

Pascale PEYRAGA (dir.)

AZORÍN
LOS CLÁSICOS REDIVIVOS Y
LOS UNIVERSALES RENOVADOS

VIII Coloquio Internacional
Pau, 1-3 de diciembre 2011

Organizado por:

Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations
de l'Arc Atlantique (E.A. 1925),
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Casa-Museo Azorín, Obra Social de la Caja de Ahorros del
Mediterráneo



Comité de lectura:

Rocío Charques Gámez
Christelle Colin
Emilie Guyard
Isabel Ibáñez
Nejma Kermele
Sophie Torres

© De la obra en su conjunto: Laboratoire de Recherches: Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (Université de Pau et des Pays de l'Adour).

© De los textos: sus respectivos autores.

© De esta edición: el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

I.S.B.N.: 978-84-7784-635-2

Depósito Legal:A 783-2012

Impresión: INGRA Impresores

ÍNDICE

Introducción	9
--------------------	---

EL CONCEPTO DE CLÁSICO: DEFINICIONES Y REVISIONES

De nuevo sobre Azorín y el concepto de clásico Carme RIERA.....	17
--	----

Una nueva aproximación al canon en Al margen de los clásicos de Azorín Reyes VILA-BELDA.....	41
--	----

Plagiando por anticipación: hacia una nueva definición de la Historia literaria Pascale PEYRAGA.....	55
--	----

Las referencias clásicas en <i>Castilla</i> : alusiones, citas, resumen David WOOD	73
---	----

Azorín, <i>Madrid</i> y los clásicos: la naturalidad de la pedagogía azoriniana Xavier ESCUDERO.....	85
--	----

AZORÍN ANTE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

Azorín y el teatro áureo: del ensayo al relato Renata LONDERO	97
--	----

Los clásicos en La fuerza del amor Antonio DÍEZ MEDIAVILLA.....	111
--	-----

Mor de Fuentes: un autor clásico Christian MANSO	127
---	-----

El <i>Don Juan</i> de Azorín: tratamiento de un mito clásico María MARTÍNEZ-CACHERO ROJO	137
---	-----

Azorín y el setecientos José Manuel VIDAL ORTUÑO.....	147
El regeneracionismo quijotesco de Azorín en <i>La ruta de don Quijote</i> Bedis BEN EZZEDINE ZITOUNA.....	157
El retorno a los clásicos: el último Azorín en <i>ABC</i> Dolores THION SORIANO-MOLLÁ	169
Azorín: désir de Galice Daniel ARANJO	183
ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA: LA MODELIZACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA	
Azorín ante los clásicos y modernos franceses Daniel-Henri PAGEAUX.....	199
Una lectura de <i>Entre España y Francia</i> de Azorín Denis VIGNERON	211
UNA IDEOLÓGICA ENRAIZADA EN LOS ENSAYISTAS DEL PASADO	
El pensamiento de Saavedra Fajardo en los artículos periodísticos de Azorín Raúl MOLINA SÁNCHEZ.....	225
El giro antirromántico de Azorín y la reinención de Larra Enrique SELVA ROCA DE TOGORES.....	233
Hispanización del combate filosófico vitalista por la renovación de Clásicos españoles, en las cuatro primeras novelas de Martínez Ruiz (1901-1904) Camille LACAU ST GUILY.....	251
Paradigmas políticos: Azorín y Ortega ante los retos de la cultura nacional Manuel MENÉNDEZ ALZAMORA.....	269

Plagiando por anticipación: hacia una nueva definición de la Historia literaria

Pascale Peyraga

Universidad de Pau y de los países del Adour, Francia

Si la re-creación azoriniana de unos personajes y de unos mitos literarios –don Juan, el Cid...– se integra perfectamente en una concepción dinámica de las *obras* clásicas, que sobreviven a lo largo del tiempo a través de las revisiones que de ellas se hacen, la modernización de los *autores* clásicos convertidos en figuras de ficción despierta nuestro interés por parecer más problemática. La presencia de Cervantes en *Cervantes o la Casa encantada*, la de Teresa de Ávila en *Félix Vargas (El caballero inactual)* o, más aún, la de tantos escritores del pasado en la serie «Españoles» –Miguel de Cervantes, Teresa de Ávila, Fray Luis de Granada, Jovellanos, Gracián o Góngora...–, ficcionalizados y asociados con emblemas de la modernidad –el automóvil o el tren–, siempre se advirtió, y pocas veces se analizó.

Concebidas generalmente bajo el enfoque lúdico de la difuminación de las fronteras –entre pasado y presente, realidad y ficción–, ¿se limitarían estas figuras ficcionales a manifestar la mera fantasía del autor? A no ser que se impongan como ‘máquinas de pensar’, unas máquinas capaces de cuestionar la realidad, adoptando las pautas del esquematismo de la imaginación creadora...

Nuestro análisis tomará como objeto los diecisiete textos breves publicados entre el 16 de septiembre de 1928 y el 14 de agosto de 1929, sea en *ABC*, para diez de ellos, sea en *Blanco y Negro*, para otras siete ficciones que allí recibieron unas ilustraciones en color. Estos relatos, asociados por el mismo membrete de «Españoles»¹, vinieron luego a formar la primera parte

1. Si clasificamos cronológicamente los siete textos publicados en *Blanco y Negro* y, luego, los diez aparecidos en *ABC*, encontramos: «Miguel de Cervantes», *Blanco y Negro*, 16-09-1928; «Álvarez Cienfuegos», *Blanco y Negro*, 07-10-1928; «Teresa de Jesús», *Blanco y Negro*, 07-10-1928; «Fray Luis de Granada», *Blanco y Negro*, 28-10-28; «Jovellanos», *Blanco y Negro*, 18-11-1928; «El P. Gracián», *Blanco y Negro*, 31-03-1929; «Don Luis de Góngora», *Blanco y Negro*, 11-08-1929; «Lope de Vega», *ABC*, 10-10-1928; «Moratín», *ABC*, 08-11-1928; «Doña María de Zayas», *ABC*, 14-11-1928; «Tirso de Molina», *ABC*, 06-

de *Los clásicos redivivos-Los clásicos futuros*, una obra publicada en 1945 en la colección Austral².

Referirnos al título de *Los clásicos redivivos* no es nada casual, ya que no se trata sólo en esta obra de *resucitar* a los Clásicos, de darles una nueva vida o un nuevo vigor. La apuesta de los textos ahí recogidos radica más bien en la propia paradoja de la resurrección, en esta ‘vuelta a la vida después de la muerte’ que afecta –como intentaremos comprobarlo– la cronología natural de los acontecimientos y sustituye a la cronología histórica, comprendida como un fluir lineal e irreversible, otra temporalidad, alejada de esta percepción instintiva de la temporalidad, y que apela más bien a los conceptos de inactualidad, de intempestividad nietzscheana, de influencia retrospectiva, hasta de plagio por anticipación...

1. La actualidad de los Clásicos

Aunque los textos referidos se insertan en la línea crítica de los artículos reunidos en *Lecturas españolas* (1912), *Clásicos y modernos* (1913), *Los valores literarios* (1913) y *Al margen de los clásicos* (1915) –ya porque los escritores convocados en la serie «Españoles» constituyen el meollo de estos mismos libros–, se diferencian de ellos por su grado de actualidad y su carácter ficcional. Dejaremos de lado, por no ser ésta la meta de la presente exégesis, el análisis del carácter ficcional en las cuatro obras críticas, que nunca salen por entero del molde de la crítica literaria, del ensayo o de la meditación³, al contrario de los textos reunidos bajo el título de «Españoles», de los cuales siete de ellos no se publicaron en *La Vanguardia* o en *ABC* –como lo habían sido los artículos de crítica literaria antes aludidos– sino en la revista ilustrada *Blanco y Negro*. Estos relatos prolongaban así la línea de los cuentos publicados por Azorín en esta misma revista desde el mes de mayo de 1926 –unos cuentos ulteriormente recopilados en los libros *Cavilar y Contar* y *Blanco en Azul*⁴–, induciendo un horizonte de expectativas parecido al de

12-1928; «Jorge Manrique», *ABC*, 14-12-1929; «Feijóo», *ABC*, 19-12-1928; «Garcilaso», *ABC*, 03-01-1929; «Sem Tob», *ABC*, 08-01-1929; «Berceo», *ABC*, 05-02-1929; «Juan de Yepes», *ABC*, 07-02-1929.

2. Ángel Cruz Rueda recopiló los artículos de *ABC* y de *Blanco y Negro*, respetando la sucesión temporal de los escritores evocados.
Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Ángel Cruz Rueda (ed.), colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1945. De aquí en adelante, nos referiremos a las páginas de esta publicación cuando cite-mos los relatos de la serie «Españoles».

3. Resulta sin embargo difícil deslindar, en los relatos azorinianos, las fronteras entre la crítica y la creación literaria, al tender algunos párrafos o algunos capítulos de las obras críticas hacia la construcción poética, como lo muestra Miguel Ángel Lozano Marco en «La creación artística en *Lecturas españolas*», *Anales azorinianos*, 1996, n° 5, p. 143-158.

4. Entre el 23 de mayo de 1926 y el 26 de agosto de 1928, Azorín publicó unos cuarenta cuentos literarios

los cuentos. Este horizonte de expectativas, propio de unos textos de ficción, quedaba corroborado por el prólogo de *Los clásicos redivivos*, mediante la referencia a «estos divertimientos» o a los «verídicos héroes de esta fantasía», un sintagma en que la mezcla entre la realidad («verídicos héroes») y la ficción («esta fantasía»), no implica tanto la búsqueda de un ‘efecto de realidad’ –según advertiremos más adelante– como un impacto de la ficción en nuestra representación de la realidad y de la Historia de la literatura.

Desde luego, el carácter ficcional de estos relatos no sólo descansa en los factores contextuales y paratextuales sino también en criterios internos, entre los cuales destaca el traslado explícito y sistemático de los personajes referenciales⁵ –en este caso, los escritores del pasado–, hacia una temporalidad que no les pertenece. Este tránsito prefigura la reelaboración ficcional de los Clásicos y genera unas interferencias en el anclaje referencial de *Los clásicos redivivos*. En efecto, la temporalidad a la que están desplazados los escritores-protagonistas no deja de ser la del presente del narrador, quien explicita de este modo el enlace espiritual que lo relaciona con los Clásicos. La visión proporcionada sintoniza, sin lugar a dudas, con la teoría que Hans-Georg Gadamer expresa en *Verdad y método*, acerca de la contemporaneidad de lo clásico, y según la cual «es clásico [...] lo que en cualquier presente dice algo como si sólo se dirigiera a este presente»⁶. Ahora bien, la especificidad de la serie «Españoles» radica, dentro de esta temporalidad presente, en la multiplicación de las señales ostensibles de la modernidad del siglo XX, de modo que la migración temporal de los escritores se materializa en la modernidad de los transportes, de los medios de comunicación y de la creación artística. El andén de la estación y los vagones del tren que esperan a Fray Luis de Granada, el pasillo de un gran expreso o el transatlántico a bordo del que viaja don Luis de Góngora, los tranvías cuyo estrépito acosa a Jorge Manrique son las imágenes del progreso que pueblan dichos relatos. Corren parejas con la modernidad de las Artes, simbolizada por la Exposición de las Artes Decorativas de 1925, y patentizada por las artes fotográficas y cinematográficas que acompañan a Álvarez Cienfuegos, por los auriculares con que Santa Teresa accede

en *Blanco y Negro*, de los cuales dieciocho dieron lugar a la edición de *Cavilar y contar* en 1942 (se trata de los cuentos publicados entre el 23 de mayo de 1926 y el 25 de diciembre de 1927), cuando diecinueve otros cuentos se recopilaron en 1929 bajo el título de *Blanco en Azul* (dichos cuentos aparecieron inicialmente *Blanco y Negro* entre el 18 de julio de 1926 y el 16 de agosto de 1928).

5. Adoptamos la tipología establecida por Philippe Hamon en su estudio sobre el estatuto semiológico del personaje. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», in G. Genette, T. Todorov, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 119-181.

6. Traducimos de la edición francesa: «est classique [...] ce qui à n'importe quel présent dit quelque chose comme s'il ne le disait qu'à lui». Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 311.

al discurso radiofónico, o revelada por las potentes rotativas que anuncian a Feijoo la extensa difusión de los artículos de prensa. La expresión ficcional del tiempo de los Clásicos rebasa por lo tanto el mero enlace espiritual entre un escritor-receptor y los escritores del pasado, y metaforiza la actualidad de estos autores en el mundo.

Por cierto, otro rasgo común de todos los retratos reside en la implacable presencia de los escritores, nacida de la conjunción de unos factores recurrentes: así, la representación icónica de algunos de ellos en las páginas ilustradas de *Blanco y Negro* –Miguel de Cervantes sentado a la mesa de un café, la radio en la celda de Santa Teresa, Fray Luis de Granada en el andén de la estación, Góngora delante de una ciudad moderna de estética cubista...–, no hace más que anunciar la vida –o el vitalismo– propia de cada retrato. Lejos de envararles en una imagen de escritores del pasado, Azorín se vale de adverbios que les sumen en un *hic et nunc* («ahora», «aquí»⁷) conforme al tiempo presente de la narración, y subraya, por encima de todo, la vida que les inerva. Por eso enfatiza «la vida del espíritu» de una Teresa «humana, profundamente humana», rodeada por «una luz viva» (p. 42), y alude ¡cómo no! a la obra que ella escribió, *La vida*. Recalca asimismo la sensibilidad de cada uno de ellos, e integra, en la evocación de Cervantes y de Jovellanos verbigracia, su descripción física, cuando el relato de «Álvarez Cienfuegos» describe la elaboración de su retrato pictórico, sin que se requiera ninguna «necesidad de inmovilidad en el retratado».

Otras constantes unifican los retratos de escritores, como el desgarramiento y la confusión mental que les obnubila, y que Azorín adapta a las modernas enfermedades psíquicas. Por otra parte, la mayoría de los escritores se define por su doble vertiente, de lector y de escritor, y por una preocupación parecida hacia el porvenir en el tiempo.

Advertir la ficcionalización de los autores clásicos y la reducción de su caracterización semiológica, sólo constituye el primer paso de nuestro análisis, que pretende sobre manera definir la función de estos retratos de «Españoles» dentro de la producción azoriniana. La reiteración de esquemas análogos reduce la originalidad, la unicidad de cada relato para privilegiar la creación de un modelo reproducible que deja una huella en la mente de los lectores. Son, más que unos relatos ficcionales nutridos de imágenes y de

7. Destacan, entre otros, los ejemplos sacados del retrato de Teresa de Jesús, que remiten a «este contentamiento de *ahora*», a una Teresa que «siente *ahora* como una laxitud», «ha perdido en *este momento* la inspiración», «se halla *ahora*, en este segundo, abandonada», que «recala *ahora* de sí misma» (p. 42-43), o de Fray Luis de Granada que «se irá, camino adelante, en el vertiginoso tren, sentadito en un rincón, encogido, como *aquí* en la vasta sala de espera. Este religioso piensa *ahora* en muchas cosas.» (p. 36). El subrayado es nuestro.

valores propios, la expresión de una misma idea, la de la modernidad de los Clásicos sentida a través de su capacidad para evocar la vida, una idea ya desarrollada por Azorín en *Clásicos y modernos*:

En resolución: el arte es la vida; cuando el artista siente y expresa la vida, [...] entonces es un gran prosista o un gran poeta, porque nos da lo supremo que puede producir la prosa o el verso: la emoción.⁸

Azorín exalta la vida, no sólo como trabazón entre el artista clásico y el mundo, sino también como origen de la representación, como motivo de escritura y, por fin, como fuente de emoción para el lector. En este sentido, arte y vida mantienen una relación ontológica, encontrándose ésta en el meollo de la relación pragmática entre el autor, el texto clásico y el lector. Así pues, cuando Azorín apela a los escritores vitalistas, convoca más el proceso de creación y su producto, o sea las obras literarias, que los escritores en sí. Los personajes ficcionalizados de la serie «Españoles», María de Zayas, Góngora, Berceo, son ante todo metonimias de la obra clásica, en el sentido en que ésta es capaz de reactivarse a lo largo del tiempo, apta para reflejar nuestra sensibilidad moderna, diríamos retomando la afamada aserción de Azorín⁹.

Dicha relación metonímica entre el autor y su obra se plasma asimismo a través del retrato de Nicasio Álvarez Cienfuegos pintado por su amigo, que encarna la definición de la obra clásica según Azorín. La imagen del escritor buscada por el pintor se convierte entonces en alegoría de lo Clásico, enraizada en la tesis baudelairiana de la modernidad:

-Tu retrato debe ser un retrato especial.

-¡Ah!

-Sí, un retrato especial; yo quiero hacer ver en tu retrato que eres un gran poeta, eso, sí; pero que *la mitad de tu personaje pertenece a una modalidad literaria: el pasado, y la otra mitad, a otra: lo porvenir*.¹⁰

En el caso presente, la relación con las teorías de Baudelaire queda manifiesta por recurrir ambos escritores –Baudelaire y Azorín– a la metáfora pictórica para conformar su concepto de modernidad. Así en el primer capítulo de *El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire, la descripción de los grabados de moda suscita la idea de resurrección de las vestimentas, vivificadas por actrices hasta tal punto que «el pasado, conservando el atractivo punzante del

8. Azorín, *Clásicos y modernos*, Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1939, p. 64-65.

9. «Un autor clásico es el reflejo de nuestra sensibilidad moderna». Azorín, «Nuevo Prefacio» a *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 11.

10. El subrayado es nuestro. Azorín, «Álvarez Cienfuegos», *Blanco y Negro*, 07-10-1928. Recogido en *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, op. cit., p. 98.

fantasma, recuperará la luz y el movimiento de la vida, y se hará presente»¹¹. De la misma manera, la evocación de hermosos retratos de tiempos anteriores le permite, en el capítulo «La modernidad», subrayar la tensión entre las galas propias de una época y los elementos transitorios del gesto o de la sonrisa —que rezuman vitalidad—, para desembocar en la frase resobada: «La modernidad, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»¹². Esta supeditación baudelairiana de la idea al ejemplo pictórico revalida la interpretación del relato ficcional de «Álvarez Cienfuegos» —y asimismo, de todos los relatos de la serie «Españoles»— como manifestando indirecta y alegóricamente, mediante una imagen figurada, una idea abstracta, de una noción difícil de representar directamente.

De hecho, si las alegorías de estos «Españoles» personifican las ideas encerradas en las *Lecturas españolas* o en *Clásicos y modernos*, poseen la ventaja del impacto visual, de la materialización del concepto abstracto, del choque producido por lo inconcebible. Producir un choque o un electrochoque, ahí radica probablemente la meta de Azorín, para mover a los lectores y a los críticos a la reflexión, en un contexto de reivindicación de una nueva crítica literaria, y de imposición de una nueva Historia de la literatura española, que no implica una evolución sino una revolución¹³. En esta perspectiva, el mayor interés de las alegorías se fundamenta en su índole de literatura, en su capacidad para proponer una imagen poética del tiempo y de la Historia que no corresponde con la intuición de un tiempo lineal, cronológico e irreversible...

2. De la actualización a la acronía y a la inactualidad

Si la primera transgresión de la temporalidad descansa en la proyección de los autores del pasado hacia el presente del narrador, para materializar literariamente la actualización de los Clásicos a lo largo del tiempo, dicha transgresión no hace más que anunciar otras dos transgresiones más impactantes: una convoca las nociones de acronía y de inactualidad —en una forma de extracción del tiempo que tiende a la eternidad—, y otra —más revolucionaria en realidad— trata de representar otro tiempo fundado en el concepto de re-

11. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863), Córdoba, Alción editora, 2005, p. 17.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. Azorín postula la revisión de la Historia literaria en algunos artículos, de los cuales recordaremos «La historia literaria» (*Clásicos y modernos, op. cit.*, p. 100-113), en el que Azorín siente la ausencia «de un verdadero libro manejable de la historia de nuestra literatura». En «Leopoldo Alas» (*ibid.*, p. 50-56), cuestiona a los críticos y través de su incompreensión hacia Leopoldo Alas, concluyendo que «la historia crítica de nuestra literatura moderna está por hacer; ni han sido puesto a su verdadera luz muchos escritores ni, en cambio, puede ser aceptado como valor lícito y verdadero mucho de lo que de otros poetas y novelistas se ha escrito y elogiado en manuales y monografías». (p. 51-52)

versibilidad y de anacronía. Ambas revelan la inadecuación definitoria de un tiempo concebido como un flujo continuo y unilateral, e incitan a revisar la temporalidad de las obras literarias.

Entre los varios ejemplos de negación del *fluir* temporal, elegiremos el relato dedicado a Garcilaso, en el que tres figuras del mismo poeta renacentista, todas preocupadas por la cuestión del tiempo, se yuxtaponen en un relato tripartito: «No un Garcilaso. Tres Garcilaso en uno» (p. 29). Un primer Garcilaso sufre el desafecto de los lectores, cuando otros dos se adaptan al gusto del público, anticipando sus cambios de sensibilidad, modificando las imágenes de su poesía en función de dichas previsiones, hasta llegar a colocarse encima del tiempo, fuera del tiempo. En realidad, esas figuras no son más que una, y su co-presencia en el relato sólo se justifica por la desaparición de una lógica temporal —la de un individuo que desarrolla tres personalidades sucesivas o conoce tres etapas en su vida— a favor de una lógica espacial o psíquica, sustituyéndose la yuxtaposición de imágenes —físicas o mentales— a la sucesión de momentos.

Dicho relato encierra un doble sentido, que emerge tanto de la diégesis como de la organización de la narración. La comparación entre los Garcilaso permite oponer dos actitudes, que figuran dos maneras de «ser» en el mundo, tanto para el artista como para su obra, si tomamos en cuenta la dimensión alegórica anteriormente subrayada. La primera modalidad dibuja una trayectoria cerrada, caracterizada por un principio y un final:

No habla ya nadie de Garcilaso. Ha cerrado al poeta el círculo de su vida: esfuerzos para publicar sus versos, al comienzo de su carrera: esfuerzo para publicar sus versos, ahora. (p. 32-33)

La segunda modalidad, al contrario, nos sume «en un ambiente de irrealidad; tal vez fuera del tiempo; más allá del espacio», en un ambiente creado por el Garcilaso primitivo, que le permite elevarse y contemplar «las dos otras imágenes de su personalidad». En realidad, si la alternativa dada se vale de las imágenes del poeta, sometido a la gloria o al desafecto en función de su relación con el tiempo, metaforiza asimismo el porvenir de las obras, que fallecen con su época o que logran trascenderla. Así pues, la diégesis expone la problemática temporal a la que quedan sometidos los autores y sus obras, al hacer corresponder el fracaso literario con una trayectoria acabada dentro de una temporalidad lineal, y la victoria con una forma de abstracción temporal; en cuanto a la propia estructura del relato, ilustra dicha abstracción a la par que propone una solución poética para tender hacia la eternidad: en efecto, al apoyarse en las tres imágenes de Garcilaso —las tres facetas de un mismo creador, considerado en distintos aspectos de su sensibilidad—, al enunciar las variantes de mismo paradigma, el proceso de escritura formaliza el intento de reunir el

universo de los posibles, yuxtaponiéndolos en un mismo espacio literario para inscribirlos en una ‘eternidad’ que trascendería los límites del tiempo humano. Mejor aún, notifica la negación de éste, y se constituye en una forma de acronía, inherente a la representación de la simultaneidad de momentos sucesivos, mientras que la definición intuitiva del tiempo supone continuidad e irreversibilidad. Así pues, el texto de «Garcilaso» metaforiza el intento de escapar de la temporalidad y de la caducidad que conlleva, a la par que sugiere la clave literaria que se le puede dar, que consistiría en explorar el sinfín de imágenes o de sensaciones para sustraerse a la temporalidad del relato.

Dicha exploración de las posibilidades infinitas, sugerida por la diégesis y la estructura narrativa de «Garcilaso», se retoma literariamente en la recreación de las experiencias sensitivas y poéticas de los escritores del pasado, cuya riqueza y variedad produce un torbellino de imágenes aptas para huir del tiempo lineal. El «torbellino de imágenes, de ideas, de sensaciones. Un torbellino vertiginoso, pintoresco, vario, múltiple, indescriptible» (p. 75), que brota en la mente del padre Gracián, semeja al que surge en «Jorge Manrique», y desemboca no sólo en una concentración de las experiencias vividas sino también en una desorientación del escritor¹⁴. Tanto las imágenes como las ideas en sí vienen atravesadas por una simultaneidad de tiempos que ya no se piensan dentro de un proceso de sucesión. Para retomar una expresión de Georges Didi-Huberman –cuyo pensamiento Azorín anticipa, en cierta medida–, podríamos decir que «en la imagen se entreveran y se disgregan todos los tiempos que constituyen la historia»¹⁵, de tal manera que este choque de los tiempos en la imagen desmonta el curso, el fluir de la historia. Colocar la imagen en el corazón del tiempo implica por lo tanto, para todos los escritores del pasado, potenciar una diseminación de sus obras en una temporalidad entrecortada o discontinua, disgregada por la imagen. Asoma también, bajo la aseveración de una cesura en la continuidad temporal, la voz de Walter Benjamin (1892-1940), contemporáneo de Azorín, que desarrolla, en *Paris, capitale du XIXe siècle* (1927-1940), el concepto adyacente de *imagen dialéctica*, que no es algo «que se desarrolla, sino una imagen entrecortada (*sprunghaft*)»¹⁶, adjetivo éste que saca a la luz el ritmo del vórtice, del torbellino de los orígenes –el *Ursprung* caro a el filósofo alemán¹⁷– cercano a la imagen del torbellino azoriniano.

14. «En su torno, las cosas se van condensando. Todo como en un torbellino: casas, calles, transeúntes que pasan rápidos, coches, tranvías. ¿Dónde nos hallamos?». (p. 24)

15. «En l’image se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l’histoire est faite». Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, p. 118.

16. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 479.

17. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sabine Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

El torbellino de imágenes y de momentos yuxtapuestos caracteriza también la imagen ficcional de Luis de Góngora, proyectado instantáneamente en la ciudad fabril de Manchester y en el espacio del bar de un transatlántico, para pasar al de un pasillo de tren Express. Si la aniquilación temporal, nacida de esta inconcebible sincronía, malogra la percepción lineal de la temporalidad, obliga asimismo a un desplazamiento radical de la razón hegeliana en la Historia –tanto de la Historia de los acontecimientos como de la Historia de la literatura– para remplazarla por la dimensión incontrolable de la imagen, sea fantasma, fantasía, sueño o expresión enfermiza de lo inconsciente. Esta última afección es la que atañe a Luis de Góngora y a otros clásicos ficcionalizados por Azorín, condenados a «ausentarse» de la inmediatez del mundo, como Jovellanos cuyo «espíritu parece que se ha alejado de la realidad presente». Su afección amenaza con sumirles en la eternidad de la nada, pero encierra asimismo la promesa de ver brotar una «poesía nueva», versos de «una originalidad profunda y desconocida». La acronía del poeta, «suspenso en el vacío, inmerso en la nada», «fuera del mundo y en el mundo, fuera del tiempo y en el tiempo» no parece poder disociarse de la producción de versos «nuevos», capaces de proyectarse hacia otras temporalidades, de trascender la historia. Cualquiera que sea el tipo de relación lógica entre acronía –negación del tiempo– y vitalidad de los Clásicos, las ficciones de la serie «Españoles» reflejan ante todo la necesidad de este ‘fuera del tiempo’, este desprenderse de las obras clásicas con respecto a una temporalidad definida. Por eso, la modernización de los Clásicos, la actualización advertida en nuestra primera parte debería interpretarse como la realización peculiar o singular de una imagen inactual o universal diseminada en una temporalidad informe, negada al fin y al cabo por la propia literatura.

Dicha negación del tiempo, dicha inactualidad azoriniana definida en términos de ‘desprendimiento de la temporalidad’, que dibuja el conato de una poética de lo ‘fuera del tiempo’, pocas veces se advirtió en la perspectiva específica de una revaluación de los escritores, de una redefinición de los cánones de la literatura española y de su Historia. En efecto, la yuxtaposición de imágenes disgregadas, en el tiempo o en el espacio, fue un procedimiento ampliamente desarrollado por Azorín en los años 1927-1929, sea en los cuentos publicados en *Blanco y Negro* o en *Félix Vargas* (1928), posterior y significativamente titulado *El caballero inactual*, pero la interpretación que se le dio se relacionó más bien con la experiencia surrealista entonces emprendida por el escritor. El torbellino de imágenes, parecido en *La balanza*, *Gestación*, *El reverso del Tapiz*, *La ecuación*, *Las tres pastillitas* o *La infidente de sí misma*, heredado de los descubrimientos freudianos, se interpretó como plasmación

de lo inconsciente¹⁸, como el brote de imágenes incontrolables en la superficie de la psique. Así pues, la connivencia o el parentesco de procedimiento con la serie «Españoles» tendió a ocultar la interpretación minoritaria de éste, que se refería a la de la literatura, y que quedó absorta debajo de la interpretación mayoritaria derivada de la estética surrealista.

Fuera lo que fuera, en la serie que estudiamos, la de los escritores clásicos, la acronía no constituye más que una etapa en la nueva poética elaborada por Azorín, que procura replantear la temporalidad, para definirla de otro modo. En este sentido, la negación del tiempo lineal y sucesivo, insertada dentro de un proceso de redefinición del tiempo, no debe entenderse como un intento ingenuo de querer prescindir de él y el mismo término de «inactualidad» dibuja, en su variabilidad semántica, este paso de la negación del tiempo a la búsqueda de un tiempo por venir. A la inactualidad concebida primero como desprendimiento de la temporalidad, y materializada por la imposición del torbellino de las imágenes sobre el tiempo, el relato «Garcilaso» sustituye otra vertiente de la inactualidad que parece más bien pactar con la inactualidad o la intempestividad nietzscheana, definida como la voluntad de «actuar contra el tiempo, por consecuencia sobre el tiempo, y, esperémoslo, a favor de un tiempo por venir»¹⁹. Así pues, la proyección azoriniana de los Clásicos hacia una temporalidad futura revela la intuición de algunos escritores de que su escritura, predictiva, no se limita con narrar lo ocurrido, sino que anuncia las cosas por venir. Así, en «Garcilaso»:

En tanto que los demás artistas viven en módulos de tiempo y de espacio anticuados, gastados, inexpressivos, *el poeta lírico se ha anticipado a ellos en veinte, treinta, cincuenta años* y toda su sensibilidad se baña en otro concepto del tiempo, en otra modalidad del espacio. (p. 29)

Y más allá de la anticipación o de la proyección del poeta lírico hacia el futuro, su actitud le permite forjar versos, verdades y conceptos que no son eternos o históricos sino que se presentan como verdades del tiempo por venir. Definir las verdades del tiempo por venir, que sólo en el futuro recibirán la

18. Ésta fue, verbigracia, la interpretación privilegiada en mi tesis doctoral. Ver Pascale Peyraga, *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, Pau, Université de Pau, 2000, 582 p.

19. Traducimos a partir de la edición francesa de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche: «Cela, ma profession de philologue classique me donne le droit de le dire : car je ne sais quel sens la philosophie classique pourrait avoir aujourd'hui, sinon celui d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir». Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II, Œuvres philosophiques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1990, p. 94.

aprobación de los demás promueve, al fin y al cabo, una nueva concepción del tiempo, en que el anacronismo llega a convertirse en norma:

Los nuevos conceptos del tiempo y del espacio habrán entrado – dentro de veinte, de treinta, de cincuenta años– en la conciencia de todos. [...] ¿Es realmente Garcilaso quien escribe estos versos? No los entiende sino pocos iniciados. Van pocos iniciados por ahora. Pasará el tiempo y todas estas refracciones de su poesía serán familiares a todos. Los nuevos conceptos del tiempo y del espacio serán familiares a todos. (p. 32)

Por fin nos acercamos a la médula del pensamiento azoriniano que, a través del anacronismo y de la confusión de los datos, no desemboca en una nueva concepción de la Historia, como lo hace Nietzsche en su segunda *Consideración intempestiva*, sino en una reelaboración de la Historia literaria.

3. Anacronía, influencia retrospectiva y plagio por anticipación

En efecto, es bajo la señal de la inversión temporal como se definen algunos escritores de la serie «Españoles», como Tirso de Molina, Jovellanos²⁰, Teresa, Cervantes²¹, que parecen andar a contracorriente de la Historia literaria. Al vivir ellos –bajo la pluma del monovero–, en el presente del narrador, se invierten las influencias artísticas entre ellos y otros artistas del pasado. Fray Luis de Granada queda así analizado bajo el tamiz de la influencia musical de Beethoven y de Mozart²², los cuales le son posteriores en la historia cronológica de las artes, y resultan anteriores en la nueva cronología de Azorín. Lo mismo ocurre con el Padre Gracián, influenciado, según el relato, por Paul Valery, Henri Bergson, Nietzsche, o Marcel Proust:

De Nietzsche, de la filosofía nietzscheana, ha quedado en la obra de Gracián y queda en el espíritu de Gracián, un rastro, una huella, un regusto que no se borrarán jamás. [...] Gracián no ha sido fiel al intelectualismo de Valery: en el mismo *Criticón*, si prefiere a Valery, hace salvedades importantes y elogia a Bergson. Y, sobre todo, sobre un fondo de censuras a literatos españoles –que no necesitamos nombrar– él pone por encima de todo a Marcel Proust. (p. 76)

20. «Terminan [estos actos] como terminan los actos de Unamuno; ya saben ustedes que para mi el teatro de Unamuno es el verdadero, sólido y efectivo teatro de ahora». (p. 87)

21. «Y no estrena nada porque sus obras, después de la nueva manera de Benavente, no gustan a los actores». (p. 60)

22. «La única concupiscencia de su vida, en estos últimos años, ha sido la de escuchar, con ansiedad, con pasión, unos fragmentos de Beethoven y de Mozart. Los dos grandes músicos han puesto en su espíritu sensaciones que él no había experimentado jamás. [...] El librito de la *Oración y meditación* está ya escrito. Las resonancias que quedaron en su espíritu de Beethoven y Mozart están en esas páginas». (p. 36-37)

Dicha representación de la literatura dibuja nuevos modelos o nuevas lógicas, al poner de realce un sistema de influencias ‘al revés’ que podríamos calificar de influencias retrospectivas. Lejos de ser –lo que una primera lectura dejaría suponer–, una mera fantasía, esta representación de las influencias encierra una idea subyacente que se sustenta asimismo en una concepción de la obra artística como obra abierta. Insistiremos a este propósito en la revisión del concepto de autoría que brota de la serie «Españoles», un presupuesto imprescindible para poder revisar la cronología histórica de la literatura. Pese al protagonismo de los autores clásicos en estos relatos, Azorín sugiere su necesario desprendimiento con respecto a unas obras que no les pertenecen, mediante el ejemplo de Álvarez Cienfuegos, colocado ante la cuestión de la intencionalidad del autor, y reducido, al fin y al cabo, a una función de mero eslabón entre obras y épocas²³, o el de Fray Luis de Granada, que «*sin darse cuenta, [...] va dejando correr la pluma, va escribiendo esta prosa maravillosa*» (p. 38). Simultáneamente, Azorín recalca, en todos los relatos citados, el papel determinante del crítico y del lector –los receptores de la obra–, que condicionan el éxito o el fracaso de ésta (en «Doña María de Zayas» o en «Garcilaso»), o incluso inducen al artista a adaptarse a los gustos del público (en «Cervantes»). Al ‘orden del autor’ –o del emisor– se sustituye entonces el ‘orden del receptor’, sea público o lector. Este nuevo orden se plasma, en los relatos azorinianos, mediante el desarrollo de un espacio singular –el de la biblioteca de la celda rebosante de libros²⁴– que impone a la literatura una nueva cronología, determinada ante todo por la memoria de los libros. El caso de Gracián, fundamentado en una anacronía plural, ejemplifica obviamente el orden nuevo impuesto por las lecturas:

Baltasar Gracián, de 54 años, autor de varios libros, con residencia en Madrid, en la calle de Zorrilla. Fechas de la publicaciones: 1923, *El Crítico*; 1924, *Agudeza y arte del ingenio*; 1925, *El Comulgatorio*; 1927, *El héroe*. (p. 74)

Azorín no solamente desplaza a Gracián y sus obras del siglo XVII al siglo XX, sino que modifica asimismo la cronología entre cada una de las obras, originariamente publicadas en el siguiente orden de sucesión: *El Héroe* (1637), *Agudeza y arte de ingenio* (1648), *El Comulgatorio* (1655), *El Crítico* (1651-1657). Esta segunda transgresión no es nimia o casual. En 1929,

23. «–¿Sabemos los artistas, Nicasio, lo que hacemos? Sabemos lo que deseamos hacer? [...] Tú con tu versos enlazas dos épocas». «–¿Me proponía yo algo al escribir estos versos? Nada: expandir mi personalidad». (p. 99-101)

24. Ver a este propósito el espacio monacal del padre Gracián, repleto de libros (p. 74), la vida cenobítica de Moratín, entre libros y papeles (p. 94), o la celdita de Feijoo, atestadísima de volúmenes (p. 80).

fecha de la publicación de «El padre Gracián», la edad de 54 años no mantiene ninguna relación lógica con las fechas del verdadero Baltazar Gracián (1601-1658), pero sí con Azorín, que tenía unos 56 años en aquel momento. El juego de fechas ratifica el traslado de autoría antes evocado, del autor al lector, de Gracián a Azorín, y permite entender que la cronología de las obras proporcionada por el relato respeta ante todo la cronología de las lecturas o, de manera más general, del lector. Se dibuja por lo tanto una historia fenomenológica de la literatura, respetuosa de la temporalidad propia del lector, capaz de percibir en un texto dado el eco de otro texto posterior con respecto a la estricta cronología, pero anterior en el orden de sus propias lecturas, con lo cual éste determina el sentido de aquél.

Esta percepción implica por lo tanto una reconstrucción de la Historia literaria así como de la Historia de las influencias. Así, el ejemplo de Gracián, ‘sucesor de Nietzsche’, permite entender que al leer a Gracián desde la perspectiva nietzscheana, no leemos únicamente un texto del ensayista español, sino que, informados por la lectura de Nietzsche, leemos otro texto enriquecido por la huella o el regusto del filósofo alemán. El texto históricamente segundo, el de Nietzsche, hace surgir un texto nuevo en el primer texto, el de Gracián, que no se encontraría en él de no haber existido Nietzsche. Pero este tercer texto no es de Gracián, ni tampoco de Nietzsche sino del lector –Azorín– que ha transformado el texto de Gracián a partir de su lectura de Nietzsche.

Esta relectura de Gracián ejemplifica el proceso de toda lectura y la transformación que le impone al texto leído, convirtiéndolo en un texto de estatuto complejo, inmerso en una red de temporalidades plurales. Bajo la luz de la influencia retrospectiva o reversible es como se entiende la lectura que Azorín hace de los Clásicos, muy parecida a la que Borges expone en un pequeño ensayo de 1951 dedicado a «Los precursores de Kafka», en que trae a colación a los autores que «anuncian» a Kafka desde el punto de vista de un lector contemporáneo. En este ensayo, Borges elabora un *corpus* de siete ejemplos, una colección heteróclita que revela asimismo su actuación plural como lector, su papel fundador en la influencia retrospectiva. La visión de Borges, quien recurre a su propio imaginario para percibir la impronta de Kafka en los textos anteriores, subvierte la concepción clásica del ‘precursor’, entendido en el sentido de ‘alguien que viene cronológicamente antes de otro’, revelando que cada escritor, lejos de encontrar a unos precursores ya existentes, los inventa él mismo, en función de su propia lectura y de sus propias preocupaciones literarias o estéticas:

En el vocabulario crítico, la *palabra precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.²⁵

En realidad, aunque los ejemplos elegidos, heterogéneos, recelan, según Borges, la idiosincrasia de Kafka, «no la percibiríamos; vale decir, no existiría»²⁶ de no haber escrito Kafka. Añadiremos sobre todo que, si no procediera Borges a algunas modificaciones para que dichos ejemplos coincidieran con lo que él espera, no admitirían una relectura kafkiana. Revelar la presencia textual de Kafka en unos textos en que sólo está presente bajo una forma potencial implica entresacar elementos que se ajusten con el autor elegido –Kafka–, y proceder a un sistema discreto de supresiones, de insistencias y de añadiduras.

No hace nada distinto Azorín cuando lee a los Clásicos: escoge en sus páginas temas o problemáticas que prefiguraran su propia sensibilidad, y los acentúa para que se amolden a sus preocupaciones estéticas y ontológicas. Por eso se puede dibujar, como hemos podido comprobarlo en nuestra primera parte, una tipología de las obras o de los autores que, pese a una gran heterogeneidad originaria, aparecen unidos gracias a la visión elaborada por Azorín, quien acaba recreando a sus propios precursores, de la misma manera como Borges descubrió a los precursores de Kafka. En realidad, ‘algo de Azorín’ no estaba en aquellos autores antes de su intervención como lector-escritor y aunque todos los Clásicos elegidos por Azorín manifiestan características parecidas, éstas sólo surgen después de la activación retrospectiva por parte del monovero. En este sentido, no se puede decir que los autores del pasado –Quevedo, Moratín, Berceo, Jorge Manrique– sean ‘precursores’ de Azorín, a no ser que adoptemos la perspectiva de Borges y relacionemos esta noción con un acto de influencia retroactiva²⁷, de creación *a posteriori* por parte del escritor²⁸. Por lo demás, dicha influencia retrospectiva, que implica la pro-

25. Jorge Luis Borges, «Los precursores de Kafka», *Otras inquisiciones, Obras completas*, 1952-1972, t. II, Buenos Aires, Emecé, 2007, p. 89-90. El subrayado es nuestro.

26. *Ibid.*

27. Retomamos esta idea del análisis de los precursores de Kafka propuesto por Pierre Bayard, adaptándolo al caso de Azorín. Ver Pierre Bayard, «L’influence rétrospective», *Le plagiat par anticipation*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 65.

28. Así como la concepción nietzscheana de la historia –una historia intempestiva, inactual– se opone a la del historicismo, el concepto borgiano de ‘precursor’ se opone a la concepción clásica del término, por considerar que la historia de la literatura no es una cuenta estable o definitiva, sino que se juega a cada instante, al implicar cada nueva obra o nueva lectura una revisión, una re-determinación de esta obra. Lo mismo decía ya Azorín en *Clásicos y modernos*: «A un escritor nunca puede juzgársele definitivamente: la prueba de la fecundidad y trascendencia de un artista está en este perpetuo juicio, en esta perpetua interpretación de su obra a través del tiempo. [...] La historia crítica de nuestra literatura moderna está por hacer». Azorín, *Clásicos y modernos, op. cit.*, p. 51.

yección de los valores del autor actual sobre los autores del pasado, queda explícita en «El padre Gracián», en que:

El lector de Gracián recuerda el final del *Criticón*; pasaba revista, variada, pintoresca revista a todas las manifestaciones del vivir moderno, de la política, de la literatura, de la aristocracia. (p. 77)

Insistir en la influencia retrospectiva podría relativizar o dejar en un segundo término una problemática que surgió a raíz de la imagen creada por Azorín, deliberadamente provocadora: la existencia del ‘tercer texto’ ideado por el lector, que pone en relación a dos autores e invierte la cronología de sus influencias, genera la imagen de un ‘Gracián imitando a Nietzsche sin declararlo’, de un Gracián plagiando a Nietzsche ‘gracias’ o ‘pese a’ una inversión cronológica, llevándonos por lo tanto a la noción de ‘plagio por anticipación’, expuesta por Pierre Bayard en su ensayo de 2009.

Se habían acercado a este concepto –ya esbozado por Paul Valéry mediante la noción de los «revenants»²⁹–, Jorge Luis Borges y el grupo del OuLiPo, cuyo cofundador –François Le Lionnais– fue el primero en emplear la expresión de ‘plagio por anticipación’³⁰. Pierre Bayard teorizó la noción hace poco, al afinar en *Le plagiat par anticipation*³¹ la labor que había emprendido en 2005 en el ensayo *Demain est écrit*³², en que elaboraba una crítica de anticipación, atenta a lo que, en los textos, no procede del pasado sino del porvenir.

En el último ensayo, recoge cuatro criterios constitutivos del ‘plagio por anticipación’, que él presenta como una ‘imitación disimulada al revés’. Así pues, el plagio por anticipación implica el parecido –al descansar todo plagio en la semejanza entre los textos–, y el disimulo, que permite corroborar la presencia de todo plagio. Por lo demás, el criterio de orden temporal es el que especifica el plagio por anticipación que no se inspira, a diferencia del plagio clásico, en sus predecesores sino en uno de sus sucesores. Por fin, el último criterio convocado es el de la discordancia, según el cual un fragmento textual parece ser anacrónico con respecto a la producción escrita del autor, un concepto desarrollado ya por el propio Azorín en *Lecturas españolas*:

En los verdaderos poetas hay siempre versos que sí mismos viven su vida, versos que destacan aislados en el poema, y aun siendo inconexos,

29. Paul Valéry, «L’enseignement de la poétique au Collège de France», *Œuvres I*, Collection Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957. Ver especialmente las páginas 599-612.

30. VV. AA., *La littérature potentielle*, Collection Folio Essai, Paris, Gallimard, 1973, p. 15-18.

31. Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*

32. Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005.

sin sentido congruente –tomándolos solos–, nos sugieren, sin embargo, un estado de espíritu, un eurtimia, una visión, una musicalidad indefinibles.³³

Esta discordancia dentro de un texto interviene en el proceso que permite determinar el sentido de influencia entre dos textos, entre el texto ‘mayor’ y un texto ‘menor’, identificándose habitualmente el ‘texto discordante’ con el texto menor, o sea el que plagia al texto mayor³⁴. Determinando el sentido de influencia –del pasado hacia el futuro o del futuro hacia el pasado– es entonces como se puede acordar la existencia de un ‘plagio tradicional’ o de un ‘plagio por anticipación’ entre dos autores.

En el caso de Azorín en su relación con los Clásicos, hemos advertido que elegía a sus Clásicos dentro de un conjunto heterogéneo –como hizo más tarde Borges con los precursores de Kafka–, y sacaba a colación unos temas limitados (el tiempo, la lectura...) que no resultaban fundamentales en las obras pasadas, pero sí correspondían con sus preocupaciones personales. Al revelar o al exacerbar unos temas en que él se reconocía, omnipresentes en sus escritos, convertía a Gracián, a Feijóo o a Garcilaso en unos plagiaris por anticipación de su propia obra.

No obstante, este plagio por anticipación –el de los Clásicos con respecto a Azorín– no constituye la única influencia retrospectiva aparecida a raíz de nuestra exégesis. Volvamos un instante a la dimensión precursora de Azorín, a la visión sumamente novedosa con que considera la Historia de la literatura. Aunque la sustitución de una historia cronológica por un ‘torbellino de las imágenes’ era contemporánea a las investigaciones de Walter Benjamín sobre la *imagen dialéctica* y anterior a las conclusiones de Didi-Huberman sobre el *choque de los tiempos en la imagen*, la visión azoriniana nunca obtuvo la resonancia de los dos filósofos. Sólo mi lectura íntima de la obra azoriniana, instruida por unos escritos críticos posteriores, realizó *a posteriori* la clarividencia de Azorín en su lectura precursora de las imágenes, una lectura que no llegó a constituir un tema mayor en su estética en los años 1927, y tampoco rebasó la dimensión de una teoría minoritaria o ‘disonante’, ocultada por la estética surrealista y la plasmación de la psique en libertad, entonces predominante en su producción.

De la misma manera, la cuestión de la discordancia o la de las influencias retrospectivas –fundamentales en el ámbito del plagio por anticipación–, están diseminados en los artículos críticos de Azorín, y se ejemplifican en

33. Azorín, *Lecturas españolas*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 49.

34. Existe en todo plagio un ‘texto mayor’ y un ‘texto menor’, o sea un texto más importante que otro en el ámbito de referencia elegido, lo cual no implica en absoluto una jerarquización de los autores.

Ver a este propósito el capítulo que Pierre Bayard dedica a las relaciones entre ‘texto mayor’ y ‘texto menor’, in Pierre Bayard, «Texte majeur et texte mineur», *Le plagiat par anticipation*, *op. cit.*, p. 40-48.

algunas de sus ficciones, de las cuales destaca la serie «Españoles». Pero al no haberlas sistematizado o teorizado, Azorín nunca las impuso como temas mayores con respecto a las investigaciones posteriores de Borges sobre Kafka, o de Pierre Bayard sobre la crítica anacrónica.

Al fijarnos en las relaciones textuales que unen a Azorín con Benjamín, Borges, Didi-Huberman o Bayard, volvemos a encontrar los cuatro criterios convalidados en *Le plagiat par anticipation*: primero, el parecido en las imágenes y el disimulo³⁵, ambos característicos del plagio tradicional. Pero también están presentes la disonancia y la inversión temporal, por haber revelado una lectura anacrónica –la nuestra–, la influencia retrospectiva que tuvieron Borges, Didi-Huberman y Bayard en Azorín, y por haber alumbrado los temas mayores de aquéllos las ideas menores o disonantes de éste. Sondar las aparentes fantasías de Azorín, investigar sus relecturas anacrónicas ha desembocado por lo tanto en una revisión de las definiciones, sea la del plagio, sea la de la Historia de la literatura. Pero una enmienda no menos sustancial radica en la definición que se le podría dar al propio Azorín, a raíz de nuestras últimas advertencias. Más allá de un ‘pequeño filósofo’, ¿no sería más bien Azorín un maravilloso lector, un crítico de arte de valor desconocido y, al fin y al cabo, un plagiario por anticipación?... Dejaremos el asunto pendiente, al juicio de unos futuros lectores...

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azorín, *Lecturas españolas* (1912), Madrid, Espasa-Calpe, 1938, 146 p.

Azorín, *Clásicos y modernos* (1913), Biblioteca clásica y contemporánea, Buenos Aires, Losada, 1939, 205 p.

Azorín, *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*, Ángel Cruz Rueda (ed.), colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, 158 p.

Bayard, Pierre, *Demain est écrit*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, 156 p.

Bayard, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Collection Paradoxe, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 156 p.

Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna* (1863), Córdoba, Alción editora, 2005, 88 p.

35. Ya que nadie declaró o asumió la interferencia entre un grupo de textos y los demás.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sabine Muller, Paris, Flammarion, 1985, 264 p.

Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, 974 p.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas, 1952-1972*, t. II, Buenos Aires, Emecé, 2007, 597 p.

Castro, Sixto J., «La temporalidad de la obra de arte», *Anuario filosófico XXXVI* (2003), p. 587-598.

Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Collection Critique, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, 286 p.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode: les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, 540 p.

Hamon, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», in G. Genette et T. Todorov, *Poétique du Récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

Lozano Marco, Miguel Ángel, «La creación artística en *Lecturas españolas*», *Anales azorinianos*, 1996, n° 5, p. 143-158.

Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II, Œuvres philosophiques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1990, 543 p.

Peyraga, Pascale, *Azorín en quête d'une surréalité: 1925-1931*, Pau, Université de Pau, 2000, 582 p.