

El simbolismo del tres en los cuentos de Azorín: “Rosa, Lirio y Clavel”

Isabel Díez Ménguez. Universidad Complutense

Gracias a la obra *Azorín: Guía de la obra completa*, de E. Inman Fox (1979, 548), conocemos que existen unos 5.500 artículos y cuentos publicados por Azorín en periódicos y revistas, de los cuales quinientos son únicamente cuentos. (El mismo Azorín en el prólogo del libro *Cuentos de Azorín* (1956, 12) había señalado que llevaba escritos más de cuatrocientos cuentos). A pesar de tal magnitud creadora, Azorín sólo utilizó 1.300 de dichos artículos y cuentos para confeccionar sus libros, siendo, por tanto, muy pocos los cuentos que posteriormente vieron la luz en obra impresa.

Mariano Baquero Goyanes ya había afirmado que «el éxito de la difusión del cuento se debió fundamentalmente al periodismo, aún cuando no fueran publicaciones periódicas exclusivamente literarias las que servían de soporte a este género, el cual además vino a desplazar al folletín romántico en los mismos diarios» (1949, 161). También Azorín había señalado en el prólogo de uno de sus libros de cuentos: «El cuento es cosa moderna; nace con el periódico; la necesidad de constreñir la narración a una o dos columnas hace que surja el cuento, narración abreviada» (1997, 10).

A pesar de la recopilación bibliográfica llevada a cabo por E. Inman Fox, todavía no se ha llevado a cabo una catalogación temática exhaustiva de la totalidad de los cuentos escritos por Azorín. No obstante, a través del estudio llevado a cabo por Mirella D'Ambrosio (1971, 16-18), sabemos que dentro de la producción cuentística del autor, entre 1926 y 1936 se abre una nueva etapa de creación literaria, caracterizada por «la exploración y la renovación de la técnica artística» (Ibid, 16), la importancia concedida al simbolismo y a las imágenes como reflejo de una realidad interior y, sobre todo, por el hondo contenido de misterio que se desprende de su lectura.

El tono, tema y estilo de los cuentos de esta etapa son consecuencia del compromiso de Azorín con la técnica surrealista. Sin embargo, como afirma Mirella D'Ambrosio, Azorín no se abandona del todo en el yo subconsciente, y así lo manifiesta el mismo autor al definir el término:

Tomo la palabra superrealismo, tanto en el concepto -concepto francés- de

soltura de lo subconsciente, como en el concepto, más lógico y directo, de una realidad que está sobre la aparente y terrena. La realidad de los fenómenos metapsíquicos y de los espíritus puros; la realidad de nuestro mundo interior (1929, 145).

En los cuentos en los que se entreeva un deseo de penetrar en un mundo misterioso, se descubre también de forma más clara la aspiración de Azorín por conseguir la perfección y armonía a través de lo impalpable, lo subjetivo. Deseo que nos describe el mismo Azorín con las siguientes palabras:

En la lejanía, más allá de las apariencias cercanas, he procurado que se entreeva una región ignota; en esa región ignota, a lo que nosotros nos parece azar es un orden preestablecido, y lo que reputamos misterio es claridad eterna (*Cuentos para cavilar y contar*. 1997, 11).

La influencia de la literatura popular y, principalmente, de la ascética, está presente en estos cuentos cuya intencionalidad última coincide con la de aquéllos, ascender, conseguir llegar a una región misteriosa en la cual es posible la perfección por medio de un orden preestablecido, que Azorín logra reflejar a través del lenguaje, estructura y simbolismo que encierran estos cuentos.

Para expresar el misterio dentro de la estructura del cuento el autor se vale de lo que llama una «minucia», algo que va creciendo, acentuándose en las cavilaciones y mente del autor. «El verdadero cuento, el más artístico, [-dice Azorín-] es el que el cuentista forja con una minucia» (*Cuentos de Azorín*. 1956, 13). «Naturalmente que la minucia de que se trata ha de ser cosa delicada» (*Cuentos de Azorín*. 1956, 13), dice Azorín. Y es tal, que ésta se corresponde con una preocupación, íntima, psicológica o existencial: el tiempo, la muerte, el azar, el destino..., constituyendo la esencia, «lo interesante del cuento» (Ibid, 14), en palabras de Azorín. Además, la estructura del mismo cuento venía condicionada temáticamente, por su íntima relación con el periódico, con acontecimientos de la vida cotidiana y estaba caracterizado, a su vez, por la brevedad.

Es precisamente en estos cuentos cortos, de presencia de un mundo interior, de un subjetivismo revelador de una realidad profunda, en los que Azorín confiere un protagonismo nada casual al tres. Para Azorín este número tiene un significado implícito de perfección, de impulso ascendente, de ahí que en su más alta significación, presente en el triángulo, aparezca como emblema de la Trinidad (Cirlot: 1969, 460). La importancia concedida por Azorín a tal cifra aparece reflejada, como veremos a continuación, en la trama y estructura del cuento, la disposición sintáctica de las oraciones, la descripción de los personajes y hasta del mismo paisaje, e incluso en el valor estilístico concedido a las elocuciones descriptivas con la acumulación de adjetivos, muy frecuentes en forma tripartita.

Estructuralmente el cuento, según Azorín, «ha de ser narración breve» y, continúa diciendo, «en esos términos angostos se ha de encerrar lo siguiente: exposición, desenvolvimiento y epílogo» (*Cuentos para cavilar y contar*. 1997, 9). Pitágoras también había encontrado en esta cifra el número perfecto, porque contenía un principio, un medio y un fin (Pérez-Rioja: 1980, 405). Es tal la preocupación y deseo de Azorín por llegar a la plenitud y exactitud artística que le lleva a decir: «Si el cuento no guarda armonía, proporción, equilibrio en todas sus partes, no será cuento bueno» (*Cuentos para cavilar y contar*. 1997, 9). La brevedad no debe ser un impedimento para llegar a tal fin, todo lo contrario: «La brevedad no ha de empezar tampoco a la plenitud artística. Dentro de tan apretados límites, bien se puede -si se sabe- [dice Azorín] encerrar una obra de arte» (Ibid, 9-10).

Desde el punto de vista estilístico, Azorín, como el resto de la generación del 98, se esforzó en «acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad», de ahí la importancia de la exactitud estilística:

Para formar idea aproximada de un escritor habría que hacer un largo, prolijo y minucioso examen de su personalidad literaria... Sería necesario descomponer su estilo... estudiar sus orígenes... su léxico particular, sus recursos usuales para vencer una dificultad... (*El alma castellana*, p.147).

El libro de cuentos *Blanco en azul* es el ejemplo más representativo de las características hasta ahora mencionadas y, por lo tanto, en el que, de forma clara, se ve destacado el simbolismo del tres. «El misterio indescifrable de las cosas, lo subconsciente y las cuestiones relativas al destino, al tiempo y al espacio, constituyen los temas principales», en palabras de Mirella D'Ambrosio.

Blanco en azul apareció publicado por vez primera en Madrid, por la Biblioteca Nueva, en 1929. Los diecinueve cuentos que contiene en total, sin embargo, ya habían visto la luz con anterioridad en el semanario ilustrado *Blanco y Negro* desde 1926 con los mismos títulos y, posteriormente, algunos volvieron a aparecer en otras recopilaciones de cuentos, bajo los títulos *Fabia Linde y otros cuentos* (1992, edición a cargo de María Martínez del Portal) y *Cuentos* (1956).

«Rosa, lirio y clavel» es el cuento de Azorín, recogido en *Blanco en azul*, que mejor refleja la importancia y exactitud que se desprende de la utilización del tres. El mismo título descifra el deseo cumplido de sus protagonistas: tres jóvenes que desean ser flores y su capricho poético coincide con tres historias de muerte.

El tema de la mujer-flor, así como el de la mujer agonizante que se consume lentamente, son tópicos finiseculares retomados a comienzos del siglo XX. La *Sonata de Otoño* de Valle-Inclán constituye uno de los ejemplos más claros a través del arquetipo de Concha, heroína lánguida y enferma.

Sobre el fatalismo que se desprende de algunos de los cuentos de Azorín se ha visto la influencia del célebre literato belga Mauricio Maeterlinck, en cuyas obras domina siempre la idea del enigma, del misterio que nos envuelve. Como Azorín, se vale de los presagios siniestros y de los presentimientos.

E. Gómez de Baquero, en su artículo «Azorín, cuentista», publicado en el diario independiente *El Sol* (Madrid, 21-VII-1929, año XIII, nº3725), destacaba el aroma de misterio y fatalismo de estos cuentos: «Los cuentos de *Blanco en azul* son joyitas, o, si se quiere, como delicados cristales venecianos de bellas irisaciones, que, a su modo también, son joyas. En estos búcaros ha querido poner el cuentista un perfume antiguo, el aroma del misterio, a cuya exploración y manifestación artística tienden estas obras de la nueva época del autor, así en el teatro como en el libro. Ello da a los cuentos de *Blanco en azul* un vago ambiente maeterlinckiano, impresión de presencia de una fatalidad oscura y amoría que ronda en torno de las vidas humanas, buscando las que ha de devorar, como el león simbólico de la Biblia».

El cuento «Rosa, lirio y clavel» presenta una división tripartita tanto en lo que se refiere a la estructura como a la disposición de frases y adjetivos.

Se abre con las amonestaciones de un anciano -la voz de Azorín, el narrador- para que su cuento sea escuchado por unas jovencitas. Con ello pretende unir e identificar la realidad de éstas con la lectura, las tres historias de las tres jóvenes protagonistas. Tal armonía está presente también desde un principio en la descripción del anciano a través de sintagmas preposicionales cuyo número se repite tres veces como: «Mi barba está llena de polvo. Las polvaredas de los caminos han puesto esa espesa capa de tierra en mi cabeza, en mis vestidos, en mis manos» (*Blanco en azul*, 33); de oraciones yuxtapuestas y adjetivos que de igual manera, mediante dicha reiteración intencionada, logra intensificar y redondear el significado deseado: «No sintáis recelo; acercáos; vosotras sois la juventud, la alegría, el entusiasmo» (Ibid).

El planteamiento de la acción o «minucia», lo misterioso que encierra el cuento, esto es, la exposición en palabras de Azorín, está llevada a cabo a través de una perfecta y premeditada estructura, en la que el número tres juega un papel fundamental. Tanto para llevar a cabo la descripción física del lugar en donde se desarrolla la acción, un palacio, cuya «sala es ancha, clara, limpia» (Ibid, 34), como para la de sus protagonistas, Azorín se ha valido predominantemente de adjetivos y oraciones yuxtapuestas de tres en tres: «En el salón -todo claro, todo limpio-, van y vienen tres muchachas. Están vestidas con trajes sencillos y claros. Una se llama Lucila; otra, Evelia; la tercera, Violante. Cada una tiene los ojos de distinto color, Lucila los tiene negros; Evelia, azules; Violante, verdes. Y las tres, Lucila, Evelia y Violante, son gráciles, esbeltas, gallardas» (Ibid, 34). Incluso en el nombre de las tres hay una musicalidad intencionada a través de la repetición de la «l», recurso, junto con el empleo de los adjetivos de color, del gusto modernista. (El estudio de Hans Jeschke

destaca la predilección común por la sonoridad del adjetivo, así como por la yuxtaposición asindética de las oraciones, en Valle-Inclán, Azorín y Machado).

El momento crepuscular, el silencio, así como las nubes presentes en la mayor parte de los cuentos de *Blanco en Azul*, son símbolos utilizados por Azorín para expresar una realidad interior. El pensamiento del autor, su preocupación por las fuerzas misteriosas que controlan el destino humano, la idea de eternidad/fugacidad temporal, el azar, la fatalidad, etc., está representado metafóricamente a través de las nubes. El tiempo, entonces, cobra un papel fundamental. Lo misterioso del cuento, la confabulación entre el pensamiento del autor y el color, forma y movimiento de las nubes sobre el cielo azul forman parte de la instantaneidad del momento presente: «nubes, redondas, hinchidas de blancura, blancas como la crema, como la arcada lana, como la nieve, como el armiño, caminan y caminan por el cielo traslúcido de azul. Y se conglomeran y se desmenuzan. Se fraccionan y se conjuntan. El sentido del tiempo desaparece - en la sensibilidad del poeta -, y las nubes, tan sutiles, tan ténues, subsisten» (*Blanco en Azul*, 11). En otro de los cuentos de *Blanco en Azul* llega a decir: «muchas veces, me hago esa ilusión, que el tiempo no existe y que nos rodea un muro, terrible, infrangible, que nos separa de la verdad. Nos separa eternamente. Y la verdad es que todo es presente, que se halla todo en un mismo plano y que todo lo que ahora vemos pasar y desvanecerse se halla presente, perennemente presente, en esa línea misma de presencia y de virtualidad. ¡Ah, si pudiéramos romper ese muro infrangible! ¡Si pudiéramos escaparnos al tormento trágico, angustiosísimo, del tiempo! Todo para nosotros viviría en la eternidad» (Ibid, 141).

A medida que «el oro del sol crepuscular va desapareciendo» (Ibid, 35) y «la ciudad se halla en un hondo sosiego» (Ibid, 35), las tres muchachas empiezan a quedarse quietas, a semejanza de aquellas «nubes áureas, redondas, bellos cúmulos» (...) que permanecían «quietas, inmóviles, encima de las veletas» (Ibid, 34). El tiempo juega un papel fundamental. Gradualmente determina y aclara el deseo de las tres jóvenes al unísono. A medida que la tarde va cayendo éste es expresado de forma cada vez más rotunda: «En este minuto de la tarde, ya en el crepúsculo, las tres lindas muchachas, Lucila, Evelia y Violante, se han quedado otra vez absortas» (Ibid, 35). Del mutismo brota las voces de las tres muchachas:

A) «- ¡Yo quisiera ser una flor! -ha gritado Lucila

¡Y yo también! -ha gritado Evelia.

¡Y yo lo mismo! -ha dicho Violante» (Ibid, 35).

El tiempo sigue transcurriendo. Como las nubes, «los cuerpos de las tres cimbrean en el aire suave, opaco del crepúsculo. Las telas claras, un poco flotantes (...)» (Ibid, 35). Y de nuevo tornan a decir:

B) «- ¡Yo quisiera ser una rosa! -ha vuelto a gritar Lucila.

¡Y yo un lirio! -ha gritado también Evelia.

¡Y yo un clavel! -ha gritado Violante.

Por último, cuando las tres expresan al unísono y de forma clara y contundente «- ¡Yo quisiera ser una flor!», «la tarde ya ha acabado» (Ibid, 35). Entonces es cuando anticipan, con tres exclamaciones de nuevo, el contenido de las tres historias que se desarrollarán en la tercera parte:

C) «¡La rosa que esté más cerca de aquí! -grita Lucila.

¡El lirio que se halle más próximo a esta casa! -grita también Evelia. ¡El clavel que se encuentre en la casa más cercana! -dice por último Violante» (Ibid, 36).

La segunda parte, el desenvolvimiento, se corresponde con los tres deseos anteriormente expresados. Las tres historias guardan una simetría estructural al identificarse con la vida de las tres personas que viven más cerca del palacio y que se hallan en estrecha relación con las flores que aquéllas desean ser. En las tres historias la flor se identifica simbólicamente al mismo tiempo con el personaje que está más cerca y con la muerte. En la primera de las historias, la rosa blanca más cercana se halla en una casita modesta en la que vive una muchacha. Ésta como la rosa blanca que se encuentra reclinada en el borde de un vaso, «está intensamente pálida; su cuerpo es casi transparente» (Ibid, 36). En el momento en que se produce el deseo de Lucila, la pálida muchacha muere y la rosa se halla en su lugar: «horas después, esta rosa blanca, fragante, que parece pensativa, que parece dotada de inteligencia, se halla blanda, posada, con delicadeza puesta, en un almohadón blanco. La rosa es blanca; la almohada es blanca; la cara de la niña -de la niña eternamente dormida- es blanca» (Ibid, 37). En la segunda de las historias, el lirio azul más cercano es el que una monjita coloca a los pies de la Virgen de su convento. Cuando Evelia desea ser un lirio un ramo desgajado de las flores puestas en el altar se encuentra a los pies de la monjita muerta. «Y el lirio está allí, morado, vivaz, entre lo negro» (p.38). Y en la tercera de las historias, el clavel rojo más cercano es el que llevaba en su solapa un joven. En el momento en que Violante ansiaba ser un clavel, muere el mozo en una pendencia de amores. «Lo rojo del clavel era tan encendido como la sangre del mancebo». (Ibid, 38).

Por último, la tercera parte estructural, el epílogo, enlaza con las tres historias recientemente narradas, ya que repite de nuevo los tres deseos de las jóvenes: «- ¡Yo quiero ser una rosa! - ¡Yo quiero ser un lirio! - ¡Yo quiero ser un clavel» (Ibid, 38); y además hay un deseo expreso de enlazar el final con el principio del cuento formando una unidad cerrada, al interpelar de nuevo a las jóvenes a quien dirigía Azorín el cuento en un principio, lo cual lleva a cabo a través de una organizada y sistemática construcción sintáctica abierta y cerrada por la triple repetición pleonástica de la risa y por la posibilidad de verse reflejadas en el cuento a través de tres

oraciones interrogativas intercaladas: «¡Ja, ja, ja! ¿No os veis? ¿Vosotras queréis ser flores también? ¿Rosa, lirio, clavel? ¡Ja, ja ja!» (Ibid, 38).

La sucesión de tres adjetivos es constante en la mayoría de los cuentos de *Blanco en Azul*, principalmente en la descripción de sus personajes principales. Así, Fabia Linde, la protagonista que da título a este mismo cuento, aparece descrita desde un principio y a lo largo de todo el cuento, con rasgos fantasmagóricos, misteriosos: «Lastimada, sanguinolenta, retorcida, nació la niña» (p.13); de «voz dulce, insinuante, melodiosa» (p.14); «Andaba Fabia retraída, silenciosa, apartada de todas las muchachas de la vecindad» (p.15). Y pasado el tiempo: «silenciosa, enlutada, erguida, parecía la misma figura fantasmagórica, misteriosa, que descendía, hacía cincuenta años, uno a uno, los escalones de la casita de los labriegos» (Ibid, 16). Frente al carácter débil y enfermizo de la protagonista, se encuentran una serie de personajes, familiares y médicos, que intentan salvarla de la muerte y, sin embargo, inexplicablemente, mueren. Azorín se enfrenta, pues, ante la causa del misterio indescifrable de las cosas. El tiempo se une al misterio y, con él Azorín redondea, estructura el cuento, dividiéndolo en tres partes: en primer lugar, el momento en que Fabia Linde nace; en segundo lugar, el tiempo en que Fabia está creciendo; y, por último, cincuenta años después. Los tres tiempos forman parte del mismo, el presente, a partir del cual es narrado el cuento, puesto que Fabia ha sido y sigue siendo la misma a pesar de su débil condición cincuenta años después. El último médico que intenta salvarla, a quien, como se dice en el cuento, «no le importa nada el misterio» (Ibid, 19), es descrito también con una sucesión de tres adjetivos, como la protagonista, pero antitéticos: «es joven, animoso, pletórico de la vida» (Ibid, 19).

También en el cuento «La infidente de sí misma» predominan los adjetivos repetidos tres veces seguidas para llevar a cabo la descripción de la protagonista y conducir los hechos hacia la irrealidad, provocando en el lector una sensación continuada de misterio. Los pies de Virginia son «breves, diminutos, gordezuelos». Y, de nuevo, cuando el cuento cobra mayor misterio, cuando Virginia se convierte en la infidente de sí misma y se abstrae de la realidad, Azorín emplea para describirla la misma repetición: «el espíritu, la imaginación, la personalidad espiritual toda de Virginia se escapa allá lejos, allá abajo, a España» (Ibid, 22).

En el cuento titulado «En el tercer grado», Azorín encuentra en este tercer grado de lo suprasensible el estado perfecto, como se dice en el mismo cuento: «el estado más alto a que pueden llegar los discípulos del filósofo Marseling. Marseling divide la enseñanza de su doctrina en tres etapas; cada una de estas etapas representa un grado en la ascensión hacia el conocimiento supremo» (Ibid, 42). También este número da título al cuento «Las tres pastillitas». Tres veces Pablo Mansilla, el protagonista, desaprovecha la oportunidad de romper con «una vida ordenada, quieta, metódica» (Ibid, 132), al no tomarse dichas pastillitas que le ofrecían poder sentir en horas al lado de una mujer lo que hubiera sentido en toda una vida.

En el cuento de Navidad «El primer milagro», Azorín recurre de nuevo a la enumeración de adjetivos en forma tripartita, (-recurso utilizado, por otro lado, en la mayor parte de su obra, *La Voluntad, Castilla, Los pueblos*, etc., principalmente en la descripción del paisaje y de los personajes -), para describir el cambio de conducta de un anciano ante el espectáculo, la contemplación de tres reyes y un niño en un establo. Frente al inicial «vociferar colérico, iracundo, tempestuoso, del viejo» (Ibid, 101), finalizado el cuento «regresaba lentamente, absorto, meditativo, el viejo a su casa, a la ciudad» (Ibid, 104).

Por último, cabe citar la presencia simbólica del tres en otros cuentos publicados en *Cuentos para cavilar y contar*, que aunque salieron a la luz en obra impresa con posterioridad, fueron escritos en el mismo periodo que *Blanco en azul*. También los cuentos «Los tres retazos» y «Las tres caretas» publicados en *Cuentos*, presentan características similares por razón de su profundización en lo sobrenatural y su exploración de lo subconsciente.

Para concluir, podemos decir que Azorín se nos presenta, a través de la lectura que se desprende de los cuentos estudiados, como un autor consciente de su frase clara, sobria y precisa, así como de la sensación visual conseguida a través de partículas, enumeraciones o adjetivos asindéticos alineados de tres en tres, en una palabra, de una disposición estilística y estructural no pretendida en apariencia, pero sutilmente estudiada.

La finalidad no es otra que sublimar la realidad, ascender a un plano superior de exactitud casi científica en la que el tres constituye la base creadora de perfección y armonía.

- Alonso, Martín. 1982. *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. Madrid, Aguilar.
- Azorín. 1929. «Superrealismo. (Prenovela)». *Revista de Occidente*. Madrid, T.XXVI.
- 1929. *Blanco en azul*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- 1956. *Cuentos de Azorín*. Con un prólogo del autor sobre la estética del cuento. Madrid, Afrodisio Aguado, S.A.
- 1986. *El alma castellana*. Madrid, S.A.P.E.
- 1997. *Cuentos para cavilar y contar*. Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Baquero Goyanes, Mariano. 1949. *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, C.S.I.C.
- Casares, Julio. 1964. *Crítica profana*. Valle-Inclán. «Azorín». Ricardo León. 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, editorial Labor.
- D'Ambrosio Servodidio, Mirella. 1971. *Azorín escritor de cuentos*. Madrid, Las Américas.
- Granell, Manuel. 1949. *Estética de Azorín*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Inman Fox, E.. 1992. *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid, Ed. Castalia.
- Jeschke, Hans. 1954. *La generación de 1898. (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Madrid, Editora Nacional.
- Madariaga, Pilar de. 1953. *Las novelas de Azorín: estudio de sus técnicas*. Middelbury University.
- Pérez-Rioja, José Antonio. 1980. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Editorial Técnos.
- Riopérez y Mila, Santiago. 1979. *Azorín íntegro. (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico)*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.