

ORALIDAD Y LITERATURA: LA CRISIS DE LA NOVELA REALISTA

Raúl FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

S abido es que las diversas corrientes artísticas que se desarrollan a fines del siglo XIX significaron, entre otras cosas, una reacción contra la cultura de la época. La crisis general de fin de siglo, patente tanto en el arte y la literatura como en el pensamiento, lo es en cuanto expresa el malestar del escritor pequeño-burgués frente al sistema de valores de la burguesía, depositaria principal del liberalismo capitalista decimonónico¹. Si bien el arte finisecular no pretendió romper radicalmente con la tradición heredada —como lo harán las futuras vanguardias—, sí alentó desde su antipositivismo proyectos de regeneración, de vida nueva, de renovación, en todos los órdenes morales, sociales, políticos y artísticos. La bandera neorromántica del modernismo se enarbola contra la supremacía de la ciencia natural, quizás porque en las postrimerías del siglo el naufragio de los sistemas metafísicos es un hecho evidente. Pero lo más significativo es que este gesto provoca, más allá de la reivindicación equívoca de un arte nuevo, la discusión de las convenciones estéticas tradicionales. Por lo que se refiere a la literatura —y a la literatura española más concretamente—, este debate se centró en la revisión crítica de los géneros literarios históricos; principalmente, en el examen del género más innovador y sobresaliente del siglo: la novela.

La expansión a lo largo del siglo XIX de la novela, la aparición de grandes escritores y de obras notables, la consolidación de un mercado editorial y el aumento de público lector, son fenómenos ligados a los principios epistemológicos que sustentaron la visión pragmática y progresista de la historia, propia del liberalismo burgués. Esta bóveda ideológica, cimentada por la Ilustración y bajo la que se *inventa* la Literatura como institución al servicio de la afirmación de la identidad nacional, presenta, en el último tercio del siglo XIX, notorias fisuras. En lógica consecuencia, críticos y novelistas comienzan a cuestionarse cómo será la novela del porvenir². Ahora bien, lo verdaderamente significativo para la historia de la literatura radica en comprobar cómo el escritor modernista, al llevar a la novela su aversión moral hacia la sociedad capitalista, modificó

coherentemente las instancias que intervienen en todo proceso narrativo; es decir, desde la alteración del estilo de la narración y la estructura del relato, hasta la temática argumental de la historia³. De ahí que la minusvalorización de las líneas argumentales, la estructura fragmentaria del relato, el perfil inestable del nuevo héroe novelesco, sean procedimientos, al margen de su evidente voluntad de estilo, que contravienen la literatura precedente, o, lo que viene a ser lo mismo, declaran la *incapacidad* del escritor modernista para novelar. Y, en este sentido, la huella de la oralidad en la novela finisecular, como palabra, cuento o como diálogo moral, se revela, en nuestra opinión, como uno de los recursos narrativos que mejor ilustran la vocación *antiliteraria* de la novela modernista. La oralidad subyacente en cierta novela que nace con la llegada de la «gente nueva» de fin de siglo afecta, paradójicamente, al estatus genérico de la novela; o mejor dicho, esta oralidad coadyuva, junto a otros aspectos, a que estos relatos no se conviertan en novelas; en novelas, entiéndase, realistas.

En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), de Ángel Ganivet, la identidad del narrador (autor, personaje-testigo) posibilita la comprensión del relato como antinovela, si bien es el personaje protagonista, Pío Cid, el que, finalmente, condiciona la configuración del proceso narrativo. En primer lugar, porque el narrador confiesa que, gracias a su amistad con aquel, dejó de ambicionar el éxito mundano para convertirse en un filósofo contemplativo. En segundo, porque dicha transformación llevará al narrador a desdeñar «... los procedimientos literarios que las escuelas en boga preconizan»⁴. Y no podía ser de otra forma, porque estos procedimientos resultan inapropiados para dar cuenta de un personaje tan atípico y excepcional como Pío Cid:

Comprenderá el amable lector lo difícil que ha de ser a un historiador o novelista habérselas con un héroe de tan repelosa catadura. Un hombre que no suelta prenda jamás, un arca cerrada como el protagonista de esta historia, es un tipo que parece inventado para poner a prueba a algún consumado maestro en el arte de evocar en letras de molde a los seres humanos⁵.

¿Qué *carrera* literaria se puede hacer con semejante personaje? ¿Qué tipo de novela se puede escribir, entonces, sobre Pío Cid? Al igual que Bartleby, «el escribiente», aunque no con el radicalismo extremo que exhibe el personaje de H. Melville⁶, Pío Cid se resiste a ser novelado. Y, en buena medida, la frecuente interpolación en *Los trabajos* de textos no enunciados por el narrador básico (diálogos, cuentos, discursos, ensayos, poemas...) apunta a este carácter antinovélistico que asume el relato modernista⁷. No es de extrañar, por tanto, que el héroe destaque por su capacidad para la fabulación («... inventaba rápidamente la urdimbre de la fábula sin gran esfuerzo, porque su imaginación era felicísima.»⁸), empeñada en evitar, precisamente, que los demás puedan llegar a ser objeto de fabulación. Cuando el personaje dialoga, o narra el cuento de la «Elección de esposa de Abd-el-Malik», o comenta el relato de «Juanico el ciego», o diserta ante los habitantes de Seronete y sus amigos de la tertulia de la fuente

del Avellano, diríase que, desde el punto de vista de la novela tradicional, Pío Cid es un aguafiestas. En efecto, el poder seductor de su palabra es pernicioso para la literatura convencional, puesto que, por vía del recogimiento interior, neutraliza en el otro toda posibilidad de conflicto dramático, es decir, de acontecer novelable. Pero esta transformación antidinámica que sufren los que hablan *demasiado* con Pío Cid, sólo se produce a través del diálogo íntimo. Cuando el héroe se ve en la obligación de hablar a muchos (como en el discurso que dirige a las gentes de Seronete), el orador debe contentarse con referirse a su propia experiencia. Surge, entonces, el filósofo de la historia, o sea, el intelectual que analiza la vida moderna y, en función de su auditorio, declara las consecuencias negativas del progreso: la expansión de las grandes ciudades a costa del despoblamiento del campo, la alienación del hombre advenedizo que en la urbe se convierte en un mero paseante solitario:

...los más abandonan la tierra sin tener nada a qué ligarse, y viven en las ciudades como pájaros presos en la jaula. Cuando llega un desengaño, la falsedad del amigo, la traición de la mujer, la injusticia del mundo, ese hombre sin ventura se halla entre las cuatro paredes de un triste cuarto, y si echa a andar por las calles de la ciudad, quizás no halle, entre centenares de miles de hombres, uno solo a quien confiar sus penas⁹.

Las historias de la novela decimonónica tomaban su argumento, precisamente, de estas situaciones conflictivas: «ilusiones perdidas», adulterios, la derrota del individuo ante la coerción inmisericorde de la sociedad, etc. Y eso es lo que le desagrada al escritor modernista, que esa ficción novelesca represente sólo el lugar de una de esas historias, espacio mudo donde estas tienen comienzo y fin. Para el novelista profesional, la novela es únicamente una herramienta al servicio de una historia, nunca un lugar desde el que interrogarse. Por eso Pío Cid denuncia la pérdida del hombre, de la vida, amenazada por la cultura burguesa, tan bien representada por la literatura.

La oralidad subyacente en la novela modernista remite, entonces, a una epistemología preliteraria¹⁰. Pues sus héroes y sus narradores, al rechazar la realidad contingente como base del conocimiento objetivo, se sitúan conscientemente fuera de la Historia, que, como se sabe, constituye la piedra maestra sobre la que se edifica la novela realista.

Esta cuestión tiene mucho que ver con la evolución del héroe novelesco en la narrativa del siglo XIX y, por tanto, con su tipología¹¹. Ello nos conduce al problema que plantea la polaridad acción-personaje. El problema nace de la crisis finisecular, es decir, de la desorientación y la parálisis del sujeto frente al curso arrollador del progreso, que trajo consigo, en palabras de Galdós, una «transformación del mundo y de las costumbres»¹². La novela modernista responde a la crisis de la acción con la caracterización de dos tipos básicos de héroe: el activo (caso de Pío Cid), pero cuyos trabajos, como señalábamos, se dirigen irónicamente a neutralizar en los demás el deseo de *actuar* en la historia;

y el abúlico¹³, por caquexia moral (caso de los héroes de *La voluntad* y *Camino de perfección*) o por degeneración fisiológica (caso, por ejemplo, del personaje de Luis, en *La casa de Aizgorri*, de Pío Baroja).

De modo que el tema de la voluntad y de la abulia, aunque asociados, por parte de la crítica tradicional, al estado de postración y pesimismo que sufre la sociedad española tras el desastre del 98, son síntomas, en realidad, de la propia crisis de la novela, y nos hablan de la dificultad del narrador para contar historias verosímiles, estables y unitarias.

La huida de la ciudad, el abandono de la lucha por la vida, del compromiso social, de la realidad histórica, son actitudes modernistas que pueden interpretarse como actitudes preliterarias. En el mismo sentido cabe interpretar la singular acción del héroe ganivetiano, que necesita ser comprendida desde el ámbito de la leyenda. Otra muestra, si se quiere, del primitivismo que caracteriza a muchas manifestaciones artísticas del modernismo. De la historia de Pío Cid sólo se conocen algunos datos carentes de significado; sobre lo sustancial, su narrador-cronista ha recogido testimonios sobre los dichos, sentencias y cuentos del héroe, transmitidos oralmente y, por tanto, susceptibles de haber sido deformados. No hay una heurística del personaje; no, al menos, al modo de la investigación experimental. En el trabajo IV, por ejemplo, capítulo crucial de la novela, encontramos episodios cargados de resonancias míticas: en la ascensión al Veleta, Pío Cid pone a prueba su valor (escena de los falsos lobos), se purifica en un arroyo helado y experimenta un estado de revelación en la cima de la montaña. Los hechos del héroe, sus trabajos, pertenecen ya al ámbito de la equívoca memoria personal y colectiva, y desde ese lugar son evocados e *inventados*. Sin embargo, lo relevante reside en que los valores del mito —presentes ya en el título de la novela—, lejos de ser anacrónicos, se subsumen en los trabajos cotidianos y *reales* del héroe, es decir, sirven para explicar la realidad presente. Por esta razón, la figura del héroe se liga, paradójicamente, con mayor fuerza —la fuerza del mito— a la realidad¹⁴. No es de extrañar, por tanto, que el narrador al principio de su novela confiese sobre la misma: «Esta historia será, pues, una biografía escrita con amor; un retrato moral exacto en lo que afirma y piadoso en lo que encubre...»¹⁵. En sentido hermenéutico, lejos, por tanto, de la concepción genética de la literatura que representa la novela realista-naturalista, la *verdad* del personaje Pío Cid es una verdad de la que participa sustancialmente su intérprete-narrador.

El prólogo de *La voluntad* (1902), de José Martínez Ruiz, refleja el nihilismo de su autor. Este breve texto parece querer significar que sólo vale aquello que se sustrae a la ley inexorable del tiempo: la fe sobrenatural. Es la *voluntad* inquebrantable de un pueblo la que hace levantar una iglesia, cuya construcción se prolonga durante casi cien años y «en pleno siglo XIX». Los habitantes de Yecla no han hecho otra cosa que perpetuar un impulso secular que se pierde en los tiempos protohistóricos:

Y ved el misterioso ensamblaje de las cosas humanas. Hace veinticinco siglos, de la misa cantera del Arabí famoso en que ha sido tallada la piedra para esta iglesia, fue tallada la piedra para el templo pagano del cerro de los Santos⁶.

Una común vivencia espiritual, que mantiene abierta la relación entre la tierra y el cielo, entre los hombres y la divinidad, salva, de este modo, la falla temporal que media entre la experiencia contemporánea del pueblo de Yecla y su pasado arcaico. A través de este sorprendente nexo con la protohistoria, y frente al mundo moderno que ha postergado el sentir religioso de la existencia en favor de una concepción exclusivamente utilitarista de la vida, Martínez Ruiz busca —y encuentra— en el microcosmos rural de Yecla —ajeno, por tanto, a la sociedad urbano-industrial¹⁷— las raíces del sentido cosmológico primordial, que ha sido transmitido de generación en generación durante siglos. Este sentido —viene a decirnos el prólogo— fue y es esencial para la vida social, para edificar templos e iglesias que señalan al cielo, para vivir y, finalmente, para la plegaria que, ante el misterio, se torna suplicante: «Y la multitud acongojada, eternamente ansiosa, acudía con sus ungüentos y sus aceites olorosos, a implorar consuelo y piedad, como hoy...»¹⁸. Como vemos, el primitivismo arqueológico se retrotrae hasta las edades originarias, anteriores al modo de situarse racionalmente frente a las cosas.

Ahora quizás pueda entenderse mejor qué queremos significar cuando afirmamos que el modernismo reivindicaba un posicionamiento estético y ético preliterario. El ocaso de ese espíritu secular, al que se hace referencia en el prólogo de *La voluntad*, empezó, en realidad, con el nacimiento de la filosofía. El escritor finisecular asiste, angustiosamente, al advenimiento definitivo de la ciencia metódica, en la que ya no queda lugar para la interpretación cosmológica, pues ¿cómo el discurrir racional puede dar cabida a lo que escapa a la razón? Y así, Yuste dice:

Los sistemas filosóficos nacen, envejecen, son reemplazados por otros. Materialismo, espiritualismo, escepticismo... ¿dónde está la verdad? El hombre juega con las filosofías para distraer la convicción de su ignorancia perdurable¹⁹.

Una sabia ignorancia —¿la fe del carbonero?— parece anhelar Yuste, cuando, al contemplar, otra vez, el paisaje —que el personaje percibe como eterno más que milenarismo— evoque la existencia de unos hombres que, según el narrador, «... pasearon su Fe ingenua y creadora, mientras ellos, hombres modernos, hombres degenerados, paseaban sus ironías infecundas»²⁰. «¿Dónde está la verdad?», se preguntaba Yuste: la literatura modernista la buscó, con ayuda del símbolo, ensayando nuevas vías de expresión poética con las que poder penetrar, como en los tiempos preliterarios, en el verdadero sentido de las cosas. A tal empresa consagraría su vida y obra, ejemplarmente, Juan Ramón Jiménez.

La voluntad se escribe, principalmente, en torno al esquema clásico dialógico, maestro-discípulo, que se establece entre sus dos personajes principales, Yuste y Azorín. De ahí la preponderancia que en la novela, como forma no narrativa,

tiene el diálogo, en estilo directo y también en directo libre o dramático²¹. Como ya sucedía en *Los trabajos*, el diálogo cumple una función mayeútica y, finalmente, ontológica, pues los personajes no dialogan para intercambiar meros enunciados literales, sino para descubrir las afinidades comunes y esenciales que hacen posible la inteligencia de lo hablado:

El maestro va y viene ante Azorín en sus peripatéticos discursos. Habla resueltamente. A través de la palabra enérgica, pesimista, desoladora, colérica, iracunda —en extraño contraste con su beata calva y plácida sonrisa— el maestro extiende ante los ojos del discípulo hórrido cuadro de todas las miserias, de todas las insanias, de todas las cobardías de la humanidad claudicante²².

Claudicante, entre otras razones, porque el hombre, al abandonar la tierra para vivir en la ciudad, ha olvidado aquello que lo ligaba a lo suprasensible: la palabra viva. En cambio, el hombre urbano sólo pronuncia frases hechas, sólo sostiene opiniones circunstanciales y sólo inquiera datos, informaciones parciales, curiosidades mundanas. Para el modernismo, la literatura precedente también había llevado a la lengua poética a un estado de fosilización. En el famoso capítulo XIV, Yuste percibe el bloqueo, ya señalado en su tiempo por *Clarín*²³, de la lengua. Al plasmar su idea de la novela, Yuste insiste en la necesidad de liberar a la lengua del artificio literario, para dotarla de vida y de mayor espontaneidad:

... esta elocuencia y corrección de los diálogos, insoportables, falsos, va desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos... naturales... Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección antiartísticas — porque es cosa fría— que se censura en el diálogo... se encuentra en la fábula toda... Ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas²⁴.

Este antisimetrismo, que ataca el presupuesto artístico de la perspectiva central²⁵, es principio estético rector del modernismo²⁶, desde el que podemos analizar y comprender el carácter fragmentario de las novelas que nos ocupan. El fragmentarismo de *La voluntad*, se acentúa, más si cabe, en *Antonio Azorín* (1903). El fragmento denuncia la verbosidad de la novela realista, que requiere extensión y profusión de palabras-datos. En *Antonio Azorín* el fragmento está al servicio de la descripción estática, del diálogo y, de nuevo, del relato breve:

Hoy es domingo. Los cafés de Elda están repletos. Azorín ha entrado en uno de ellos. A su lado un grupo de obreros leía un periódico. Y Azorín estaba tomando tranquilamente un refresco cuando ha visto que estos obreros se le acercaban y decían:

- Señor Azorín, nosotros le conocemos a usted... desearíamos que nos dijese cuatro palabras²⁷.

Y estas cuatro palabras, en boca de Azorín, se convierten en una brevísima parábola que sirve de indicación y advertencia, bajo clave política, a sus oyentes

y al propio lector. Una vez más, el singular héroe modernista evita, en su relato, toda referencia descriptiva, documental y objetiva de la realidad, para extremar la especificidad referencial del lenguaje: su dimensión metafórica. El fragmentarismo es recurso, pues, que trasciende el mero procedimiento formal para cargarse de intención ética y estética. El fragmento, en suma, desmitifica el concepto de unidad del arte clásico. Bien a través de una tendencia simbólico-esteticista, como la que siguen las novelas de Azorín, bien por medio de una estética expresionista, como la que sustenta el teatro esperpéntico de Valle-Inclán, la estructura episódica contraviene el sentido lineal progresivo de la narración y de la acción dramática tradicionales.

Y en el caso de Azorín, habría que añadir que la perspectiva temporal desde la que son narradas sus novelas permite a su autor presentar acciones sin pasado, sin historia. Este tratamiento del tiempo, tan característico del estilo azoriniano, a través del presente o de tiempos pretéritos con perspectiva de presente, persigue, en última instancia, la ahistoricidad de lo narrado, la paralización del tiempo, el deseo, tan antinovelístico, de convertir, en palabras de José Bergamín, «un momento histórico en un instante eterno»²⁸.

Volvamos, para finalizar, al habitante de Yecla. Es un hombre que vive orientado en su mundo, pues mantiene viva la llama de su fe religiosa. Como el hombre protohistórico, ocupa su lugar en la tierra sin perder de vista el cielo. Por contra, en la novela *Amor y pedagogía* (1903), Miguel de Unamuno nos cuenta la historia de un personaje desorientado. Desorientado por su racionalismo banal y por sus absurdas certezas. Es un personaje sin ubicación precisa ni cédula personal de identidad. De ahí su caricatura:

Hipótesis más o menos plausibles, pero nada más que hipótesis al cabo, es todo lo que se nos ofrece respecto al cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué ha nacido Avito Carrascal. Hombre del porvenir, jamás habla de su pasado y pues él no lo hace por propia cuenta, respetaremos su secreto. Sus razones tendrá cuando así lo ha olvidado²⁹.

Las partículas interrogativas —tan decisivas para la comprensión de la novela tradicional— remiten a un referente vacío de contenido. El narrador no tiene nada que decir sobre Avito Carrascal porque, en el fondo, ya no le preocupan estas *cuestiones* realistas. Por otra parte, éstas nada añadirían a la inteligencia de un personaje que, como el converso, cree haberse liberado del pasado al abrazar ciegamente otro credo: el de la fe en la razón científica y técnica.

Requisito fundamental de la literatura, tal como la concibió el siglo XIX, fue partir de una visión de la realidad positiva, ontológica y unívoca. Ello exigía, por parte del novelista, un trabajo previo de documentación (pruebas, escritos, recuerdos, archivos, testimonios), necesario para hacer inteligible su novela, creíble el proceso de su historia. Por el contrario, la novela modernista, que parte de una visión de la realidad subjetiva, relativista y equívoca, crea personajes rodeados de misterio (Pío Cid), o desnaturalizados como entes fenomenológicos

de ficción (el Augusto Pérez de *Niebla*), o bien, finalmente, los crea sin pasado ni futuro como los personajes azorinianos. En cualquier caso, la novela modernista, frente a la literatura de su tiempo, se empeñó con obstinada tenacidad en ofrecer más una particular forma de *paideia*, hacia lo interior, que de representar, hacia lo exterior, una historia particular.

Oralidad preliteraria, pues, que remite al diálogo interior; oralidad que no se reduce a la narración de un cuento, sino a la palabra que traduce una realidad vivida, en sentido mítico. Para el modernismo, la literatura había terminado desembocando en el diálogo retórico, en la dialéctica racionalista, en el saber especulativo, propio de la moderna cultura urbana, que había hecho suyo el dictamen de Sócrates vertido en el *Fedro*: «Me gusta aprender. Y el caso es que los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad»³⁰. Por eso, como apuntábamos más arriba, el modernismo, retomando el impulso creador del romanticismo, señaló el camino hacia un simbolismo moderno que pudiera redefinir la relación del hombre con el mundo. Y, así, Juan Ramón Jiménez pudo, finalmente, conversar con los árboles y *aprender* de ellos:

Ayer tarde,
volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales
(grande ternura redonda)
entre los troncos constantes.
La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
Y oí hablar a los árboles³¹.

¹ Véase R. G. Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

² Así, por ejemplo, L. Alas «Clarín» en *Ensayos y revistas* [1892], Barcelona, Lumen, 1991.

³ Véase J. C. Mainier, *Historia, literatura, sociedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 94-100.

⁴ Á. Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (estudio preliminar de G. Gullón), *Obras completas*, vol. 5, F. G. Lara ed., Granada, Diputación de Granada y Fundación Caja de Granada, 2000, p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 59.

- ⁶ Véase J. L. Pardo, «Bartleby o de la humanidad», en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 141-192.
- ⁷ Véase, al respecto, mi libro *La novela modernista de Ángel Ganivet*, Granada, Diputación de Granada y Fundación Caja de Granada, 1995, p. 222-252.
- ⁸ *Op cit.*, p. 221.
- ⁹ *Ibid.*, p. 459.
- ¹⁰ Naturaleza reaccionaria del modernismo, pero germen de las futuras vanguardias. Ortega y Gasset escribió la *Deshumanización del arte* (1923), y Walter Benjamín habló de la «barbarie artística» (en «Experiencia y pobreza» [1933], *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973). En ambos casos para destacar el rasgo esencial del arte moderno: expresión artística que hace tabla rasa de todo y comienza desde cero.
- ¹¹ Véase, al respecto, mi artículo «Pío Cid o la heroica superación del héroe decadente», *Ínsula*, 615, 1998, p. 22-25, y, sobre todo, el ensayo de N. Santiáñez-Tió, «El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI, 1995, p. 179-216.
- ¹² En *Fisonomías sociales*, Madrid, Renacimiento, 1923, p. 161.
- ¹³ La novela *Reposo* (1903), de R. Altamira, plantea, a través de su protagonista Juan Uceda, el conflicto entre ambas posturas, decantándose finalmente por la acción posibilista.
- ¹⁴ Sobre las vinculaciones del mito y la leyenda con la vida, véanse J. Caro Baroja, «Significaciones simbólicas de las leyendas», *Gazeta de Antropología*, 9, 1992, p. 5-9, y F. Savater, «La evasión del narrador», en *La infancia recuperada* [1976], Madrid, Taurus, 2002.
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 56-57.
- ¹⁶ *La voluntad*, M. M. del Portal ed., Madrid, Cátedra, 1991, p. 115.
- ¹⁷ Jorge Urrutia ha señalado el valor simbólico de Yecla, apuntado ya en el prólogo, opuesto a la España industrial y vinculado a lo religioso, en «Estructura, significación y sentido de *La voluntad*», *Dai Modernismi alle avanguardie*, Palermo, Flaccovio Editore, 1991, p. 41-52.
- ¹⁸ *Op. cit.*, p. 116.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 158.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 159.
- ²¹ Para este uso, M. M. del Portal (en la introducción a su edición, *op. cit.*, p. 58) señala la posible influencia de las novelas dialogadas de Galdós. También Azorín debió de tener muy presente *La casa de Aizgorri*, de Baroja, novela que utiliza el diálogo dramático, y uno de cuyos fragmentos cita Yuste en *La voluntad*.
- ²² *Ibid.*, p. 129.

- ²³ Por ejemplo, en *Apolo en Pafos* [1887]. Existen dos reediciones modernas de esta obra: Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988 (introd. de R. F. Sánchez-Alarcos), y la de A. V. Sotelo, Barcelona, PPU, 1989.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 189-190.
- ²⁵ Véase H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 37-41.
- ²⁶ Quizá formulado por primera vez en la novela española por Ángel Ganivet: «Los partidarios de que las cosas vayan siempre por la línea derecha no comprenderán ni aprobarán este irregular concierto, mezcla de matrimonio y barraganía, del que sólo podía nacer un gravísimo desdoro para las instituciones; pero la vida es así, enemiga de lo simétrico y fecunda en formas nuevas e inadaptables a los patrones usados de ordinario» (*La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, estudio preliminar de R. F. Sánchez-Alarcos, *Obras completas*, vol. 4, F. G. Lara ed., Granada, Diputación de Granada y Fundación Caja de Granada, 2000, p. 275).
- ²⁷ J. M. Ruiz, *Antonio Azorín*, M. M^a. Pérez López ed., Madrid, Cátedra, 1991, p. 169.
- ²⁸ J. Bergamín, *Al fin y al cabo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 201.
- ²⁹ M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 59.
- ³⁰ Platón, *Diálogos*, III, traducción de C. García Gual et al., Madrid, Gredos, 1997, p. 317.
- ³¹ Del poema «Árboles hombres», *Antología poética*, J. Blasco ed., Madrid, Cátedra, 1999, p. 362.