

Españoles en París: la escritura exiliada en el Museo

Gemma Márquez Fernández

Universidad de Barcelona

Desde que en 1971 José M^a. Valverde afirmase en su biografía de Azorín que el pertinaz retraimiento del escritor levantino respecto al mundo en torno lo había llevado al silencio ante la Guerra Civil y que, como botón de muestra, *Españoles en París* (1939) era un desfile de personajes sonámbulos que no aludía en absoluto al conflicto bélico¹, solo dos aportaciones críticas han afirmado sin reticencias la legítima adscripción de Azorín a una literatura del exilio español: en 1985 Christian Manso definía al escritor de Monóvar como “auténtico escritor de la guerra de España”², y catorce años después, Ramón F. Llorens consideraba *Españoles en París* como el libro en que Azorín construía una “estética del destierro”³. En el intervalo, José M^a. Martínez Cachero matizaba las afirmaciones de Christian Manso intentando juzgar el problema desde una perspectiva equilibrada que tuviese en cuenta, tanto la posibilidad de reconocer en los personajes de *Españoles en París* el peso de la tragedia colectiva, como las restricciones que el estilo elusivo de Azorín imponían a la explicitación de una temática difuminada, característica por la que no parecía prudente incluir al autor entre los escritores más representativos de la guerra⁴.

Creo, sin embargo, que tomar precisamente como eje la exigencia estilística que se proponen los cuentos de *Españoles en París* es el mejor modo de encontrar la Guerra Civil y el exilio como experiencias centrales del libro que determinan las elecciones estéticas de su escritura. A partir de un análisis de los hitos simbólicos que jalonan los veintiocho relatos de que nos ocupamos y, en especial, de los elementos metanarrativos que se encuentran en muchos de ellos, *Españoles en París* aparece como un conjunto de tentativas en las cuales Azorín ha querido resolver el problema formal —y ético— de una literatura que proviene del dolor extremo. Cabe señalar que gran parte de los mencionados

¹ JOSÉ M^a. VALVERDE, *Azorín*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 392.

² CHRISTIAN MANSO, “Un español en París: dolor y melancolía”, en *José Martínez Ruiz “Azorín”*. *Actes du Colloque International de 1985*, Pau, Cahiers de l’Université, pp. 197-218.

³ RAMÓN F. LLORENS GARCÍA, *El último Azorín (1936-1967)*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, p. 29.

⁴ JOSÉ M^a MARTÍNEZ CACHERO, “Sobre *Españoles en París*”, en *Azorín et la France. Actes du deuxième Colloque International*, Pau, J&D Éditions, 1995, pp. 291-299.

mecanismos metanarrativos se sostienen sobre la intermediación de una obra artística, aspecto que la crítica no ha dejado de advertir con más o menos curiosidad y que en esta aproximación a *Españoles en París* voy a utilizar como principal herramienta metodológica: como se verá, la atención a las presencias artísticas que nutren los cuentos del libro ilumina poderosamente la intención autorial y el conflicto estético en que esta se debate⁵, mostrando asimismo cómo la “impregnación culturalista”⁶ de la que ya hablara Martínez Cachero a propósito de este libro, no es tan solo un viejo ademán del estilismo azoriniano que aquí se repite arbitrariamente, sino que muy al contrario constituye una necesidad estética en la que Azorín se afirmó con toda conciencia.

I

Uno de los rasgos simbólicos que más reiteradamente manifiestan los personajes de *Españoles en París* es su lejanía espiritual respecto a la realidad: todos ellos son presa de lo que José M^a. Naharro-Calderón, estudiando el exilio juanramoniano, ha designado como un conflicto de *heterotopía*⁷ por el cual el lugar del dolor, físicamente alejado, sustituye sin embargo la realidad inmediata. Así la imagen de España se superpone en numerosas ocasiones y de un modo más o menos sonámbulo a la figura palpable de las calles parisinas, como le ocurre al cronista de “La capilla desierta”:

“Estoy perdido en París. Perdido en todos los conceptos. No sé por dónde me ando. Como en el soneto de Góngora, “doy pasos sin tino”. [...] Y no sé por dónde me ando, porque mi espíritu está ausente de París. Me encuentro materialmente en París, pero mi espíritu está en Madrid. ¿Qué es lo que estará pasando ahora en Madrid? ¿Qué les habrá ocurrido a los queridos familiares que en Madrid he dejado? [...] En un autobús voy sentado, con la mirada puesta en lo exterior, a través del cristal, y no veo nada”⁸.

⁵ Sobre las metodologías que hallan un valor de información histórica y estética en el tratamiento literario de la obra de arte, vid. WENDY STEINER, “La analogía entre la pintura y la literatura”, y MICHAEL RIFFATERRE, “La ilusión de la écfrasis”, en ANTONIO MONEGAL (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 25-49 y 161-183 respectivamente.

⁶ JOSÉ M^a. MARTÍNEZ CACHERO, *ibid.*, p. 295.

⁷ JOSÉ M^a. NAHARRO-CALDERÓN, “«Espacios latentes» de Juan Ramón Jiménez”, *Entre el exilio y el interior: el “entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 287-312.

⁸ AZORÍN, *Españoles en París*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984⁸ (1939¹), p. 131. Todas las citas del libro provienen de esta edición, y a partir de este momento tan solo se consignará su página de procedencia en el texto.

Interferida la visión por el dolor y el recuerdo, el cronista permanece indiferente ante la realidad que se ofrece a sus ojos, y esta mirada que no ve surge repetidamente en los personajes: la padece Rodrigo cuando ve pasear por el Louvre a la Venus de Milo convertida en su mujer (“No está la Venus de Milo”); la sufre Lorenzo Collado, que mira y no ve puesto que se encuentra “no en París, sino en España” (“San Cristóbal en París”, p. 91); le asalta al cronista de “Misa mayor en la Magdalena” cuando en el interior de la iglesia parisina no puede distinguir si se halla “en Francia o en España (p. 137)” y, “precipitado en el dolor (*ibíd.*)”, se ve en una pequeña iglesia franciscana “respirando el olor que una alfombra de flores de cantueso esparce por el aire (p. 138)”.

La mirada sonámbula se convierte así en el estigma que identifica a todos aquellos personajes en los que la memoria dolorida de la catástrofe española constituye un elemento profundamente perturbador de sus relaciones con la realidad, y llega a su extremo metafórico en los casos de ceguera de algunos cuentos: el de sor Anunciación en “No rompen su voluntad”, donde una monja de clausura cruza Francia camino de Italia con los ojos vendados, porque no quiere ver nada; el de Anselmo Cavero, que ha perdido la vista (“Tobías en París”); o el del actor Juan Vélez en “Edipo llega a París”. Este último relato, por cierto, revela con una sagaz vuelta de tuerca la naturaleza metafórica desde la que deben entenderse las demás cegueras que padecen otros personajes. Pues si en su papel de Edipo Juan Vélez actúa como ciego verdadero, en realidad su falta de vista es fingida. No obstante, para dar cuerpo a su personaje y “entregarme al dolor ficticio (p. 17)” ha sido necesario convertirla en elemento de la representación artística. Del mismo modo Azorín la ha incorporado a su representación estética del exiliado, como elemento de intermediación simbólica entre el conflicto del destierro y su transmisión literaria. Porque no debe olvidarse que es literatura, y no tanto testimonio, lo que Azorín está proponiendo en los relatos de *Españoles en París*, y que lo que precisamente plantean dichos cuentos es la legitimidad de incorporar la tragedia española a la creación literaria.

En efecto, el arte aparece en *Españoles en París* como una forma de distanciamiento espiritual respecto al conflicto propio, que se aquieta en la desaparición de uno mismo suscitada por la creación. Juan Vélez lo confiesa así al hablar de su interpretación de Edipo: “Sin el olvido del dolor auténtico no hubiera podido entregarme al dolor ficticio (*ibíd.*)”. Ahora bien, el olvido es para el exiliado tan necesario como culpable; ya que constituye una traición al dolor colectivo y a la memoria de la catástrofe. Es este el problema íntimo que viven personajes como Rodrigo, que se sabe infiel a la

memoria de su esposa muerta cuando no sustituye la visión de la Venus de Milo por la de su mujer; o como Anselmo Cavero que, encontrando en Bach una consoladora experiencia estética, considera “de una profanidad vitanda (p. 55)” el escuchar su música preferida “en tanto que allá en España su hijo sufre (p. 53)”. Ni siquiera los escritores, a los que la memoria les impone una sintomática imposibilidad creadora, prefieren el olvido y la serenidad necesarios para la escritura a la fidelidad del dolor: Emilio Cantos, que desearía “de raro en raro [...] lograr un poco de mitigación en el dolor, que le permitiera escribir (p. 44)”, desecha el loto cuando lee en el *Appendix de diris et heroibus poeticis* que el mítico fruto hace olvidar la patria. Por su parte, a Lorenzo Collado, víctima de esa heterotopía antes mencionada, se le presenta la realidad desprovista de cualquier acicate creador, y así le es imposible leer o escribir.

Ahora bien: la naturaleza de la obra artística en *Españoles en París* es ambivalente. Paradójicamente, si se quiere, ese conflicto entre memoria, olvido y necesidad de distanciamiento en la labor creativa, es el que provoca en la escritura de los cuentos la apelación sistemática a la obra de arte como intermediaria indispensable entre el personaje y su doloroso exilio. Porque como se verá, la obra de arte no solo suscita un placer estético en el que se diluye culpablemente la memoria trágica, sino que ofrece también una dimensión reveladora del drama humano en la cual este se reconoce y descubre su esencia. El aprendizaje de esta condición de la obra estética, cuya legitimidad ha sido ensombrecida por las objeciones que le opone la experiencia del exilio, lo reafirma Azorín en el museo del Louvre: allí la pintura se le convierte al escritor en “lugar privilegiado donde detener la mirada”⁹ —para decirlo con palabras de María Zambrano— e iluminar desde las imágenes una visión de la tragedia española y una propuesta para su formalización literaria.

II

La experiencia azoriniana del Museo arranca ya de lejos. José Luis Calvo Carilla ha apuntado cómo para los jóvenes artistas españoles de finales del XIX la visita al Museo se había convertido en uno de los ritos aristocratizantes a través de los cuales expresaban

⁹ MARÍA ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 11.

su talante esteticista¹⁰. Es en esta época cuando en la literatura española comienza a emplearse el tópico del Museo como remanso espacio-temporal donde el artista se refugia de la aceleración histórica de la ciudad —espacio de la fugacidad y la confusión— e ingresa en un tiempo sacralizado donde reencuentra sus raíces culturales y su más auténtica humanidad a través de la contemplación. Por lo que respecta a José Martínez Ruiz, ya desde *Bohemia* (1897) el Prado aparece como lugar de acogida del joven escritor que experimenta su rito de paso bohemio —el hambre que padece un periodista por no cobrar en el periódico para el que trabaja— y que halla precisamente en el tiempo y los personajes de Ribera un referente en que reconocer su propia estigmatización de marginado social¹¹. También en la tercera parte de *Antonio Azorín* la visita al museo constituye para el escritor un alejamiento momentáneo de la voracidad con que la profesión periodística reclama su energía creativa y amenaza con carcomer su más auténtica identidad literaria: en el vagabundaje solitario que Antonio Azorín emprende diariamente para rehuir el trabajo tras los almuerzos, va algunas veces “al Retiro, que es un gran jardín con muchos árboles; otros, si el tiempo es desapacible, me meto en el museo de Pinturas”¹².

En la vida del propio José Martínez Ruiz, esa actividad de *flâneur* museístico dará como principales frutos las cinco écfrais publicadas en 1905 en *Blanco y Negro* bajo el marbete genérico de “Los amigos del Museo”¹³, a las que Ana M^a. Esteve López ha dedicado un magnífico estudio interpretativo¹⁴ y, de hecho, la apretadísima red de referencias pictóricas que constituye una de las urdimbres de la obra azoriniana hace pensar que la frecuentación del Museo testimoniada por artículos dispersos entre los años 1901 y 1913¹⁵ continuó a lo largo de la vida del escritor. Con todo, la experiencia más

¹⁰ Vid., *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 240).

¹¹ Vid. JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, *Bohemia*, en *O.C.* (ÁNGEL CRUZ RUEDA ed.), Madrid, Aguilar, 1959, t. I, p. 296.

¹² *Antonio Azorín*, (E. INMAN FOX ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 168.

¹³ Los artículos en concreto son “Un elegante” (25-XI-1905), “Un buen señor” (2-XII-1905), “Un sensual” (9-XII-1905), “Unos espectadores” (23-XII-1905), y “Un magistrado” (13-I-1906), todos ellos, excepto el penúltimo, recogidos posteriormente en *En Lontananza*, Madrid, Editorial Bullón, 1963, pp. 72-81.

¹⁴ Ana M^a Esteve López, “La pintura como fuente de inspiración en Azorín. (La ventana del arte)”, en *Azorín, 1904-1924: III Colloque International organisé par le Centre de documentation et de recherche en langues vivantes de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour et per la Casa-Museo Azorín de Monóvar, Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, Pau-Biarritz, 27, 28 et 29 avril 1995*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996 pp. 41-51.

¹⁵ Vid. “El Museo. Una sala para el Greco”, *La Correspondencia de España* (17-XII-1901); “En el Museo”, *El Globo* (3-I-1903), posteriormente recogido en *Pintar como querer*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 9-12; “En el Museo. Las fantasías del señor Villegas”, *España* (10-I-1905), recogido en *Tiempos y cosas*, Zaragoza, Librería General, 1944, pp. 201-205; “En el Museo. La hora de todos y la fortuna con seso”,

profunda del Museo transcurre para Azorín durante los años que van de 1936 a 1939. De hecho, entre los primeros artículos que el autor de Monóvar escribe para *La Prensa* durante el exilio parisino figura precisamente el titulado “La experiencia del Louvre” (24-I-1937), crónica que no por casualidad había de cerrar *Españoles en París* cuando en 1939 una selección de esos artículos se publicó en volumen. “La experiencia del Louvre” recoge los rasgos fundamentales que definen la relación del escritor con el Museo en la Modernidad: así por ejemplo, la selección que en él hace el cronista de las tres obras que prefiere entre las muchas expuestas en el museo —el *Entierro de Ornans* de Courbet (1849-1850), el *San Juan Bautista* de Leonardo (1513-1516) y el *Retrato de John Julius Angerstein y su mujer* de Lawrence (c. 1790)—, responde al impulso de reordenación íntima del Museo con que la literatura se opone a la masificación de la obra pictórica en las salas (aspecto que Azorín rememoraría con desagrado en su posterior recuerdo del Louvre al escribir *París*¹⁶). O bien Azorín vive el Museo como “reproducción a escala de la experiencia de la ciudad moderna”¹⁷, deambulando por las salas y galerías del Louvre al igual que el *flâneur* por el espacio urbano, y al igual que en este, enfrentado a una acumulación de imágenes que se hace imposible asimilar adecuadamente y que luego la memoria organiza a su antojo.

Pero el testimonio más valioso y sugestivo que ofrece el artículo de que hablo es desde luego el del reconocimiento del drama colectivo español en *El entierro de Ornans*, de Courbet, cuadro que ofrece a Azorín la imagen de su propio conflicto:

“El sentimiento profundo del contemplador se fundía en el sentimiento hondo del artista. A la derecha del cuadro, ante la fosa abierta, unas mujeres lloran. En primer término, entre hombres enlutados, un caballero se tapa el rostro —lloroso— con un pañuelo blanco que aprieta una mano enguantada de negro. Viniendo de España, sintiéndome todo dolorido, estas mujeres eran, sí, las mujeres acongojadas que yo había dejado en la tierra nativa. En sus rostros se condensaba todo el dolor de mi patria y el mío (p.158)”.

Como ya sucediera en *Bohemia*, el Museo es aquel espacio en que el visitante halla su verdadera identidad en el espejo de la obra artística. Ámbito sagrado por cuanto en él se convocan siglos de sensibilidad, el Museo relata al visitante la historia atemporal del dolor humano, y permite así que el hombre re-conozca su propio y concreto drama inserto en el

España (11-I-1905), recogido en *Tiempos y cosas*, op. cit., pp. 207-213; o “El Museo y Velázquez”, *La Vanguardia* (29-VII-1913), después recogido en *Pintar como querer*, op. cit., pp. 101-107.

¹⁶ Vid. “En el Louvre”, *París*, en *O. C.*, (ÁNGEL CRUZ RUEDA ed.), Madrid, Aguilar, 1959, t. VII, pp. 841-844.

¹⁷ Para éste y otros aspectos de la escritura generada en el Museo vid. ENRIC BOU, “Voces en el Museo”, en *Pintura en el aire. Arte y literatura en la Modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 61-86, p. 71.

de la marcha del mundo, o lo que es lo mismo, que pueda contemplar la Guerra Civil de 1936 en el cortejo fúnebre de unos campesinos y burgueses de Ormans de entre 1849 y 1850. Ese proceso de re-conocimiento a través de la obra de arte modifica sustancialmente la visión de la propia identidad, que ante los cuadros se descubre en alguna faceta innominada o se aclara en sus intuiciones. Punto por punto lo declara así el poeta de “San Sebastián en París”:

“Usted, doctor, ha estado en el museo del Louvre. Claro que ha estado usted. Y habrá ido muchas veces. El museo del Louvre es un ardiente foco de espiritualidad. Están allí las obras tangibles de tanto y tanto artista como ha pensado y sentido. El producto del sentir de siglos y siglos allí está, visible, en el Louvre. ¿Y usted cree que se puede entrar impunemente en la catedral de Burgos? En una catedral está recogido, generación por generación, el sentimiento de un pueblo. El sentimiento ha cristalizado allí en todos los pormenores. Entramos y respiramos el alma de millares y millares de creyentes. Y en el Louvre pasa una cosa análoga. No habrá estado usted en el Louvre y habrá salido como entrara. Algo habría en usted, después de salir, que antes no había. (p. 26)”.

El personaje, efectivamente, encuentra la clave de su conflicto contemplando en el Louvre las versiones del Perugino (c. 1490), de Andrea Mantegna (c. 1480), y de Guido Reni (primera mitad del XVII) en el tratamiento del *San Sebastián*, para asimilar cada una de las figuras a cada uno de los períodos por los que ha transcurrido su vida. Así, el San Sebastián de Perugino, con “una prestancia serena y una faz plácida (p. 26)” se corresponde con la etapa anterior a lo que él llama “la catástrofe”; el San Sebastián de Mantegna, que “muestra en su cara el más acongojante dolor (*ibid.*), coincide con el momento de la Guerra Civil; y por último, el San Sebastián de Guido Reni, que “vuelve a reflejar la angustia en su semblante (*ibid.*)”, pero al que apenas se le aprecia la saeta clavada en el costado por estar este “sumido en la sombra (*ibid.*)”, es imagen de la personalidad última del poeta, cuyo conflicto esencial permanece también oculto a lo largo del cuento para solo ser nombrado al final: “Y yo tampoco llevaba a la vista ninguna saeta. La llevaba oculta. La llevaba como el San Sebastián de Guido Reni. [...] Esa saeta eterna y dolorosa que tengo clavada en el pecho, que me han clavado en el pecho, es... el Odio (pp. 28-29)”. De nuevo la obra de arte, lugar privilegiado de re-conocimiento, ha descubierto al personaje el rostro de su conflicto. Como muy bien lo explica el protagonista al médico que visita: “No crea usted, doctor, que desvarío. En la galería grande del Louvre es donde me he revelado yo a mí mismo. En ese lugar es donde he aclarado mi propio misterio (p.27)”.

Caso parecido es el de “Rebeca en París”, donde la condesa de Fuencisla, ante el cuadro de Poussin, *Rebeca y Eliazar* (1648), siente cumplirse en ella misma el destino de la Rebeca bíblica, pues al haber muerto el hijo más querido de su esposo, querrá hacerle creer que su gemelo vivo es en realidad el predilecto. E igualmente en “Un astrólogo en París”, la historia del cronista, que quizá no ha sido atropellado gracias al cigarrillo que un chófer quiso encender antes de abandonar el garaje, se pone en paralelo con el encuentro azaroso entre el rey David y Betsabé en el baño, casualidad que al intervenir en la marcha del plan divino, ha hecho posible que Rembrandt pinte *Los peregrinos de Emmaus*.

De hecho, en todos los cuentos de *Españoles en París*, Azorín interpone sistemáticamente entre el personaje y su conflicto una obra estética —ya sea un cuadro, una escultura o una obra literaria— en la que el problema encuentra su doble y, sobre todo, se integra en el curso del destino humano. El recurso, desde luego, no es nuevo en el caso del autor levantino; pero lo que a este respecto quiero subrayar es que esta estrategia narrativa tiene ahora motivos nuevos por los que prodigarse, y que lo hace bajo el influjo sostenido de las visitas al Louvre. En este sentido me parece relevante que la interposición de la obra artística sugiera en los personajes una dimensión trágica que permite columbrar el alcance de su dolor dejándolo a la vez, y como en el cuadro de Guido Reni, en sombra. Esta es la directriz de sobriedad ética y estética que Azorín se ha impuesto para *Españoles en París*, donde constantemente el autor de Monóvar se enfrenta al temor de que la expresión de la tragedia española desborde unos cauces formales que en ningún momento deben quebrarse bajo la tensión —por otra parte legítima— del grito.

Por ese motivo Azorín busca lograr una intensa concentración expresiva en la que el silencio y lo alusivo contengan la huella del dolor y a la vez retengan su posible desbordamiento entre los cauces de una formalización serena. Y lo hace teniendo como referentes estéticos, tanto la “gran literatura helénica” que “siendo serena, clara, sencilla, ecuánime, encierra en el fondo, allá en la entraña más recóndita, un remanente irreductible de tristeza infinita (p. 155)”, como los logros formales de Rembrandt y Corot, que en *Españoles en París* tienen la función de auténticos correlatos metanarrativos respecto al proyecto literario de Azorín. Así, a través de una sugerente comparación entre el tratamiento del tema de Emmaus en el Veronés (1559-60), el Tiziano (c. 1535) y Rembrandt (1648), el escritor levantino plasma el hallazgo de la respuesta a su propia problemática creadora: mientras que los cuadros del Veronés y del Tiziano muestran un mundo recuperado de la “tragedia suprema (p. 66)” y así “Jesús nos muestra su faz serena

y lozana, sin huella de dolor (*ibíd.*)” entre los fastos de la realidad, el cuadro de Rembrandt, a través de un magistral esfuerzo de austeridad estilística que ha eliminado todo elemento decorativo, consigue contener dentro de la serenidad formal las marcas del sufrimiento:

“Con los menos elementos físicos posibles, con un mínimo de materia, Rembrandt expresa el máximo de espiritualidad. Para llegar a ese grado supremo, Rembrandt no ha necesitado, como el cretense, violentar la línea y el color. ¡Y qué expresión suprema de dolor en Jesús! Da el artista lo más que puede dar un artista humano. Da la expresión más alta del dolor en la serenidad, o de la serenidad en el dolor (p. 27)”.

Del mismo modo que Rembrandt, y a diferencia del Veronés y del Tiziano, Azorín desea que sus relatos contengan el peso de la tragedia española; pero que, como también en el pintor holandés, ese peso no descomponga la realidad sino que se muestre como huella esencial en el fondo de los destinos humanos. De ahí que en tantas ocasiones *Españoles en París* diluya el sufrimiento en una infinita melancolía: Azorín reafirma una concepción ahistórica del dolor en la que este se sitúa tras el horizonte de toda realidad, y desea explicar lo que él llama “la catástrofe” española dentro de esa esencia inmutable del mundo. Para ello, no deben resentirse los cauces formales de un estilo ya desde hace tiempo construido con el propósito de vislumbrar tras lo aparential la corriente inalterable de las cosas. Y de nuevo, es el comentario sobre un pintor —Corot— el que confirma esa voluntad estética de Azorín:

“El Greco y Rodin han luchado por extraer de la materia el espíritu. Lo que ansiosamente perseguían era mostrar en la tela y en el mármol lo que hay de latente y esencial en el mundo. El problema para Corot es el mismo. Pero Corot llega a la solución anhelada sin violentar la realidad. [...] La transformación que él opera es perfecta. Grado a grado, suavemente, ha ido modificando la materia visible. Domina imperiosamente en los paisajes de Corot la sensación de reposo. Cualquier tela de Corot nos aplaca los nervios encalabrados. Y sus figuras son figuras de quietud. [...] Mas allá del horizonte sensible está, en Corot, la sugestión de lo eterno y de lo inefable (pp. 148-149)”.

Este ha sido el esfuerzo de Azorín en *Españoles en París*: el de representar las consecuencias trágicas de la Guerra Civil dentro de una cosmovisión artística que quizá — y la duda la sostiene conscientemente el propio libro— traiciona el dolor histórico, concreto y personal de los españoles; pero que en cualquier caso quiere divisar ese dolor en el devenir atemporal del sufrimiento humano. Ante las dudas sobre la legitimidad de esa

transformación artística ejercida sobre una materia histórica tan delicada, el Louvre es para Azorín (y recuérdese el *Entierro de Ornans*) la ratificación de que es posible reconocer el conflicto español en el curso continuo del destino del hombre. El Louvre, espacio donde se han acogido siglos de una sensibilidad forjada entre el dolor, la alegría y el misterio, se convierte para el Azorín del exilio en lugar legitimador de la escritura artística.

Azorín: 1939-1945. Actas del VIº Coloquio Internacional (en prensa)