

## NOTAS PARA EL ESTUDIO INTRINSECO COMPARATIVO DE "CAMINO DE PERFECCION" Y "LA VOLUNTAD"

Una vez dispuestos a realizar el estudio intrínseco de un texto literario, nos enfrentamos con el siguiente problema: ¿Qué hacer con la multitud de datos que obtengamos como resultado del análisis? Nos interesa, sin duda, destacar la función que cada uno de los elementos hallados desempeña en la obra, dar sentido a cada uno de esos rasgos, y, entonces, descubrimos que ello no puede lograrse cabalmente sin haber captado antes la obra literaria en su integridad. Tomamos así conciencia de que la previa aprehensión sintética es necesaria para realizar luego un análisis fructífero, o sea, un análisis en el que cada una de las partes adquiere una significación, cumple un cierto papel en relación con el todo.

Pero, precisamente, si aceptamos la anterior aseveración, nos enfrentaremos con una seria dificultad: ¿Cómo captar unitariamente a la obra literaria? Es éste un problema demasiado amplio y nos conviene constreñirlo, teniendo en consideración, para ese efecto, nuestro presente campo de interés; la pregunta quedaría así formulada del siguiente modo: ¿Cómo captar unitariamente una novela?

Ya Percy Lubbock en *The Craft of Fiction*, para citar un ejemplo importante, ha destacado, refiriéndose a la novela, los obstáculos, algunos de los cuales no son completamente superables, que impiden la aprehensión de lo que él llama: "the book itself", vale decir, la obra literaria misma, la obra en sí:

"Nothing, no power, will keep a book steady and motionless before us, so that we may have time to examine its shape and design. As quickly as we read, it melts and shifts in the memory; even at the moment when the last page is turned, a great part of the book, its finer detail, is already vague and doubtful. A little later, after a few days or months, how much is really left of it? A cluster of impressions, some

clear points emergin from a mist of uncertainty, this is all we can hope to possess, generally speaking, in the name of a book"<sup>1</sup>.

Dice más adelante el mismo autor:

"We cannot remember the book, and even if we could, we should still be unable to describe it in literal and unequivocal terms. It can not be done; and the only thing to be said is that perhaps it can be approached, perhaps the book can be seen, a little more closely in one way than in another"<sup>2</sup>.

Los inconvenientes expuestos por Lubbock, podrían, pues, ser clasificados en dos grupos:

a) Obstáculos provenientes del ser de la obra literaria; ser que no podemos reducir a fijeza e inmovilidad.

b) Obstáculos inherentes a la naturaleza del crítico: la falibilidad de su memoria; su imposibilidad para operar con absoluta exactitud descriptiva.

Reconociendo la efectividad de estos factores negativos señalados por Percy Lubbock, persistimos, sin embargo, en nuestra intención de captar, en la medida en que nos sea posible, a la novela en su integridad y, por consiguiente, nuestra interrogante subsiste: ¿Cómo llevar a cabo esa empresa?

Guiados precisamente por el afán expuesto, hemos recurrido a emplear en este trabajo, como fundamento del mismo, ciertos conceptos a los que, de acuerdo con su función, hemos denominado "conceptos sintéticos"; estos conceptos nos permitirán, según esperamos, la aprehensión sintética de las novelas que estudiaremos y la adecuada estructuración y valorización de los rasgos encontrados mediante el acercamiento directo a ellas.

<sup>1</sup> "Nada, ningún poder mantendrá a la obra literaria fija e inmóvil ante nosotros, de modo que tengamos tiempo de examinar su forma y disposición. En cuanto leemos, ella se confunde y cambia en nuestra memoria; incluso en el momento en el que doblamos la última página, una gran parte de la obra, su detalle más fino, ya es vago y dudoso. Un poco más tarde, después de algunos días o meses, ¿cuánto queda realmente de ella? Un cúmulo de impresiones, algunos puntos claros emergiendo de una niebla de incertidumbre, esto es todo lo

que podemos esperar poseer, hablando en general, en lugar de una obra literaria".

PERCY LUBBOCK: *The Craft of Fiction*, p. 1.

<sup>2</sup> No podemos recordar la obra literaria, y aun si pudiéramos, todavía seríamos incapaces de describirla en términos literales e inequívocos. Ello no puede hacerse, y lo único que se puede decir es que tal vez uno pueda aproximarse a la obra, tal vez ésta pueda ser vista un poco más cerca, de una manera que de otra.

LUBBOCK, op. cit., p. 12.

Haremos uso, siguiendo nuestro método, de dos conceptos sintéticos: *motivación* y *tema*, los que en seguida entraremos a precisar<sup>3</sup>.

El término "motivación" ha sido empleado, según dan a conocer Wellek y Warren en *Teoría Literaria*, por teóricos alemanes y rusos. Dicen a este respecto, los dos autores citados, lo siguiente:

"Lo que en inglés se llama la 'composición' de la novela es lo que alemanes y rusos llaman su 'motivación'. El término bien pudiera adoptarse en inglés por ser valioso precisamente por su doble referencia a la composición estructural y narrativa y a la estructura interna de teoría psicológica, social o filosófica de por qué los hombres se comportan como se comportan, o sea, en último término, una teoría de la causalidad"<sup>4</sup>.

Basándonos en lo expuesto, podemos establecer que la "motivación" considera, según Wellek y Warren, por una parte, la estructura de una novela, atendiendo a los diversos planos o estratos que en ella se dan y, por otra parte, es una teoría de la causalidad, la cual explicaría con ciertos fundamentos psicológicos, sociales o filosóficos, determinados aspectos de la obra.

El sentido que pretendemos adjudicar en este estudio al término "motivación", es del todo diferente. Si bien empleamos la "motivación" como una teoría de la causalidad, esta teoría no recurrirá a factores extrínsecos, no será una teoría causal externa de lo que aparece en la novela, sino corresponderá a una génesis causal interna o intrínseca del mundo narrado. No hará la "motivación", según nuestro uso, una doble alusión a la estructura de la novela y a la causa de ciertos rasgos de esa estructura; la referencia en este caso será una sola: una referencia que fundamentará causalmente a la obra literaria.

Entenderemos efectivamente por "motivación", la génesis causal del mundo presentado en la obra, génesis causal interna, intrínseca, inherente al cosmos ficticio, lo que puede comprobarse puesto que para el descubrimiento de la "motivación", es condición necesaria y suficiente el realizar un estudio exclusivamente intrínseco, o sea, un estudio en el que se prescinde de todo conocimiento externo a la obra

<sup>3</sup> Conscientemente, al referirnos a la "motivación" y al "tema", hablaremos en ocasiones, en esta introducción, de obra literaria en general, y no específicamente de novela; ello tiene sentido, puesto que aun cuando la búsqueda de una "motivación" y un "tema" es un método que estamos preconizando

sólo para el análisis de la novela, nos parece indudable que se puede hablar de "motivación" y "tema" en relación a cualquier obra literaria, pertenezca ella al género épico, lírico o dramático.

<sup>4</sup> RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Teoría literaria*, p. 379.

misma; génesis causal ésta, por consiguiente, que de ningún modo puede confundirse con una postulación externa, por ejemplo, con una tesis del autor, aun cuando haya coincidencia entre ambas. Por cierto que una determinada "motivación" está en mayor o menor grado influida por factores externos, como el momento histórico al que pertenece el autor, la tendencia a que éste se encuentra adscrito, etc., y cabe en este sentido, hablar, pongamos por caso, de "motivación" romántica, realista, naturalista . . .; pero así como la obra literaria, surgida de un autor, se independiza de él y pasa a formar parte de un ámbito ya no real sino ficticio, la teoría causal de la obra se aparta también de ese autor y de las causas externas que la provocaron y se incorpora plenamente al plano de la ficción, en el que opera como causa de la existencia de un cosmos con *determinadas* características, de modo tal que, insistimos, bastará el análisis e interpretación cuidadosos de esas características para descubrir cuál es la "motivación" de la obra correspondiente. Propósito diferente, sin duda, sería el de buscar la causa de esa "motivación", lo que nos llevaría a un estudio genético extrínseco de la teoría causal intrínseca de la obra literaria.

Refirámonos ahora al término "tema": ha sido éste empleado por Percy Lubbock, quien en *The Craft of Fiction*, utiliza las correspondientes voces inglesas: subject, theme, etc. Lubbock considera el "tema" como la cierta idea irreductible de la cual la obra, tal como ella es, procede. Para comprender mejor el pensamiento del citado autor a este respecto, recordemos que según él, si Emma Bovary fuera, por ejemplo, el "tema" de *Madame Bovary*, todo el mundo de Emma, tal cual él es, debería ser considerado como una *consecuencia* de Emma, como inventado en función suya, como descrito para que se pudiera hacer la descripción de ella. Pero, al mismo tiempo, el "tema" corresponde para Lubbock a aquello acerca de lo cual trata la novela, para ser más precisos, y con la seguridad de no falsear el pensamiento de Lubbock, aquello de lo cual trata  *sintéticamente*  la novela, y destacamos 'sintéticamente', puesto que ese término nos sirve para diferenciar la noción "tema" de la noción "historia", correspondiente esta última al inglés "story", distinción que en ocasiones realiza Lubbock.

Por consiguiente, podemos apreciar que Lubbock incluye dos conceptos en el término "subject": según un concepto, con el cual viene a coincidir el sentido que nosotros adjudicamos al término "motivación", se entiende por "subject" la idea irreductible de la cual la obra procede, idea que, según se infiere de lo dicho por el autor, es inherente a la obra literaria, se da en ella; según el otro concepto, "subject"

correspondería a la idea que se desprende de la obra sintéticamente considerada.

Con el término "subject", tal como él es empleado por Lubbock, coincide uno de los sentidos que Kayser da a la noción "idea": "idea" entendida como problema; la "idea" así concebida es apreciada por Kayser como una "noción sintética del mayor alcance". Dice el autor:

"'Idea' es la síntesis del contenido espiritual. Asunto, argumento y motivos le están subordinados y son con relación a la idea como las partes con relación al todo"<sup>5</sup>.

Kayser considera que esta síntesis del contenido espiritual de la obra es también "el foco central de la obra de donde mana su misteriosa vida"<sup>6</sup>.

Consecuentemente con nuestra posición, el concepto "tema" no corresponderá para nosotros a una génesis causal intrínseca de la obra literaria, lo que consideramos como "motivación", sino estimaremos como "tema" solamente la idea sintética, la síntesis del contenido espiritual que se desprende de la obra literaria, noción que no coincide, justamente por su carácter sintético, con la "historia", entendida ésta, siguiendo a Forster, como "una narración de acontecimientos dispuestos en su secuencia temporal"<sup>7</sup>. Así como la totalidad del mundo narrado se encuentra provocada por la "motivación", el "tema", que es la idea sintética de ese mundo, estará, lógicamente, determinado por la génesis causal de la obra literaria.

A nuestro juicio, la obra literaria proviene, pues, intrínsecamente de un cierto concepto sintético: *la motivación*, y de su realización como una totalidad se desprende otro concepto sintético: *el tema*. "Tema" y "motivación" son, por consiguiente, conceptos diferentes; ambos son intrínsecos en relación a la obra literaria, y ambos nos permiten —de ahí su importancia— una captación unitaria del mundo narrado.

El trabajo que desarrollamos a continuación, como el título lo indica, es, además de intrínseco, comparativo, y creemos que encontraremos en él, terreno propicio para demostrar la importancia de la utilización de los "conceptos sintéticos" mencionados, en una investigación literaria de esta índole, ya que, pretendemos comprobarlo, estos conceptos nos permitirán asir adecuadamente la individualidad esencial de las novelas que estudiaremos, sin perder de vista cierta comunidad de rasgos que es posible encontrar en ellas.

<sup>5</sup> WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 348.

<sup>7</sup> E. M. FORSTER: *Aspects of the Novel*.

<sup>6</sup> KAYSER, op. cit., p. 357.

Como resultado de la lectura de *Camino de Perfección* y *La Voluntad*, obtenemos ciertas impresiones sintéticas que nos permiten formular el tema y la motivación de cada una de estas novelas. El estudio de las obras vendrá a comprobar o a rechazar la efectividad de los conceptos sintéticos postulados.

Curiosamente, ya desde el mero contacto impresionista, advertimos que estas dos novelas nos provocan una cierta impresión unitaria común: en ambas se destaca a un personaje, el que llama la atención por su desorientación y por los intentos que realiza para superarla; esto nos lleva a postular la existencia de un tema común para ambas obras: *la visión de un hombre que se busca a sí mismo*.

Tenemos también conciencia de que, pese a la impresión sintética común, hay una notoria diversidad en el enfoque, en el tratamiento de que son objeto, los mismos elementos en cada una de las novelas. ¿A qué se deben esas diferencias? Coherentemente con nuestra posición teórica formulada, debemos pensar que ello es provocado por el imperativo de una motivación distinta que actúa en relación a *Camino de Perfección* y a *La Voluntad*.

De modo también intuitivo, es decir, directo, inmediato, aprehendemos cuáles pueden ser las dos génesis causales diferentes, y así postulamos como motivación de *Camino de Perfección*: *la presentación intencionada de un mundo tenso, complejo, excitado, problematizado*, y como motivación de *La Voluntad*: *la presentación intencionada de un mundo triste y melancólico*.

Teniendo estas bases a título de meras hipótesis operacionales, debemos proceder a su verificación, mediante el análisis e interpretación de cada uno de los textos que nos ocupan.

Nos corresponde, pues, intentar resumir adecuadamente los objetivos que perseguiremos:

a) Demostrar la efectividad de la motivación común de ambas novelas.

b) Demostrar la efectividad del tema de cada una de las obras<sup>8</sup>.

c) Como consecuencia de lo anterior, lograríamos explicarnos, recorriendo solamente al acercamiento intrínseco, el porqué del diferente enfoque que reciben elementos comunes de *Camino de Perfección* y *La Voluntad*.

d) El conseguir los objetivos hasta aquí expuestos, nos permitiría comprobar el papel esencial que desempeñan los conceptos sintéticos

<sup>8</sup> Estos dos primeros objetivos podrían, teóricamente, ser reemplazados por el siguiente: demostrar la subordi-

nación del tema propuesto a cada una de las motivaciones postuladas.

en el análisis intrínseco —en este caso, además comparativo— de la obra literaria.

Nos interesa destacar como comienzo e importante base de nuestro estudio, que las dos novelas que nos ocupan son, desde el punto de vista de su estructura, utilizando la terminología de Kayser, novelas de personaje, es decir, aquella novela "en la cual la obra entera expresa el reflejo del mundo entero en un alma individual"<sup>9</sup>. El estrato estructural predominante será, pues, en ambas obras, el constituido por el personaje principal de cada una de ellas, y *Camino de Perfección* y *La Voluntad* no nos mostrarán sino el reflejo del mundo en el alma del protagonista respectivo: Fernando Ossorio, en *Camino de Perfección*, Antonio Azorín, en *La Voluntad*.

Será, según lo dicho, a través del personaje estructurante, personaje, en cada caso, eminentemente redondo o en relieve, empleando los términos de E. M. Forster<sup>10</sup>, que podremos comprobar fundamentalmente la motivación y el tema propuestos para las novelas que nos ocupan.

Fernando Ossorio, el héroe de *Camino de Perfección*, es presentado por un narrador en primera persona, quien destaca lo que en el personaje hay de complejo, extraño, incomprensible:

"Entre los compañeros que estudiaron medicina conmigo, ninguno tan extraño y digno de observación como Fernando Ossorio. Era un muchacho alto, moreno, silencioso, de ojos intranquilos y expresión melancólica. Entre los condiscípulos, algunos aseguraban que Ossorio tenía talento; otros, en cambio, decían que era uno de esos estudiantes pobretones que, a fuerza de fuerzas, pueden ir aprobando cursos"<sup>11</sup>.

El narrador a que hacíamos mención, en una conversación con Ossorio, expone a éste las dificultades existentes en captar la real personalidad de Fernando, aparentemente tan contradictoria y polifacética. Es éste un pretexto para que el personaje fundamente su propia complejidad con un criterio marcadamente naturalista; han influido sobre él:

<sup>9</sup> WOLFGANG KAYSER: *Origen y crisis de la novela moderna*, p. 15.

<sup>10</sup> E. M. FORSTER: *Aspects of the Novel*, pp. 93-106.

Opone Forster los personajes planos o chatos a los redondos o en relieve, caracterizándose los primeros por estar contruidos alrededor de una sola idea o cualidad, susceptible de ser sin-

tetizada en una frase, y distinguiéndose los segundos por su complejidad, posible mutabilidad o evolución y —prueba fundamental, según el autor, para un personaje en relieve—, capacidad de sorprender de una manera convincente.

<sup>11</sup> Pío BAROJA: *Camino de Perfección*, p. 123.

*Un medio adverso:* padres que no lo amaron; conflicto entre la religiosidad extrema y la negación de la religión, encarnadas estas fuerzas, respectivamente, en una nodriza fanática y un abuelo voltariano; ambiente totalmente negativo de Yécora, "lugarón de la Mancha, clerical, triste y antipático" (p. 126), donde el protagonista ha pasado tres años en un colegio de escolapios y uno en casa del administrador de unas fincas pertenecientes a la familia de Ossorio; en Yécora, el personaje ha llegado a ser, según su propia declaración: "vicioso, canalla, malintencionado" (p. 126).

*Una herencia indeseable por línea materna y paterna:* una tía loca (hermana de su padre); un primo suicida; un tío imbécil (hermano de su madre); un tío alcoholizado.

Aun cuando en este momento el protagonista no lo dice explícitamente, podemos considerar, a través del contacto con toda la obra, que hay un tercer factor, también predilecto del Naturalismo, que ha marcado, junto con los otros, negativamente al personaje; sería ese factor, en nuestra opinión, *el medio histórico decadente*, el cual queda, por ejemplo, magistralmente puesto en evidencia en la presentación de Toledo.

Ossorio es, pues, perfectamente consciente de que hay en él ausencia de orientación, de que algo en él no funciona adecuadamente; tiene terror a enfermar de locura o anemia cerebral, a lo que, tal vez, se cree propenso a causa de su herencia; es enormemente susceptible al dolor, al miedo; él mismo se califica de: "histérico", "degenerado" (p. 124); dice considerarse como "un menor de edad" (p. 126) —expresión ésta que, creemos, resultará potenciada con nuestro análisis— y piensa que algún resorte se ha roto en su vida (p. 126).

Este personaje complejo e hiperestésico manifestará las peculiaridades de su personalidad, señaladas por el narrador y reconocidas por el mismo protagonista, a través de su actuación, la que además será un índice de los intentos de Ossorio por superar su desorientación, por hallarse a sí mismo.

Queda así esbozada la necesaria dependencia del tema de la obra con respecto a la motivación de la misma: la presentación de un mundo tenso, complejo, problematizado, se logrará, dicho ello de manera sintética, mediante la visión de un hombre que se busca a sí mismo. La complejidad, tensión de protagonista, son causa de su desorientación vital y le llevan a emprender ciertos caminos, constitutivos de una ruta a la que nos es lícito llamar: "camino de perfección", porque ella conducirá al personaje al encuentro de sí mismo y a su superación

personal, esto último, de acuerdo con la estimativa o escala de valores que podemos inferir como inherente a la novela.

Conviene, pues, antes de seguir adelante, y precisamente para lograr cabal comprensión del sentido de la obra, que nos detengamos un instante en la naturaleza de la mencionada escala de valores; sabremos, de ese modo, en qué momento es lícito considerar que Ossorio ha llegado al nivel de "perfección", de auto-orientación, nivel al que se aspira como término de la ruta emprendida por el personaje.

El valor supremo en la estimativa de *Camino de Perfección* es la voluntad<sup>12</sup>. Este valor máximo no aparece en la obra como un factor aislado; se da incluido en un verdadero complejo de características: la voluntad se desarrolla ayudada por el contacto con lo natural, la vivencia de la naturaleza; la voluntad trae consigo más energía, mayor aliento vital; procura la dicha; va acompañada de la reintegración de los instintos naturales, salvajes; provoca la pérdida o disminución de la excitación, de la tortura interior.

La voluntad se da en constante oposición a otro factor: la inteligencia, entendiéndolo por tal, fundamentalmente, el laboreo intelectual, la inquietud reflexiva. Así como la voluntad trae consigo la dicha, la inteligencia provoca complejidad, tensión interna, angustia, desdicha.

Se pretende, pues, según la escala axiológica de la novela, que todo el potencial de energía humana se consuma en el desarrollo y fortalecimiento de la voluntad, considerándose que el utilizar una fracción de ese caudal en beneficio de la inteligencia, significa disminuir proporcionalmente el vigor de la voluntad, lo que implica alejamiento de la perfección, con sus correspondientes consecuencias: pérdida del ímpetu vital, de la felicidad, del vigor instintivo, de la serenidad.

Nos parece de enorme interés señalar la subordinación intrínseca de esta escala de valores con respecto a la motivación de la obra: si se aspira a presentar un mundo tenso y excitado, no se podrá aceptar como nivel más alto de una escala axiológica, a un conjunto armónico, equilibrado de valores, lo que, como veremos, sucederá en *La Voluntad*; debe darse, en cambio, la adhesión a una posición extremada: jerarquía superior de un solo valor, el que es señalado por su carácter marcadamente conflictivo, en este caso, la voluntad.

Podemos, según lo expuesto, suponer cuál es la situación personal de Ossorio, al comienzo de la novela, con respecto a este conflicto:

<sup>12</sup> Esta estimativa corresponde, en cuanto a la índole de su valor supremo, a la escala axiológica nietzschiana,

la que concede jerarquía superior a la voluntad.

voluntad-inteligencia. Ossorio es un abúlico; su carencia de voluntad puede comprobarse, por ejemplo, a través de los siguientes momentos de la obra:

Dice el narrador en primera persona al protagonista:

“—Haz voluntad, hombre. Reacciona” (p. 130).

Responde Ossorio:

“Imposible. Tengo la inercia en los tuétanos” (p. 130).

Comenta el narrador en tercera persona acerca de Fernando:

“Precisamente entonces la herencia de su tío abuelo le daba medios para vivir con cierta independencia, pero como no tenía deseos, ni voluntad, ni fuerzas para nada, se dejó llevar por la corriente” (p. 143).

Este personaje, por ser abúlico, resulta manifiestamente imperfecto; la carencia de voluntad provoca en él, como veremos, la existencia de rasgos considerados en la novela como negativos. El “camino de perfección” debería, si las tentativas del personaje fueran coronadas con buen éxito, conducir a Ossorio hacia la posesión de ese valor supremo, del cual no dispone.

Ahora bien, frente a la abulia incipiente o relativamente desarrollada, se dan, de acuerdo con la axiología de la obra, dos posibilidades, como aparece destacado en un momento de *Camino de Perfección* (p. 263): o que se produzca una rebelión de la voluntad, la que traería consigo la búsqueda de una vida más enérgica, o que se dé la postración total de la voluntad, y con ello, la aceptación de una existencia monótona y vulgar. Observaremos oportunamente en nuestro análisis, cuál de estas alternativas se cumple en relación a Ossorio.

Uno de los citados caminos que Ossorio recorre en estos intentos de auto-orientación, puede ser denominado: “ruta amorosa”, y veremos cómo esta “ruta amorosa” está determinada por la postulada motivación de *Camino de Perfección*; en efecto, las mujeres son, en esta obra, principalmente, estímulos que provocan en el protagonista ciertas reacciones, las cuales, debidamente informadas por la génesis causal de la novela, muestran hasta cierto momento (hasta antes del encuentro de Ossorio con Dolores) la complejidad, tensión, hipersensibilidad del personaje masculino<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Se cumple absolutamente en esta obra, la afirmación de Segundo Serrano Poncela, respecto a la actuación de las mujeres en las novelas de Baroja; según el autor citado, las mujeres “viven en las novelas barojianas y circu-

lan por ellas, proyectadas siempre sobre los fondos varoniles más profundos y, desde luego, necesarios para su existir”. SEGUNDO SERRANO PONCELA: “Eros y tres misóginos”, *El secreto de Melibea*, p. 142. El papel subordinado

El camino amoroso del personaje se inicia con Blanca; esta mujer provoca en Ossorio el mejor conocimiento de sí mismo; gracias a ella el protagonista llega a captar la condición fugaz de sus entusiasmos:

“—Es extraño —murmuró Ossorio—. Yo no estaba antes enamorado de esta mujer; hoy he sentido más que amor, ira, al verla con otro. *Mis entusiasmos son como mis constipados*: empiezan por la cabeza, siguen en el pecho y después... se marchan<sup>14</sup>. Esta muchacha era para mí algo musical y hoy ha tomado carne. Y por dentro veo que no la quiero, que no he querido nunca a nadie; quizá si estuve enamorado alguna vez fue cuando era chico. Sí; cuando tenía diez o doce años” (p. 136).

La índole de la atracción que Fernando ha sentido por Blanca, es netamente espiritual y, como el mismo personaje lo reconoce, desprovista de todo sensualismo:

“Era para él aquella mujer, delgada, enfermiza, ojerosa, una fantasía cerebral e imaginativa, que le ocasionaba dolores ficticios y placeres sin realidad. No la deseaba, no sentía por ella el instinto natural del macho por la hembra; la consideraba demasiado metafísica, demasiado espiritual...” (p. 134).

Se advierte ya claramente, desde este momento, la oposición que se dará a lo largo de la novela entre espíritu e instintos, factores cuya significación como medios para lograr la perfección, podemos comprender en virtud de lo antes dicho: los instintos van unidos, como ha sido expuesto, a la voluntad; el espíritu es un aliado de la inteligencia; el triunfo de los instintos sobre el espíritu corresponde, por consiguiente, a la victoria de la voluntad sobre la inteligencia, es decir, nos introduce en el área de la perfección.

La atracción de Fernando por Blanca es, pues, debido a su carácter puramente espiritual, nociva para el protagonista, estimulante de su desazón, de su intranquilidad interna.

El ideal femenino de Ossorio, por ese tiempo, corresponde a una mujer de gran energía física y, podemos presumir, espiritual; mujer que debe ser, además, carente de sexualidad; no aspira todavía el personaje al tipo de mujer que podría ser su salvación.

Siguiendo esta ruta amorosa, nos encontramos con una nueva etapa, a la que podríamos denominar: Fernando - Laura, etapa ésta, excitante y tensa, que nos servirá como adecuado elemento para comprobar la efectividad de la motivación propuesta.

de las mujeres con respecto a Fernando Ossorio es, por lo demás, comprensible en esta obra, por ser ella una no-

vela de personaje, y Ossorio el personaje estructurante.

<sup>14</sup> El subrayado es nuestro.

Laura, tía de Ossorio, es un ser sexualmente anormal, con modales y acciones de marimacho; su papel, siempre como factor estimulante del protagonista masculino, resulta decisivo en la obra, pues las relaciones amorosas con esta mujer suscitan en Fernando un enorme exacerbamiento de tensión interior, una terrible excitación, factores que le impulsarán a huir, iniciando una deambulación material, que constituirá la otra ruta de este "camino de perfección".

Podemos inmediatamente preguntarnos por qué esta pasión entre Ossorio y Laura, pasión nada espiritual y absolutamente instintiva, no logra producir la paz interna del personaje masculino, sino provoca en él, por el contrario, un efecto radicalmente inverso. Parecería esto una contradicción respecto a lo antes dicho: los instintos van unidos a la voluntad; el aumento de voluntad trae consigo atenuación de la tensión, de la inquietud espiritual. Nos es necesario, por lo tanto, hacer la siguiente aclaración: cuando en la obra se implica que la voluntad va acompañada de la revivificación de los instintos, se hace referencia, ello explícitamente, a los instintos naturales, salvajes (p. 325), y en modo alguno cumplen con esa condición, los instintos que entran en juego en la pasión que analizamos: Laura es una mujer sexualmente anormal, plena de lujuria; el sentimiento existente entre Ossorio y Laura es calificado por el narrador de "erotismo bestial nunca satisfecho" (p. 149); tal vez, dice el hablante, sentían uno por el otro más odio que amor; Laura excita a Ossorio, recurriendo a diversos estímulos *artificiales*: conversaciones sexuales o, para citar otro ejemplo, un gato blanco de Angora, como nos da a conocer magistralmente el narrador:

"Cuando sus palabras no llegaban a enloquecer a Fernando, ponía sobre su hombro un gato de Angora blanco, muy manso, que tenían, y allí lo acariciaba como si fuera un niño: ¡Pobrecito!, ¡pobrecito!, y sus palabras tenían entonaciones tan brutalmente lujuriosas que a Fernando le hacían perder la cabeza y lloraba de rabia y de furor" (pp. 149 y s.).

El sadismo extremado de Laura es evidente:

"Laura le excitaba con sus caricias y sus perversidades, y cuando veía a Fernando gemir dolorosamente con espasmos, le decía, con una sonrisa entre lúbrica y canalla:

—Yo quiero que sufras, pero que sufras mucho" (p. 151).

Laura no vincula, pues, a Fernando con lo natural-instintivo, y ello sería necesario, siempre de acuerdo con la estimativa de la novela, para lograr el aumento de voluntad y la pérdida de tensión. Mediante esta vivencia de lo instintivo-artificial, sólo aumenta el pro-

blematismo interior de Ossorio, y el personaje se encuentra muy lejos de la consecución de la voluntad.

Hay un intento fallido, por parte de Fernando, de volver a Blanca: oponer lo espiritual a lo instintivo-artificial, lo que es uno de los tantos índices de la situación conflictiva de Ossorio.

Tiene lugar entre Fernando y Laura, la escena culminante: el beso en la Capilla del Obispo en la iglesia de San Andrés, hecho que provoca en el protagonista un aumento notable de tensión interior; al llegar la noche, sufre Ossorio una alucinación: se le aparece un Cristo momia que lo contempla, y luego, tendido en su cama, ve luces, ráfagas brillantes, espadas de oro.

Se inicia una época de inquietudes y dolores para Fernando:

"Unas veces veía sombras, resplandores de luz, ruidos, lamentos; se creía transportado en los aires o que le marchaba del cuerpo un brazo o una mano" (p. 162).

Para contrarrestar esta excitación anímica, Ossorio, siguiendo el consejo de un antiguo condiscípulo suyo, inicia la mentada deambulación material.

A través de esta peregrinación física, nos son mostradas, aun antes de llegar el personaje a Toledo, ciertas escenas, determinadas sensaciones y reacciones del protagonista, que ponen admirablemente de manifiesto la complejidad e hipersensibilidad de Ossorio, rasgos que, siempre en función de la motivación postulada, el personaje principal infunde a toda la obra, salvo en aquellos momentos en que él mismo se encuentra aliviado de su tensión.

La excitación se logra, en ocasiones, mediante ciertas escenas sumamente sencillas, las que, sin embargo, provocan en el protagonista y en nosotros, como lectores, efectos inquietantes. Recordemos, por ejemplo, aquel momento en que Ossorio desea comprar un pan a una vieja, y ésta se lo da, explícitamente, como limosna:

"A paso de andadura llegó al mediodía a un pueblecillo pequeño con unas cuantas casuchas cerradas; sobre los tejados terrosos sobresalían las cónicas chimeneas. Llamó en una puerta.

Como no le contestaba nadie, ató el caballo por la brida a una herradura incrustada en la pared, y entró en un zaguán miserable, en donde una vieja, con un refajo amarillo, hacía pleita.

—Buenos días —dijo Fernando—. ¿No hay posada?

—¿Posada? —preguntó con asombro la vieja.

—Sí, posada o taberna.

—Aquí no hay posada ni taberna.

—¿No podía usted venderme pan?

—No vendemos pan.

—¿Hay algún sitio donde lo vendan?

—Aquí cada uno hace el pan para su casa.

—Sí. Será verdad; pero yo no lo puedo hacer.

—¿No me puede usted vender un pedazo?

La vieja, sin contestar entró en un cuartucho y vino con un trozo de pan seco.

—¿Cuántos días tiene? —preguntó Fernando.

—Catorce.

—¿Y qué vale?

—Nada, nada. Es una limosna.

Y la vieja se sentó sin hacer caso de Fernando.

Aquella limosna le produjo un efecto dulce y doloroso al mismo tiempo" (pp. 174 y s.).

En este mundo pleno de tensión, es comprensible que surja en un instante dado, de manera imprevista, la franca irritabilidad, que suscita pencias:

"Hallábase Ossorio embebido en estos pensamientos, cuando el joven jaque, seguido de tres o cuatro, salió al zaguán; primeramente se acercó al caballo que había traído Fernando, y comenzó a hacer de él una serie de elogios burlones; después, viendo que esto no le alteraba al forastero, cogió una cuerda y empezó a saltar como los chicos, amagando dar con ella a Fernando. Éste, que notó la intención, palideció profundamente y cambió de sitio; entonces el joven, creyendo que Ossorio no sabría defenderse, hizo como que le empujaban, y pisó a Fernando. Lanzó Ossorio un grito de dolor; se levantó, y, con el puño cerrado, dio un golpe terrible en la cara de su contrario. El jaque tiró de cuchillo; pero, al mismo tiempo, Fernando, que estaba lívido de miedo y de asco, sacó el revólver y dijo con voz sorda:

—Al que se acerque, lo mato. Como hay Dios, que lo mato" (pp. 176 y s.).

Cabe destacar que hasta ese momento, Ossorio y el jaque eran perfectos desconocidos.

Las sensaciones y reacciones del personaje, no pueden, de acuerdo con la génesis causal de la novela, ser moderadas; al revés, son extremas; parece que en cada una de ellas se hubiera llegado al último límite posible. Veamos algunas muestras de lo dicho:

"La atmósfera estaba encalmada, asfixiante; la multitud se atropellaba, gritaba, se injuriaba, quizá sintiendo los nervios irritados por el calor.

Aquel anochecer, lleno de vaho, de polvo, de gritos, de mal olor; con el cielo bajo, pesado, asfixiante, vagamente rojizo; aquella atmósfera, que se mascaba al respirar; aquella gente, endomingada, que subía en grupos hacia el pueblo daba una sensación abrumadora, aplastante, de molestia desesperada, de mal-estar, de verdadera repulsión" (p. 202).

. . . . .

"Eran de una melancolía terrible aquellas lomas amarillas, de una amarillez cruda calcárea, y la ondulación de los altos trigos.

Pensar que un hombre tenía que ir segando todo aquello con un sol de plano, daba ganas, sólo por eso, de huir de una tierra en donde el sol cegaba, en donde los ojos no podían descansar un momento contemplando algo verde, algo jugoso, en donde la tierra era blanca y blancos también y polvorientos los olivos y las vides . . ." (p. 205).

. . . . .

"Fernando, con los ojos doloridos y turbados por la luz, miraba entornando los párpados. Le parecía el paisaje un lugar de suplicio, quemado por un sol de infierno" (p. 206).

Hemos hecho, anteriormente, especial mención de Toledo, por tener dicho lugar una cierta relevancia en el camino material seguido por Fernando Ossorio.

Toledo es el sitio donde la excitación, la tensión, la complejidad de Ossorio, llegan a su culminación; todo esto se encuentra ya, de algún modo, anunciado por la terrible enfermedad que afecta al protagonista inmediatamente antes de su arribo a esta ciudad.

Toledo es, pues, el momento antitético a aquél en el que el personaje alcanza el término de su "camino de perfección": la obtención de su voluntad.

Hay en Toledo ciertos elementos que operan fundamentalmente como estímulos de la hiperestesia de Fernando; destaquemos, entre ellos, por ejemplo, el cuadro del Greco: *El enterramiento del conde de Orgaz*, en la Iglesia de Santo Tomás. Este cuadro, él mismo tenso,

por el contraste de planos que en él se presenta: el terreno y el ultraterreno, es contemplado por Ossorio en diversas oportunidades, de día y de noche, provocando siempre en él, fuertísimas reacciones. Citemos primeramente una visita diurna del personaje:

“La iglesia estaba oscura. Fernando entró. En la capilla, bajo la cúpula blanca, en donde se encuentra *El enterramiento del conde de Orgaz*, apenas se veía; una luz débil señalaba vagamente las figuras del cuadro. Ossorio completaba con su imaginación lo que no podía percibir con los ojos. Allá en el centro del cuadro veía a San Esteban, protomártir, con su áurea capa de diácono, y en ella, bordada, la escena de su lapidación, y San Agustín, el santo obispo de Hipona, con su barba de patriarca blanca y ligera como humo de incienso, que rozaba la mejilla del muerto.

Revestidos con todas sus pompas litúrgicas, daban sepultura al conde de Orgaz y contemplaban la milagrosa escena, monjes, sacerdotes y caballeros.

En el ambiente oscuro de la capilla el cuadro aquel parecía una oquedad lóbrega, tenebrosa, habitada por fantasmas inquietos, inmóviles, pensativos.

Las llamaradas cárdenas de los blandones flotaban vagamente en el aire, dolorosas como alma en pena.

De la gloria, abierta al romperse por el Ángel de la Guarda las nubes macizas que separan el cielo de la tierra, no se veían más que manchones negros, confusos.

De pronto, los cristales de la cúpula de la capilla fueron heridos por el sol, y entró un torrente de luz dorada en la iglesia. Las figuras del cuadro salieron de su cueva.

Brilló la mitra obispal de San Agustín con todos sus bordados, con todas sus pedrerías; resaltó sobre la capa pluvial del santo obispo de Hipona la cabeza dolorida del de Orgaz, y su cuerpo, recubierto de repujada coraza milanesa, sus brazaletes y guardabrazos, sus manoplas, que empuñaron el fendiente.

En hilera colocados, sobre las rizadas gorgueras españolas, aparecieron severos personajes, almas de sombra, almas duras y enérgicas, rodeadas de un nimbo de pensamiento y de dolorosas angustias. El misterio y la duda se cernían sobre las pálidas frentes.

Algo aterrado de la impresión que le producía aquello, Fernando levantó los ojos, y en la gloria abierta por el ángel de grandes alas, sintió descansar sus ojos y descansar su alma en las

alturas donde mora la Madre rodeada de la eucarística blanca en el fondo de la Luz Eterna.

Fernando sintió como un latigazo en sus nervios, y salió de la iglesia" (pp. 218 y s.).

Paradójicamente, considerando el efecto tenso, terrible, recibido al contemplar esta obra del Greco, Ossorio, ser extraño y complejo, va en ocasiones a mirar el cuadro como medio de calmar su turbación; pueden suponerse cuáles serían en esas oportunidades los nefastos resultados logrados por el protagonista.

En otra oportunidad, Ossorio y ciertos conocidos suyos, después de haber bebido en abundancia, van de noche a visitar el cuadro:

"Fuera por excitación de su cerebro o porque las llamaradas de los cirios iluminaban de una manera tétrica las figuras del cuadro, Ossorio sintió una impresión terrible, y tuvo que sentarse en la oscuridad en un banco, y cerrar los ojos" (pp. 235 y s.).

Fernando sale de la iglesia y sigue caminando; la excitación no lo abandona:

"Sobre un monte, a la luz de la luna, se perfilaba, escueta y siniestra, la silueta de una cruz, que Fernando creyó que le llamaba con sus largos brazos" (p. 236).

La complejidad y el carácter conflictivo de las ideas y reacciones de Ossorio, se manifiestan especialmente, durante la estada del personaje en Toledo, en la actitud del protagonista respecto a la religión; ello no constituye una novedad, pues las fluctuaciones del temperamento de Fernando se muestran muy claramente, ya desde antes, en el terreno religioso: junto al escepticismo se da en el personaje la creencia en lo sobrenatural, la tendencia al ascetismo; sin embargo, nos interesa destacar que estos rasgos resultarán notoriamente intensificados en Toledo. Ossorio experimenta aquí, en sí mismo, el problema de la existencia o inexistencia de la fe; se inquieta por su propio modo de captar la religión; tiene conciencia de su desorientación personal y teme confundir, como efectivamente lo hace, la religión con un mero culto de los sentidos, aunque este último le parece luego muy laudable:

"El no creía ni dejaba de creer. El hubiese querido que esa religión tan grandiosa, tan artística, hubiera ocultado sus dogmas, sus creencias, y no se hubiera manifestado en el lenguaje vulgar y frío de los hombres, sino en perfumes de incienso, en murmullos de órgano, en soledad, en poesía, en silencio. Y así, los hombres, que no pueden comprender la divinidad, la sentirían en su alma, vaga, lejana, dulce, sin amenazas, brisa ligera de la tarde que refresca el día ardoroso y cálido.

Y, después, pensaba que quizá esta idea era de un gran sensualismo, y que en el fondo de una religión así, como él señalaba, no había más que el culto de los sentidos. Pero, ¿por qué los sentidos habían de considerarse como algo bajo, siendo fuentes de la idea, medios de comunicación del alma del hombre con el alma del mundo?

Muchas veces, al estar en la iglesia, le entraban grandes ganas de llorar, y lloraba.

—¡Oh! Ya estoy purificado de mis dudas —se decía a sí mismo—. Ha venido la fe a mi alma.

Pero, al salir de la iglesia a la calle, se encontraba sin un átomo de fe en la cabeza. La religión producía en él el mismo efecto que la música: le hacía llorar, le emocionaba con los altares espléndidamente iluminados, con los rumores del órgano, con el silencio lleno de misterio, con los borbotones de humo perfumado que sale de los incensarios.

Pero que no le explicaran, que no le dijeran que todo aquello se hacía para no ir al infierno y no quemarse en lagos de azufre líquido y calderas de pez derretida; que no le hablasen, que no le razonasen, porque la palabra es el enemigo del sentimiento; que no trataran de imbuirle un dogma; que no le dijeran que todo aquello era para sentarse en el paraíso al lado de Dios, porque él, en su fuero interno, se reía de los lagos de azufre y de las calderas de pez, tanto como de los sillones del paraíso” (pp. 222 y s.).

Se agudizan en Toledo, paralelamente a la desorientación de Ossorio, los esfuerzos del personaje por encontrarse a sí mismo; lo que el protagonista pretende ahora conseguir por vía religiosa:

“—¿Habré nacido yo para místico? —se preguntaba Fernando algunas veces—. Quién sabe si estas lacuras que he tenido no eran un aviso de la Providencia. Debo ser un espíritu religioso. Por eso, quizá, no me he podido adaptar a la vida. Busquemos el descubrir lo que hay en el fondo del alma; debajo de las preocupaciones; debajo de los pensamientos; más allá del dominio de las ideas” (p. 227).

Las necesidades del personaje, manifestadas ahora, especialmente, en el plano religioso, se muestran absolutamente imperiosas; influido por el ambiente de Toledo, por la lectura de los ejercicios de San Ignacio de Loyola, el protagonista pasa por momentos de profunda exaltación religiosa:

"Y a medida que iban pasando los días tenía necesidad de sentir la fe que le atravesara el corazón como con una espada de oro.

Tenía, también, la necesidad de humillarse, de desahogar su pecho llorando, de suplicar a un poder sobrenatural, a algo que pudiera oírle, aunque no fuera personalizado" (p. 227).

Es, pues, Toledo, como hemos mostrado, el lugar donde la inquietud religiosa, la "pasión mística" (expresión ésta que sirve de subtítulo a la novela de Baroja) del personaje, entendiendo por pasión la acción de padecer, alcanza su máximo grado; este padecimiento místico corresponde, en nuestra opinión, a una mera forma o manifestación de la inquietud interior, de la elaboración espiritual, hasta ahora constantes en el protagonista. Estas reacciones son, según ya sabemos, el resultado de una ausencia de voluntad (imperfección) y de una inteligencia demasiado desarrollada. La religión es, en efecto, considerada en la novela como causa de tensión, de horror, antítesis de vida; es, pues, una aliada del espíritu, de la inteligencia y una enemiga de la voluntad.

Junto al cuadro del Greco, hay también otro estímulo que conmueve poderosamente a la hipersensibilidad de Ossorio, es el que podríamos llamar: "episodio del ataúd"; esta escena se da en las dos novelas que nos ocupan: *Camino de Perfección* y *La Voluntad*, y será uno de los puntos importantes de nuestro análisis comparativo.

Transcribiremos fielmente este episodio, para después realizar las observaciones pertinentes:

"Con la cabeza llena de locuras y los ojos de visiones anduvo; por una calle, que no conoció cuál era, vio pasar un ataúd blanco, que un hombre llevaba al hombro, con una cruz dorada encima.

La calle estaba en el mismo barrio por donde había pasado por la tarde.

A un lado debía de estar Santo Tomé; por allá cerca Santa María la Blanca, y abajo de la calle, San Juan de los Reyes.

A pesar del cono de luz que daban las lámparas incandescentes, brillaba la luz y las listas doradas de la caja de una manera siniestra, y al entrar en la zona de sombra, la caja y el hombre se fundían en una silueta confusa y negra. El hombre corría dando vueltas rápidamente a las esquinas.

Fernando pensaba:

—Este hombre empieza a comprender que le sigo. Es indudable.

Y decía después:

—Ahí van a enterrar una niña. Habrá muerto dulcemente, soñando en un cielo que no existe. ¿Y qué importa? Ha sido feliz, más feliz que nosotros que vivimos.

Y el hombre seguía corriendo con su ataúd al hombro, y Fernando detrás.

Después de una correría larga, desesperada, en que se iban sucediendo a ambos lados tapias bajas blanqueadas, caserones grandes, oscuros, con los portales iluminados por una luz de la escalera, puertas claveteadas, grandes escudos, balcones y ventanas floridos, el hombre se dirigió a una casa blanca que había a la derecha, que tenía unos escalones en la puerta; y mientras esperaba, bajó el ataúd desde su hombro hasta apoyarlo derecho en uno de los escalones, en donde sonó a hueco.

Llamó, se vio que se abría una madera de una ventana, de jando al abrirse un cuadro de luz, en donde apareció una cabeza de mujer.

—¿Es para aquí esta cajita? —preguntó el hombre.

—No; es más abajo: en la casa de los escalones —le contestaron.

Cogió el ataúd, lo colocó en el hombro y siguió andando de prisa.

—¡Qué impresión más tremenda habrá sido la de esta mujer al ver la caja! —pensó Fernando.

El hombre con su ataúd miraba vacilando a un lado y a otro, hasta que vio próxima a un arco una casa blanca con la puerta abierta vagamente iluminada. Se dirigió a ella y bajó la caja sin hacer ruido.

Dos mujeres viejas salieron de un portal y se acercaron al hombre.

—¿Es para aquí esa caja?

—Sí debe ser. Es para una chiquilla de seis a siete años.

—Sí, entonces es aquí. Se conoce que se ha muerto la mayor. ¡Pobrecita! ¡Tan bonita como era!

Se escabullaron las viejas. El hombre llamó con los dedos en la puerta y preguntó con voz alta:

—¿Es para aquí una cajita de muerto, de una niña?

De dentro debieron de contestarle que sí. El hombre fue subiendo la caja, que, de vez en cuando, al dar un golpe, hacía un ruido a hueco terrible. Fernando se acercó al portal. No se oía dentro ni una voz ni un lloro.

De pronto, el misterio y la sombra parecieron arrojarse sobre su alma, y un escalofrío recorrió su espalda y echó a correr hacia el pueblo. Se sentía loco, completamente loco; veía sombras por todas partes. Se detuvo. Debajo de un farol estaba viendo el fantasma de un gigante en la misma postura de las estatuas yacentes de los enterramientos de la Catedral, la espada ceñida a un lado y en la vaina, la visera alzada, las manos juntas sobre el pecho en actitud humilde y suplicante, como correspondía a un guerrero muerto y vencido en el campo de batalla. Desde aquel momento ya no supo lo que veía: las paredes de las casas se alargaban, se achicaban; en los portones entraban y salían sombras; el viento cantaba, gemía, cuchicheaba. Todas las locuras se habían desencadenado en las calles de Toledo. Dispuesto a luchar a brazo partido con aquella ola de sombras, de fantasmas, de cosas extrañas que iban a tragarle, a devorarlo, se apoyó en un muro y esperó... A lo lejos oyó el rumor de un piano; salía de una de aquellas casas solariegas; prestó atención: tocaban *Loindu Bal*.

Rendido, sin aliento, entró a descansar en un café grande, triste, solitario. Alrededor de una estufa del centro se calentaban dos mozos. Hablaban de que en aquellos días iba a ir al Teatro de Rojas una compañía de teatro.

El café, grande con sus pinturas detestables y ya carcomidas, y sus espejos de marcos pobres, daba una impresión de tristeza desoladora" (pp. 243-246).

A juicio de Cansinos-Assens<sup>15</sup>, este episodio del ataúd marca la máxima intensificación de la crisis espiritual de Fernando Ossorio; sería éste, pues, el momento de la obra en el que el personaje se encuentra más distante del logro de la perfección.

Observemos ahora cómo el episodio al que estamos haciendo referencia está plenamente determinado por la motivación de la novela; es decir, la motivación provoca la existencia de ciertas peculiaridades en el desarrollo de esta escena.

La visión que Fernando obtenga del ataúd, no será, desde luego, la imagen normal, equilibrada y corriente, que cualquier sujeto podría

<sup>15</sup> CANSINOS-ASSENS: "Toledo en la novela", *Evolución de los temas literarios*.

lograr de un objeto de esa índole, puesto que Ossorio, como ya hemos comprobado a través de nuestro estudio, se encuentra desde antes, especialmente desde su llegada a Toledo, en un estado de confusión interna, de caos espiritual; tiene "la cabeza llena de locuras y los ojos de visiones", y todo lo apreciará a través de su angustia e inquietud personales.

Fernando ve brillar "la cruz y las listas doradas de la caja de una manera siniestra" y al entrar en la zona de la sombra, observa que el ataúd y el hombre se funden en una silueta confusa y negra; el hombre no camina, sino que corre dando rápidas vueltas en las esquinas. El protagonista, en quien, tal vez, esta escena encuentra eco por estar tan en perfecta consonancia con su estado anímico, marcha tras el féretro y, al mismo tiempo, piensa que, sin duda, el hombre ya se ha percatado de que alguien lo sigue.

Ossorio es incapaz de calmar sus inclinaciones reflexivas: su imaginación le dice que se trata de un ataúd de niña y éste es ya un nuevo acicate para su elaboración interna; plantea, entonces, ciertas respuestas a preguntas no expresadas: la niña "habrá muerto dulcemente, soñando en un cielo que no existe"; el pensamiento del personaje va tomando vuelo y, sin poder detenerse, alcanza dimensiones más amplias: "¿Y qué importa? Ha sido feliz, más feliz que nosotros que vivimos".

El episodio se va haciendo tenso e inquietante; el portador del ataúd continúa corriendo y Fernando sigue tras él.

El hombre se equivoca en cuanto al destino del ataúd; el féretro no es para ese sitio donde vive la mujer interrogada, sino para una casa de más abajo, la casa de los escalones. Nuevo incentivo para la inquietud de Ossorio: físicamente, continúa el protagonista corriendo tras el portador de la caja, pero su pensamiento ha quedado detenido en la mujer erróneamente consultada: "¡Qué impresión más tremenda habrá sido la de esta mujer al ver la caja!".

Tres veces es reiterada la pregunta relativa al destino del ataúd, y dicha interrogante llega a adquirir tono siniestro. Por último, es encontrado el domicilio indicado. El hombre va subiendo la caja, y aquí otro detalle agudo, inquietante, es destacado: el ataúd "de vez en cuando, al dar un golpe, hacía un ruido a hueco terrible".

No se escuchan, dentro de la casa, voces ni lágrimas, sólo silencio, y no hay duda de que el silencio puede resultar, en ciertas ocasiones, más tenso, más inquietante que las voces y las lágrimas.

De pronto, de golpe, la reacción violentísima, alucinada, del personaje, la culminación de su excitación anímica:

"De pronto, el misterio y la sombra parecieron arrojarse sobre su alma, y un escalofrío recorrió su espalda y echó a correr hacia el pueblo. Se sentía loco, completamente loco; veía sombras por todas partes. Se detuvo. Debajo de un farol estaba viendo el fantasma de un gigante en la misma postura de las estatuas yacentes de los enterramientos de la Catedral, la espada ceñida a un lado y en la vaina, la visera alzada, las manos juntas sobre el pecho en actitud humilde y suplicante, como correspondía a un guerrero muerto y vencido en el campo de batalla. Desde aquel momento ya no supo lo que veía: las paredes de las casas se alargaban, se achicaban; en los portones entraban y salían sombras; el viento cantaba, gemía, cuchicheaba. Todas las locuras se habían desencadenado en las calles de Toledo. Dispuesto a luchar a brazo partido con aquella ola de sombras, de fantasmas, de cosas extrañas que iban a tragarle, a devorarlo, se apoyó en un muro y esperó... A lo lejos oyó el rumor de un piano; salía de una de aquellas casas solariegas; prestó atención: tocaban *Loin du Bal*."

No puede dejarse de destacar el efecto extraordinario que provoca después de la reacción descrita, el rumor de un piano escuchado a lo lejos; es que no sólo se trata de presentar una escena tensa, sino, de acuerdo con la motivación, de crear nuevas tensiones, oponiendo la escena violenta, excitante, a un elemento suave, tranquilo, apacible: el rumor de un piano.

Ossorio termina por ir a parar a un café grande, triste y solitario, en el cual unos mozos conversan acerca de una compañía de teatro. Queremos subrayar que aun cuando se insiste en pintarnos dicho café como un sitio triste, la impresión final que el lugar nos deja es, más que de tristeza, de profundo desagrado.

Veamos ahora qué ha acaecido con la ruta amorosa de Ossorio, mientras el personaje se encuentra en Toledo: el tipo de mujer que le atrae, en un caso, y sus reacciones frente a la mujer, en el otro, evidencian el caos interior del protagonista y revelan que el camino seguido por Fernando está absolutamente distante, tal como ocurre con la ruta material, física, del final esperado: la perfección.

Ossorio se enamora en Toledo de una monja: la hermana Desamparados, primer caso al que aludíamos; le seducen en ella, sus ojos negros, "llenos de pasión, de tristeza y de orgullo" (pp. 238 y s.), cuya mirada siente en lo más íntimo del alma; el personaje, atraído y deseoso de liberar a esa mujer, que parecía apasionada y orgullosa, de

la disciplina a que debe someterse, tiene intenciones de entregar a la hermana Desamparados una carta proponiéndole escapar con él; el intento fracasa, y Fernando no ve más a esa monja alta y delgada, cuyas manos al cruzarse para rezar "formaban como un montón blanco de huesos" (p. 239).

El segundo hito de esta ruta amorosa en Toledo, es Adela, hija de la dueña de la pensión donde se encuentra Ossorio; Adela es una muchacha de aspecto monjil:

"A primera vista, no parecía una preciosidad; pero fijándose bien en ella, iban notándose perfecciones. Su cabeza rubia, de tez muy blanca, hubiera podido ser de un ángel de Rubens, algo anémico" (p. 214).

En un momento dado, hay, aparentemente, en Fernando, en relación a Adela, un predominio de lo instintivo-natural: Fernando desea a la muchacha y piensa que ella ya es suya, que la moral es una estupidez y que dejarse llevar por un instinto es más moral que contrariarlo. Podría, tal vez, creerse que, por lo menos en estos instantes, hay en Ossorio un cierto resurgimiento de la voluntad, concomitante con este brote de lo instintivo. Sin embargo, pensamos que ello no es así, pues cuando el personaje encomia a los instintos, lo está haciendo, en realidad, a través de su reflexión, de su inteligencia.

Se advierte en forma muy clara, acaso sea éste el momento en que ello se percibe mejor en toda la obra, el conflicto: voluntad-inteligencia o, designándolo de otro modo, instintos-espíritu; este conflicto es aquí llevado hasta sus máximas consecuencias.

Ossorio, después de reflexionar sobre el valor de lo instintivo y, por otro lado, sobre los funestos resultados que su acto podría tener para Adela, ha tomado a la muchacha en sus brazos y, al ir a dejarla en la cama y verla terriblemente pálida, experimenta —triunfo del espíritu, de la inteligencia— alucinaciones y sale del cuarto temblando como un enfermo.

Luego, sumido en la imperfección, Fernando siente placer por no haberse dejado dominar por sus impulsos y por haberse demostrado poseedor de un espíritu, de una conciencia.

Surge, entonces, por antítesis, en la memoria del personaje, el recuerdo de otra mujer: Ascensión; está ella situada al comienzo del camino amoroso de Ossorio y el comportamiento de Fernando para con ella ha sido diferente del que ha tenido con Adela.

En la relación Ossorio-Ascensión, hay un triunfo de lo impulsivo, de lo instintivo: Fernando ha seducido a Ascensión, pese a las resistencias primeras de ésta. Este episodio nos podría hacer pensar que la abulia de Ossorio no ha sido constante, ya que en ese momento, y aun en un ambiente tan absolutamente contrario, como es el de Yécora, el personaje ha sido capaz de dar rienda suelta a la voluntad y a los instintos. Sin embargo, debemos tener cierta cautela en la apreciación; no se ha dado, en realidad, aquí, el complejo volitivo-instintivo, porque Fernando no ha actuado guiado por sus puros y naturales instintos; éstos se han mezclado con ciertas reflexiones e ideas mezquinas, propias del medio, el que le ha enseñado a considerar gracioso y listo al hombre que engaña y a despreciar a la mujer engañada; según dice el mismo narrador, Ossorio "no había podido sustraerse a las ideas tradicionales de un pueblo tan hipócrita como bestial" (p. 259). No hay, por consiguiente, en el trato de que Fernando hace objeto a Ascensión, una manifestación de voluntad o perfección.

Después de Toledo, al tener lugar el contacto de Ossorio con la naturaleza, se inicia el decrecimiento de la excitación del personaje, el cual comienza a acercarse progresivamente a la meta deseada.

De Yécora, sitio absolutamente adverso a la recuperación de la tranquilidad y adonde el protagonista ha ido, llevado fundamentalmente por el recuerdo de Ascensión, marcha Ossorio, invitado por un amigo, a Marisparza, una casa de labor en un monte; la reacción que se provoca en Fernando es clara, y para nuestro análisis muy significativa:

"Iba sintiendo por días una gran laxitud, un olvido de todas sus preocupaciones, un profundo cansancio y sueño a todas horas. Tenía que hacer un verdadero esfuerzo para pensar o recordar algo" (p. 276).

.....

"Si después de hacer un gran esfuerzo imaginativo recordaba, el recuerdo le era indiferente y no quedaba nada como resultado de él; sentía la poca consistencia de sus antiguas preocupaciones. Todo lo que se había excitado en Madrid y en Toledo iba remitiendo en Marisparza. Al ponerse en contacto con la tierra, ésta le hacía entrar en la realidad.

Por días iba sintiéndose más fuerte, más amigo de andar y de correr, menos dispuesto a un trabajo cerebral" (pp. 276 y s.).

Antes de llegar a Valencia, punto decisivo en el camino recorrido por Ossorio, se detiene el personaje en un pueblo calificado de "encantador", en el cual se sigue desarrollando el proceso de normalización o perfeccionamiento del protagonista. Se advierte desde este momento, un nuevo cambio de narrador; es ahora el mismo personaje, ya muy recuperado de su abulia, el que nos dará a conocer sus transformaciones internas, razón por la cual parece que estas vivencias nos fueran comunicadas con mayor fuerza y nitidez<sup>19</sup>.

"¡Oh, qué primavera! ¡Qué hermosa primavera! Nunca he sentido, como ahora, el despertar profundo de todas mis energías, el latido fuerte y poderoso de la sangre en las arterias. Como si en mi alma hubiese un río interior detenido por una presa, y, al romperse el obstáculo, corriera el agua alegremente, así mi espíritu, que ha roto el dique que le aprisionaba, dique de tristeza y de atonía, corre y se desliza cantando con júbilo su canción de gloria, su canción de vida; nota humilde, pero armónica en el gran coro de la Naturaleza Madre" (p. 296).

.....

"Nunca, nunca ha sido para mis ojos el cielo tan azul, tan puro, tan sonriente, nunca he sentido en mi alma este desbordamiento de energía y de vida" (p. 296).

.....

"No pinto, no escribo, no hago nada, afortunadamente" (p. 297).

La recuperación de la voluntad en Ossorio, no es, sin embargo, total; aún quedan en él vestigios de la manía analítica, como lo reconoce el mismo personaje; en todo caso, la meta de la perfección se encuentra, respecto de él, cada vez más cercana.

En Valencia, conoce Fernando a su prima Dolores, con la que terminará por contraer matrimonio. Valencia es el sitio final de la peregrinación material del personaje, así como Dolores corresponde al término de la ruta amorosa seguida por Ossorio; ambos caminos, el

<sup>19</sup> No entraremos a analizar detenidamente, aunque nos parezca de interés, el problema relativo a los narra-

dores que intervienen en esta obra, por no ser ello necesario para el cumplimiento de nuestros objetivos.

material y el amoroso, llevarán al protagonista hasta un punto muy próximo a la perfección, ya que no a la perfección misma, la que no podrá ser nunca alcanzada por el personaje.

Dolores desempeña en relación a Ossorio, un papel que, en nuestra opinión, podría sintetizarse mediante la denominación: "mujer-apoyo". Entendemos el término "apoyo" en el sentido de "lo que sirve para sostener, como el puntal respecto de una pared, y el bastón respecto de una persona"<sup>17</sup>. Eso será, precisamente, lo que hará Dolores en relación a Fernando: lo sostendrá, lo apoyará y, como más adelante, por comparación, destacaremos con mayor claridad, el tipo de apoyo que ella ejerce es un auxilio positivo, un sostén que contribuirá decisivamente al perfeccionamiento del personaje masculino: Dolores da a Ossorio, voluntad y, a cambio, le quita inteligencia.

Dolores es una mujer de fuerte voluntad, vivos instintos, carente de toda complejidad; hay en ella un dominio absoluto de voluntad sobre inteligencia; corresponde, por lo tanto, al ideal humano pretendido en la novela, y tiene así las condiciones necesarias para servir de apoyo favorable a un ser aún complejo y desorientado —aunque ya muchísimo menos que en los momentos anteriores de la obra— como es Ossorio.

La simplicidad de Dolores se manifiesta, por ejemplo, a través de sus preferencias estéticas. Dice Fernando refiriéndose a su prima:

"No comprende que se pueden pintar figuras feas, de cosas tristes; no le gusta nada torturado, ni oscuro.

Ella, si supiera pintar, dice que pintaría mujeres hermosas y rubias; a Dolores, la rubicundez le parece una superioridad inmensa; pintaría también escenas de caza con ciervos y caballos, bosques, jardines, lagos con su correspondiente barca; cosas claras y sonrientes.

No se la convence de que pueda haber belleza, sentimiento, en otras cosas" (p. 306).

Dolores no es ciertamente capaz de entender las sinuosidades que eran inherentes al temperamento de Ossorio en otra época, aspectos complejos de sí mismo que el propio Fernando le refiere; pero justamente al no captar la naturaleza de ese problematismo, ella le resta importancia y hace aparecer esas manifestaciones a los ojos del protagonista como algo nimio y sin sentido, con lo que brinda al héroe, una

<sup>17</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, s. v. "apoyo".

base de poderosa serenidad y seguridad; Fernando se siente frente a ella, niño y humilde, como se deja ver, por ejemplo, a través del siguiente párrafo que él mismo narra:

“Ya perdonado, le pareció muy raro que yo quisiera retirarme a un monte como un ermitaño, y cuando le explicaba mis dudas, mis vacilaciones, mis proyectos místicos, se reía a carcajadas.

A mí mismo la cosa no me parecía seria; pero cuando le hablé de mis noches tan tristes, de mi alma torturada por angustias y terrores extraños, de mi vida con el corazón vacío y el cerebro lleno de locuras . . .

—*Pobret* —me dijo, con una mezcla de ironía y maternidad—; y no sé por qué entonces me sentí niño y tuve que bajar la cabeza para que no me viese llorar. Entonces ella, agarrándome de la barba, hizo que levantara la cara, sentí el gusto salado de las lágrimas en la boca, y, mirándome a los ojos, murmuró:

—Pero qué tonto eres.

Yo besé su mano varias veces con verdadera humildad . . .”  
(pp. 314 y s.).

Hay una escena en la que aparece magníficamente representada esta función a que aludimos: mujer-apoyo:

“A veces iban a algún pueblo cercano a pie y volvían de noche por la carretera iluminada por la luz de las estrellas. Dolores se cogía al brazo de Fernando y cerraba los ojos.

—Tú me llevas —solía decir.

—*Pero me guías tú —replicaba él*<sup>18</sup>.

—¿Cómo te voy a guiar yo si tengo los ojos cerrados?

—Ahí verás . . .” (p. 320).

Fernando percibe absolutamente la fuerza, el poder de Dolores, fuerza que él venera, y creemos que la causa de esa actitud de Ossorio reside precisamente en la conciencia de los efectos benéficos que ese vigor ha provocado en él:

“Algunas veces, la misma placidez y tranquilidad de su alma le inducía a analizarse, y al ocurrírsele que el origen de aquella corriente de su vida y amor se perdía en la inconsciencia, pensa-

<sup>18</sup> El subrayado es nuestro.

ba que él era como un surtidor de la Naturaleza que se reflejaba en sí mismo, y Dolores el gran río adonde afluía él. Sí; ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba; el Dios incierto y doloroso, que hace nacer las semillas y remueve eternamente la materia con estremecimientos de vida.

Llegaba a sentir respeto por Dolores como ante un misterio sagrado; en su alma y en su cuerpo, en su seno y en sus brazos redondos, creía Fernando que había más ciencia de la vida que en todos los libros, y en el corazón cándido y sano de su mujer sentía latir los sentimientos grandes y vagos: Dios, la fe, el sacrificio, todo" (p. 319).

Dolores es, pues, guía, apoyo, sostén y estímulo fundamental para el perfeccionamiento de Ossorio; ella vinculará a Fernando a la tierra, a la naturaleza, factor, como sabemos, importantísimo para la recuperación o desarrollo de la voluntad y de los instintos naturales.

El amor de Fernando por Dolores no es, en modo alguno, "espiritual", en el sentido en que lo espiritual es entendido en la novela, como sinónimo de inquietante, de torturante. Esto es claramente puesto de manifiesto por el narrador, nuevamente un narrador en tercera persona:

"No era una felicidad la suya sofocante; no era una pasión llena de inquietudes y de zozobras. Se entendían, quizá, porque no trataron nunca de entenderse" (p. 319).

Fernando y Dolores llegan a tener un hijo, el primero, una niña, ha muerto a las pocas horas de nacer; este hijo abre nuevas proyecciones al mundo de Ossorio; su hijo le permitirá, piensa el protagonista, lograr la perfección a la que, personalmente, no puede llegar; su hijo será, cree el personaje, un hombre perfecto, un verdadero superhombre<sup>19</sup>:

"El le dejaría vivir en el seno de la Naturaleza; él le dejaría saborear el jugo del placer y de la fuerza en la ubre repleta de la

<sup>19</sup> Colocamos intencionalmente la expresión nietzschiana, aun cuando ella no aparece explícitamente en el pasaje que citamos a continuación, porque a ella se está, sin duda, aludiendo en él.

vida, la vida que para su hijo no tendría misterios dolorosos, sino serenidades inefables.

El le alejaría del pedante pedagogo aniquilador de los buenos instintos; le apartaría de ser un átomo de la masa triste, de la masa de eunuocos de nuestros miserables días.

Él dejaría a su hijo libre con sus instintos: si era león, no le arrancarían las uñas; si era águila, no le cortarían las alas. Que fueran sus pasiones impetuosas, como el huracán que levanta montañas de arena en el desierto, libres como los leones y las panteras en las selvas vírgenes; y si la Naturaleza había creado en su hijo un monstruo, si aquella masa aún informe era una fiera humana, que lo fuese abiertamente, francamente, y por encima de la ley entrase a saco en la vida, con el gesto gallardo del antiguo jefe de una devastadora horda.

No; no le torturaría a su hijo con estudios inútiles, con ideas tristes; no le enseñaría símbolo misterioso de religión alguna" (p. 326).

Según las disposiciones de Fernando, su hijo arribará exactamente, sin distancias, a la meta propuesta. El camino iniciado por Ossorio, sería así finalizado por su hijo. Hasta aquí, el desenlace de la obra parece francamente optimista: el personaje principal ha obtenido un alto grado de voluntad a expensas de su inteligencia y tiene brillantes perspectivas futuras cifradas en su heredero. Si éste fuera efectivamente el final de la novela, se produciría en él el máximo descenso de la tensión o excitación de la obra, lo que sería francamente contrario a la motivación postulada. Pero el verdadero desenlace de *Camino de Perfección* es muy otro, y está admirablemente subordinado a la génesis causal de la novela, pues añade a ella, un nuevo y decisivo elemento de tensión.

En los momentos mismos en que Fernando piensa en su hijo como en el futuro superhombre, todo voluntad e instintos, "la madre de Dolores cosía en la faja que había de poner al niño una hoja doblada del Evangelio" (p. 326).

Se mantiene, por lo tanto, absolutamente, en el desenlace de la novela, el conflicto que ha existido a través de toda la obra: pugna entre la voluntad y la inteligencia, representada esta última en la escena recién descrita, por el problematismo religioso; este conflicto se cierne ahora sobre el hijo de Ossorio, y la visión final que el narrador nos deja del mundo, es inquietante y escéptica.

Es el momento, creemos, de sintetizar ciertas conclusiones a las que, por ahora, hemos llegado en relación a *Camino de Perfección*.

Hemos pretendido demostrar la efectividad de la motivación propuesta, basándonos fundamentalmente en el análisis del protagonista de la novela: Fernando Ossorio; criterio éste que se justifica, como hemos dicho, por constituir el personaje el estrato estructural predominante de la obra.

La tensión, hiperestesia, complejidad del personaje principal, rasgos fundamentales del mismo, se explican, según nuestro estudio, por la génesis causal de la novela: presentación intencionada de un mundo tenso, complejo, excitado, problematizado.

Hemos señalado la vigencia de una determinada escala de valores en la obra, escala en cuya cúspide, como valor fundamental, se alza la voluntad, y hemos destacado cómo esa tabla de valores es intrínsecamente un adecuado producto de la intención de presentar un mundo tenso, en el que no se aspira al equilibrio, a la armonía, por ejemplo, a la armonía de voluntad e inteligencia, sino sólo a la hegemonía de una posición extrema: dominio total de la voluntad.

A través del mismo personaje principal, hemos verificado la existencia en la obra del tema postulado: la visión de un hombre que se busca a sí mismo. Hemos señalado, ejemplificando en la medida en que nos ha sido posible, que Ossorio es introducido en la novela como un personaje absolutamente desorientado, el cual pretende hallarse a sí mismo, recorriendo un camino constituido por dos rutas: una amorosa y una material, rutas que hasta Toledo inclusive, y con la máxima intensidad en ese lugar, alejan al protagonista de la búsqueda perfección, para luego, a la salida de Toledo, al comenzar el contacto con la Naturaleza, iniciar el personaje su perfeccionamiento, su orientación personal, las que son conseguidas en amplio grado, si bien no totalmente, mediante la ayuda de una "mujer apoyo" que ejerce un tipo de sostén absolutamente positivo.

Hemos destacado cómo la motivación se comprueba mediante la índole de la ruta amorosa seguida por Ossorio, ruta en la que las mujeres son fundamentalmente estímulos que actúan sobre el protagonista y ponen en evidencia su hiperestesia, su excitación; sirva de ejemplo ese tenso y decisivo amor, ya analizado, entre Fernando y su tía Laura.

Hemos manifestado que la efectividad de la motivación se muestra también en ciertas escenas, entre las que hemos dado especial relieve al "episodio del ataúd" por ser ello de interés para nuestro análisis comparativo, y en ciertas sensaciones y reacciones del héroe, que acae-

cen durante la peregrinación material de éste y se caracterizan por ser plenas de excitación.

Hemos demostrado que el desenlace de la novela, contra lo que pudiera esperarse, es absolutamente tenso, lo que consideramos está también en función de la motivación propuesta, y es así cómo en este final recrudece el conflicto que se da en mayor o menor grado a lo largo de toda la obra: pugna entre voluntad e inteligencia.

Consideramos, en síntesis, haber verificado con lo expuesto la efectividad de la motivación y el tema propuestos como propios de *Camino de Perfección*. Intentaremos, a continuación, realizar el mismo estudio con respecto a *La Voluntad*; pero ahora, teniendo ya una base establecida, haremos, cada vez que lo creamos oportuno, alcances comparativos entre ambas novelas; sólo desde este momento iniciaremos, pues, propiamente, y ello por parecernos así metodológicamente más adecuado, el estudio comparativo de ambas obras.

*La Voluntad* tal como *Camino de Perfección* es una novela de personaje, y es por ello que nuestra atención se dirigirá primeramente hacia el protagonista: Antonio Azorín y algunos de sus rasgos relevantes.

Antonio Azorín no es como Ossorio, un hombre tenso y excitado, sino un individuo melancólico y triste, con una visión del mundo teñida por una angustiosa conciencia del paso inexorable del tiempo; su tristeza envolverá a todo ese cosmos ficticio en que el personaje es presentado, y ello está, según nuestra interpretación, directamente provocado por la motivación de la novela: presentación intencionada de un mundo triste y melancólico

Veamos, como comprobación de lo dicho, algunas de las oportunidades en las que la tristeza es destacada enseñoreándose en el personaje:

“Y como Azorín viese que se iba poniendo triste y que el escepticismo amable del amigo Montaigne era, amable y todo, un violento nihilismo, dejó el libro y se dispuso a ir a ver al maestro —que era como salir de un hoyo para caer en una fosa”<sup>20</sup>.

“Y Azorín, cuando ha vuelto a la calle, en este día gris, en este pueblo sombrío de la estepa manchega, se ha sentido triste” (p. 152).

<sup>20</sup> JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (Azorín): *La Voluntad*, p. 45.

.....

"Esta tarde Azorín ha estado en la Biblioteca Nacional. Como está un poco triste, nada más natural que procurar entristecerse otro poco" (p. 195).

Al leer esta obra, nos encontramos desde el comienzo, aun antes de la aparición del personaje principal, con ciertos elementos que constituyen una especie de trasfondo espiritual, el que será un adecuado escenario para la presentación de Antonio Azorín.

Ya en el prólogo, es introducido el motivo de la muerte<sup>21</sup>, uno de los motivos que más eficazmente está al servicio de la génesis causal de la novela: se habla de la construcción de una iglesia en Yecla —lugar de origen de Antonio Azorín— y se menciona a un niño, el Mudico, que trabajaba en esas faenas, y que después de una semana desaparece, "acaso muere", dice el narrador, cuyo pensamiento se ha concentrado en este caso.

Más adelante se describe un cuadro; pero antes se le califica: "El cuadro es triste" (p. 19). A través de esta obra pictórica, vuelve a insinuarse el motivo de la muerte:

"De pie, una dama de angulosa cara tiene de la mano a una niña; la niña muestra en la mano tres claveles, dos blancos y uno rojo. A la derecha del grupo hay una mesa; encima de la mesa hay un cráneo. En el fondo, sobre la pared, un letrero dice: *Nascendo morimur*. Y la anciana y la niña, atentas, cuidadosas, reflexivas, parecen escrutar con su mirada interrogante el misterio infinito" (p. 19).

Es el hecho que al aparecer Azorín, ya nuestro ánimo como lectores se encuentra adecuadamente sumergido en un ámbito de melancolía; no nos sorprenderá, pues, encontrarnos con un personaje como el protagonista; al contrario, estamos predispuestos a ello; nos resultaría, en cambio, desconcertante enfrentarnos con un héroe exento de la nota de tristeza.

Azorín, al ser introducido en la novela, aparece ante nosotros —lectores— como un absorto oyente de Yuste y como un hombre triste y taciturno; ambos hechos se relacionan; Yuste es uno de los factores,

<sup>21</sup> Entendemos "motivo" en el sentido en que lo hace Wolfgang Kayser, como situación típica que se repite y

está llena, por lo tanto, de significado humano. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 94.

factor humano en este caso, que más contribuye a la consolidación de la personalidad del protagonista: la filosofía de Yuste irá plasmando las peculiaridades anímicas de Azorín. Yuste es un hombre inarmónico, carente de voluntad; su pensamiento fluctúa de un extremo a otro, según las circunstancias; tiende absolutamente a la tristeza, y estos mismos rasgos suyos serán impresos en su discípulo Azorín.

Antonio Azorín es, tal como Fernando Ossorio, un abúlico, pero así como en *Camino de Perfección*, la falta de voluntad convertía al protagonista en un ser tenso y complejo, aquí la ausencia de voluntad, el laboreo intelectual, llevan al personaje, fundamentalmente, a la tristeza.

El protagonista, ya avanzada la obra, hace un análisis de sí mismo, y las conclusiones a que llega respecto de su personalidad, funcionan con validez desde el comienzo de la novela:

“Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el *hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de compresión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el *hombre reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos autoanálisis. El que domina en mí, por desgracia, es el *hombre reflexión*; yo casi soy un autó-mata, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro” (p. 211).

Además de este factor aquí señalado como causante de la abulia del personaje: su educación en un colegio clerical —lo que nos recuerda de inmediato los tintes negativos con los que se pinta en *Camino de Perfección* la educación de los escolapios en Yécora—, son dadas a conocer en la obra otras causas de esta ausencia de voluntad: el influjo del maestro Yuste; el recuerdo de Justina que ha muerto; el ambiente tétrico de Yecla, tan malsano como es el de Yécora en la obra de Baroja; la herencia; el medio histórico.

Se da también en *La Voluntad*, como puede apreciarse a través de nuestra última cita, la oposición ya analizada: voluntad-inteligencia, y la tabla de valores de esta obra coincide hasta cierto punto con la estimativa de *Camino de Perfección*:

“... porque evitando la reflexión y el autoanálisis —matadores de la Voluntad—, se conseguirá que la Voluntad resurja poderosa

y torne a vivir . . . siquiera sea a expensas de la Inteligencia" (p. 144).

Antonio Azorín exclama en un momento:

"¡Soy un hombre de mi tiempo! La inteligencia se ha desarrollado a expensas de la voluntad . . ." (p. 212).

Sin embargo, nos parece, hay cierta importante diferencia en la aspiración máxima que se persigue según la escala axiológica de cada novela: en *Camino de Perfección*, el supremo valor se cifra en la consecución de la voluntad pura, no contaminada con la inteligencia; en *La Voluntad* no se da esta aspiración tan extremada; se quiere, más bien, llegar a un adecuado equilibrio entre voluntad e inteligencia; se encomia el perfecto acuerdo de ambas facultades (p. 243). En una cita antes expuesta se afirma que evitando la reflexión se conseguirá que la voluntad resurja *siquiera sea a expensas de la inteligencia*<sup>22</sup>; o sea, se insinúa que no es esa la solución ideal, sino una solución adecuada sólo cuando lo enteramente satisfactorio no puede conseguirse. En conclusión, podemos afirmar que así como el valor más apreciado en *Camino de Perfección* es la voluntad, y el tipo humano al que se aspira en esa obra es el del hombre voluntarioso, el valor máximo de *La Voluntad* es el equilibrio voluntad-inteligencia, y el ideal humano según la estimativa de esa novela, es el hombre al que llamaremos armónico, por poseer perfecto acuerdo entre ambas esferas: la intelectual y la volitiva; si por factores adversos, ese equilibrio no puede lograrse, debe ser reemplazado, de acuerdo con la axiología de la obra, por un amplio dominio de la voluntad, facultad a la que, en este sentido, se da en la novela categoría e importancia superiores que a la inteligencia. La voluntad es, pues, presentada en la obra de Baroja como un valor fundamental en primer grado y en la de Azorín, como un valor fundamental en segundo grado, superable por el ajuste de voluntad e inteligencia. En lo que sí coincide la estimativa de ambas obras, es en considerar absolutamente pernicioso y destructivo el predominio de la inteligencia sobre la voluntad, situación que precisamente es la que corresponde a Ossorio hasta el momento de su contacto con la Naturaleza, y a Azorín, con mayor o menor intensidad, durante la mayor parte del transcurso de la novela.

En *Camino de Perfección* y en *La Voluntad* se dará, a nuestro juicio, un mismo sentido al concepto 'desorientación', entendiéndose

<sup>22</sup> El subrayado es nuestro.

que desorientado es el personaje abúlico. Podría extrañarnos el sentido atribuido a ese concepto, al tener presente que la axiología de *La Voluntad* concede importancia máxima no a la voluntad concebida aisladamente, sino al equilibrio voluntad-inteligencia; recordemos, sin embargo, que según la estimativa de esta obra, un individuo se salva de la desorientación, aunque no sea armónico, siempre que posea voluntad, o sea, no caiga en el vicio mayor: supremacía de la inteligencia sobre la voluntad.

Consideramos, pues, que desde los fundamentos teóricos —axiológicos— de cada una de estas novelas, puede apreciarse en cada caso una motivación diferente: la intencionada presentación de un mundo conflictivo, tenso, sin soluciones medias posibles en *Camino de Perfección*, mundo en el que voluntad e inteligencia son fuerzas inevitablemente antagónicas; la intencionada introducción de un mundo no tenso ni extremado, puesto que se aspira en él a la armonía, al equilibrio, en *La Voluntad*, mundo este último el cual, debido a las dificultades inherentes a la obtención del valor supremo —dificultades que se insinúan en el hecho de ser considerado un valor subsidiario— se tiñe de una nota que le es característica: la tristeza, la melancolía.

Antonio Azorín, hombre inarmónico, carente de voluntad y, por consiguiente, *desorientado*, se busca también a sí mismo; deberá, tal como Fernando Ossorio, recorrer un camino; sólo que en este caso no resultará éste un camino de perfección, sino al revés, un camino de progresiva imperfección, de progresiva decadencia. El personaje no llegará a la armonía y de las dos posibilidades que en *Camino de Perfección* se citan en relación con la abulia incipiente, se cumplirá en *La Voluntad* la más negativa: la postración definitiva de la voluntad y con ello, la aceptación de una existencia monótona y vulgar; la otra posibilidad, la positiva, es la que se realiza en Fernando Ossorio: rebelión de la voluntad y búsqueda de una vida más enérgica.

Podremos, pues, observar cómo en esta novela la presentación de un mundo triste y melancólico se logra, sumariamente, tal como en *Camino de Perfección*, a través de la visión, en este caso diferente, de un hombre que se busca a sí mismo; corresponde lo dicho a la captación de la dependencia necesaria entre el tema y la motivación postulados.

La vía amorosa y la peregrinación material son, aquí también, los caminos constitutivos de esa ruta que recorrerá el personaje y a la que, en oposición a la de Ossorio, hemos denominado “camino de imperfección”.

La ruta amorosa de Azorín se inicia con Justina. Justina es “una moza fina y blanca”, carente de voluntad, como Azorín. Así como la

personalidad de Azorín está moldeada en gran parte por Yuste, la de Justina está sometida al influjo de su tío Puche, viejo clérigo que le inculca ideas como ésta:

“—Hija mía, hija mía: la vida es triste, el dolor es eterno, el mal es implacable” (p. 16).

Azorín y Justina son, pues, personajes inarmónicos, desorientados, extremadamente sensibles a las ideas ajenas: las de Yuste, en el primer caso; las de Puche, en el segundo.

¿En qué consiste este sentimiento que Justina ha despertado en el protagonista? En cierta oportunidad el narrador expone lo siguiente:

“Esta mañana Azorín está furioso. Es indudable que con toda su impasibilidad, con toda su indiferencia, Azorín siente por Justina una pasión que podríamos llamar frenética” (p. 61).

La furia de Azorín es provocada por la oposición del tío de Justina, Puche, respecto a las relaciones amorosas entre Justina y Antonio. Obsérvese que el narrador no se atreve, de manera concluyente, a calificar la pasión de Azorín, de “frenética”; es ella, dice, “una pasión que podríamos llamar frenética”, y aun al expresarse de ese modo, nos parece que el hablante, tal vez intencionalmente, se ha excedido: la pasión de Azorín no es frenética, y si ese es el grado que el frenesí alcanza en el personaje, ello nos sirve para comprobar cuán grande es, en efecto, la impasibilidad de Antonio Azorín.

Más adelante, el narrador, consciente quizás de su exceso, se siente obligado a precisar:

“¿Quiere realmente Azorín a Justina? Se puede asegurar que sí; pero es algo a manera de un amor intelectual; de un afecto vago y misterioso, de un ansia que llega a temporadas y a temporadas se marcha. Y ahora, en estos días, en que la decisión del cura Puche en oponerse a tales amoríos se ha manifestado decidida, Azorín ha sentido ante tal contrariedad —y como es natural, según la conocida psicología del amor— un vehemente reverdecimiento de su pasión” (p. 62).

Posteriormente, este sentimiento es calificado por el hablante, de este modo: “simpatía melancólica —más que amor— de un espíritu por otro espíritu” (p. 85).

El amor de Azorín por Justina es, pues, predominantemente intelectual o espiritual; hay, por consiguiente, una perfecta correspon-

dencia entre la naturaleza de ese sentimiento y el estado por el que pasa el personaje masculino: falta de voluntad, exceso de inquietud cerebral o anímica, en una palabra, desorientación.

Esta simpatía existente entre ambos personajes es eminentemente melancólica; para que ella pudiera provocar felicidad, alegría vital, sería preciso, según la estimativa de la novela, que en este sentimiento intervinieran equilibradamente voluntad e inteligencia o, por lo menos, en absoluto predominio, la voluntad; se da en este caso, en lugar de ello, la supremacía total del espíritu, de la inteligencia.

¿En qué situación nos son mostrados juntos Azorín y Justina? Es una noche de Jueves Santo y ambos van, de iglesia en iglesia, visitando los monumentos; esta peregrinación produce en ellos un efecto extraño, indefinible, doloroso, el que nos explicaremos mejor al entender el sentido que cobra la religión en la obra. Esta escena está muy de acuerdo con la índole fundamentalmente espiritual y melancólica de la relación que une a ambos personajes y con la personalidad de Azorín y Justina: seres inarmónicos, abúlicos, carentes de ímpetu vital y que tienden, por ello, al dolor.

La voluntad de Puche se impone sobre la de los dos seres abúlicos: Azorín y Justina. La escena de la ruptura entre ambos, es la antítesis de una escena tensa; las reacciones se dan en ella atenuadas y dejando un leve rastro melancólico:

“El diálogo entre Azorín y Justina —entrecortado de largos silencios, esos largos y enfermizos silencios del dialogar yeclano— ha cesado. Y llega *lo irreparable*, la ruptura dulce, suave, pero absoluta, definitiva. Y se ha realizado todo sin frases expresas, sin palabras terminantes, sin repeticiones enojosas... en alusiones lejanas, casi en presentimientos, en ese diálogo instintivo y silencioso de dos almas que se sienten y que apenas necesitan incoar una palabra, esbozar un gesto” (p. 86).

Puche quiere apartar a Justina de los intereses mundanos, y Justina, sin voluntad para rebelarse, se dispone a obedecer; tiene lugar, sin embargo, en su interior, un verdadero conflicto entre sus instintos, aún no destruidos, y su espíritu, su reflexión:

“Y he aquí, lector, puestos en claro los crueles combates que en el alma de Justina tienen lugar estos días. ¡La pobre sufre mucho! El ángel bueno que llevamos a nuestro lado la empuja suavemente hacia el camino de la perfección; pero el demonio

—jese eterno enemigo del género humano!— le pone ante los ojos la figura gallarda de un hombre fuerte que la abraza, que pasa sus manos sobre sus cabellos finos, sobre su cuerpo sedoso, que la besa en los labios con un beso largo, muy largo, apasionado, muy apasionado.

Y he aquí que Justina, vencida, anonadada bajo la caricia enervadora, solloza, rompe en un largo gemido, se abandona en voluptuosidad incomparable, mientras el demonio —que habremos de confesar que es una buena persona, puesto que tales cosas logra—, mientras que el demonio la mira con sus ojos fulgurantes y sonríe irónico . . .” (pp. 100 y s.).

El narrador, como se advierte, fiel exponente de la estimativa de la novela, favorece decididamente lo instintivo antes que la supeditación de lo instintivo a lo racional-espiritual.

Por fin, Justina se hace monja.

Justina se esfuerza, se mortifica en su condición de religiosa, pero sólo logra sumirse en un estado de creciente tristeza, el que se manifiesta también en su aspecto físico:

“ . . . su cara está cada vez más blanca y sus manos más transparentes” (p. 119).

. . . . .

“Justina está pálida; su cuerpo es tenue; sus manos son transparentes; sus ojos miran ávidos . . .” (p. 134).

Cierto día, en que junto con las demás religiosas, Justina martiriza su cuerpo con varas de mimbre que lo hacen sangrar, vuelta a su celda, Justina se desploma; tiene bellas visiones religiosas, y, de manera triste y tierna, muere.

Hemos visto, en relación a *Camino de Perfección*, qué papel fundamental le cabe a la religión en esa obra; nos interesa ahora comprobar si la religión cumple también en *La Voluntad* una función que puede ser bien determinada, y si este papel es susceptible de ser explicado, como sucede en la novela de Baroja, en relación a la génesis causal de la obra. Limitémonos en consecuencia, primero, a destacar la naturaleza de ciertas manifestaciones pertenecientes a la esfera de lo religioso, en esta novela.

El ceremonial religioso, tal como es presentado en *La Voluntad*, resulta teñido de tristeza:

“El predicador, terminado el exordio, “implora” el auxilio divino. En el coro, mientras el clérigo permanece de rodillas, entonan una salve acompañados de un armonium apagado y meloso. Los fieles contestan cantando en tímido susurro dolorido. Los cantores entonan otra estrofa, lánguida, angustiosa, suplicante. Los fieles tornan a contestar en larga deprecación acongojada... El vivo resplandor de la puerta ilumina un instante el conjunto de caras anhelosas. El viento ruge desenfrenadamente fuera. Y el viejo armonium gime tenue, gime apacible, gime lloroso, como un anciano que cuenta sollozando sus días felices” (p. 25).

La adhesión a la religión, que se da, por ejemplo, en el caso del personaje Lasalde, rector del colegio de Escolapios, implica la aceptación de la tristeza como de algo necesario:

“Todo es ensueño... vanidad... El hombre se esfuerza vanamente por hacer un paraíso de la tierra... ¡Y la tierra es un breve tránsito!... ¡Siempre habrá dolor entre nosotros!” (p. 96).

.....

“El dolor será siempre inseparable del hombre... Pero el creyente sabrá soportarlo en todos los instantes... Lo que los estoicos llamaban *ataraxia*, nosotros lo llamamos *resignación*... Ellos podrían llegar a una tranquilidad más o menos sincera; nosotros sabemos alcanzar un sosiego, una beatitud, una conformidad con el dolor que ellos jamás lograron...” (p. 116).

La religión ejerce un efecto triste y va vinculada al dolor físico, al martirio, como se ha demostrado en el caso de Justina.

Podemos obtener de lo dicho las siguientes conclusiones:

Al igual que en *Camino de Perfección*, la religión cumple también un papel en *La Voluntad*; la función de la religión es diferente en cada una de las obras que analizamos, pues se supedita en cada caso a la motivación que informa a la novela: coherentemente con la intención de presentar un mundo tenso, conflictivo, la religión es mostrada en *Camino de Perfección* como fuente de conflictos; atendiendo a la intención de introducir un mundo triste y melancólico, la religión aparece casi identificada con la tristeza en *La Voluntad*.

La ruta amorosa de Azorín no tiene la complejidad de la de Ossorio. En el caso de Azorín, hay sólo una mujer más: Iluminada; veamos qué imagen nos presenta de ella el narrador:

"Iluminada es un genial ejemplar de una voluntad espontánea y libre; sus observaciones serán decisivas y sus gustos, órdenes. Y como esto es bello, como es hermoso este desenvolvimiento incontrastable de una personalidad, en tiempos en que no hay personalidades, Azorín experimenta cierto encanto charlando con Iluminada (se puede decir discretamente y sin que llegue a oídos de Justina); y se complace en ver su gesto, su erguirse gallardo, su andar firme y resuelto, y en observar cómo pasan por ella las simpatías extremadas, los caprichos fugitivos, los desprecios, los odios impetuosos y voraces" (pp. 61 y 62).

Iluminada es, pues, de inmediato caracterizada como un personaje radicalmente distinto de Antonio Azorín y de Justina; ella es un ser que posee un amplio desarrollo de la voluntad en su personalidad; no tiene, sin embargo, un correlativo desarrollo de su inteligencia, según lo que podemos inferir de lo expuesto por el narrador y de la actuación del personaje mismo. Iluminada no es, por consiguiente, un ser armónico; pero es sí, en virtud del predominio total de su voluntad, un ser orientado.

Iluminada nos evoca a Dolores (*Camino de Perfección*), y consideramos que la comparación entre ambas es de gran interés para captar ciertas diferencias existentes entre ambas novelas: las dos son mujeres eminentemente voluntariosas, orientadas; pero Dolores cumple totalmente con el ideal humano al que se aspira en *Camino de Perfección*, mientras que Iluminada no llega al ideal humano absoluto teóricamente diseñado en *La Voluntad*, pues no es un ser armónico, sino cumple solamente con un ideal relativo: hegemonía de la voluntad sobre sus otras facultades.

Nos interesa insitir en el efecto que esta voluntad de Iluminada provoca en Azorín:

"De cuando en cuando, alguna mañana, al retorno de misa, entra Iluminada, enhiesta, fuerte, imperativa, sana. Y sus risas resuenan en la casa, va, viene, arregla un mueble, charla con una criada, impone a todos jovialmente su voluntad incontrastable. Azorín se complace viéndola. Iluminada es una fuerza libre de la Naturaleza, como el agua que salta y susurra, como la luz, como el aire. Azorín ante ella se siente sugestionado, y cree que no podría oponerse a sus deseos, que no tendría energía para contener o neutralizar esta energía. "Y después de todo ¡qué importa! —piensa Azorín—; después de todo, si yo no tengo voluntad, esta

voluntad que me llevaría a remolque, me haría con ello el inmenso servicio de vivir la mitad de mi vida, es decir, de ayudarme a vivir . . . Hay en el mundo personas destinadas a vivir la mitad, la tercera parte, la cuarta parte de la vida; hay otras en cambio destinadas a vivir dos, cuatro, ocho vidas . . . Napoleón debió de vivir cuarenta, cincuenta, ciento . . . Estas personas claro es que el exceso de vida que viven, o sea, lo que pasa de una vida, que es la tasa *legal*, lo toman de lo que no viven los que viven menos de una . . . Yo soy uno de éstos: vivo media vida, y es probable que sea Iluminada quien vive una y media, es decir, una suya y media que me corresponde a mí . . . Así, me explico la sugestión que ejerce sobre mí . . . y si yo me casara con ella la unidad psicológica estaría completa: yo continuaría viviendo media vida, como hasta aquí, y ella me continuaría haciendo este favor inmenso, el más alto que puede darse, de ayudarme a vivir, de vivir por mí” (pp. 131 y s.).

Destáquese en el trozo citado la reiteración de ciertas constantes sobre las que hemos insistido: vinculación entre voluntad y naturaleza, entre voluntad y vida.

Dejaremos por el momento de lado nuestro análisis de Iluminada, anticipando que le corresponde a ésta una importante función en la tercera parte de la novela, y nos ocuparemos de otros elementos de la obra, francamente determinados por la motivación de la misma.

Junto a Antonio Azorín desfilan las escenas y episodios melancólicos: el maestro Yuste, tan querido por Azorín, muere; se nos muestra cómo féretro y cortejo van hacia el cementerio; los acompañantes, poco a poco, se retiran, y el ataúd queda solo en la capilla; Azorín lo contempla “sumido en un estupor doloroso” (p. 129); Azorín está terriblemente angustiado; ve avanzar hacia la capilla a un grupo de labriegos que deja allí una caja cubierta de cristales; en ella contempla al personaje, a una niña de quince años; después de conversar los asistentes, tranquilamente, sobre el modo de enterrarla, se marchan, y la niña queda sola. Las escenas lúgubres no han terminado; aún observa el protagonista cómo un sepulturero da piquetazos en la tapa de una tumba y saca, luego, del interior de un ataúd, “tierra negruzca, trapo, huesos amarillentos” (p. 130). El efecto que se pretende lograr, contra lo que pudiera creerse, no es fundamentalmente fúnebre, sino, ello es lo que interesa, melancólico y triste; nótese el realce que el narrador da a la soledad en la que quedan los muertos, a la tranquilidad con que los circunstantes conversan sobre el enterramiento de la niña, y a

éstos podríamos agregar otros rasgos que evitan también el efecto tétrico: una broma de un labriego respecto al sepulturero; un chiste del sepulturero, que deja sí un sabor amargo; comentarios sin importancia de los presentes; indolencia de los mismos.

En este mundo melancólico, dominan la muerte, el descontento, la desilusión; los experimentos fracasan, igual sucede con los intentos de reforma; reina irremediabilmente la tristeza.

Iniciando su peregrinación material, a raíz de la muerte de Justina, Antonio Azorín abandona Yecla y se dirige a Madrid; la capital ejerce sobre él un efecto funesto: la voluntad del personaje se debilita aún más, y su pesimismo instintivo se consolida; la desorientación de Azorín se hace, por consiguiente, mayor<sup>23</sup>.

El período de estada de Azorín en Madrid es, aproximadamente, de diez años; el narrador hace referencia a ese tiempo, con suma elaboración, y ello da, precisamente, mayor realce a ciertos rasgos que el hablante selecciona y expone; véase, por ejemplo, en una descripción de cuatro páginas (pp. 145-148), relativa a la ciudad, la insistencia extrema en el motivo de la muerte, motivo que, como ya hemos destacado, está en admirable consonancia con la génesis causal de la novela; nuevamente se evita que la muerte resulte francamente tétrica, mezclando la visión de lo fúnebre con la de lo cotidiano, y logrando así una impresión simplemente triste. He aquí una muestra de lo dicho:

"Delante, al sol, juegan en una mesilla redonda cuatro labriegos; unas palomas blancas vuelan pausadas; sobre el césped verde de un descamado resaltan grandes sábanas puestas a secar y sujetas con piedras... Aparece un coche blanco, con una cajita blanca, con los penachos de los caballos blancos. Desde en medio del arroyo, donde picotean sosegadas, alzan el vuelo dos palomas; un perro, con la rosada lengua fuera, anillado el rabo, discurre por la acera; el coche fúnebre da una violenta sacudida, y pasa impetuoso un tranvía eléctrico. Luego, detrás viene otro coche, negro, con una caja negra; unos muchachos retozan frente al parador; pasa otro coche blanco; la sombra de una paloma cruza sobre la acera. Y los cascabeles de los rippers tintinean; un perro ladra; los organillos de las ventas musiclean; los muchachos gri-

<sup>23</sup> En la obra de PEDRO LAÍN ENTRALGO, *La Generación del noventa y ocho*, pueden encontrarse referencias respecto a la visión que de Madrid te-

nían los noventayochistas. PEDRO LAÍN ENTRALGO: *La Generación del noventa y ocho*, pp. 79-98,

tan: ¡Ninguna, ninguna, no! . . . , ¡A ésta, a ésta, a ésta! . . . ¡Hadao aquí!" (pp. 145 y s.).

El motivo de la muerte se da también en *Camino de Perfección*; pero es en esa novela un elemento portador de tensión: se destaca con tintes extremos la deformidad, la corrupción, la espantosa degeneración física del cadáver:

El tío abuelo de Ossorio "se pudría tranquilamente en su ataúd, y de su cara gruesa, carnosa, abultada, no se veía a través del cristal más que una mezcla de sangre rojiza y negra, y en las narices y en la boca, algunos puntos blancos de pus" (p. 143). Esto es lo que se dice respecto de un obispo muerto:

"¡Qué hermoso poema el del cadáver del obispo en aquel campo tranquilo! Estaría allí abajo con su mitra y sus ornamentos y su báculo, arrullado por el murmullo de la fuente. Primero, cuando lo enterraran, empezaría a pudrirse poco a poco: hoy se le nublaría un ojo, y empezarían a nadar los gusanos por los jugos vítreos; luego el cerebro se le iría reblandeciendo, los humores correrían de una parte del cuerpo a otra y los gases harían reventar en llagas la piel: y en aquellas carnes podridas y deshechas correrían las larvas alegremente . . .

Un día comenzaría a filtrarse la lluvia y a llevar con ella sustancia orgánica, y al pasar por la tierra aquella sustancia, se limpiaría, se purificaría, nacerían junto a la tumba hierbas verdes, frescas, y el pus de las úlceras brillaría en las blancas corolas de las flores" (p. 179).

La tensión se hace en este trozo, todavía más extrema, por el comienzo aparentemente sereno, suave, que a él da el narrador.

Estos aspectos de la muerte se revelan en *Camino de Perfección*, incluso mediante la obra de arte; ejemplo de ello es la descripción del sepulcro del cardenal Tavera:

"La cara del muerto, que no podía verse más que de perfil, producía verdadera angustia. Estaba, indudablemente, sacada de un vaciado hecho en el cadáver; tenía la nariz curva y delgada; el labio superior, hinchado; el inferior, hundido; el párpado cubría a medias el ojo, que daba la sensación de ser vidrioso" (p. 225).

Nos interesa destacar, a través de lo expuesto, cómo un mismo motivo —el motivo de la muerte— llega a provocar efectos absolutamente diferentes en cada una de las novelas que nos ocupan, y señalar que ese efecto distinto está determinado por la diferente motiva-

ción de *Camino de Perfección* y de *La Voluntad*: la intención de presentar un mundo complejo, excitado, tenso, en la primera obra citada, es causa de que se utilice el motivo de la muerte en ella, como un medio para crear excitación, tensión; la intención de presentar un mundo triste y melancólico, en la novela de Azorín, es causa de que en ella el motivo de la muerte produzca una impresión no tensa ni repugnante sino triste y melancólica.

Como Fernando Ossorio, Azorín va a Toledo; pero en este caso no es una razón compleja la que provoca este breve viaje, sino, simplemente, el cansancio de la monotonía de la vida madrileña.

En Toledo, estimulado por la visión de una muchacha, con la cual, piensa Azorín, él sería feliz casándose, forja el personaje todo un plan de vida, el que, en el fondo, consiste en una absoluta aceptación de lo habitual, de lo convencional, en una total anulación de la inteligencia, pero sin que ello signifique un predominio de la voluntad, sino, por el contrario, la completa ausencia de esa facultad. Curiosamente, Azorín está anticipándose mentalmente al que será su tipo de vida junto a Iluminada. Interesa, para nuestro análisis, tomar en cuenta que, como puede verse por esta elaboración de Azorín, es el personaje una materia muy propicia para una vida desprovista de voluntad y de inteligencia.

Tiene lugar en Toledo, un episodio que corresponde al ámbito del motivo de la muerte, episodio que nos interesa destacar especialmente, para demostrar, según nuestros objetivos, las diferencias enormes en el tratamiento de dicha escena en cada una de estas obras; nos referimos al que hemos denominado, al analizar la novela de Baroja: "episodio del ataúd"<sup>24</sup>.

Copiaremos, primeramente, este episodio, tal como él se da en *La Voluntad*, para realizar, en seguida, nuestros comentarios:

"La vieja y la niña salen al fin de la tienda. Azorín las sigue. Baján por las empinadas escaleras del Cristo de la Sangre; luego recorren intrincado laberinto de callejuelas retorcidas; al fin, desaparecen en la penumbra como dos fantasmas. Suena un portazo... Y Azorín permanece inmóvil, extático, viendo desvanecerse su ensueño. Entonces, en la lejanía, ve pasar, bajo la mortecina claridad de un farol, una mancha blanca en que cabrillean vivos reflejos metálicos. La mancha se aproxima en rápidos tam-

<sup>24</sup> Este "episodio del ataúd" fue realmente observado por José Martínez Ruiz y Pío Baroja, en un viaje

realizado a Toledo en diciembre de 1901. Hace referencia a esta escena, José Martínez Ruiz, en su obra *Madrid*.

baleos. Azorín ve que es un ataúd blanco que un hombre lleva a cuestras. ¡Honda emoción! A lo largo de las calles desiertas, lóbregas, Azorín sigue, atraído, sugestionado, a este hombre fúnebre cuyos pasos resuenan sonoros en los estrechos pasadizos. El hombre pasa junto a San Tomé, entra luego en la calle del Ángel, se detiene, por fin, en una diminuta plazoleta y aldabonea en una puerta. La caja hace un ronco son al ser dejada en tierra. Encima de la puerta aparece un vivo cuadro de luz y una voz pregunta: *¿Quién?* El hombre contesta: *¿Es aquí donde han encargado una cajita para una niña?* . . . No, no es allí, y el fúnebre portador coge otra vez la cajita y continúa su camino. Unas mujeres que están en una puerta exclaman: *Es para la niña de la casa de los Escalones. ¡Qué bonita era!* El hombre llega a otra reducida plazoleta y golpea ante una puerta que tiene tres peldaños. Le abren: hablan; la mancha blanca desaparece; suena un portazo . . . Y Azorín, en el silencio de las calles desiertas, vaga al azar y entra por fin en un café desierto.

Es el café de Revuelta. Se sienta. Da dos palmadas y produce una honda sensación en los mozos, que le miran absortos. La enorme campana de la catedral suena diez campanadas, que se dilatan solemnes por la ciudad dormida. Y Azorín, mientras toma una copa de aguardiente —lo cual no es óbice para entrar en hondas meditaciones— reflexiona en la tristeza de este pueblo español, en la tristeza de este paisaje. “Se habla —piensa Azorín— de la alegría española, y nada hay más desolador y melancólico que esta española tierra. Es triste el paisaje y es triste el arte. Paisaje de contrastes violentos, de bruscos cambios de luz y sombra, de colores llamativos y reverberaciones saltantes, de tonos cegadores y hórridos grises, conforma los espíritus en modalidades rígidas y los forja con aptitudes rectilíneas, austeras, inflexibles, propias a las decididas afirmaciones de la tradición o del progreso” (pp. 158-160).

El estado de Azorín antes de esta escena, no es, como el de Ossorio, de tensión, de excitación; al revés, el personaje de *La Voluntad*, se encuentra sumido en un éxtasis, en un ensueño; el ataúd no aparece de inmediato ante sus ojos, sino que surge como una mancha blanca, alumbrada por la mortecina claridad de un farol; no se da aquí la impresión siniestra, tan realzada en *Camino de Perfección*: el ataúd y el hombre no se funden, al entrar en la sombra, en una silueta negra, y el portador del féretro no corre. No se pretende en *La Voluntad* provocar un efecto tenso, oscuro, sino, más bien, claro y melancólico.

La impresión que el ataúd produce en el protagonista es una honda emoción; el modo cómo el narrador nos enteramos de esa impresión, colocando, simplemente, "honda emoción" entre exclamativos, nos permite apreciar, más intensamente, el sentimiento del personaje, el que parece plenamente compartido por el hablante, quien pretende, creemos, hacer partícipe de esa emoción al lector.

En *Camino de Perfección* no se da a conocer explícitamente por qué Ossorio corre tras el hombre que lleva el ataúd; puede suponerse, como hemos dicho, que esa escena, por lo fúnebre y siniestra que ella es, encuentra eco en el alma compleja y tensa del personaje. Antonio Azorín, ello se dice en el texto, está sencillamente atraído y sugestionado por lo que ve; él es un observador del episodio; Ossorio nos parece mucho más, un partícipe del mismo.

Antonio Azorín no entra en meditaciones complejas acerca de la niña muerta, ni sobre la impresión de la persona a quien, equivocadamente, se ha preguntado si a su casa está destinado el ataúd; ni siquiera se nos dice en *La Voluntad* si esa persona es hombre o mujer; el episodio que nos ocupa, no crea tensión alguna en el personaje.

Surge un comentario de parte de unas mujeres, el que, al evocar a la niña muerta, como cuando vivía, nos pone en lúgubre contacto con la caducidad de la vida y de la belleza:

"Es para la niña de la casa de los Escalones. ¡Qué bonita era!".

En la novela de Baroja, dos mujeres viejas se expresan de manera muy semejante con respecto a la niña muerta:

"—Sí, entonces es aquí. Se conoce que se ha muerto la mayor.  
"—¡Pobrecita! ¡Tan bonita como era!" (p. 245).

Pero, por ser dichas estas palabras en son de deliberada queja, no logran ellas, en nuestra opinión, provocar el efecto extraordinariamente melancólico que se consigue en *La Voluntad*.

No se menciona en esta obra que el hombre portador del féretro deba subir el ataúd y no hace éste, tampoco, de vez en cuando, un "ruido a hueco terrible".

Después de esta escena, el protagonista, triste y melancólico, pero dueño de sí mismo, vaga al azar y termina por entrar, tal como Ossorio, a un café: el café de Revuelta, y aquí ¿qué hace el personaje?, se entrega a pesimistas meditaciones sobre la tristeza del pueblo español, del paisaje español, del arte español.

Creemos que a través de la comparación de esta escena en ambas novelas, ha quedado de manifiesto cómo en *Camino de Perfección* se pretende dar una visión tensa, oscura, compleja, siniestra, de este

episodio, mientras que en *La Voluntad* se persigue, predominantemente, un efecto claro y triste.

Es sugestivo observar que no se hace alusión al tenso cuadro del Greco, *El enterramiento del conde de Orgaz*, durante la permanencia de Azorín en Toledo; sólo se mencionará esa obra más adelante, cuando, en medio de una conversación con Olaiz, Azorín mire una fotografía de ese cuadro, poniéndose entonces el acento, no en la confrontación de dos mundos: el terreno y el ultraterreno, sino, melancólicamente, en "la ringla de píos hidalgos, escuálidos, espiritualizados" que "extienden sus manos suplicantes y alzan extáticos sus ojos" (p. 191).

Azorín, cuya desorientación, lo reconoce el narrador, va en aumento, decide marcharse de Madrid y continuar su ruta material; va por una serie de lugares: Blanca, Santa Ana, El Pulpillo; ni siquiera la naturaleza ejerce algún efecto benéfico sobre el personaje.

Ya en Blanca es posible vislumbrar cómo se da en el protagonista una incipiente ausencia de inteligencia, de reflexión, revelada en su desdén por los libros, lo que viene a sumarse a su carencia creciente de voluntad. En Santa Ana, el personaje da a conocer que todavía es capaz de ciertos raptos de indignación, de fiereza, los que podríamos considerar como muestras de un cierto acopio de voluntad. Azorín decide dirigirse a Yecla y prevé, de manera admirable, cuál va a ser su destino allí, el grado de monotonía, de sujeción al hábito, de trivialidad suma, que serán propios de su existencia en ese pueblo. Azorín se pinta a sí mismo esa imagen de su vida futura y no hay en él la menor rebelión contra ese existir vegetativo; eso puede indicarnos el ínfimo grado de voluntad que tiene en ese momento el personaje.

El encuentro en El Pulpillo, de Azorín e Iluminada, corresponde nuevamente a la confrontación de la abulia y la voluntad. La dominación de Iluminada produce en Antonio, al comienzo, cierta complacencia; Azorín cree sentir, gracias al influjo de Iluminada y de la naturaleza, una cierta revitalización; pero ella parece falsa, puesto que el mismo personaje reconoce que se comporta frente a Iluminada como un verdadero muñeco, es decir, que su voluntad, su ímpetu vital, están muertos. Azorín e Iluminada, siguiendo, sin duda, los deseos de esta última, terminan por contraer matrimonio.

Nos corresponde continuar ahora con ese paralelismo antes insinuado, entre Iluminada (*La Voluntad*) y Dolores (*Camino de Perfección*).

Como Dolores, será Iluminada una "mujer apoyo" con respecto al protagonista de la novela; Iluminada y Dolores son capaces de desem-

peñar esa función, por poseer ambas un altísimo grado de voluntad, el que garantiza a cada una de ellas su orientación personal.

Iluminada sostiene, dirige, apuntala, incluso económicamente, a Antonio Azorín; pero así como en el caso de Dolores hablamos de un apoyo positivo, debemos calificar a este otro de apoyo negativo, pues Iluminada no contribuye a la mayor orientación del personaje masculino, sino que, al revés, le resta de modo extremo tanto voluntad como inteligencia.

Podemos, según lo dicho, llegar a la conclusión de que la voluntad personal proyectada sobre los demás puede provocar distintos efectos, y nos interesa especialmente considerar ciertas causas que podrían haber determinado la índole negativa del apoyo ejercido por Iluminada, causas que, coherentemente, no habrían actuado en el caso del apoyo practicado por Dolores:

a) La naturaleza misma del personaje masculino, o sea, del ser sobre quien actúa la voluntad ajena, es materia propicia para un desenlace negativo. Ya hemos mencionado ciertos momentos de la obra, anteriores al reencuentro de Azorín e Iluminada, en los cuales se ve cómo el protagonista presiente cuál será su triste fin, fin contra el cual él no se rebela y que incluso, por instantes, parece desear.

b) La índole del personaje que ejerce el apoyo, o sea, que proyecta sobre otro, su voluntad: Iluminada no es un ser absolutamente perfecto; su perfección no llega a la altura de la de Dolores, considerando a cada una de estas mujeres, según la estimativa de la novela a la que pertenece; no hay, hemos señalado, en Iluminada el equilibrio voluntad-inteligencia, al que se aspira como máximo ideal en *La Voluntad*.

Se unen, pues, dos factores que provocan ese carácter negativo del apoyo que ejerce Iluminada en relación a Azorín: deficiencia del personaje que recibe el apoyo, personaje propenso a caer en la total pérdida de voluntad e inteligencia, y ausencia de absoluta perfección por parte del personaje que brinda el apoyo, por no ser él un personaje armónico.

En *Camino de Perfección* no se da ninguno de esos factores, y es por eso que el apoyo otorgado puede resultar positivo: aun cuando Ossorio es incapaz de llegar a la perfección absoluta, su naturaleza no parece tan inclinada a caer en la imperfección total como la de Azorín: cuando Ossorio intuye visiones de una vida futura negativa: por ejemplo, cuando se piensa a sí mismo, dominado por una enfermedad cerebral, es decir, con un aumento en su personalidad de su ya existente tensión anímica o anormalidad, él reacciona con miedo, con horror,

sentimientos propios del personaje, y no acepta, como el héroe de *La Voluntad*, con impasibilidad su destino; por otra parte, ya antes de encontrar a Dolores, Fernando había experimentado cierta recuperación de su voluntad, del poder de sus instintos, con la correspondiente pérdida de su excitación, mediante el contacto con la Naturaleza. Dolores, por su parte, puede ofrecer al personaje masculino un apoyo positivo, favorable, puesto que ella, según la tabla de valores de *Camino de Perfección*, es una mujer perfecta.

Estos dos diferentes tipos de apoyo son antecedentes determinantes de dos desenlaces distintos, los que se dan en estricta función de la motivación de cada novela.

El apoyo positivo de Dolores permite, como hemos visto, la franca recuperación —aunque no total— de la voluntad de Ossorio, y este personaje, dueño en amplia medida de su voluntad, pretende, imperiosamente, llegar a la perfección mediante su hijo; estos deseos de Ossorio provocan una máxima tensión cuando chocan violentamente con una acción de la madre de Dolores, acción que adquiere un profundo relieve, pues viene a personificar a la reflexión, a la inteligencia —esfera en la que está situada, en la novela, la religión— en eterna pugna con lo volitivo-instintivo.

El apoyo negativo de Iluminada conduce, en cambio, como comprobaremos, a un desenlace completamente diferente.

El final es presentado en la novela de la manera siguiente: un personaje que ficticiamente corresponde a José Martínez Ruiz, va a Yecla y allí pretende ver a su antiguo amigo, Antonio Azorín; pregunta por él, y el hecho de que nadie lo reconozca con facilidad y que, por último, se le ubique como “Antoñico, el que está casado con doña Iluminada”, nos insinúa ya cuál es la situación subordinada, absolutamente opaca de Antonio Azorín.

La imagen de Azorín que se ofrece a José Martínez Ruiz, es desoladora: Azorín padece ahora, como dijimos, de una ausencia de voluntad e inteligencia; su aspecto físico es deplorable, cayendo, inclusive, en la suciedad; está completamente dominado por su mujer y sumido en un ambiente, el cual parece contrario a todo resurgimiento. Esta visión de Azorín provoca, en el personaje José Martínez Ruiz, honda tristeza y él escribe sus impresiones a Pío Baroja, también ente de ficción:

“El no hace nada; no escribe ni una línea; no lee apenas; en su casa sólo he visto un periódico de la capital de la provincia, que les manda un pariente que borraja en él algunos versos. De cuando en cuando Azorín va al campo y se está allá seis u

ocho días; pero no puede disponer nada tocante a las labores agrícolas, ni puede dar órdenes a los arrendatarios, porque esto es de la exclusiva competencia de la mujer. La mujer es la que lo dispone todo, y da cuentas, toma cuentas, hace, en fin, lo que le viene en mientes. Azorín deja hacer, y vive, vive como una cosa . . ." (p. 235).

Si comparamos el ideal al que podría haber llegado el personaje: equilibrio de voluntad e inteligencia, con el estado último que conocemos de Azorín, comprobamos que, en efecto, el camino recorrido por el héroe es de franca imperfección.

Aun hay, hacia el final de la obra, un cierto matiz de optimismo aportado por el narrador, que es, en ese momento, José Martínez Ruiz —ente, como ya hemos destacado, ficticio—, quien confía, especialmente después de haber presenciado un momentáneo rapto de indignación del personaje, en que Antonio Azorín todavía puede reaccionar y superar esa condición de total anulación en la que se encuentra. Sin embargo, consideramos que el desenlace de la novela, de acuerdo con la motivación, es absolutamente melancólico, pues persiste en nosotros, como lectores, la triste visión del protagonista en el grado máximo de desorientación vital, desprovisto de inteligencia, que ha perdido, y de voluntad, que nunca ha logrado alcanzar en medida apreciable.

Puede observarse, a través del análisis realizado de *Camino de Perfección* y de *La Voluntad*, que la relación voluntad-inteligencia es susceptible de adquirir en dichas obras diferentes matices: en *Camino de Perfección*, como base de la situación conflictiva, o sea, de la imposibilidad de llegar a un equilibrio entre voluntad e inteligencia, se da el siguiente carácter a la relación entre ambas facultades: el aumento de voluntad trae consigo debilitamiento de la inteligencia o capacidad reflexiva; es eso lo que ocurre hacia el final de la novela con Fernando Ossorio; decimos que esa es la base de la situación conflictiva de esta obra, puesto que no puede pensarse, ni en *Camino de Perfección* ni en *La Voluntad*, en la posibilidad de llegar a la armonía de voluntad e inteligencia, mediante el desarrollo de esta última, lo que sería, por el contrario, causa de imperfección o disminución de la voluntad; por consiguiente, al establecer que el aumento de voluntad conlleva la disminución de la inteligencia, se elimina la única posibilidad de llegar a un equilibrio entre ambas facultades. Otra de las situaciones posibles en la relación voluntad-inteligencia, es la ya esbozada: el desarrollo de la inteligencia provoca disminución de la voluntad; corresponde este matiz al caso inverso respecto al antes planteado;

acaece esto a Fernando Ossorio hasta el momento en que dicho personaje comienza a orientarse vitalmente, y a Antonio Azorín, con diferentes grados de intensidad, en la mayor parte de la obra; este tipo de relación es considerado como absolutamente negativo, según la estimativa de ambas novelas. Por otra parte, la pérdida total de la voluntad suscita la pérdida de la inteligencia, como sucede con Antonio Azorín, al llegar al término de su "camino de imperfección". La posibilidad que no aparece representada en ninguna de las dos novelas, es la siguiente: disminución de la voluntad como causante del reforzamiento de la inteligencia.

*Principales conclusiones a que hemos llegado.*

Valiéndonos, fundamentalmente, de los conceptos sintéticos: motivación y tema, hemos pretendido realizar un estudio comparativo —siempre dentro del plano exclusivamente intrínseco— de *Camino de Perfección*, de Pío Baroja, y de *La Voluntad*, de José Martínez Ruiz (Azorín).

Como base para comprobar la efectividad del tema y la motivación propuestos, hemos tomado especialmente en consideración la índole de estas novelas según su estructura, es decir, el hecho de ser ambas, novelas de personaje.

Por ser el nuestro un estudio comparativo, no hemos realizado un análisis exhaustivo de las dos obras citadas, sino hemos destacado sólo aquellos elementos que resultan ser especialmente relevantes en la confrontación de ambas novelas.

Creemos haber demostrado, como resultado de nuestro análisis, que en *Camino de Perfección* y en *La Voluntad* se nos presenta sumariamente la visión de un hombre desorientado, que se busca a sí mismo; este hombre recorre, en un caso, según señalamos, un "camino de perfección" (Fernando Ossorio) y, en otro, un "camino de imperfección" (Antonio Azorín).

Hay en las dos obras, una serie de elementos comunes, que hemos mencionado oportunamente: un protagonista desorientado, es decir, reflexivo y abúlico, que sigue un camino constituido por dos vías: la amorosa y la física o material; influjo de ciertos factores negativos, de apreciación naturalista, que causan la desorientación de uno y otro personaje principal: medio, herencia, medio histórico; visita de los protagonistas a Toledo y contacto allí con una misma escena: el "episodio del ataúd"; presencia en ambas obras de una "mujer apoyo"; presentación en las dos novelas del motivo de la muerte; inclusión en

*Camino de Perfección* y en *La Voluntad*, de la religión, cumpliendo una cierta función... sin embargo, hemos comprobado, estos elementos comunes son presentados en cada obra con procedimientos absolutamente diversos, se dan en mundos regidos por diferentes escalas de valores, y conducen a resultados, respecto a la trama y respecto a la impresión dejada por cada novela, que son completamente distintos. La causa de estas diferencias, la causa intrínseca de la desigual estimativa inherente a *Camino de Perfección* y a *La Voluntad*, la causa de las dos visiones diversas que nos son entregadas del "episodio del ataúd", la causa del diferente desenlace de Ossorio y Antonio Azorín, para citar algunos ejemplos, la hemos atribuido a la existencia de una motivación distinta para cada una de las novelas: presentación intencionada de un mundo tenso, complejo, excitado, problematizado, en la obra de Baroja; presentación intencionada de un mundo triste y melancólico, en la novela de José Martínez Ruiz; motivaciones éstas que, mediante el análisis realizado, han sido puestas de manifiesto.

Para finalizar, consideramos, también, cumpliendo nuestro último objetivo, haber puesto en evidencia la importancia en este estudio intrínseco y comparativo, de la utilización de los conceptos sintéticos: motivación y tema, puesto que ellos han sido la base para realizar nuestro análisis: captación sintética de cada una de las novelas, valoración de elementos encontrados mediante un esfuerzo analítico y comparación, con cierta fundamentación, de *Camino de Perfección* y *La Voluntad*.

#### BIBLIOGRAFIA

- BAROJA, PÍO: *Camino de Perfección*. Santiago de Chile, Universitaria, 1956.
- CANSINOS-ASSENS: "Toledo en la novela", *Evolución de los temas literarios*. Santiago de Chile, Ercilla, 1936.
- FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*. London, 1927.
- KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1954 (Biblioteca Románica Hispánica).
- KAYSER, WOLFGANG: "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, XLVII (Caracas, enero-febrero, 1955), 5-50. Reproducido en edición mimeografiada, Instituto Pedagógico. Universidad de Chile. Santiago, 1961 (Ediciones Grupo Cóndor, Nº 5).
- LAÍN ENTRALGO, PEDRO: *La Generación del noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956, tercera edición (Colección Austral, 784).

- LUBBOCK, PERCY: *The Craft of Fiction*. London, Bradford and Dickens, 1960.
- MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ (Azorín): *La Voluntad*. Madrid, Renacimiento.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956, décimoctava edición.
- SERRANO PONCELA, SEGUNDO: "Eros y tres misóginos", *El secreto de Melibea*. Madrid, Taurus, 1959, pp. 139-167 (Persiles).
- WELLEK, RENÉ y WARREN, AUSTIN: *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1953 (Biblioteca Románica Hispánica).

MYRNA SOLOTOREVSKY.

Universidad de Chile.