

El fragmentarismo en la novela modernista española: el *Diario de un enfermo* (1901) de Azorín

Narrative Fragmentation in Modernist Fiction: Azorín's Diario de un enfermo (1901)

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

Dept. of Spanish and Latin American Studies
University of Malta
Old Humanities Building, Msida, msd 2080, Malta
jgarro1@um.edu.mt
Orcid ID 0000-0001-6578-0026

RECIBIDO: 22 DE FEBRERO DE 2021
ACEPTADO: 19 DE MAYO DE 2021

Resumen: Este artículo analiza el fragmentarismo en la primera de las novelas de Azorín, la titulada *Diario de un enfermo* (1901). A tal fin procedemos, primero, a destacar la importancia del fragmentarismo en la novela modernista en cuanto técnica para la aplicación de algunas características esenciales de la literatura de esa época, fundamentalmente la interiorización narrativa. Seguidamente, y a partir de la categorización de *fragmento* avanzada por Frank Kermode, analizamos el uso en el *Diario de un enfermo* de varios tipos de fragmento, dispuestos al objeto de minimizar la trama e intensificar el perspectivismo interiorizador. Concluiremos que, como quiera que el propósito de la novela consiste en mostrar el alma del protagonista, los fragmentos que la conforman se demuestran fundamentales para la consecución de tal fin.

Palabras clave: Azorín. *Diario de un enfermo*. Novela modernista. Fragmentarismo.

Abstract: This article examines fragmentation in Azorín's debut novel, titled *Diario de un enfermo* (1901). It will firstly underscore how fragmentation facilitates one of the main features of modernist novels –interiorisation. This paper will then deploy the categories of narrative fragments identified by Frank Kermode in order to undertake an analysis of fragmentation in *Diario de un enfermo*, focusing on the ways in which fragments interrupt the plot helping to intensify narrative interiorisation. The article will explain that the purpose of the novel, according to the narrator, is to offer a portrait of his soul and that the fragments are crucial to achieve this. Our analysis concludes that, not only does the use of fragments result in a fragmented novel, but fragments do also allow for a forceful exploration of the protagonist's inner feelings and of his listless conception of life.

Keywords: Azorín. *Diario de un enfermo*. Modernist Novel. Fragmentation.

En un trabajo publicado en 2015, Vicente Luis Mora recalcaba la proliferación, por entonces, de novelas fragmentarias y reflexionaba sobre la versatilidad del “fragmento” como “una constante histórica” (92) en la historia de la literatura, desde obras clásicas de la Antigüedad, *Las mil y una noches* y el *Kalevala*. Subrayaba Mora la distinción entre fragmentalismo y fragmentarismo: el fragmentalismo se da en narrativas fragmentadas (donde los fragmentos no logran componer un todo unitario), y el fragmentarismo, en narrativas fragmentarias (en las que los fragmentos conforman una unidad). Y destacaba el fragmentarismo como peculiaridad notable de la novela española actual. Curiosamente, Mora reparaba en la singularísima paradoja de que algunos autores españoles de novelas fragmentarias recelen e incluso renieguen de esa forma narrativa, dato que da la medida de cuán desconocido, aún, resulta ser el fragmentarismo. Hoy por hoy, y para el estudio de la historia de la novela española, el fragmentarismo se nos presenta como un importante motivo de estudio toda vez que interesa conocer los pormenores de su trayectoria a través de distintas épocas. Aun cuando, como aducía Mora, los orígenes de la narrativa fragmentaria pueden localizarse en los clásicos más antiguos, debemos recordar que estudiosos del postmodernismo, como por ejemplo Robert Sim (127), han resaltado el fragmentarismo como técnica principal de la novela de ese periodo. Especial atención suscita el hecho de que el fragmentarismo se constituyese en una de las técnicas primordiales de las que se valieron los novelistas del modernismo al objeto de subvertir las convenciones de la novela realista-naturalista decimonónica.

Considerado todo ello, el propósito de este trabajo reside en presentar la primera de las novelas de Azorín —la publicada en 1901 con el título *Diario de un enfermo*— como ejemplo paradigmático de fragmentarismo en la literatura de la época modernista. A tal fin expondremos, en primer lugar, algunas consideraciones sobre el desarrollo del fragmentarismo en la novela española del siglo XX y su implantación en el modernismo; procederemos, después, a distinguir algunos conceptos capitales para el estudio de la narrativa fragmentaria que nos permitan evaluar el *Diario de un enfermo* como ejemplo señero del fragmentarismo en la literatura de Azorín y en la historia de la novela española. Dicho análisis nos llevará a concluir que, ya en su primera novela, Azorín narra recurriendo a la acumulación de fragmentos que, no obstante su aparente desorden, constituyen un todo unitario y dotado de significado.

FRAGMENTARISMO Y NOVELA MODERNISTA

La paulatina transición de la novela realista-naturalista a la modernista metamorfoseó el género radicalmente. Al contrario que la narrativa realista decimonónica, el modernismo orienta la narración hacia el entendimiento de las verdades subjetivas y, a tal fin, se sirve de mecanismos narrativos de interiorización. La subjetivación de la realidad obliga a vulnerar la linealidad diegética prototípica de las novelas realistas-naturalistas y a adoptar técnicas como el pluriperspectivismo y la digresión (ver, por ejemplo, Garrido Ardila 2013a). En esas novelas de principios del siglo XX cuajan técnicas que después tomarán como molde novelistas posteriores. Por ejemplo: el diálogo interior y el flujo de conciencia apreciados en *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes o en *San Camilo 1936* (1969) de Camilo José Cela, se articularon ya en *Amor y pedagogía* (1902) y en *Niebla* (1914) de Unamuno; la digresión narrativa tan en boga últimamente en, por ejemplo, las novelas de Juan José Millás se empleó solventemente en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín y en *Cómo se hace una novela* (1928) de Unamuno (Garrido Ardila 2011), novelas estas que también pueden calificarse de “autoficciones” (Garrido Ardila 2014).

El modernismo español dio a luz novelas en las que la narración propende a fragmentarse hasta el punto de causar la impresión de que, en lugar de novelas, deben tenerse por misceláneas de microrrelatos (*Las confesiones de un pequeño filósofo*) o de pensamientos urdidos con escaso orden y concierto (*Cómo se hace una novela*). Por ejemplo, *Las confesiones de un pequeño filósofo* se urde mediante la trabazón de capítulos, cada uno de los cuales contiene un recuerdo o una reflexión, lo cual, en apariencia, da una impresión de cúmulo, más o menos desordenado, de unidades narrativas inconexas. (A *Las confesiones* volveremos más adelante como ejemplo señero de la novela fragmentaria de Azorín). En *Cómo se hace una novela* el narrador declara su intención de relatar una historia concreta, pero sus digresiones constantes convierten el texto en un abstruso pergeño de ideas. Novelas como estas se construyen mediante la conjunción de fragmentos narrativos que provocan una suerte de tensión entre el todo (la novela completa) y sus partes (las unidades narrativas que la componen). El empleo sistemático de fragmentos narrativos para la construcción de novelas se normalizó particularmente en época del modernismo debido a que una de las principales depuraciones formales de ese movimiento atañe, como decíamos, a la reorientación de la perspectiva narrativa: de la contemplación de lo exterior en las experiencias cotidianas propia de la novela realista, la novela modernista

pasa a fijarse en lo interior, lo cual implica tanto la adopción de técnicas de interiorización como la total subversión de la linealidad diegética imperante en la segunda mitad del Diecinueve. En concierto con la filosofía positivista, la novela realista relataba hechos como verdades monolíticas y referidos por un narrador omnisciente: la estructura es lineal y expone unos hechos indefectibles. Por el contrario, en palabras de John Fletcher y Malcolm Bradbury, las novelas del modernismo son “novels of pattern rather than plot” (408) toda vez que “[they] flee from material realism not in order to convey consciousness or the feel of a life more intensely, but in order to explore the poverty of reality and the powers of art, of perspective and form which lie in the spaces between the data and the creative object” (409). Se subvierte, pues, la trama (“plot”) mediante la reorganización de la información dada y de los “espacios” o segmentos narrativos, y el recurso a los fragmentos resulta en la composición de novelas caracterizadas por su fragmentarismo (ver Varley-Winter).

La novela modernista, escrita bajo el influjo de la filosofía relativista y contraria al racionalismo, no presenta una verdad incuestionable, sino subjetiva y desentendida del cientificismo racionalista. En lugar de presentar una verdad única, científica e irrefutable, en la novela modernista se plasma una realidad subjetiva e indefinida, compuesta de innúmeros vislumbres de la realidad. La importancia de los “espacios” señalados por Fletcher y Bradbury se demuestra capital en las novelas del modernismo por cuanto que tienden a quebrar esa linealidad narrativa para, en última instancia, implantar una perspectiva subjetiva y relativista. C. A. Longhurst define la estructura de la novela modernista como “flexible y porosa”, argumentando:

La estructura organizativa de causa y efecto es atenuada o incluso rechazada como artificial. La vida humana no tiene ni causa ni efecto, es algo puramente contingente. Sin embargo, la narrativa requiere organización: para dar coherencia a sus obras los modernistas utilizan otros principios organizativos, tales como el uso de mitos clásicos, referencias intertextuales, juegos metatextuales, estructuras derivadas de la música o de filosofías orientales, ocultismo y numerología, etc. La apariencia de desorden que a menudo se da es engañadora: al final de la narrativa modernista termina por ser tan convencional en su intento de evitar lo convencional como la narrativa realista y naturalista. (41-42)

Pudiera afirmarse que la novela modernista acabe claudicando a la convencionalidad prevalente en la realista. Con todo, Longhurst expresa claramen-

te la cualidad de flexibilidad de la narrativa modernista frente a la inflexibilidad anterior. La novela modernista es porosa, según la describe Longhurst, en cuanto que se permite la flexibilidad necesaria para aceptar segmentos narrativos que la novela realista rechazaría porque vulneran la linealidad diéctica.

El novelista del modernismo construye sus novelas conforme a estos principios y con arreglo a una serie de técnicas determinadas. Observa Nil Santiáñez entre estas “el monólogo interior, el uso de largas escenas dialogadas sin acotaciones del narrador y el libre discurrir digresivo” (254). Subraya ese crítico que “las tramas novelescas cambioseculares exageran un rasgo presente en germen en el naturalismo: la falta de ordenación”, y puntualiza: “La estructura de la trama depende ahora del personaje y/o del narrador y su evolución” (254-55). De este modo, la novela modernista discurre mediante la acumulación de esos elementos, en expresión de Santiáñez, “faltos de ordenación”, pero solo, como indica Longhurst, “engañosamente”. Henos ante obras en que el conjunto de fragmentos narrativos propicia una tensión entre las partes y el todo. Dicha tensión responde a una irremisible necesidad: el narrador de la novela modernista suele ser una voz desprovista del don de la omnisciencia: presenta los hechos como en la vida real cualquiera los conocería, es decir, de modo fragmentario y, a veces, incluso contradictorio. A esa misma tensión que aquí señalamos se refiere Jeremy Hawthorn, en un estudio de la narrativa modernista de Joseph Conrad, como paradoja: “In both cases, the claims seem to involve, or threaten, a paradox: on the one side the partial, the incomplete (anecdote, passing phase of life, fragment), on the other side unity of totality (whole phase of life)” (152-53).

Apunta Santiáñez que “el autobiografismo, así como la comentada falta de ordenación coherente en la trama de las novelas cambioseculares obedece [...] tanto a la refracción de un mundo desordenado y multiforme, como a la necesidad de ordenar el material narrativo mediante la lógica impuesta por el libre fluir de la voz autobiográfica” (255). Ejemplo de dicha ordenación diéctica hallamos en *San Manuel Bueno, mártir* (1930) de Unamuno, novela breve en la que la narradora acumula recuerdos en apariencia un punto desordenados (ver Garrido Ardila 2017, 125-28). Estos fragmentos de la memoria se traban al objeto de ofrecer el cuadro psicológico del protagonista epónimo, y es la perfecta disposición de esos fragmentos en la tensión entre el todo y las partes lo que ha propiciado que a esta obra se tenga, por lo general, como la más perfecta, formalmente, de las de Unamuno.

La disposición de fragmentos como unidades en la urdimbre de novelas ha sido estudiada en cierta profundidad. En términos generales, Mora define el fragmento como “aquella mónada narrativa que, sin dejar de tener cierto o completo sentido por sí misma, vincula su autonomía al encaje discursivo en una estructura narratológica más amplia, ya sea sintáctica, semántica o simbólicamente” (93). Lauro Zavala hila más filo y discrimina entre dos categorías de segmentos de narración. Estima Zavala que

el punto de partida para la discusión sobre las relaciones estructurales entre la parte y el todo es la distinción entre fragmento (referido a la ruptura de una totalidad en elementos que conservan una relativa autonomía textual) y detalle (referido a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible). (19)

Y distingue una suerte de detalle denominado fractal, que define como “todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie” (19). Concluye Zavala que “el fragmento es lo opuesto al fractal, pues el primero es autónomo, mientras el segundo conserva los rasgos de la serie. Pero, mientras el detalle es resultado de una decisión del autor, el fractal es producido por el proceso de lectura. En todos los casos estamos ante el ocaso de la integridad de los géneros tradicionales”.

Mayor especificidad aporta Frank Kermode en sus glosas a Roger Shattuck. Argumenta Kermode (141) que todo fragmento narrativo puede clasificarse en una de las siguientes tres categorías. La primera es el *absolute fragment* definido como aquel fragmento que “cannot belong to any larger order of things”. La segunda, el *implicate fragment*, caracterizado por presentar “a positive relation to a system”. La tercera, el *ambiguous fragment* que “is at once absolute and implicate”. Ello nos devuelve a la cuestión de la unidad de la obra. Jenaro Talens llama a la novela de fragmentos absolutos fragmentada, y a la novela compuesta de fragmentos implicados o ambiguos, fragmentaria. La distinción entre esas tres categorías de fragmentos según Kermode y de novelas con o sin coherencia según Talens no es baladí, toda vez que la novela, en cuanto entidad artística, precisa de cierta unidad.

Como ejemplo de novela modernista fragmentaria pudiera tomarse *San Manuel Bueno* compuesta de once breves capítulos. La mayoría de esos capítulos contiene una anécdota con unidad y semántica propia, pero puestos todos en diacronía conforman la historia del epónimo protagonista. Esas unidades son fragmentos ambiguos porque poseen entidad en ellos mismos y porque

cada uno de ellos posee relación con el resto y, todos juntos, articulan una historia de coherencia temática. En el caso de esa novela de Unamuno, los fragmentos ambiguos logran poner ante el lector un completo y hermoso retrato psicológico del protagonista.

FRAGMENTARISMO EN LAS NOVELAS DE AZORÍN

Aun cuando se suele tener a Unamuno como paradigma de novelista español del modernismo, cumple igualmente valorar la originalidad de Azorín, hasta el punto de que bien pudiera reconocérsele como el creador de lo que Unamuno después denominó la *nivola*: en *Niebla* Unamuno señala que los principios formales de la *nivola* son el diálogo y la ausencia de acción, características estas que doce años antes Azorín, en *La voluntad*, había destacado en su forma de novelar (ver Garrido Ardila 2015, 89-101). Azorín buscó siempre nuevas formas de expresión estética, y el fragmentarismo se constituyó en órgano consustancial a su narrativa.

Ya en 1960 José María Martínez Cachero (287-311) reparaba en el fragmentarismo como rasgo constitutivo de las novelas azorinianas, a las que él se refiere como “egopeyas”, junto a otras características como las psicologías incompletas, la repetición, el “estatismo” o inacción y la recurrencia de temas como el amor y la descripción de paisajes. Después de Martínez Cachero, otros muchos advirtieron el fragmentarismo como molde de las novelas de nuestro autor. Francisco Díez de Revenga identifica el fragmentarismo como una de las cualidades de la novela lírica de Azorín: “El concepto de novela lírica [incorpora] su autobiografismo, fragmentarismo y tiempo narrativo peculiares, con su capacidad de captar al lector y de hacerlo partícipe de la creación novelesca subjetiva” (1983, 52). Curiosamente, los más de los estudiosos de Azorín han reparado en esa técnica a partir de la segunda de sus novelas. María Victoria Utrera Torremocha define *La voluntad* como novela construida mediante la “rupturas de la linealidad narrativa [...] el fragmentarismo y su tendencia a los pasajes narrativos” (258). Fermín Ezpeleta Aguilar define esa misma novela como “un todo fragmentario” (66). Acerca del fragmentarismo en el *Diario de un enfermo* ha escrito Montserrat Escartín Gual, sobre quien volveremos ulteriormente.

Con todo, *Las confesiones de un pequeño filósofo* constituye el ejemplo mejor pulido de novela fragmentaria. En apariencia, los breves capítulos de *Las confesiones* se presentan como fragmentos absolutos (la mayoría) o implica-

dos (otros), hasta el punto de que José Luis Martín Nogales (16) la considera una suerte de obra de periodismo en lugar de una novela. En esa misma línea, Ángel Prieto de Paula ha argumentado que “*Las confesiones* no es ya una novela, ni siquiera con las anchas pautas utilizadas para el caso de la obra precedente. Se trata, más bien, de un libro de índole memorialista, en que la recuperación elegíaca del pasado enciende la entonación poética” (186). No obstante esa apariencia de amalgama de recuerdos a la manera de unas memorias desestructuradas, los capítulos de esa novela se ensartan de modo coherente y al propósito de desarrollar una temática concreta. *Las confesiones* se divide en tres partes temáticas, en cada una de las cuales se madura un tema que lleva a la siguiente (ver Garrido Ardila 2013b). A esas partes preceden dos prólogos y los dos primeros capítulos, en los que el protagonista plantea como objetivo del libro llegar a entender la vida. La primera de esas partes abarca del capítulo III al XXX, en los que el protagonista reflexiona sobre la melancolía que lo embarga. La segunda se extiende del capítulo XXXI al XXXVI y en ella se descubre, primero, que esa melancolía la causa el temor a la muerte y, después, se presenta la vida como un camino hacia la muerte. La tercera y última comienza en el capítulo XXXVII, acaba en el XLIV y, a partir de las ideas sobre la existencia apuntadas en la anterior, exhibe una serie de hondas y sentidas reflexiones en torno a la brevedad de la vida.

Es decir, que esos capítulos, que otros críticos han entendido que son meros recuerdos arrumados meramente para evocar tiempos pasados, resultan ser, en realidad, fragmentos absolutos que forman un todo dotado de unidad de significado:

Las confesiones se revela no como un conglomerado de lacónicos capítulos autobiográficos, o como un collage compuesto de retazos extraídos al azar de la memoria del autor, sino como una novela vertebrada por un tema central y construida conforme a la evolución de ese tema. Aun cuando en varios momentos el narrador afirme que escribe con el solo objeto de poner sobre el papel sus recuerdos y, como señala por dos veces en el capítulo I, “evocar mi vida” [...], esa evocación responde a los ardientes deseos de exponer su concepción de la vida y de la existencia. La novela pudiera, pues, prestarse a dos lecturas: una, superficial, sobre los recuerdos de niñez y juventud, sobre *su* vida; otra, profunda y meditada, sobre *la* vida, sobre su concepción existencialista del vivir. (Garrido Ardila 2013b, 169-70)

En *Las confesiones*, el narrador declara su propósito de evocar su vida (52). En el prólogo del *Diario* declara el editor ficticio que el protagonista “A retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera” (245). La concepción de *Las confesiones* resulta ser, pues, la misma que la del *Diario*: declaración del objetivo de la obra, al principio de la misma, como preámbulo a la consecución de ese objetivo por medio de la sucesión de fragmentos de la memoria del protagonista concebidos como unidades narrativas. En la novela de 1904, la trabazón de las unidades narrativas sigue la lógica de esas tres partes, y en cada una de ellas la mayoría de los capítulos se ensarta de modo que avance cualitativamente la comprensión del problema planteado al principio.

FRAGMENTARISMO EN EL *DIARIO DE UN ENFERMO*

Publicado en 1901, el *Diario de un enfermo* precede a las cuatro grandes novelas de 1902 que constataron el amanecer de la nueva literatura en España –*Caminos de perfección* de Baroja, *Amor y pedagogía* de Unamuno, *La voluntad* de Azorín y *Sonata de otoño* de Valle-Inclán–. Evidentemente, antes del *Diario de un enfermo* en España se habían publicado novelas distanciadas formalmente del realismo y que podemos reconocer como avanzadas del incipiente modernismo, como son, por poner algunos ejemplos trascendentales, *Insolación* (1889) de Pardo Bazán, *Su único hijo* de Clarín (1890), *Misericordia* de Galdós (1897) y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) de Ganivet. Aun cuando el *Diario de un enfermo* se ha relacionado, a veces, con el *Diario íntimo* de Unamuno (por ejemplo, Escartín Gual 2002), su forma se asemeja especialmente a la primera de las novelas del autor vasco-salmantino, la titulada *Mundo nuevo* y concluida en 1896. Ambas se conciben como la exposición de las vivencias de un joven atormentado por la existencia para él vacía de significado. Unamuno narra en tercera persona, mientras que Azorín lo hace en primera, y el tono de ambos narradores difiere en el brío de la desesperación: la voz narradora en la obra de Unamuno eleva su luctuosa desesperanza mientras que en la novela de Azorín esa tristeza se expresa retenida y dolorosamente resignada. Con todo, estas dos obras coinciden en fijarse en los sentimientos del joven hastiado de vivir, y ambas adoptan ya la perspectiva interiorizadora de la novela modernista. Merced a su focalización interiorizadora, cabría reconocerlas y denominarlas obras de *pureza* modernista antes de 1902. Y téngase en cuenta que *Nuevo mundo* de Unamuno permaneció inédita hasta finales del si-

glo XX, pues, en vida del autor, ningún editor se avino a publicarla. Eso hace del *Diario de un enfermo* una novela especialmente singular en el tránsito de la novela realista a la modernista. Una de las características plenamente modernistas de la primera novela de Azorín es precisamente la adopción del fragmentarismo como principio esencial de la narración.

Al ponderar el recurso del diario en la obra de Azorín, Escartín Gual entronca al novelista alicantino con la tradición de Unamuno y Amiel antes de observar que el género del diario permite a Azorín “encontrar la identidad de la persona dividida entre lo público y lo privado y estudiar el yo como un proceso cambiante a lo largo del tiempo, que se puede captar bien en el fragmentarismo del diario (mejor que en la continuidad de la autobiografía)” (2002, 111). En su edición del *Diario de un enfermo*, Escartín Gual denomina esta novela “collage con materiales de varia naturaleza (estampas, sensaciones, sucesos íntimos, pensamientos...) y aspectos de amalgama” (2015, 184-85) que anticipa “la arquitectura de *La voluntad* y de otras novelas de Azorín” (185), y puntualiza que “de este modo, el estilo breve y telegráfico de la obra se ajusta a la estructura fragmentada del diario” (185). Esta filóloga sintetiza la narrativa azoriniana, fijada ya en 1901, como:

Relatos donde lo novelístico se entremezcla con la racionalidad del ensayo, lo fragmentario del artículo del periódico, más la intimidad y forma propias del diario: el uso de la primera persona narrativa; el tono confesional e íntimo; la observación anotada del suceso cotidiano; una mirada contemplativa; un estilo descriptivo-pictórico, de tempo lento; el bosquejo breve; la yuxtaposición de contenidos diversos, a modo de collage; la forma fragmentaria; una lengua clara, conversacional, alejada de la retórica literaria; relativismo en el punto de vista visible en las soluciones provisionales o finales abiertos; una cronología discontinua; impresionismo y gran culto a las sensaciones, por concebir la sensibilidad como una capacidad humana superior al intelecto. (2015, 21)

De todo ello, “la forma fragmentaria” que señala Escartín Gual determina la estructura narrativa toda de la novela. Y esa forma se constituye de “piezas independientes, más que partes de un conjunto” (22).

Antes al contrario, puntualicemos ahora que la cuestión se reduce a que, tanto en el *Diario de un enfermo* como en las novelas que nuestro autor escribe después, esas piezas independientes se disponen de tal suerte que producen la tensión de las partes con el todo unitario que ellas conforman, como hemos

visto en el caso de *Las confesiones*. En el *Diario de un enfermo*, las unidades narrativas no son, en la terminología de Zavala, fractales, porque poseen significado independiente, ni tampoco son fragmentos porque todos se conciben como parte constitutiva e imprescindible del todo de la obra. Se trata, en expresión de Kermode, de fragmentos ambiguos, porque teniendo entidad como textos independientes, forman parte indispensable de la obra toda.

Conforma el *Diario de un enfermo* una serie de 62 entradas fechadas entre el 15 de noviembre de 1898 y el 6 de abril de 1900. La extensión de estas oscila entre una breve frase de tres palabras (268) a varios párrafos. Al diario precede un prólogo “Del editor al lector”, en el que ese editor ficticio e intra-textual define la obra como un conjunto de páginas en las que “palpita el espíritu de un angustiado artista” (245), quien “a retazos, desordenadamente, supremamente sincero, fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera” (245). En las tres primeras frases de la novela se presentan sucinta mas certeramente sus principios narrativos y temáticos: la obra tiene por objeto retratar el alma entera del protagonista. Ello implica, primeramente, que la trama ocupa un segundo plano, y que la observación del alma se antepone a cualquier otra consideración. La composición de ese retrato habrá de conformarse, pues, no mediante una trama lineal, sino merced a la acumulación de esos retazos presentados desordenadamente. Ello no quiere decir que la obra carezca de trama, puesto que presenta y sigue un hilo argumental: el protagonista conoce a una mujer, se enamora de ella, se casan y, poco después, ella enferma y fallece. Antes bien, esa trama se manifiesta irregularmente, y la inmensa mayoría de esos retazos versan sobre los sentimientos y las sensaciones que bullen en el alma del protagonista.

Así pues, el *Diario de un enfermo* se compone de una sucesión de breves capítulos que tienen por objeto perfilar el alma entera del personaje protagonista, en el transcurso de lo cual se inserta la trama amorosa. Cada uno de esos capítulos es un fragmento de la experiencia vital del diarista, un fragmento que puede leerse como una composición independiente, como una pieza poética en prosa, ensartada en esta novela lírica. Su presentación como entradas del diario, con indicación de la fecha, da la impresión de desconexión de unas con otras. Antes bien, son, en la terminología de Mora, mónadas narrativas con “cierto o completo sentido” ensartadas en “una estructura narratológica” (93), y, en la nomenclatura de Kermode, fragmentos ambiguos porque poseen una naturaleza independiente pero, así también, común. Al propósito de sobrepone el sentimiento a la acción, la mayor parte de los fragmentos tratará los sen-

timientos del alma. De esta suerte resulta una novela en la que la interiorización se impone a la trama. Azorín concibe esos capítulos como retazos o piezas destinadas a urdir la novela. En 1896 había publicado un libro titulado *Bohemia* con ocho cuentos, uno de los cuales se titula “Fragmentos de un diario”, prueba de que, desde sus inicios, había concebido los fragmentos como unidades narrativas. Al contrario que en *Bohemia*, en el *Diario de un enfermo* el fragmento no es apenas unidad de significado propio como composición lírica –es decir, fragmento absoluto–, sino parte de un todo sólido –fragmentos ambiguos–.

En *Las confesiones de un pequeño filósofo* el orden de los capítulos responde a una lógica temática y, por lo general, cada uno de ellos constituye un avance en el razonamiento que el protagonista va urdiendo. El *Diario de un enfermo* presenta una estructura distinta: una pequeña minoría de capítulos constituye la acción (el enamoramiento, boda y viudez del protagonista) esparcida en una mayoría de capítulos dispuestos sin una coherencia organizativa pero que, en su conjunto, componen ese retrato del alma. Sobre las entradas del diario ha observado Díez de Revenga (1988, 74-80) que suelen presentar la misma constitución: una descripción seguida de la exposición de ideas y de sentimientos. A Azorín se le planteaba el problema de dotar de variedad esa mayoría de capítulos sobre el alma. Por esa razón, aunque todos sigan ese modelo similar que apunta Díez de Revenga, Azorín concibió varias líneas compositivas que resultaron en cinco categorías que denominaré fragmentos ambiguos: 1) de estatismo, 2) de reflexión, 3) de acción y reflexión, 4) de acciones interpoladas a la trama y 5) de acción constitutiva de la trama. Esta variedad de fragmentos se dispone en la novela al objeto transmitir esa sensación de desorden y desconexión, a pesar de que todas estas categorías de fragmentos ambiguos están concebidas con el fin último de contribuir a la urdimbre de la novela en su unidad artística. En definitiva, la primera novela de Azorín es novela fragmentaria y su fragmentarismo consiste en la sucesión de fragmentos ambiguos. A continuación revisaremos cada una de esas cinco categorías para mostrar los modos en que los fragmentos ambiguos se conciben como partes del todo.

Fragmentos de estatismo

Los fragmentos de estatismo adoptan diferentes formas a lo largo del *Diario de un enfermo*. Una consiste en presentar una acción reducida al mínimo, despojada de todo detalle y sin continuación alguna, como por ejemplo la entrada constituida apenas por la breve frase “Vuelvo a Madrid” (268), y algo des-

pués otra de idéntica parquedad: “De vuelta en Madrid” (288). En la primera, el verbo “volver” implica una acción, que se deja en vacío de modo que la acción se aborta. En la segunda se prescinde del verbo, y la acción presupuesta (llegó a Madrid) no se continúa. La función de esta suerte de fragmento consiste en fingir que se avanza la trama de la novela mas sin avanzarla. Obsérvese que, frente a los pormenores del sentir del protagonista explanados con mayor detalle, estas dos entradas reducen la acción a su mínimo, de modo que los sentimientos de las otras entradas prevalecen de modo que muestren el alma del protagonista, que es la razón de nuestra novela. Por esa razón, estos fragmentos de estatismo deben categorizarse como fragmentos ambiguos toda vez que contribuyen a configurar el todo de la obra.

En otros capítulos de estatismo, una acción inicial cede a la descripción, de modo que la descripción se superpone a la acción eliminándola:

Desasosegado, inquieto, me levanto y abro el balcón. La brisa de la madrugada entra en una larga inspiración refrescadora. Todo calla. Arriba, en el cielo, brilla parpadeante el lucero de la mañana. Los amplios bancales, las montañas pobladas de pinos, los vastos olivares que bajan hacia la laguna escalonados son una negra mancha. En la lejanía, por encima del fosco recorte de una loma, el cielo palidece. Un camino que se pierde en la negrura blanquea.

Todo calla. Incesante, tembloroso, llega de los enfoscados parrales el susurro de una fuente. (265)

Este fragmento comienza con la acción del personaje: “me levanto y abro”. Inmediatamente, el protagonista cesa su quehacer y cede la acción a la naturaleza: la brisa entra. Pero la acción se aborta súbitamente por medio de “Todo calla”, frase que implica estatismo y que impone el silencio y la inacción. A ello sigue una descripción del paisaje en la cual los verbos empleados indican acciones de la naturaleza que redundan en la inacción del protagonista. El siguiente párrafo repite la fórmula “Todo calla” para insistir en ese silencio que ratifica el estatismo.

La entrada fechada el “19 de noviembre (doce de la mañana)” (274) describe el silencio. Ahí, un primer párrafo puntualiza las acciones del personaje: “Recorro un corto pasadizo”, “Ando, ando; mis pasos suenan ruidosamente”, “Salgo a una plaza diminuta”. Siguen descripciones de los edificios. Termina ese párrafo y sigue el siguiente: “Reposo; silencio aplanador”. Y un tercero describe algunos sonidos sueltos. El personaje recorre las calles, pero nada

acontece: la acción de caminar descubre la ausencia de acción que haga avanzar la trama y lleva a la inacción total anunciada por ese “silencio aplanador”.

Todos estos fragmentos de estatismo relegan la trama a un segundo plano y constituyen una inmersión al interior del protagonista, en un primer nivel a modo de fase inicial del descenso al alma. En función de ello, se constituyen en piezas fundamentales para la obra y son, por tanto, fragmentos ambiguos.

Fragmentos de reflexión

En los fragmentos que aquí llamamos de reflexión, un primer verbo indica un acto asociado a pensar, de modo que la reflexión impone la ausencia de la acción. Ejemplo de esta categoría lo brinda la primera entrada del *Diario*. Comienza con preguntas de índole filosófica: “¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida?” (247). Sigue otro párrafo en que se reflexiona sobre el pasar de los días y de la vida misma. Sigue un tercer párrafo compuesto por estas dos palabras: “Y pienso” (247). Comienza el cuarto: “Pienso en la inanidad de la lucha” (247). Continúan las reflexiones, y el séptimo párrafo se enmarca en los verbos de inacción “siento” y “pienso”: “Cae la tarde; estoy solo. *Siento*, a pesar de mis sutiles consuelos filosóficos, honda tristeza. Es domingo, anodino domingo, abrumador domingo. El cielo está triste; llueve finamente a ratos. *Pienso*” (248; cursiva mía). El penúltimo párrafo termina: “siento la angustia metafísica” (248). Y el último párrafo consta de una sola palabra: “Noche” (248). De este modo, comienza la novela con reflexiones e inacción como las primeras pinceladas del retrato del alma del protagonista, definida por esa “angustia metafísica”.

Esta categoría de fragmentos de reflexión aborda directamente la cuestión primordial de la novela –la exposición del alma– y nos muestra que el alma del protagonista se halla embargada por la angustia de vivir una vida vacía de sentido. Alcanzarían, pues, una mayor profundidad interiorizadora que los fragmentos de estatismo.

Fragmentos de acción y reflexión

Una mayoría de entradas se estructura mediante acción seguida de reflexión. A diferencia de aquellas otras que hemos llamado de estatismo, en estas la acción que abre el capitulo se desarrolla hasta bosquejar una escena. Debe

considerarse que la acción descrita en estos casos no suele, por lo general, aportar nada al desarrollo de la historia amorosa, sino que presenta a veces un acto cotidiano situado en un instante concreto del día. A veces, la entrada comienza con indicación del momento de la jornada, por ejemplo: “Hoy he visitado a una provecta comedianta” (255), “Hoy un tranvía ha atropellado a un anciano” (257), “Esta tarde leía yo una novela” (260), “Esta mañana, a las diez, he paseado por las afueras” (280). En todas estas ocasiones, esa acción cotidiana y trivial deriva en una reflexión y en la sufrida descripción de los sentimientos del protagonista. Hermoso ejemplo de esta categoría hallamos en la entrada del 20 de enero, que a continuación transcribimos en su totalidad:

Nos casamos. Nadie lo ha dicho; pero en el gesto, en los silencios, en el ambiente leo bondadoso deseo de acceder todos a lo que, con frase grosera y brutal, pudiera llamarse “su último capricho”.

Hoy ha quedado decidida oficialmente la boda. Siento al escribir estas líneas una extraña emoción. ¿Será *mía* esta ideal mujer? Encuentro este posesivo repugnante y bárbaro... La emoción me hace temblar; tengo fiebre; no sé si alegrarme; no sé si contristarme... Por fin va a ser *mía*...

El posesivo torna a mi espíritu tenaz y persistente; esta mezquina idea, feroz idea de posesión –de una cosa, de una mujer–, me exaspera. Contra mí, sube contra mí y se descubre el fondo de la bestia humana que la autoeducación ha ido apagando. Siento una íntima repulsión; siento un íntimo placer. Horas y horas paso analizándome, devorando a solas esa sensación multiforme, voluptuosamente perdido en la penumbra del crepúsculo. (290)

El primer párrafo esboza lacónicamente la decisión, consensuada por los novios y sus allegados, de celebrar el enlace, trascendental episodio en sus vidas, que el diarista resume prescindiendo de todo detalle y señalando apenas el “ambiente”, la participación de “todos” y la unánime decisión de complacer a la novia. El segundo párrafo prosigue la acción con la ratificación del consenso, pero pasa de inmediato a la interiorización anunciada mediante el verbo “sentir” y el sustantivo “emoción”. A partir de ahí, el resto de la entrada será una meditación sobre los sentimientos del protagonista, trabada por medio de los verbos “alegrarse”, “contristarse”, “exasperar”, “sentir” (en dos ocasiones) y de los sustantivos “emoción”, “repulsión”, “placer”, “sensación”.

Ejemplo más extenso nos brinda la entrada del 10 de diciembre, que comienza: “He trabajado esta mañana en mis investigaciones históricas. Durante

horas y horas he manejado infolios, he tomado notas, he compulsado citas” (250). Obsérvese cómo el espacio de “horas y horas” de acción se condensa aquí en dos breves frases, acumulándose en la segunda de ellas tres verbos epítetos del primero: “manejar” textos, “tomar” notas y “compulsar” citas son todas acciones prototípicas de “investigar”. Se trata, pues, de una suerte de acción reprimida, de pseudoacción. Nada especial ocurre, y al lector se le niega conocer qué leyó el protagonista, qué razonó sobre esas lecturas, si trató con otras personas y quiénes fueron estas, qué hizo en sus pausas. La acción se reprime, primero por medio de esos verbos epítetos e, inmediatamente después, torciendo la perspectiva hacia el interior del personaje mediante preguntas de rango filosófico. Se inicia así una larga reflexión sobre los deseos y sentires del personaje. Al expresar, en el segundo párrafo, “Quiero vivir la vida en la vida misma; quiero luchar, amar, crear. Siento a ratos vivir en mí, y surgir poderosos del fondo de mi personalidad, impulsos de ira, de codicia, de generosidad” (251), el diarista llega al “fondo” de su alma y “siente” sensaciones. En el tercer párrafo anuncia que su “espíritu se pronuncia con una agudeza dolorosa” (251) antes de expresar sus sentimientos marcados por los verbos “envidiar” y “sentir”.

También se integran en la obra algunas entradas de carácter descriptivo que, al menos en apariencia, nada aportan al desarrollo de la trama. La primera frase que el diarista escribe el 19 de noviembre lo sitúa brevemente “En el tren” (273). El segundo párrafo apenas indica: “En un rincón, una vieja dormita” (273). El tercero describe a esa misma anciana. Acaba esa entrada con este párrafo: “Comen, beben, charlan, labriegos y payesas. La vieja, dormida, da una violenta cabezada. Silva el tren y modera su marcha. A lo lejos divísase la mole de un viejo alcázar con sus torres perdidas en la bruma” (273). Antes señalábamos el empleo de “callar” como verbo que expresa inacción, idéntica función a “dormir” en este otro pasaje. Asimismo, en este párrafo final se ensarta una serie de verbos que hemos llamado *epítetos*: los labriegos y payesas en el tren “comen, beben, charlan”, que es lo más banal que pueden hacer. De este modo, toda esta entrada narra una situación carente de acción alguna, pero que sirve para describir un espacio y para que el protagonista reflexione sobre dos cuestiones fundamentales a fin de conocer mejor su alma. Una es el paso de la vida y la proximidad de la muerte –anunciado ya en el primer párrafo de la primera entrada de su diario– por medio de la anciana que al dormir se asemeja a un muerto, como indican los adjetivos “cadavérica” y “negruzca” (273). La otra es la inmaterialidad de todo en la vida, ilustrada por la bruma que no permite distinguir el “viejo alcázar”, símbolo también del paso del tiempo.

Dada su aportación al todo de la obra, estos fragmentos también deben considerarse de la clase de los fragmentos ambiguos. Con ellos se alcanza el alma del protagonista, y en ellos se van expresando y exponiendo cada uno de los sentires que constituyen los rasgos del alma retratada en la novela.

Fragmentos de acciones interpoladas a la trama

Otras entradas presentan a personajes y sus acciones que no tienen parte en la trama de la novela. Es el caso de la redactada el 2 de febrero, que arranca con una acción: “Paco Téllez ha venido esta mañana a visitarnos” (294). Sin embargo, en lugar de continuar la acción e integrarla en la trama, el protagonista pasa a describir el carácter de Téllez y sus costumbres. La segunda frase lo presenta como “Noble, opulento, morador único de un viejo caserón [...] es un hidalgo fantástico y genial que afecta la soberana pose de asombrar a sus paisanos” (294). Explica después las costumbres de Téllez, quien disfruta derrochando su fortuna y gusta de pasarlo bien con sus amigos. El segundo párrafo de esa entrada vuelve a la descripción: “En las ocasiones solemnes, Paco Téllez viste con afectada negligencia” (294), y se pone como ejemplo de ello: “La otra noche, en una función que dieron unos tristes cómicos”, ocasión en la cual “Téllez, con camisa de dormir, el sombrero sobre los ojos, estaba en un palco con los pies sobre la barandilla, causando el asombro de esta minúscula burguesía que todo lo perdona” (294). Y finaliza la redacción del día 2 de febrero con este párrafo: “Esta tarde, al volver de una esquina, lo he encontrado. Vestía con el atildamiento y pulcritud de un lord una elegantísima levita. Se marchaba al campo” (295).

Ese capitulillo comienza y termina con acciones: Téllez les “visita” por la mañana y el diarista se lo “encuentra” por la tarde. Pero en ninguna de estas ocasiones se siguen y se desarrollan las acciones. La presencia de Téllez tampoco aporta absolutamente nada a la trama del enamoramiento y el matrimonio del protagonista; antes al contrario, el retrato del amigo sirve, de hecho, para perfilar aún más la psicología del protagonista con el fin indicado al principio mismo de la obra, que es la comprensión de su alma. Téllez es un señorito elegante, despreocupado, que vive la vida sin importarle los remilgos de sus vecinos. En la primera entrada había reflexionado el diarista que leer filosofías no es vivir la vida, y en Téllez se nos presenta la antítesis del protagonista: Téllez disfruta de la vida, y al mostrarse en la novela como ejemplo de vida despreocupada, los lectores comprendemos la melancolía del protagonista porque

su existencia es lo contrario a la vida social de Téllez. Por esta razón, a pesar de su independencia de la trama, este fragmento debe considerarse ambiguo.

Similar función ejerce la entrada del 11 de febrero, sobre don Román. Comienza esa con una acción: “A lo lejos, he visto a don Román” (295), a la que sigue de inmediato la descripción del personaje: “Es un tipo inexpresivo; afeitado, ocultos los ojos tras recias gafas, su cara parece la de una estatua de piedra desgastada por la lluvia” (295). Queda, de este modo, abortada la acción: el protagonista ve a don Román “a lo lejos”, y el atisbo del personaje da pie a esa descripción y al relato de la historia que explica su apodo “el enterrador de los Pachecos” (295). En el estilo breve y conciso de la obra, se narra entonces cómo don Román –hombre de vida discreta y aburrida– forjó una amistad con los hermanos Pacheco. A estos movía el afán de heredar la hacienda del anciano, hasta el punto de que lo convencieron para que se mudara a la casa de ellos. Empero, los tres hermanos fueron falleciendo uno tras otro y a todos sobrevivió don Román.

Nuevamente, apenas dos entradas después del bosquejo de Téllez, don Román aparece en la vida del protagonista sin aportar nada a la acción y sin desarrollar acción alguna. Sin embargo, el relato del “enterrador de los Pacheco” se inserta en la novela con dos finalidades. En primer lugar, se toma como anécdota de la fugacidad de la vida: quienes pensaban que vivirían mucho fallecen a destiempo, y aquel de quien se pensaba que pronto pasaría a mejor vida continúa su existencia anodina. En segundo, la historia de don Román precede a la entrada en que se descubre la debilísima salud de la enamorada enferma: “Hemos paseado hoy por la huerta. Débil, extenuada, no puede andar casi. Caminábamos lentamente; nos sentábamos a cada momento” (297). Y termina:

Esta tarde, a su lado, yo no podía contener mi emoción. Ella, un momento, en que el sentimiento me hacía mirarla ansioso, me ha mirado también y ha leído en mis ojos mis angustias. Ha sido un instante rapidísimo: mis ansiosas miradas suplicaban doloridas que no me abandonase; la suyas, firmes e ideales, hablaban del Infinito implacable... (297)

Repárese en la “emoción”, el “sentimiento”, el estado “ansioso”, las “angustias” ante la muerte denominada eufemísticamente “Infinito implacable”. Esto es, que ante tan terrible revelación de la enfermedad y de la inevitable muerte, la historia de don Román sirve para adelantar lo “implacable” de la muerte, que se llevó a los hermanos Pacheco cuando no lo esperaban. En definitiva,

don Román y los Pacheco se prestan para enfatizar la desesperación del protagonista ante la muerte, porque la muerte es “implacable” e impredecible.

Vemos, pues, que estas interpolaciones episódicas redundan en los sentimientos del protagonista y en la presentación de su alma. Toda vez que se insertan con intención y sentido en la obra, deben considerarse fragmentos ambiguos.

Fragmentos de acción constitutiva de la trama

Por último, la novela incorpora entradas que refieren la historia del enamoramiento y del matrimonio del protagonista. Del total de 62 entradas, apenas dieciséis contribuyen al desarrollo de esa trama. A la esposa no se la mienta hasta la cuarta entrada, que comienza: “Esta mañana, al cruzar la Puerta del Sol, he encontrado... mejor diría *la* he encontrado. ¿A quién? No sé; esbelta, rubia, toda de negro, con severo traje negro, luminosos los ojos, triste y aleanteante la mirada” (252). La totalidad de estos capítulos sigue el patrón de la acción y el sentimiento. Véase, por ejemplo, la segunda, del 15 de enero: “Hoy, en la Castellana, *la* he visto. Hablaba descuidado, baja la vista, con un amigo... *De pronto* he levantado los ojos y me he encontrado con su mirada, una mirada tembladora, inconscientemente ansiosa, indefinible en su misteriosa y fugaz expresión inefable” (254). Las dos primeras frases presentan las acciones de ver él y hablar ella; la tercera se inicia con la acción de encontrarse las miradas, pero pasa súbitamente a la descripción de ella. Es decir, la descripción aborta la acción y preludia la reflexión: empieza la siguiente frase: “Hay fuerzas misteriosas” (254). El párrafo siguiente evita también continuar la acción iniciada en el Paseo de la Castellana: “Pasan los días, pasan los meses, pasan los años” (255) y de esta novela podemos decir que no pasa casi nada. Y se cierra esta entrada con otra evocación a esa “fuerza misteriosa” y a una “implacable fatalidad” (255).

Este patrón se repite, y el resto de estos capítulos comienzan así: “Me marchó de Madrid. Al salir del Carmen, *la* he visto” (259); “Esta noche *la* he visto otra vez” (263), “Le escribo” (270), “Quiero apasionadamente a esta mujer” (271), “¿Por qué me quiere a mí?” (288), “Nos casamos” (290), “Esta mañana se ha celebrado la boda” (291), “A las nueve, hemos quedado solos” (293), “Hemos paseado hoy” (297), “Hemos encontrado esta mañana” (297), “Se muere, se muere sin remedio” (298), “Ha querido levantarse” (300), “ella me llamaba” (300), “Se la han llevado” (301). Toda la trama de esta novela

queda reducida, prácticamente, a esas dieciséis frases. E incluso la última de las entradas sobre la enamorada deriva en la temática filosófica que se plantea en la primera frase del diario –“¿Qué es la vida?” (247)–: “Se la han llevado” (301). Le sigue la del 30 de marzo, también de una sola frase: “Días de estúpido hondo: largos, eternos” (301), y la del 1 de abril, de un párrafo, que termina: “¡Ah el tormento de vivir! ¡Ah la opaca vida, silenciosa, indiferente, muerta!” (301). Tras la muerte de la esposa solo queda, pues, el “tormento de vivir” una “vida [...] muerta”.

Estos fragmentos constitutivos de la trama son los que menos aportan al objeto de la novela, que es el retrato del alma: propician el estado de melancolía del alma, pero son protagonizados por la amada, no por el diarista. Al ser parte de una serie, son fragmentos implicados. Sin embargo, aunque todos ellos forman una sucesión, en cuanto fragmentos pudieran entenderse también como piezas poéticas independientes que bosquejan un momento pasajero. En este sentido es lícito argumentar que pertenecen a la categoría de fragmentos ambiguos toda vez que, si bien urden la trama, su lirismo les confiere la capacidad de generar, por ellos mismos, goce estético. En cuanto fragmentos implicados, estos fragmentos de acción constitutiva de la trama poco aportan al objeto primordial de esta novela, que es la contemplación del alma del protagonista, mientras que los otros –con apariencia de absolutos– producen la sustancia de que se nutre la novela. Esta circunstancia pone de manifiesto la importancia del resto de fragmentos con apariencia de absolutos, mas que en realidad nutren la novela de significado, por lo que han de tenerse por fragmentos ambiguos.

CONCLUSIONES

Anuncia finamente el editor ficticio, en su nota preliminar, que el *Diario de un enfermo* se compone de esos fragmentos narrativos a los que se refiere como “retazos” dispuestos “desordenadamente” (245). Antes bien, esa impresión de desorden resulta engañosa por cuanto que la obra toda consigue plasmar perfecta y armoniosamente el “alma entera” (245) del protagonista. La primera novela de Martínez Ruiz se construye mediante la acumulación de fragmentos ambiguos que componen ese retrato fidedigno y meridiano del “alma”, del sentir más hondo ante una vida concebida y entendida como, según declara el diarista en la última frase, un “tormento” (301) y una existencia hacia la muerte, o una “vida [...] muerta” (301).

Al propósito de exponer las interioridades del alma, Azorín reduce la acción a mínimos: la historia del enamoramiento se limita a esas dieciséis entradas del total de sesenta y dos, y, por norma general, las acciones se abortan dejando paso a reflexiones y sentimientos. Cada fragmento aporta un sentimiento nuevo o ahonda en los antes bosquejados. No se traban conforme a una lógica determinada y con la sofisticación de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, pero todos contribuyen a conformar el estudio del alma. El *Diario de un enfermo* se urde, pues, mediante fragmentos que constituyen un todo narrativo: son textos que, independientemente, pueden poseer un significado definido en cuanto composiciones líricas; empero, en su conjunto esos textos se conciben como unidades narrativas dentro de la novela y que, en el entramado de ellas, poseen sentido dentro de la serie; esto es, como fragmentos ambiguos que componen el todo de la obra. Se produce así esa tensión a que nos referíamos al principio, o la paradoja de Hawthorn (*supra*): una unidad tan breve como, por ejemplo, “vuelvo a Madrid” aporta el sentido de inacción que contribuye a la interiorización y a la expresión de hastío existencial que anega el alma del protagonista.

Hemos visto que la concepción del *Diario de un enfermo* es idéntica a la de *Las confesiones de un pequeño filósofo*: inicio con una declaración del tema de la novela seguido de la sucesión de capítulos como unidades narrativas que contienen un recuerdo o un pensamiento. En la novela de 1904, esa sucesión atiende a un desarrollo de temas y la disposición de los capítulos pretende un ordenamiento sometido a la presentación de ideas y teorías que lleven del planteamiento de un problema (la melancolía) a una tesis (la melancolía causada por el paso del tiempo y la inminencia de la muerte) y a unas reflexiones ulteriores sobre esa tesis. El *Diario* carece de esa estructura: toma la trama del enamoramiento, nupcias y deceso de la amada y la envuelve en tupidas reflexiones sobre la vida y la muerte. Pudiera argumentarse que *Las confesiones* presenta una recia estructura diegética de la que carece el *Diario*. Y si bien en su primera novela Azorín no alcanza el grado de sofisticación estructural que logra en *Las confesiones*, debe repararse en que el *Diario* cumple sobradamente con su cometido de mostrar el “alma entera” (*supra*) del protagonista por medio de esos fragmentos ambiguos.

En definitiva, el *Diario de un enfermo* constata la concepción azoriniana del fragmentarismo como molde para la novela. Azorín no se vale del fragmentarismo solo en *La voluntad*, en *Antonio Azorín* y en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, sino ya desde el *Diario de un enfermo*, que es su primera incursión

en el género de la novela. Entendió Azorín el fragmentarismo como la técnica idónea para lograr la interiorización propia de las nuevas formas narrativas que después se denominaron novelas modernistas: por medio del fragmentarismo asordina la acción y acopia sentimientos e impresiones que, en su conjunto, descubren el alma. El *Diario de un enfermo* ensarta breves unidades narrativas para crear una novela consistente y que expone perfectamente las dimensiones y los contornos del alma del protagonista. Al igual que *Las confesiones* o que, por ejemplo, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943) de Robert Musil, esta primera novela de Azorín se compone de pequeños capítulos de entidad propia articulados para componer una obra en la que palpita la tensión de las partes y el todo, y en la que las partes se traban armoniosamente urdiendo el hermoso retrato psicológico del protagonista. Quizá sea el *Diario de un enfermo* la primera novela española de época y estética modernistas que se estructura sistemáticamente por medio de fragmentos ambiguos, razón por la cual no solo debe tenerse como el ejemplo más temprano del empleo de esta técnica por el genio alicantino, sino como novela innovadora y adelantada en la historia de la novelística española.

OBRAS CITADAS

- Díez de Revenga, Francisco. "Azorín, Miró y la novela lírica". *Monteagudo* 82 (1983): 49-52.
- Díez de Revenga, Francisco. "Actualidad de Azorín". *Homenaje a Azorín en Yecla*. Coord. Mariano de Paco. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1988. 69-84.
- Escartín Gual, Montserrat. "El diario íntimo, Azorín y la nueva novela". *Revista de Literatura* 64.127 (2002): 107-20.
- Escartín Gual, Montserrat. "Introducción". José Martínez Ruiz. *Diario de un enfermo*. Madrid: Cátedra, 2015. 9-200.
- Ezpeleta Aguilar, Fermín. "Formación y maestro en *La voluntad* de Azorín". *Anales de Literatura Española* 22 (2010): 65-83.
- Fletcher, John, y Malcolm Bradbury. "The Introverted Novel". *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. Eds. Malcolm Bradbury y James McFarlane. Londres: Penguin, 1991. 394-415.
- Garrido Ardila, J. A. "Cartografía de la novela digresiva en España". *Symposium* 66.3 (2011): 207-27.
- Garrido Ardila, J. A. "Itinerario de la novela modernista española". *Revista de Literatura* 75.150 (2013a): 547-71.

- Garrido Ardila, J. A. "Muerte, tiempo y existencia en Azorín: la estructura novelesca de *Las confesiones de un pequeño filósofo*". *Boletín de la Real Academia de Extremadura* 21 (2013b): 163-88.
- Garrido Ardila, J. A. "Azorín y la renovación de la novela: *Las confesiones de un pequeño filósofo* como novela lírica, metanovela digresiva y autoficción". *Iberoromania* 80 (2014): 1-18.
- Garrido Ardila, J. A. *La construcción modernista de Niebla de Unamuno*. Barcelona: Anthropos, 2015.
- Garrido Ardila, J. A. "Introducción general". Miguel de Unamuno. *Novelas completas*. Madrid: Cátedra, 2017. 15-165.
- Hawthorn, Jeremy. "Joseph Conrad's Half-Written Fictions". *The Cambridge Companion to the Modernist Novel*. Ed. Morag Shiach. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 151-64.
- Kermode, Frank. *History and Value*. Oxford: Oxford UP, 1988.
- Longhurst, C. Alexander. *Modernismo, noventayochismo y novela: España y Europa*. Berna: Peter Lang, 2014.
- Martínez Cachero, José María. *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula, 1960.
- Martínez Ruiz, José ("Azorín"). *Diario de un enfermo*. Ed. Montserrat Escartín Gual. Madrid: Cátedra, 2015.
- Martín Nogales, José Luis. "Prólogo". Arturo Pérez-Reverte. *Con ánimo de ofender*. Madrid: Santillana, 2008. 13-20.
- Mora, Vicente Luis. "Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica". *Cuadernos hispanoamericanos* 783 (2015): 91-103.
- Prieto de Paula, Ángel L. "Azorín, un poeta en jubón de novelista". *Azorín, renovador de géneros*. Ed. Miguel Á. Lozano Marco. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 177-89.
- Santiáñez, Nil. *Investigaciones literarias: modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Sim, Robert. *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2001.
- Talens, Jenaro. *El sujeto vacío*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Varley-Winter, Rebecca. *Reading Fragments and Fragmentation in Modernist Literature*. Brighton: Sussex Academics, 2018.
- Zavala, Lauro. "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve". *Revista de Literatura* 66.131 (2004): 5-22.