió fundamentalmente de Valle-Inclán, a quien admiraba, con quien mantenía amistad y con el que se carteaba.⁴ De hecho algunas obras del escritor gallego se publicaron en revistas dirigidas por Azaña (*Luces de bohemia en España*, y *Farsa y licencia de la reina castiza en La Pluma*).

Así pues, esta doble influencia, a la que se une el gusto de Azaña por la pintura, que se manifestó incluso en los momentos más difíciles de su trayectoria biográfica –durante la guerra civil encomendó a Timoteo Pérez Rubio la salvación de los cuadros del Museo del Prado–, y por la música⁵ –una afición que le ayudó a sobrellevar la difícil tarea de gobierno– determinó una escritura donde afloran a la par “los colores y los sonidos”.

Con respecto a la primera, Azaña, como antes adelantamos, recibe el influjo del impresionismo pictórico, que se refleja en determinados momentos a lo largo de su obra. La técnica consiste en la selección de unos determinados componentes de la realidad externa en función de la luz –cuyos efectos en los objetos se registran– y de la que se capta su mutabilidad: el entorno, así, no es el mismo por la mañana, el mediodía o cuando cae la tarde, según nos mostraron los lienzos de pintores como Claude Monet en la serie de cuadros sobre la catedral de Rouen.

No se trata ya de una pintura de la línea, de la forma, sino del color, al que todo se subordina. Lo que interesa es la percepción y no su contenido. El artista ya no trabaja según una técnica aprendida de antemano, sino guiado por una actitud subjetiva e inmediata que intenta recoger lo que normalmente escapa a los ojos: los elementos auditivos, táctiles, el calor, la humedad, etc.

Al mismo tiempo esa actitud subjetiva se concreta en el reflejo del estado anímico del observador en el paisaje, que, como veremos en Azaña, se muestra acorde con una determinada sensibilidad.⁶

En literatura el impresionismo surge, como han estudiado Amado Alonso y

Raimundo Lida,⁷ en la literatura francesa con Daudet y, sobre todo, con los hermanos Goncourt y supone un nuevo modo descriptivo del paisaje, superador del estatismo observable en la literatura realista y naturalista.

Con todo, la denominación de “impresionismo” aplicada a la literatura se ha prestado a cierta confusión al coincidir con otros movimientos como el Simbolismo, Modernismo y Expresionismo, que en la literatura española fue practicado sobre todo por Valle-Inclán,⁸ donde se advierte la tendencia a la prosopopeya, la distorsión y la kinésica, subrayadas por elementos fónicos, y cuya huella subyace en determinadas imágenes de Azaña: “el telégrafo se va por otro lado, salvando cerros de poste en poste con trancos de Goliat”,⁹ “la cigüeña abría a picotazos un desgarrón en el toldo parduzco” (*El jardín de los frailes*, OC, I, 684), “la mañana descorría un solo párpado, mostrando un globo sin profundidad ni rayo, globo sin pupila, empañado de fluido amarillento” (Id., OC, I, 719). O en estos dos casos de la novela inconclusa *Fresdeval*: “el sol quería gallear; en su pronta muerte el aire tiritó con regocijo” (OC, I, 837) y “el sol juega al escondite [...] Las caperuzas de pizarra se hacen guiños” (OC, I, 911), en el que el primer sintagma oracional nos recuerda el final de *Farsa y licencia de la reina castiza*.

En realidad, ambas corrientes –impresionismo y expresionismo–, que en determinados momentos han intentado diferenciarse,¹⁰ se implican e intercambian de múltiples modos porque, como señala Elise Richter “la obra artística presenta ambas formas de estilo con más frecuencia de lo que en general se admite”,¹¹ lo cual no impide que la autora intente aislar una serie de características definidoras del impresionismo en el discurso literario¹² que, como mostraremos en este trabajo, son observables a lo largo de la obra de Manuel Azaña.

En primer término, nuestro autor, influido por la lección que sobre el paisaje ofrecieron los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, concede enseguida un extraordinario valor a la luz como elemento configurador de un escenario natural, como el propio Azaña confiesa en 1917:

Yo no podría imaginar que la luz pudiese crear tan gran prodigio [...] Un gran artista podría dibujar este escenario, trazar otras líneas de igual blandura, dispersar las aguas [...] Pero la luz: ¡todo es obra suya! (OC, I, 165).

Y más tarde, en 1929:

Escena de orgiástica luz y alzamientos de fuego, de tornasol alborozado en la siembra, de rubias llamadas y brotes rutilantes, pasmosos de color, de agilidad, de silencio: tácito empuje y expansión gloriosa de la luz, precediendo al sol canicular (OC, I, 796).

E incluso, en una anotación de su Diario de 1931, advierte también este fenómeno: ¡Cómo ha resucitado y se ha impuesto el monasterio al declinar la luz! (OC, IV, 47).

Por otro lado, la simbiosis existente entre el paisaje y la sensibilidad del observador se manifiesta con frecuencia. Así, en las líneas que anteceden al primer texto, declara Azaña:

Todas las preocupaciones que tomo y los rodeos que doy ante una obra de arte desaparecen ante un espectáculo natural. El campo, sobre todo, es siempre *mío*; o yo me entrego a él desde el primer momento. (OC, I, 165).

Y en 1931, al lamentarse de la destrucción de la Moncloa para construir la Ciudad Universitaria, reconoce: “allí aprendí yo a emocionarme ante el paisaje” (OC, IV, 221).

Pero veámoslo en un fragmento completo, perteneciente al artículo “Notas del viaje a Italia” (1917), del que extrajimos el texto citado más arriba:

Hoy he repetido la experiencia. Desde mi llegada al lago he sido otro. Yo no había visto jamás una cosa semejante. Yo no podía imaginar –después de ver Granada, Sevilla, y algunas horas incomparables de París– que la luz pudiese crear tan gran prodigio. ¿Cómo sé que la

composición y los contornos del lugar pasan a segundo término? Un gran artista podría dibujar este escenario, trazar otras líneas de igual blandura, dispersar las aguas en (ilegible) igualmente voluptuosas, amontonar las montañas, graduar sus escalones, y decorar las vertientes donde se agazapan los pueblecitos. Pero la luz: ¡todo es obra suya! El cielo, el aire y el agua son aquí lo mismo, se deslíen el uno en los otros, se reflejan, se roban la suavidad, la transparencia y la frescura. Tersa es la haz de las aguas, como una seda azul traslúcida y el aire la empañá a ratos, la estremece; déjase de ver el cielo en ella y parece menos profunda. La luz se derrama por los montes, estalla en el ambiente fino, disuelve las cimas remotas. Como una palidez del cielo, descubre la mancha blanquecina y rosa de las nieves. Y todo está callando, ebrio de claridad. Gasas blancas se desgajan de los abismos; la luz las evapora, las disuelve; flotan en el aire quieto, se miran posadas en el vacío, en las amorosas aguas. El lago no tiene límites. Más allá de Pallanza los términos comienzan a borrarse. El sol juega con la bruma, la horada, la desgarrá, la va espesando, la atenúa, y al mismo paso los fondos oscuros de las montañas se asoman o se esconden, se desperezan, se insinúan, son el misterio. (OC, I, 165).

70 71

Observamos cómo se capta, al final, la acción cambiante de la luz en los elementos del paisaje que se resuelve en dos gradatios asindéticas: “la luz se derrama por los montes, estalla en el ambiente fino, disuelve las cimas remotas” y, más abajo: “el sol juega con la bruma, la horada, la desgarrá, la va espesando, la atenúa, y al mismo paso los fondos oscuros de las montañas se asoman, se esconden, se desperezan, se insinúan. Son el misterio”. Adviértase, en el aspecto fónico, la aliteración –continuadora de los efectos onomatopéyicos que alcanzan su punto culminante en “desgarrá”– de sibilantes con la que termina el texto. Al mismo tiempo la alusión a los componentes táctiles del paisaje –potenciados fónicamente por la repetición de los fonemas fricativos y la agrupación de dentales y vibrantes que descansan en juegos de asonancias de vocales abiertas–, está asimismo presente en las líneas anteriores: “*Tersa* es la haz de las aguas, como una *seda* azul *traslúcida* y el aire la empañá a ratos, la *estremece*; déjase de ver el cielo en ella y parece menos profunda”. De este modo se intenta transmitir plásticamente el contenido de los enunciados. En el plano pictórico hay que indicar la utilización de un léxico propio de los pintores impresionistas: “mancha blanquecina y rosas de las nieves”, que registra la “impresión” del color de la nieve, que, por otro lado, es difuminado; el uso de la comparación: “como una seda azul traslúcida”, así como la personificación del paisaje: “el aire la empañá a ratos, la *estremece*”, “el sol *juega* con la bruma, la *horada*, la *desgarrá*, la va *espesando*, la *atenúa*” y “los fondos oscuros de las montañas *se asoman o se esconden, se desperezan, se insinúan*”.

Además, hay otros rasgos que constituyen un factor común de todos los textos: la técnica descriptiva basada en el sintagma nominal, en torno del cual se agrupan los adjetivos que, aunque con un contenido semántico próximo, aportan una gran variedad de matices que tratan de plasmar las pinceladas impresionistas. La misma finalidad posee asimismo, en el aspecto sintáctico, la yuxtaposición oracional a la que Elise Richter¹³ se refiere como “estilo de notas” o diario que, al captar globalmente el escenario, sin articulación alguna, sugiere la ausencia de contornos poco definidos, característica del impresionismo.

Se trata de unos rasgos que podemos hallar también en el siguiente texto, correspondiente a “Diarios íntimos y cuadernillos de apuntes” (1912):

De pronto, entre una casucha y un cercado de árboles, una vista incomparable sobre París. A nuestros pies las casitas desperdigadas de Suresnes, los tejados rojos. Un poco de río. La masa profunda de verdor del *Bois de Boulogne*, que sube un ligero declive. Corónalo el caserío de París, que se extiende como una faja blanca, entre la arboleda del bosque y el cielo azul. Líneas suaves, difusas. Unas nubes posadas serenamente. Aparece el Arco de la Estrella, destacándose con una majestad sublime, macizo, solemne, sobre los tejados. A la izquierda,

en el fondo, surge la Butte; el fantasma blanco del Sacré- Coeur, sobre la colina oscura. El sol hiere a veces, otras se oculta. La basílica aparece o desaparece a nuestros ojos, como una obra de magia. Vemos correr las manchas de sombra, brillar y extinguirse los rayos de sol, según la marcha de las nubes. Todo de ensueño, entre gasas aparece en una calma divina. ¿Es ahí donde millones de gentes se atropellan por las calles? La torre Eiffel rompe un poco la armonía de estas líneas; pero se alza muy gallarda. (O C, III, 770).

En efecto, el modelo impresionista continúa en el léxico propio de esta escuela (“una faja blanca”, “líneas suaves, difusas”, “destacándose con una majestad...”, “las manchas de sombra”, “la armonía de estas líneas” y “se alza muy gallarda”), la comparación (“se extiende como una faja blanca”), la utilización de sustantivos colectivos (“la masa profunda de verdor del *Bois de Boulogne*”, “el caserío” de “una faja blanca París” y “la arboleda del bosque”) y la prosopopeya: “la masa profunda de verdor [...] que *sube* un ligero declive”, “el sol *hiere* a veces”, “vemos *correr* las manchas de sombra”, “la *marcha* de las nubes” y “La torre Eiffel *rompe* un poco la armonía de estas líneas; pero *se alza muy gallarda*”. Este último ejemplo está reforzado rítmicamente por la regularidad del número de sílabas: tres octosílabos, de los que los dos últimos, aparte de la asonancia en *-aa*, presentan el mismo ritmo acentual (—/—/—).

Pero no hay que olvidar otros rasgos: la selección de los elementos paisajísticos por el color (“tejados rojos”, “la masa profunda de verdor”, “una faja blanca”) o por el contraste entre dos tonos antagónicos (“el *fantasma blanco* del Sacré-Coeur, sobre la *colina oscura*”), la visión del paisaje en perspectiva, que, por otra parte, cambia al modificarse el punto de vista, y la captación de la momentaneidad: “la basílica aparece o desaparece a nuestros ojos”, “vemos correr las manchas de sombra, brillar y extinguirse los rayos de sol”. Es decir, la descripción está concebida como un proceso que se percibe con lentitud, a lo que contribuye el uso del gerundio (“aparece el Arco de la Estrella, *destacándose* con una majestad sublime”) y del adverbio en *-mente* (“unas nubes posadas *serenamente*”).

Esta captación del escenario en perspectiva se manifiesta más claramente en algunos pasajes de la conferencia que, bajo el título “Reims y Verdún”, pronunció Azaña en el Ateneo de Madrid en 1917:

¿Qué ve el hombre en acecho? Ve primero las alambradas francesas, enredijo infranqueable, y después, más allá de una depresión de terreno, las rayas negruzcas de los alambres enemigos y los bordes abultados de su trinchera, que se retuerce a derecha e izquierda paralelamente a la línea francesa. Más lejos, las casuchas de una aldea entre los árboles desnudos, y detrás, unas colinas que cierran el horizonte coronadas por unos bosques que el bombardeo va aclarando. En toda esta zona, ¡nadie! Se sabe que están allí; a veces se descubre un casco puntiagudo que asoma por el parapeto, a veces llega una rociada de balas, pero el observador no puede verlos. Aquella es la zona del silencio, donde las trincheras están tan próximas que no se permite hablar. El soldado está con sus ojos clavados en el campo. En tan grande tristeza, cualquier rumor, cualquier movimiento adquieren un valor enorme; ellos marcan el ritmo lento, de una solemnidad lúgubre, con que pasa allí la vida. (OC, I, 135)

Mediante el recurso del hombre en el observatorio se logra aprehender globalmente el panorama construido por el contemplador, para lo cual se hace hincapié en los diferentes planos del paisaje mediante los deícticos (“más allá”, “más lejos”, “allí”, “aquella”), que van señalando el cambio de perspectiva, o sea, el paisaje va transformándose según nuestro punto de vista. Así, “las colinas *cierran* el horizonte *coronadas* por unos bosques”. Además, adviértase que sólo se señalan aquellos elementos que destacan por el color (si bien difuminado: las rayas *negruzcas*) o cuya forma sobresale en el paisaje (“los bordes *abultados* de su trinchera” o “se descubre un casco *puntiagudo que asoma* por el parapeto”), un aspecto más impor-

tante que los mismos objetos a los que se refieren, por lo que éstos (“alambres enemigos” y “trinchera”) son sólo una determinación de los sintagma nominales “rayas negruzcas” y “bordes abultados” respectivamente. En el aspecto rítmico, las aliteraciones de labiales subrayan los momentos semánticamente relevantes (“unos bosques que el bombardeo va aclarando) y las isotopías de nasales sugieren la lentitud del movimiento (“ellos *marcan* el ritmo *lento*, de una solemnidad lúgubre, con que pasa allí la vida”), un movimiento que, mediante las anáforas y los paralelismos, se percibe cíclico: “*a veces* se descubre un casco puntiagudo (...) *a veces* llega una rociada de balas”, “en tan grande tristeza, *cualquier* rumor, *cualquier* movimiento adquieren un valor enorme”.

El modelo impresionista continúa en el texto que, perteneciente al opúsculo de ficción “A las puertas del otro mundo” (1920), se transcribe a continuación:

En un día suspenso, apacible, salió de su casa a la hora habitual y bajó a la Castellana. Anduvo despacio, deleitándose en la súbita aparición de los jardines. Aunque ya corría mayo no los había visto tan frondosos y exuberantes como ese día. Creyó verlos por vez primera en el momento de plenitud de su nueva vida. Era un milagro de la luz. Nubarrones oscuros, preñados de agua, estaban suspendidos en el cielo, velado por celajes blanquecinos. Una luz igual, sin reflejos, sin brillo, sin fuego, hacía valer con suavidad las líneas y tonos de los segundos términos. Sobre las fachadas innobles de las casas, a lo largo de las calles, rebosando de las verjas o en los parques opulentos, los árboles se enseñoreaban del ámbito, desalojado por el sol deslumbrador. Las masas de verdura adquirirían un valor inusitado. Sus formas temblorosas, ufanas, lanzadas al aire, se esponjaban en reposo. Benedicto apacentó sus ojos atónitos, dejando escapar de sus labios exclamaciones de contento; parecíale no haber gozado nunca un placer sensual tan puro; pero en su ánimo, trabajado ya por la tristeza, trasminaba una emoción suave, una dulce congoja, muy semejante a la gratitud. Veíase como nunca en las cosas que amaba: eran su imagen, casi su obra, donde se le aparecía su vida concreta. En esta elevación de amor, proyectaba sobre el infinito porvenir el haz luminoso del entendimiento, y al pensar el mundo sin él, se desolaba. (OC, I, 787-8).

72 73

Aquí aparecen claramente los dos caracteres más relevantes del impresionismo: la importancia de la luz, que transforma o permite ver los objetos del entorno contemplado (“creyó verlos por vez primera [...] era un milagro de la luz”), y la proyección de una sensibilidad en el paisaje. Con relación a la primera, hay que mencionar, además, el léxico pictórico impresionista: “celajes blanquecinos”, “líneas y tonos de los dos primeros términos”, “masas de verdura” y “sus formas temblorosas”.

En cuanto a la proyección anímica en el pasaje, se dice expresamente: “parecíale no haber gozado nunca un placer sensual tan puro” y “veíase como nunca en las cosas que amaba, eran su imagen”, una identificación que se manifiesta en la prosopopeya —“nubarrones *preñados* de agua”, “los árboles *se enseñoreaban*” y “formas *temblorosas, ufanas* [...] *en reposo*”— y las sinestias: “una emoción suave” y “una dulce congoja”.

En el plano fónico, hay que resaltar las isotopías de sibilantes existentes en la trimembración asindética (“luz sin reflejos, sin brillo, sin fuego, hacía valer la suavidad”), y más adelante: “sobre las fachadas innobles de las casas” —obsérvese, además, la asonancia en *-aa-*, “los árboles *se enseñoreaban* del ámbito, desalojado por el sol (—/—/—) deslumbrador (—/—)” —aquí la consonancia se apoya en un esquema acentual muy semejante. Pero, especialmente, al final del texto (“y al pensar el mundo sin él, se desolaba”). A estos efectos rítmicos hay que añadir la reiteración de dentales y vibrantes (“su ánimo, *trabajado* ya por la *tristeza*, *trasminaba* una emoción suave”) que, como en los casos anteriores, sugieren en el lector las sensaciones de las que se nos habla.

pura, quemante en las fauces”) y la utilización de verbos intransitivos para mostrar cualidades y estados (“donde el agua fragorosa *rebate y espuma*”).

Desde el punto de vista rítmico hay que señalar diversos procedimientos a través de los cuales se amplía la información que se nos da: la intención de imprimir el estado anímico en el entorno, que se concreta en la prosopopeya (“un escenario incitante”, “el gorjeo enfático de los arroyos”), se percibe también en el aspecto melódico en el que las isotopías de nasales (“*en el fondo de la atención, un escenario incitante*”), en un enunciado constituido por dos octosílabos, parecen reproducir la monotonía que propicia la lectura del libro ascético al final de la tarde. Esa sensación inmediatamente da paso a una exaltación de la sensualidad, que se traduce en la aliteración de /r/ y /s/ en frases que alternan unidades de siete y seis sílabas –“*arboledas sonoras (7), remansos de luz (6), el arcano sombrío (7) de las arroyadas (6)*”– y concluye en un octosílabo y un hexasílabo: “donde el agua fragorosa (8) *rebate y espuma (6)*”.

74 75

Sin embargo, los elementos pictóricos impresionistas y los componentes rítmico-melódicos se muestran con mayor riqueza aún en el siguiente fragmento:

¿O será la calma de esos lugares un engaño, un recuerdo falso? Quisiera saberlo y no puedo. Todavía si atino a devolverles su impávida hermosura, el reposo en que estaban antes de ser míos, extraigo de los juegos de la luz la sensación en que consistió su hechizo. Desde la cuesta –verdor reluciente en los pastizales que se desploman sobre el río–, la campiña y la vega humean y se desperezan en el deshielo matutino, heridas por el sol tardío del invierno. Vellones copudos se despegan del suelo, se estiran sobre el cauce, se rasgan en la leña negruzca de la chopera. Por los surcos nuevos expira la tierra un vaho entrañable; toda brilla y se estremece. E invaden el silencio de la hora más alta, consagración del día, el fragor de un molino, el estrépito del Henares embravecido. O bien, bordeando el alcor al declinar las tardes de la canícula, punto en que las cosas derretidas por el sol recobran su perfil concreto, emergen de la masa blanquecina donde los colores se destiñen y se embazan las líneas. El poniente repinta el carmín de los visos; los cerros se hacen ascua. Veladuras de rosa ennoblecen la compostura vil de los barrancos. A ras del suelo se evade la luz por el boquete dorado del ocazo, y la vega se vacía de claridad. Siluetas gigantes se desmayan en los árboles de la ribera; las sombras, angustiadas, apenas gravitan, cada bulto se dispone a soltar la suya. El chapitel, el torreón se apagan. A tono con sus olivos, los huertos se ciñen a los muros cenicientos. La materia se decolora en la atmósfera lechosa donde aún tiemblan los cuerpos: en ella se cuajan, se enfrían. El mundo queda en rigidez marmórea, no sólo yerto y pálido, pero quieto, varado en el crepúsculo. Ámbito impasible: no absorbe ni destella sentimientos de nadie; el goce se purga de la morosidad egoísta que engatusa al ánimo enflaquecido. Esto sucede en mi memoria; el natural devuelve una imagen pensativa. No es triste ese campo que me entristece; triste, la historia –de uno o de muchos– y el corazón que la sueña o la recuerda (OC, I, 705).

Nos hallamos ante un claro ejemplo de cómo la luz, desde el principio, interviene decisivamente en la configuración del panorama, cuyos elementos, de acuerdo con la estética impresionista, cambian de colorido según el momento del día y la estación del año. Así, en el amanecer invernal se presentan de este modo: “*verdor reluciente* en los pastizales”, “la campiña y la vega *humean*” –obsérvese la asonancia en -ea–, “toda (la tierra) *brilla*”. Y en el crepúsculo de verano: “las cosas derretidas por el sol [...] emergen de la masa *blanquecina* donde los colores *se destiñen*”, “el poniente *repinta el carmín* de los visos”, “los cerros *se hacen ascuas*”, “*veladuras de rosa* ennoblecen [...] los barrancos”, “*se evade la luz* por el boquete *dorado* del ocazo” –con asonancia en -ao–, “la vega *se vacía de claridad*”, “el chapitel (—/), el torreón (—/) *se apagan* (—/—)” –advuértase la disminución del número de sílabas y el cambio del ritmo acentual que parecen captar el acabamiento de la luz–, “los mu-

ros *cenicientos*” y, en fin, “la materia se *decolora* en la atmósfera *lechosa*”, donde la asonancia en *-aa* subraya los dos términos referidos al color.

Pero en uno y otro caso, como ya es habitual en la técnica seguida por Azaña, los colores no son planos, sino matizados por los efectos de la luz (“verdor *reluciente*”, “leña *negruzca*”, “masa *blanquecina*”, “muros *cenicientos*”, “atmósfera *lechosa*”), un fenómeno que se refleja en un léxico muy propio de los pintores impresionistas: “las cosas [...] recobran su *perfil* concreto”, “emergen de la *masa*”, “se *embazan las líneas*” –en la acepción de “teñir de color pardo o bazo”–, “el poniente *repinta* el carmín de los visos”, “*veladuras* de rosa ennoblecen la *compostura* vil de los barrancos”, “*siluetas* gigantes se desmayan”, “*a tono* con sus olivos”).

Característico de esta estética es también el empleo de colectivos (“los pastizales”, “vellones copudos”, “la chopera”), la frecuencia de verbos intransitivos para expresar acciones y cualidades (“la campiña y la vega humean y se desmerezan”, “vellones copudos se despegan del suelo, se estiran [...], se rasgan”, “toda [la tierra] brilla y se estremece”, “las cosas emergen”, “los colores se destiñen y se embazan las líneas”–donde aparece un quiasmo que parece traducir la noción de “embazar”, en el sentido esta vez de “estorbar, impedir”–, “los cerros se hacen ascua”, “se evade la luz”, “la vega se vacía de claridad”, “siluetas gigantes se desmayan”, “las sombras [...] gravitan”, “el chapitel, el torreón se apagan”, “la materia se decolora” y “[los cuerpos] se cuajan, se enfrían”), el asíndeton en trimembraciones (“vellones copudos se despegan del suelo, se estiran sobre el cauce, se rasgan en la leña negruzca”) y bimembraciones (“el fragor de un molino, el estrépito del Henares embravecido”, “el chapitel, el torreón se apagan”, “en ella [los cuerpos] se cuajan, se enfrían”), las aposiciones y las oraciones yuxtapuestas, que parecen traducir las pinceladas sueltas del impresionismo.

Con todo, el recurso que con más fuerza percibe el lector del fragmento es la personificación, a menudo potenciada por procedimientos fónicos y rítmicos: “*impávida* hermosura [de esos lugares]”, “la campiña y la vega (—/—/—) humean (—/—) y se desmerezan (—/—)” –donde la distribución de los acentos crea un ritmo con espacios de silencio que aumentan progresivamente, como si reprodujeran el desmerecer–, “[la campiña y la vega] *heridas por el sol*”, “vellones copudos (—/—/—) se despegan del suelo (—/—/—), se estiran sobre el cauce (—/—/—), se rasgan en la leña (—/—/—) negruzca de la chopera (—/—/—) –repárese, aparte de las isotopías de labiales y sibilantes que culminan en la onomatopeya “se rasgan”, en la paulatina ampliación del número de las unidades fónicas (6,7,7,7 y 8) y de los espacios entre los acentos de intensidad que parecen registrar el contenido de los enunciados–, “por los surcos nuevos (—/—/—) *expira* la tierra (—/—/—) un vaho *entrañable* (—/—/—)” –señalemos los tres hexasílabos y el análogo ritmo acentual del verbo que introduce la personificación y su objeto directo–, “toda [la tierra] brilla y se estremece”, “E *invaden* el silencio de la hora más alta (7), consagración del día (7), el fragor de un molino (7), el *estrépito* del Henares (9) embravecido(5)” –véase cómo la ruptura del silencio, sugerido en la aliteración de /s/, se manifiesta en la interrupción de la regularidad del número de sílabas, que de 7 pasa a 9, y en la aliteración de /r/, que, agrupada a los fonemas alveolar fricativo, dental y bilabial sordo, alcanza efectos próximos a la onomatopeya en “estrépito”– “veladuras de rosa *ennoblecen* la *compostura vil* de los barrancos” –que se subraya con la aliteración de /r/–, “a ras de suelo (5) se evade la luz (5) por el boquete (5) dorado del ocaso (7) –el alargamiento de las unidades fónicas trae a la mente del lector atento la idea de fuga–, “siluetas gigantes se desmayan (10) en los árboles de la ribera (10)” –obsérvese la simetría en la duración silábica y las recurrencias fónicas de sibilantes, que dan paso a las de vibrante tensa–, “las sombras, *angustiadas*, apenas gravitan”, “el mundo queda en

rigidez (8) marmórea (4), no sólo *yerto* y *pálido* (8), pero quieto (4), varado en el crepúsculo (4) —aquí la alternancia de octosílabos y tetrasílabos genera un movimiento de balanceo que, como si se tratara de una embarcación (noción implícita en “varado”), se detiene finalmente con la muerte¹⁴ — “ámbito *impasible*” y “el goce *se purga* de la morosidad *egoísta* que *engatusa* al ánimo *enflaquecido*”, donde los parónimos “egoísta/engatusa” refuerzan la humanización del paisaje.

Se trata, como ponen de manifiesto todos estos casos, de un escenario reconstruido por la memoria del narrador en primera persona —por ello llega a dudarse de su fidelidad a lo real: “¿O será la calma de esos lugares un engaño, un recuerdo falso?”— donde se estampan sus emociones y sentimientos, que se traducen en determinados colores, ritmos y sensaciones táctiles. En definitiva, no nos situamos ante una descripción objetiva, sino ante la visión de un paisaje tamizado por una determinada sensibilidad, tal como se expresa al final del texto: “No es triste el campo que me entristece; triste, la historia —de uno o de muchos— y el corazón que la sueña o la recuerda”.

Naturalmente, no es el único caso, sino que, ya se trate de la “impresión” que de su estado anímico fije el narrador,¹⁵ ya sea la que deje el personaje, encontramos múltiples ejemplos en distintos momentos de la obra azañista. He aquí, como muestra, un pasaje de *Fresdeval* (1930-1931),¹⁶ la novela que, por el advenimiento de la Segunda República Española, no logró terminar su autor:

El sol quería gallear; en su pronta muerte, el aire tiritó con regocijo. La tierra calma parecía exhausta en su mortaja amarilla: simiente caída de las brozas, abierta por la lluvia, daba olor. Retornaron al pueblo las yuntas cansinas, a mujeriegas el gañán, balanceándose a compás: Anguix percibía el sacudir sonoro de los campanillos. Una lumbrada alzó en la falda de la sierra su columna roja: era su norte esta seña del frío y por su rumbo halló una posición en la soledad donde andaba perdido: la iglesia de la Humosa blanca en un cerro de arcilla, la iglesia de Meco, que se antojaba enorme y empolla casas diminutas, y a otra parte, flechada en el oro del poniente, la torre de Ajalvir. El sordo estridor del campo rompió en torno, bicharracos que nunca había visto: lo que brinca, lo que surca, lo que horada, elevaron al crepúsculo su infatigable nota sin voz, un clamor tenso, preludio a la noche benigna: el hombre pensará que es gratitud. Anguix volvió la rienda. A su espalda, la sierra fundida en tintas de ocaso, abultó en el cielo descolorido su molde de zafir. Cerca, olivos desamparados evocan un Getsemaní, leyendas de ternura, sudor de sangre, una plegaria. Lejos, la silueta andante de un labrador (OC, I, 837).

El fragmento se inicia con un narrador omnisciente, en el que se desdobra la personalidad de Azaña, que contempla una estampa rural donde los elementos paisajísticos cobran vida propia a través de la prosopopeya, que se resuelve en la imagen zoomórfica (“el sol quería gallear”), se manifiesta plásticamente, mediante la aliteración del fonema alveolar vibrante (laxo y tenso) y del dental oclusivo sordo + vocal, en la onomatopeya (“en su pronTA muerTE, el aire TiriTÓ con regocijo”), o concluye en una imagen fúnebre (“la tierra calma parecía exhausta en su mortaja amarilla”) de gusto romántico¹⁷, que se prolonga en una gradatio retórica, cuyos miembros, mediante el progresivo acortamiento de las unidades fónicas, tratan de reproducir el contenido semántico: “simiente caída de las brozas (10), abierta por la lluvia (7), daba olor (4)”.

A continuación una serie de metricismos introducen en el paisaje la figura humana, cuyo balanceo a lomos de la caballería parece aprehenderse rítmicamente a través de dos octosílabos (en realidad dos eneasílabos por su final en aguda) de análogo ritmo acentual: “Retornaron al pueblo (7) las yuntas cansinas (6), a mujeriegas el gañán (—/—/—), balanceándose a compás (—/—/—)”.

A partir de este momento comienza a reflejarse el punto de vista del personaje

que, como los pintores “en plein air”, registra primero sensaciones acústicas subrayadas por la aliteración (“percibía el sacudir sonoro de los campanillos”), luego visuales (“una lumbrada [...] la torre de Ajalvir”) y, de nuevo, las acústicas que, en esos momentos del día (el anochecer), se perciben con más intensidad que las visuales: “el sordo estridor del campo rompió en torno (12), bicharracos que nunca había visto (11): lo que brinca (4), lo que surca (4), lo que horada (4), elevaron al crepúsculo (9) su infatigable nota sin voz (10)”. Obsérvese el artificio constructivo que sirve de refuerzo fónico a los semas de sonoridad del sintagma “nota sin voz”: además de la aliteración de /r/ y de la reiteración anafórica “lo que”, el párrafo comienza con un dodecasílabo que, al hacer explícita la realidad a la que se alude ahora, se desmembra en tres unidades de cuatro sílabas que, equivalen, obviamente, a las doce sílabas iniciales. Seguidamente, el alargamiento silábico (nueve y diez) de los metricismos sugiere la idea de elevación y la aposición con la que continúa el bloque oracional inicia un progresivo aumento de las unidades fónicas que va traduciendo la calma del ambiente: “un clamor tenso (5), prelude a la noche benigna (9): el hombre pensará que es gratitud (10)”.

Se intenta, pues, que los componentes rítmicos transmitan los sentimientos del personaje, como sucede con el resto de los recursos: la aliteración de sibilantes (“Anguix percibía el sacudir sonoro de los campanillos”), la reiteración de /l/, fonema que se agrupa a /z/ y /d/ (“la lumbrada alzó en la falda de la sierra su columna roja”); la repetición de vocales abiertas en un sintagma en el que, además, el grupo de dental fricativa + vocal + alveolar vibrante —en ése u otro orden—, evocador de sensaciones táctiles, aparece dos veces (“la iglesia de la Humosa blanca en un cerro de arcilla”); y, en fin, la prosopopeya que contiene una imagen zoomórfica: “[la iglesia de Meco] empolla casas diminutas”.

El texto finaliza con la vuelta al narrador omnisciente, que termina de “dibujar el cuadro” siguiendo la misma técnica impresionista, lo que se revela en el cambio de perspectiva expresado en los deícticos (“a su espalda”, “cerca” y “lejos”), la personificación (“olivos desamparados”), el léxico (“tintas de ocaso”, “abultó en el cielo descolorido su molde de zafiro” y “la silueta andante de un labrador”) y la sintaxis, basada en aposiciones y oraciones yuxtapuestas. Ni que decir tiene que estos rasgos están presentes también en el resto del texto: “una lumbrada alzó [...] su columna roja”, “la iglesia de la Humosa blanca” y “flechada en el oro del poniente”.

En consecuencia, en Azaña la norma impresionista, que, como hicieron sus maestros noventayochistas, intenta llevar al discurso literario, pone de manifiesto una determinada sensibilidad: los colores y los sonidos trasladan el estado anímico del narrador o del personaje —trasunto, en último término, del autor—, una manifestación que tiene lugar a lo largo de toda la obra de Azaña y en casi todos los géneros que cultivó. Así, en *Memorias políticas y de guerra* (1932) leemos anotaciones como la que sigue, donde la aliteración de sibilantes y la paulatina disminución del número de sílabas nos informan de una paz buscada, que, por otro lado, se revela en la blancura del panorama, resaltada por la asonancia en -aa: “Día de desánimo (7). Cansancio de esta vida (7). Me voy de paseo (6). Llego a la Morcuera (6). Deliciosa soledad (7). Praderas frías (5). Sol tímido (4) —silencio (3), silencio (3): nadie (2)—. Manchas de nieve en Peñalara” (OC, IV, 374-375).

En otro texto de 1937, *La velada en Benicarló* (diálogo de la guerra de España) el impresionismo se descubre en fragmentos como éste:

Declinante un día de marzo, cortan la campiña del Panadés, la tierra fragosa, poblada de olivos y algarrobos, que vomita turbiones en el mar, las vegas de Tortosa, y desembocan en la Plana, llameantes los ocres de la costa sobre el agua azul, anegada en tintas de violeta la hosquedad confusa del Maestrazgo. Ningún tropiezo. A medio camino, un entierro. (OC, III, 385)

¹ Los rasgos caracterizadores de su faceta literaria han sido analizados en mi libro *La prosa de Manuel Azaña*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1991.

² Id., p. 30 y ss.

³ Vid. LOTT, R. E. “El arte descriptivo de Pío Baroja” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n.ºs. 265-267, julio-septiembre, 1972, pp. 26-55; R. Senabre, “ ‘Azorín’, paisajista”, *Capítulos de Historia de la lengua literaria*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1998, pp. 169-176; así como mis trabajos “Pío Baroja: La busca”, *Textos hispánicos comentados*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984, pp. 169-181 y “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín”, M.ª A. Hermosilla et alii, *Visiones del paisaje*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1999, pp. 53-76.

⁴ Un ejemplo de esta correspondencia puede consultarse en *Ínsula*, n.º 419, oct. 1981, pp. 1 y 12 (D. Dougherty, “Dos cartas inéditas de Valle Inclán a Azaña”).

⁵ Cfr., acerca del papel que la música desempeñó en Azaña, el artículo de F. Sopena Ibáñez “Glosas del centenario: Azaña y la música”, *El País*, 2 de febrero de 1980, p. 9.

⁶ R. Senabre ha puesto de manifiesto la pronta repercusión que las ideas expuestas por Henri-Frédéric Amiel en su *Diario* (1883-84) tuvieron entre artistas y escritores, según las cuales el paisaje está determinado por la actitud anímica del que contempla. Vid. “ ‘Azorín’, paisajista”, cit., pp. 171 y 176 espec. y, sobre todo, “El paisaje psicológico en Gabriel Miró”, *Actas del I Simposio Internacional ‘Gabriel Miró’*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, pp. 135-148.

⁷ ALONSO, A. Y LIDA, R. “El concepto lingüístico de impresionismo” en *El impresionismo en el lenguaje*, 3, Universidad de Buenos Aires, 1976, pp. 125 y ss. Se trata del libro que, en el ámbito hispano, aborda con mayor profundidad este movimiento en literatura.

⁸ Vid., sobre el movimiento expresionista, E. Richter, “Impresionismo, expresionismo y gramática”, *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 78-95 y U. Weisstein, “L’expressionisme”, en el libro de J. Weisgerber *Les avant-gardes littéraires au XX e. siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 217-262. Se señala aquí que “les déformations linguistiques (...) servent à provoquer l’émotion” y “des scènes bizarres (...) font surgir la réalité comme dans un miroir convexe” (Id., p. 241), una técnica que, inventada por Goya, Valle-Inclán reconocía –aunque él hablara de “espejo cóncavo”– en la composición del esperpento.

⁹ AZAÑA, M. “Viaje de Hipólito” en *Obras Completas*, México, Oasis, 1966-68, vol. I, p. 802. A partir de ahora se citarán los textos de Azaña por esta edición, a la que aludiremos sólo con las siglas OC, con indicación de volumen y página.

¹⁰ LOTT, R. E. (art. cit., pp. 29-30), basándose en A. Alonso y R. Lida, afirma que “el impresionismo se ocupaba de las sensaciones que a uno le llegaban de afuera para adentro y el expresionismo sólo de lo que proyectaba uno sobre el mundo, transformándolo y hasta deformándolo”. Por su parte, E. Richter dedica un apartado al Impresionismo (art. cit., pp. 49-77) y otro, por separado, al Expresionismo (pp. 78-95).

¹¹ RICHTER, E.: art. cit., p. 95.

¹² Id., pp. 52-77.

¹³ Id., p. 71.

¹⁴ La imagen del barco encallado como final de la vida, que deja traslucir la formación libresca de Azaña —el autor no desaparece del todo en la contrucción de un paisaje desde la óptica del personaje (R. Senabre, “El paisaje psicológico en Gabriel Miró”, cit., p. 143 —es utilizada por Gracián (“va a orza el carcomido baxel [...] hasta dar al través [...] en el abismo de un sepulcro, quedando encallado en perpetuo olvido”) en *El Criticón* (segunda parte, crisis I) a partir de la clásica metáfora de la vida como río que él desarrolla en una perfecta alegoría (*Vid.* el comentario que de este texto realiza R. Senabre, “Análisis de la coherencia en un texto de Gracián” en *Capítulo de Historia de la lengua literaria*, cit., pp. 103-122.

¹⁵ R. Senabre ha llamado la atención (“El paisaje psicológico...”, cit., pp. 143-4) sobre las descripciones paisajísticas que están fuera de la contemplación de un personaje y pertenecen al espacio del narrador omnisciente.

¹⁶ *Vid.* asimismo mi análisis de otro fragmento de esta obra en A. Narbona (ed.), *Textos hispánicos comentados*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1984, pp. 183-192.

¹⁷ Hay que recordar que, en sus escritos juveniles, Azaña se muestra influido por el Romanticismo literario, una de cuyas muestras es “Un sueño” (O C, I, 5-6), aparecido en la revista *Brisas del Henares* en 1897.

¹⁸ *Vid.* el comentario de otro texto donde se describe un ataque de la aviación en “Teoría de la Literatura y Antropología Social: un espacio de confluencia”, M. de la Fuente y M^a A. Hermosilla (eds.) *Etnoliteratura: Una Antropología de ¿lo imaginario?*, Universidad de Córdoba, 1997, pp.190-192.