



**Miguel Ángel Lozano Marco**

## **Del relato modernista a la novela poemática**

La narrativa breve de  
Ramón Pérez de Ayala

### Índice

Prólogo

Nota introductoria

Primera parte

La narrativa breve en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala

Segunda parte

Primera época (1902-1911): bajo el signo del modernismo

I. Etapa 1902-1906

II. Etapa (1907-1911)

Época de transición

Segunda época (1912-1928)

Las novelas poemáticas

I. Los fundamentos: «El Anticristo» y «La Araña»

Apéndice

«Cuarto menguante» y «Luna de miel, luna de hiel»

## Bibliografía crítica

A Concha

Miguel Ángel y Pablo

### Prólogo

Algunos escritores mantienen siempre, en la estimación popular, un nivel sin grandes altibajos. Quizá va unido eso a la unanimidad habitual en el juicio sobre sus méritos literarios. No es éste, ciertamente, el caso de Ramón Pérez de Ayala, en ninguno de los dos aspectos. Entre los lectores de buen criterio, conozco a algunos que lo adoran y a otros que lo repudian por completo. Se le acusa de frío, intelectual, pedante, deshumanizado; se censura su estilo por artificioso, libresco, de cartón piedra... En cambio, otros lectores -entre los que, obviamente, me cuento- adoran su inteligencia, su ironía, su liberalismo, la amplitud de criterio, la cabal comprensión de los problemas humanos... En la estimación colectiva, más de una vez fue firme candidato al Nobel y se le comparó con Cervantes, para quedar luego oscurecido, en el «purgatorio» de los clásicos modernos.

No soy yo -como probablemente sabe el lector- imparcial en esta cuestión. Sin ninguna razón previa, me gustaron las novelas de Pérez de Ayala, les he dedicado no pocas horas y todo eso va unido ya, inevitablemente, a unos cuantos años de mi vida. Muchos amigos me gastan [10] bromas sobre esto: no puedo ser objetivo. Mi preocupación fundamental, al iniciar mis trabajos, fue poner sus novelas, de nuevo, al alcance de los lectores españoles, en unas ediciones algo cuidadas. Así lo he venido haciendo, a lo largo de los años. Con la reciente edición de AMDG, el ciclo ha quedado completo: el lector puede conocer y opinar, ya, sin problemas.

A la vez, la sucesión de las modas literarias ha traído una nueva estimación de la novela intelectual -insuficientemente apreciada en momentos de mayor miopía crítica- y, hoy mismo, una creciente revalorización de la novela lírica. Por eso, me alegra especialmente comprobar que jóvenes investigadores españoles dedican su esfuerzo erudito y su talento interpretativo al mejor conocimiento de Ramón Pérez de Ayala: es el caso de Miguel Ángel Lozano, así como los de Florencio Frieria, Agustín Coletes y Constantino Quintela, entre otros.

He tenido ocasión de asistir al desarrollo del trabajo de Miguel Ángel Lozano: una tesis doctoral que mereció las máximas calificaciones, cuya versión resumida y puesta al día tiene ahora el lector entre las manos. Su primer acierto consistió en elegir un sector hasta ahora insuficientemente estudiado: la narrativa corta, considerada no como pura sucesión de títulos, sino como un conjunto absolutamente coherente. Cualquier lector experto puede apreciar, ante todo, el rigor erudito de su trabajo, perceptible en multitud de detalles, desde la lista y clasificación de los relatos, el cotejo de variantes, las referencias a la inencontrada Trece dioses, el hallazgo de la crónica de Martínez Ruiz

sobre el crimen de Don Benito, que también inspiró a Pérez de Ayala...

Todo esto es necesario, pero no suficiente. Sobre esta base sólida, Miguel Ángel Lozano da pruebas de fina sensibilidad literaria. (No es de extrañar en quien ha estado vinculado académicamente a colegas y amigos tan estimados como José Carlos Mainer, Guillermo Carnero y Manuel Moragón.) Eligió el tema -esto me parece decisivo- porque le atraía, no por ningún compromiso académico. [11] Muestra amplitud de lecturas y buen juicio, al no dejarse seducir por novedades de relumbrón. Su buen criterio puede verse, por ejemplo, en la importancia que concede a la figura del marqués de Valero de Urría y a las Novelas poemáticas de la vida española: para mí, una de las obras maestras del narrador asturiano.

Estamos hoy -afirma Lozano- en un período de esplendor de la crítica ayaliana. No tengo yo, quizá, perspectiva suficiente para apreciar si es así, efectivamente. Lo que sí -repito- me alegra de modo muy especial es la aparición pública, con libros importantes, de una nueva promoción de críticos sobre Pérez de Ayala. Este libro -como los próximos de Frieria y Coletes- será de consulta obligada para los que quieran entender adecuadamente una parcela de su obra. Es, a la vez, el primer fruto granado de un joven crítico, de cuya labor futura debemos esperar mucho.

ANDRÉS AMORÓS

[13]

Nota introductoria

El material con el que está construido este libro procede, en su mayor parte, de la tesis doctoral que, con el mismo título que figura en la portada, presenté en la Universidad de Alicante, y que fue leída en marzo de 1982. Las diferencias que esta versión presenta frente a la redacción anterior no son pocas: he suprimido dos largos capítulos de interés meramente académico y erudito (referentes a la trayectoria de la crítica ante la narrativa breve de Pérez de Ayala, en general, y ante las novelas poemáticas, en particular); he modificado la organización de buena parte de la obra y he reelaborado más de la mitad de ella, lo que me ha permitido reconsiderar afirmaciones que allí se vertían e introducir la bibliografía crítica que, por haber aparecido con posterioridad o en las inmediaciones de las fechas de redacción de la tesis, no pudo ser tenida en cuenta (desgraciadamente -este hecho hay que señalarlo-, me ha sido imposible utilizar el libro de Luis Fernández Cifuentes Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, puesto que llegó a mis manos cuando tenía elaborada la casi totalidad de este trabajo; por su interés será necesario, en adelante, contar con él). También he creído oportuno difundir entre el texto algunos materiales procedentes de anteriores trabajos míos sobre este mismo tema, pues me parecía que, en lugares determinados, podían expresar de una manera concisa y sin ambages aquello que quería decir. Por otro lado, y aunque no lo parezca, he suprimido cierta cantidad de notas; tal vez no tantas como debiera. Si se muestran [14] en proporciones excesivas se debe a que, según pienso, amplían y enriquecen con referencias lo que en el texto se apunta; o quizá sólo se deba a mi incapacidad para podar superfluidades.

Como se desprende del título, he pretendido estudiar la evolución y las peculiaridades de este sector de la narrativa ayaliana que, hasta hoy, ha sido tratado de forma fragmentaria, y ponerlo en relación con la

totalidad de su obra, pues es evidente que un mismo sistema de ideas, muy coherente, y una misma concepción de la literatura la sustenta y le da un sentido. En Pérez de Ayala nada se produce de manera aislada.

Es posible que la cualidad que pueda definir a este trabajo, en relación con los estudios existentes sobre la obra ayaliana, sea su eclecticismo. Si ello es así, este libro debe lo bueno que en él haya a diversos críticos y estudiosos, de entre los que sería necesario destacar, en primer lugar, a Andrés Amorós, director de la tesis, pues con él comienza, gracias a sus fundamentales trabajos y a sus ediciones críticas, el período de esplendor y plenitud de los estudios ayalianos que hoy disfrutamos. A Julio Matas, cuyo libro *Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala* me ha aportado buena parte de los supuestos interpretativos. Asimismo a Ángeles Prado, quien ha estudiado una fracción importante de las obras contenidas en este sector: las novelas poemáticas (las de 1916 y las de 1924, más *Justicia*), y las que giran en torno al tema de Castilla. Con posterioridad a la lectura de la tesis, y cuando estaba redactada casi toda esta segunda versión, vio la luz su edición crítica de *El ombligo del mundo*, precedida por un fundamental estudio introductorio, que he podido utilizar en la medida de lo posible; aunque, por otra parte, la coincidencia de criterios (salvando las distancias, pues mi aportación es más modesta) es notoria. De esencial importancia es, también, lo mucho aprendido en los estudios de María Dolores Albiac, Víctor García de la Concha y Mariano Baquero Goyanes, a quien debo criterios precisos y operativos para abordar [15] la cuestión -tratada por mí sólo de manera superficial- de la caracterización del género.

Quiero terminar esta breve nota haciendo constar mi más sincero agradecimiento a todos aquellos que, de una forma u otra, han hecho posible la existencia de este libro. Debe figurar a la cabeza, como es natural, el doctor Andrés Amorós, director que fue de mi tesis de doctorado, y quienes, junto a él, constituyeron el tribunal que la juzgó, de los que recibí preciosas observaciones: el Excmo. Sr. Dr. don Antonio Gil Olcina, y los doctores Jorge Urrutia, Estanislao R. Trives y Guillermo Carnero. También debo citar expresamente al doctor Manuel Moragón Maestre, de quien he aprendido algo de sus muchos conocimientos sobre crítica literaria, y a mi buen amigo Rafael Lassaletta, por regalarme parte de su tiempo. Pecaría de ingrato si no recordara en este lugar al doctor José Carlos Mainer, quien me inició en el estudio de la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala.

[17]

Primera parte

La narrativa breve en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala

1. Los límites de su obra narrativa

El día 5 de enero de 1928 aparece publicada en la colección *La Novela Mundial*, que dirigía José García Mercadal, *Justicia* (1), novela corta que señala, para la historia literaria, el involuntario final de la actividad de Pérez de Ayala como narrador. Unos meses más tarde, en una entrevista concedida a José Díaz Fernández y publicada en *El Sol*, declara el escritor asturiano que, junto con proyectos teatrales -que también han quedado frustrados-, tiene pensada una amplia labor novelesca: «Toda mi obra, la

realizada y la que está por escribir, es como un edificio de más de cuarenta novelas planeadas antes de los treinta años. Figúrese usted lo que me falta todavía» (2). Cita títulos para unas novelas de inmediata gestación: «La vida en una hora y La novela de una vida. Además -continúa diciendo-, tengo apuntes para tres novelas, cada una con un tipo femenino central: Camino, [18] Corona y Petra» (3). Estos títulos, más los de una treintena de obras -entre novelas y dramas- que han quedado en «los limbos prenatales» (para decirlo con términos ayalianos) aparecen relacionados en una libreta manuscrita descubierta y dada a conocer por Andrés Amorós (4). Dos años después, en 1930, parece que Ayala se sigue considerando fundamentalmente novelista, y en activo, según se deduce de una interesante entrevista concedida a Luis Calvo para ABC: «Si yo me he propuesto ser novelista, no ha sido tanto deliberadamente cuanto por una cosa constitutiva del temperamento» (5). Vuelve a hablar de las «cuarenta o cincuenta novelas pensadas desde hace mucho tiempo», de las cuales todavía ninguna ha tomado forma por falta, al parecer, del necesario ocio en el que ir acumulando dentro de él la «experiencia realmente humana que sirviese de materiales», puesto que para Pérez de Ayala la obra de arte tenía que ser «acto» antes que «letra» (6); «acto» concebido como esa experiencia interna del «breve universo» al que iba a dar vida. En este sentido cobra evidente interés lo que declara a continuación:

Todas las novelas las he escrito en un mes cada una. Yo quisiera estar en condiciones de libertad [19] económica para escribir mi próxima novela en el tiempo que fuera necesario, si tardara un año como si tardara dos. Ahora, cuando me decido a escribir, escojo entre mis temas el primero que se me ofrece, y quince días antes de empezar -generalmente en el campo o en la playa- me dedico a pasear y a acumular el magnetismo humano de esa novela. Hasta que, saturado de ella, me pongo a escribir. (7)

Tres datos deducimos de esta cita: lo ya apuntado antes, la gestación de la novela en la mente de su creador hasta que queda «saturado de ella»; la facilidad para trasladar esa vida pensada al papel: sólo un mes le ocupa la redacción de cada novela -Andrés Amorós lo ha señalado repetidas veces al comprobar la escasez de tachaduras y correcciones en los manuscritos conservados-; y algo muy importante, las «condiciones de libertad económica» necesarias para disfrutar del ocio creador, problema que aquejó a Pérez de Ayala como un mal crónico (8) y que le hizo encauzar su actividad literaria por los caminos de la prensa periódica en una labor constante y no ingrata para él: el escritor se manifiesta, ante todo, como diarista. Cinco meses después de las declaraciones hechas a Luis Calvo otras absorbentes actividades lo separarán de su obra literaria: su actuación al servicio de la República, la embajada en Londres... Tras esto, la guerra civil y el exilio, y su silencio literario en la península, hasta que el 22 de junio de 1948 el ABC de Madrid publica su artículo «Saludo a Larreta», con el que vuelve a su labor como articulista [20] y autor de ensayos cortos, actividad que sólo cesará con su muerte, el 5 de agosto de 1962 (9).

Pero en la posguerra ya no piensa en la novela. Resulta sumamente

revelador un párrafo puesto entre paréntesis y dicho como de pasada en una carta de su epistolario a Miguel Rodríguez-Acosta: «Estoy viendo todos los pormenores, con la memoria del pintor -frustrado- y del novelista -frustrado también en parte- (10); es decir, que ha descartado ya la posibilidad de escribir novelas. Sin embargo, en la misma carta vuelve a hablar de sus deseos literarios: «Yo sería feliz con un modicísimo pasar, y podría llegar quizás a escribir lo que soñé, preparé y nunca llegué a poder escribir, precisamente a causa de falta de ocio y necesidad de emplearme en trabajos forzados y marginales...». Lo que desea escribir no son, ciertamente, obras narrativas, puesto que unas líneas antes, muy escuetamente -como corresponde a las decisiones irrevocables-, ha declarado su ruptura con el género, de la misma manera que siendo joven abandonó sus aficiones pictóricas; lo que desea escribir son poemas: completar el ciclo vital y poético de sus cuatros senderos imaginados muchos años atrás. La misma idea encontramos en una entrevista con Julio Trenas en 1958, ya de vuelta en Madrid. A la indicación hecha por el periodista de que, para sus contemporáneos, Pérez de Ayala es ante todo un novelista, éste responde:

Es posible. Quizá la novela sea lo que me haya definido más hasta aquí -reconoce-, pero mi ambición es hacer un gran poema. Ese que nace ya en mi primer libro poético, *La paz del sendero*, que es el poema de la tierra; habría de seguirle el del sendero innumerable, que es el del mar; el del fuego, y el de la esfera cristalina, o del aire... (11).[21]

Y después de una pausa, señalada por el periodista, en la que «los ojos de don Ramón chispean con el brillo del incentivo y la nostalgia», prosigue:

Me gustaría tener ocio y tranquilidad para escribirlo. Lo curioso es que comencé a hacerlo antes de la primera explosión atómica. Buscando una explicación desde la materia inerte hasta el amor. Siguiendo en esto a Lucrecio en «*De rerum natura*».

El deseo íntimo de Pérez de Ayala hubiera sido el de ser poeta, ante todo; sus contemporáneos y la mayoría de los críticos que de él se han ocupado lo consideran novelista; pero sus circunstancias vitales lo llevaron a gastar sus energías como escritor es esos «trabajos forzados y marginales» -como dice en 1927-, en multitud de artículos periodísticos y ensayos breves, que constituyen la parte más voluminosa de su obra. Sobre las relaciones existentes entre estos tres géneros tendremos que volver más adelante.

Justicia señala, como hemos visto, el final accidental y no premeditado de una prestigiosa carrera como narrador (1926, Premio Nacional de Literatura para Tigre Juan; *Belarmino y Apolonio* es considerada como una de las obras maestras de la literatura española y casi parangonable al *Quijote*, etc.); una carrera que se inicia en los primeros años del siglo XX con una novela corta de la que sólo conocemos el título: *Trece dioses*. La primera mención de este relato la encontramos, muy tardíamente, en la incompleta biografía que Miguel Pérez Ferrero traza

de nuestro escritor (12): según nos informa, en sus años de estudiante de Leyes, en Oviedo, Pérez de Ayala estuvo [22] suscrito a *Le Mercure de France*, revista que le puso al tanto del movimiento simbolista francés; tradujo de aquí algunos poemas que fue publicando en el periódico *El Porvenir de Asturias*, y es muy posible, según supone el biógrafo, que Pedro González Blanco, paisano y amigo del joven traductor, que se encontraba en Madrid, recibiera dicho periódico, leyera los poemas y los enseñara en las tertulias a sus amigos, los modernistas. El resultado de todo ello es que, en palabras de Pérez Ferrero, «siendo Ramón Pérez de Ayala todavía un estudiante universitario en Oviedo, recibió, con dedicatorias entusiastas, libros de Benavente: *La comida de las fieras*; Villaespesa: un tomo de poesías; Valle-Inclán: *Sonata de otoño...* Los tres autores causaron en Ayala una extraordinaria impresión, a tal punto que se puso a escribir una novela corta, la primera de su vida, muy inspirada en la manera de Valle-Inclán, que tenía por título *Trece dioses* y se publicó en *El Porvenir...*» (13). Retengamos una idea esencial: Pérez de Ayala se inicia en la narrativa guiado por Valle-Inclán.

Sabemos hoy, con toda certeza, que esa primera novela corta no vio la luz en el periódico citado, sino en *El Progreso de Asturias*, diario republicano nacido en Oviedo en 1901 y de breve existencia (hasta 1905), cuyo director era José C. Otero (14). Es evidente que el anciano escritor [23] confundió los títulos, a causa de su parecido, en las conversaciones con su futuro biógrafo; bastantes años atrás, en 1917, había dado la referencia correcta a «*El Caballero Audaz*», a quien confiesa que sus primeros escritos fueron publicados en *El Progreso de Asturias* cuando aún era estudiante en la Universidad de Oviedo (15). Aunque hasta ahora no han sido localizados los ejemplares en los que apareció *Trece dioses*, pues sólo se conocen unos números sueltos del periódico, se ha podido averiguar que ello sucedería en los meses de junio y julio de 1902 (16), ya que muy recientemente han aparecido tres sátiras contra el modernista escritor, exhumadas por Agustín Coletes de las páginas del diario católico *El Carbayón* correspondientes a los días 16 y 17 de julio y 11 de agosto de 1902, en las que se alude muy directamente a dicha novelita (sobre todo en la del día 17). También *El Zurriago Social*, semanario avezado a propinar «zurriagazos» a *El Progreso*, dedicó una «Oda despampanante» el 13 de julio de ese año al «muy ilustre escritor D. Ramón Pérez de Ayala», en la que se hace referencia al inencontrado relato (17). Pero también es cierto que no fue olvidado por su autor, puesto que pensó, muchos años después, publicar de nuevo *Trece dioses*, incluyéndolo en un proyecto de libro que no vio la luz: *Castilla*, al lado de obras conocidas (*Pandorga*, *La fiesta del árbol*, *Estampa*, *Los buhoneros*, *La cenicienta*) y de otras que, al parecer, no llegó a [24] escribir: *El dulzainero de Sepúlveda*, *El crimen de los Caveros* y *El hidalgo loco* (*Licenciado Vidrio*) (18).

Tenemos, pues, los límites de la obra narrativa de Pérez de Ayala señalados por dos novelas cortas: *Trece dioses* (1902) y *Justicia* (1928), que vienen también a acotar la época de fecundidad creadora de nuestro escritor. Así, entre 1902 y 1928 cultiva casi todos los géneros: tres libros de poemas (*La paz del sendero* -1903- *El sendero innumerable* -1915- y *El sendero andante* -1921); las novelas sobre el personaje de Alberto Díaz de Guzmán (*Tinieblas en las cumbres* -1907-, *A. M. D. G.* -1910-, *La*

pata de la raposa -1911- y Troteras y danzaderas -1912), con los escándalos suscitados por las dos primeras; las novelas de madurez (Belarmino y Apolonio -1921-, Luna de miel, luna de hiel y Los trabajos de Urbano y Simona -1923- y Tigre Juan con su segunda parte, El curandero de su honra -1926), consideradas en su época como obras maestras, parangonables con las mejores creaciones de la literatura occidental; los artículos y ensayos de crítica teatral, recogidos después en Las máscaras; los ensayos políticos (Política y toros), y una enorme cantidad de artículos, crónicas, ensayos sobre los más diversos temas, colaboraciones con la prensa nacional y argentina, e incluso unas tentativas teatrales que no llegaron a cuajar; una obra abundante, compleja, profunda y coherente. Después de Justicia, como ya hemos dicho, sólo artículos culturales, traducciones y glosas sobre los clásicos, y los poemas del inacabado libro poético El sendero ardiente -como lo titula García Mercadal- o El sendero de fuego, nombre que siempre le dio su autor. [25] Pues bien, a lo largo de su época de fecundidad y junto a esa ingente obra señalada va desarrollándose un género al que sólo muy parcialmente se ha acercado la crítica, precisamente al que pertenecen esas dos obras que señalan los límites de la época de plenitud creadora: su narrativa breve, los cuentos y novelas cortas, y éste va a ser el objeto del presente libro.

El interés que presenta el estudio de este sector de la obra ayaliana es obvio: va tomado cuerpo simultáneamente con el resto de su producción y participa de las preocupaciones básicas -temas, estilos, ideas...- que su autor vierte en todos sus escritos; es, pues, un material que completa lo que ya conocemos gracias a los fecundos estudios que sobre los otros géneros se han realizado -en Ayala, como sabemos, nada se produce de una manera aislada- y sin el cual queda mutilada la imagen del autor de Tigre Juan. Pero su valor no consiste únicamente en ser el complemento de otras obras de mayor envergadura; no es éste un sector de interés secundario frente al resto de su producción, de más altas cualidades: los relatos de Pérez de Ayala son magistrales y pueden también exigir consideración independiente, pues alcanzan la misma altura que sus novelas o poesía. Hay en la narrativa breve de Ayala verdaderas obras maestras, las Tres novelas poemáticas de la vida española (19), por ejemplo, y otras muchas a las que no se les ha prestado la atención que por su calidad merecen. [26]

## 2. La obra literaria de Pérez de Ayala: su unidad. Originalidad de su novelística

Cualquier lector que se acerque a la producción literaria de Pérez de Ayala podrá observar la gran unidad de pensamiento que subyace bajo cada realización concreta en los géneros por él utilizados. Su postura filosófica ante la vida es lo que prevalece y lo que va guiando el trazado de sus novelas, poesía o ensayos, de modo más acusado en la llamada segunda época, y sobre todo a partir de Troteras y danzaderas (1912), aunque no está ausente de casi todo lo escrito hasta esa fundamental novela. El mismo Ayala nos ofrece, con frecuencia, reflexiones en el sentido apuntado: «Todo arte literario -dice en un artículo de 1916- que

con dignidad lleve tal nombre, ha de ser en alguna manera filosofía, conciencia esencial de la vida» (20), y su conciencia de la vida, su postura filosófica, [27] unifica su obra literaria. Por ello resulta difícil estudiar un género aisladamente: para analizar sus novelas es preciso echar mano de sus poesías y ensayos (ya lo advirtió Andrés Amorós en su estudio sobre la novela (21)), así como, al estudiar su obra poética, Víctor García de la Concha (22) tuvo que relacionarla con el ensayo y la novela. El conjunto de la obra de Pérez de Ayala es solidario, enormemente trabado; por ello necesitaremos acudir a otros sectores de su producción para comprender sus cuentos y novelas cortas, así como esos otros géneros necesitan del estudiado aquí en su totalidad y evolución para completar lo más posible la visión crítica del universo ayaliano.

Con frecuencia, los críticos que se han ocupado de estudiar la obra de nuestro autor se preguntan por el género que en él tiene la primacía. Cuantitativamente, la gran mayoría de los estudios versan sobre la novela, y lo habitual es pensar en un Ayala básicamente novelista; así, hoy en día es muy fácil encontrar en las librerías cualquier novela -incluyendo ya A. M. D. G.-, pues de todas existen ediciones críticas excelentes, hechas por el profesor Amorós; pero no sucede igual con el resto de su producción: a la poesía, agotada desde hace tiempo la edición de Poesías completas de Espasa-Calpe (Buenos Aires, 1942) -de la que se han hecho cuatro ediciones, siendo la última de 1951-, sólo se puede acceder en el tomo segundo de las Obras Completas publicadas por la [28] editorial Aguilar, y la misma suerte corren sus libros de ensayos y colecciones de artículos, difíciles de encontrar y casi agotados todos aquellos que no fueron recogidos en las citadas Obras Completas, con la sola excepción de esa selección de Política y toros, publicada en Alianza Editorial bajo el título de Escritos políticos, y el Viaje entretenido al país del ocio (23). Sus cuentos, publicados por la editorial Taurus en 1962 y agotados sin reedición, y sus novelas cortas, publicadas en viejas ediciones de Losada, son ya raros volúmenes en los anaqueles de las librerías y su lugar más accesible está en los volúmenes primero y segundo de las citadas obras completas (24).

Lo aquí apuntado es una realidad, y una cierta respuesta a ese interrogante formulado anteriormente: el Pérez de Ayala que hoy, con toda facilidad, podemos encontrar es el novelista; y se puede pensar que si es así es por ser el que hoy interesa. Pero esta realidad contrasta con la de su obra total, en la que predomina, cuantitativamente, el ensayo: quince volúmenes desde Las máscaras (1917-1919) hasta el inédito Viaje entretenido al país del ocio (que dejó de serlo en 1975) y la última recopilación, Apostillas y divagaciones (25), sin contar los artículos periodísticos que quedan sueltos, o agrupados en algunas secciones de las Obras Completas, u olvidados en las páginas de la prensa periódica (26). Como ensayista es considerado [29] primordialmente por algunos críticos; así, Pierre Sallenave (27) y José María Martínez Cachero (28); también Franco Meregalli destaca la importancia de su labor como diarista (29). Para Norma Urrutia, Ayala «es un ensayista-novelist-poeta, con equilibrio más que predominio de los tres dones» (30), y podríamos seguir citando juicios en sentidos parejos. Pero nos detendremos en los que nos parecen más interesantes y en las cercanías de la novela. Rafael Cansinos-Assens,

como se sabe, fue uno de los que más duramente censuraron la índole de la novelística ayaliana -cosa que disgustó a don Ramón-, poniendo en duda la total pertenencia al género de esas obras: «¿Son verdaderas novelas -se preguntaba el crítico-, en el sentido moderno de la palabra, esos frutos [30] de su ingenio, que con tal título nos brinda, y en todo caso, puede considerársele un maestro de ese género literario?»; y, a continuación, se responde: «es lo cierto que cuando se habla de él siempre surge cierta necesidad de modificar en algún modo la rotunda rotulación genérica que sin salvedades empleamos cuando se trata de otros escritores. El mismo da muestras de perplejidad, al clasificar sus obras narrativas, llamándolas 'novelas dramáticas', 'tragicomedias', etc.» (31) Para el autor de La nueva literatura la característica esencial de estos escritos es su hibridez; no duda en afirmar que Ayala está «más o menos» fuera del género novelístico, y concluye: «En Pérez de Ayala predominan siempre el poeta, el ensayista, sobre el novelador» (32) No hace falta decir que las conclusiones de Cansinos-Assens tuvieron descendencia crítica: se le niega la condición de novelista en un momento en el que la novela se encuentra en plena transformación, búsqueda de nuevos caminos y alumbramiento de nuevas formas (la época de Proust o de Joyce en Europa); así como, del mismo modo, y a cada uno por sus peculiares características, también se les niega la condición de novelas a las obras de los autores más renovadores del período: Unamuno, Azorín, Miró, Gómez de la Serna, etc. Pérez de Ayala, con su profundo conocimiento de la literatura contemporánea, advirtió desde muy pronto el momento de crisis por el que estaba pasando el género «a partir de la bancarrota de la escuela naturalista», y afirma:

Hoy cada autor escribe sus novelas sin prejuicios de técnica ya definida ni preocupaciones de bando, y el público los alienta a todos. No hay una novela concebida específicamente y que predomine como escuela de moda sobre todas las demás; hay la [31] novela in genere, que cada cual entiende a su modo (33).

Es ésta una opinión que mantiene a lo largo de su vida. En artículos de madurez encontramos formulada repetidas veces la idea de que la novela es un género en crisis -esto es, sometido a continua crítica- y por ello no puede estar sujeto a un criterio estrecho y dogmático o a una definición que lo abarque totalmente (34). La novela de Pérez de Ayala responde a una estética personal; es el resultado de una búsqueda consciente y de un proceso creativo que tiende a dar forma precisa al mundo concebido por su autor. El mismo Ayala así nos lo da a entender:

Es de sentido común que hay dos categorías de autores: unos que no hacen sino lo que pueden hacer; otros que hacen aquello que creen que deben hacer. Es decir: los productores intuitivos, inconscientes, inspirados; y los escritores con estética personal meditada (35).

Está claro cuál es la postura de nuestro autor, y más adelante tendremos que volver a reflexionar sobre el sentido de su novelística; no obstante, es preciso dejar apuntado aquí que el hecho de que sus

creaciones narrativas -las pertenecientes a su segunda época, principalmente- no se acomodan a un criterio parcial, al patrón o arquetipo de la novela realista tal como fue concebida en el siglo XIX, no quiere decir que el escritor asturiano quede excluido del campo de la novela y relegado a la «zona de [32] los géneros literarios híbridos (36). Es más, el autor de Belarmino y Apolonio no hace sino desarrollar las posibilidades enunciadas en el Quijote, norte y guía verdaderos de toda la novela moderna: «Porque la escritura desatada de estos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria...» (37), como afirma el canónigo en su famosa conversación con el cura sobre temas literarios. La novela se caracteriza, pues, por la libertad -como hemos visto, Pérez de Ayala advierte a comienzos de siglo la ausencia de una «escuela de moda» y lo que de ello se deriva: libertad para iniciativas individuales- (38) y por la aptitud para admitir en su seno la presencia de los otros géneros literarios: épica, lírica, dramática, oratoria, etc. Pues bien, a los procedimientos propios de la novela (narración, diálogos, descripción,...) Pérez de Ayala añade el elemento ensayístico y el poemático. Pero esto requiere cierta matización.

Por elemento ensayístico no entiendo solamente lo que es más obvio, la inclusión de ensayos dentro de la novela -aunque abunden en ellas fragmentos que entran de lleno en este género, con los que Francisco Agustín pudo [33] componer un libro- (39), sino también la misma disposición del texto, construido sobre unas ideas que van tomando cuerpo en personajes y acciones, y encauzado hacia unas conclusiones determinadas. No hay más que recordar la organización de Belarmino y Apolonio: la índole ensayística de la novela deriva tanto de ello como de las frecuentes meditaciones de algunos personajes. De la misma manera, el elemento poemático no se reduce a la inclusión de poemas ni a un determinado tono lírico de su prosa. Sabemos que Ayala calificó de «poemáticas» las novelas cortas contenidas en dos tomos, Prometeo. Luz de domingo. La caída de los limones y El ombligo del mundo, porque en ellas se «aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más sintético que analítico» (40) -sobre esto tendremos que volver más adelante-; pero también, en otra ocasión, afirmó: «Mis novelas, por ejemplo, tienen siempre mucho de poemático, aun las que no califiqué expresamente así...» (41). Ya en 1923, el crítico Eduardo Gómez de Baquero, «Andrenio», advertía cómo las novelas escritas a partir de Belarmino y Apolonio se acercan al género poemático, mientras que las del ciclo de Alberto Díaz de Guzmán se acercaban al historial (42). Con el calificativo de «poemático» aplicado a lo narrativo se alude a lo que constituye lo más esencial, lo que define a la novelística ayaliana: su condición de obras de pura creación, de arte no reproductivo. Esta característica de su obra narrativa, que tan claramente quedó de manifiesto en el prólogo a la edición argentina de [34] Troteras y danzaderas, fue advertida ya en 1935 por César Barja en uno de los más inteligentes estudios que se han escrito sobre nuestro autor (43). Al querer destacar el aspecto de la personalidad literaria de Ayala que tiene la primacía (novelista, poeta o ensayista), no duda en afirmar su

condición de poeta como la más sobresaliente y primordial; pero, a continuación, nos aclara:

Poeta, sin embargo, no significa en este caso autor de versos ni de sólo poemas en verso. Significa, en mucho más amplio sentido, autor de creaciones, que, por serlo, son también verdadera poesía [...] Creación, tal como aquí lo estamos entendiendo, no significa quimera ni significa nada de ese vago y más o menos fantástico idealismo que suele oponerse a realismo. Significa [...] el acto generador de la obra como producto de una intuición o concepción personal enteramente libre en principio, que el autor saca, decimos ahora con exactitud, de su imaginación [...] Es ese otro tipo de arte reproductivo un arte realista, no tanto por lo que de realidad individual incluye cuanto por lo que de realidad universal excluye, así es este otro tipo de arte creativo, poético, un arte por naturaleza simbólico (44).

Llegados a este punto, creo que pueden ponerse en entredicho todas esas opiniones conducentes a sobrevalorar un aspecto de su labor literaria en detrimento de los demás, a reconocer en Pérez de Ayala unas cualidades peculiares que otorgan primacía a un género: el escritor asturiano es poeta, es novelista y es ensayista; y si cuantitativamente este último género predomina en su producción, cualitativamente no puede afirmarse la existencia de un orden jerárquico en ella. Quede, de antemano, reconocido en el intelectual Ayala el valor eminente de la prosa [35] ensayística como vehículo conductor de ideas, pero no queda por debajo su esfuerzo en la creación de una poesía personal y compleja -Víctor García de la Concha lo ha demostrado cumplidamente- ni la construcción de una novelística renovadora, con rasgos propios, a la altura de la época que le tocó vivir. En los tres géneros, pues, aporta profundidad de pensamiento, novedad y originalidad.

### 3. El lugar de la narrativa breve. Ordenación cronológica

En las páginas precedentes hemos apuntado ciertos rasgos peculiares de la obra literaria de Pérez de Ayala, en particular de su novela, para llegar a caracterizar y a situar en el lugar que le corresponde el campo objeto de este estudio: sus cuentos y novelas cortas. Estas obras participan de las cualidades propias de cada una de las dos etapas que la crítica ha reconocido en la evolución de su novelística: la que gira en torno al personaje de Alberto Díaz de Guzmán (1905-1912), de tono autobiográfico, y la segunda época, la de las novelas normativas (como acertadamente califica Julio Matas» (45)) u «originales», como quería calificarlas su autor (46) (1921-1926). En el centro, entre estas dos épocas, se suele situar una de transición representada por las Tres novelas poemáticas de la vida española (1916), novelas cortas que estudiaremos en el lugar que les es propio: el desarrollo de su narrativa breve. Sobre los rasgos básicos de las novelas de la segunda época hemos tenido que apuntar algo, puesto que los estudiosos de la obra ayaliana han solido dedicarle más atención por plantear ciertos problemas -sus

peculiaridades, los niveles de pertenencia al género, etc.- y porque constituyen el arte maduro de este escritor, el estado último y definitivo al que llegó su narrativa, basada en una experiencia de la vida «vivida y meditada». Pensemos [36] que uno de los libros más característicos de este segundo período puede ser *El ombligo del mundo* (1924) -para Norma Urrutia es «la obra más representativa de la totalidad novelesca ayaliana» (47)-, colección de novelas cortas en las que se amalgama lo novelesco, lo ensayístico y lo poemático, y donde encontramos los temas centrales de sus obras maduras. Las novelas pertenecientes a la primera época, la tetralogía generacional, plantean menos problemas: son novelas modernistas, construidas sobre las peripecias vitales de un joven abúlico, pesimista, supersensible e hipercrítico, que busca la salvación por el arte tras la pérdida de los valores vitales y las «ilusiones normas» (48). Pero el joven Alberto Díaz de Guzmán evoluciona desde la inicial postura egocéntrica y decadente, socialmente infecunda, de *Tinieblas en las cumbres* y *La pata de la raposa*, a tomar conciencia de su función social, de su deber, como escritor, de educar estéticamente a su pueblo, en *Troteras y danzaderas* (49). Estas novelas están inspiradas en una estética naturalista-simbolista (muy propia de la novela modernista (50)), que es la que básicamente [37] encontraremos en los relatos de esta época, con predominio, según los casos, de un elemento sobre el otro; sin embargo -y esto es lo importante-, los protagonistas de estos relatos presentan con frecuencia un carácter opuesto al de Alberto, con lo que el sector de las narraciones cortas nos puede aparecer como complementario en relación con las novelas de la tetralogía.

Al mismo tiempo, será conveniente hacer alguna referencia a la obra poética que corre paralela a estos relatos, pues encontramos en ella no pocos puntos de contacto que resultarán clarificadores. Así, hay una estrecha relación entre el simbolismo de sus primeros relatos y *La paz del sendero* -apuntada por García de la Concha-; y algunos temas y actitudes ante la vida que se van manifestando a lo largo de *El sendero andante* -obra paralela también al ciclo de Alberto- encuentran justa correspondencia con relatos pertenecientes a esos años. *El sendero innumerable* se halla plenamente inmerso en las preocupaciones fundamentales de la segunda época: es una síntesis poética de su visión del mundo en la madurez creadora y vital. Como vemos, la narrativa breve ayaliana es un campo que relaciona y complementa su novela y su poesía. (Automáticamente me viene a la memoria, al escribir esto, la definición que el profesor Mariano Baquero Goyanes da del cuento como «un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, [38] que sólo es expresable en las dimensiones del cuento» (51).)

Ahora bien, para abordar el estudio de las narraciones cortas de Pérez de Ayala sobre unas bases firmes me parece imprescindible partir de una ordenación cronológica; de esta manera podremos advertir el desarrollo evolutivo y descubrir los puntos de inflexión que van delimitando sus etapas, al tiempo que dejarnos ordenada, con un criterio objetivo, la lista completa de sus relatos. Para ello agrupo, en una primera lista, los cuentos y novelas cortas con fecha de composición conocida: junto a los títulos, señalo los lugares en que estas obras aparecieron (revistas,

colecciones de novelas cortas u otro tipo de publicaciones periódicas (52)) y el volumen en que posteriormente fueron recogidas -si así fue-. Después, en una segunda -y mucho más breve- lista, relaciono las obras sin datar -o con problemas de datación-, sobre las que habrá que aventurar más adelante, si no una fecha más o menos precisa, sí el grupo en que deben ser situadas; pero esto se intentará dentro de una reordenación crítica que dé sentido a la totalidad de las narraciones. Para mayor comodidad utilizaré aquí las siglas BAS para referirme al volumen Bajo el signo de Artemisa, OI para El ombligo del mundo y R para señalar los relatos recogidos en El Raposía. Si la fecha de redacción y la de aparición impresa no coinciden, consignaré esta última tras el título de la colección de novelas cortas o publicaciones en que vio la luz. [39]

1902 Una aventura del Padre

Francisco, Helios, n.º 3, junio de 1903. Con el título El otro padre Francisco (Cuento drolático) en BAS.

1903La dama negra (Tragedia de ensueño), Helios, n.º 5, agosto, págs. 14-20. R.

1904Quería morir, Los Lunes de «El Imparcial», 1 de febrero. R. Espíritu recio, Helios, n.º 13, abril, págs. 396-416. R.

El «Raposía», R.

La última aventura de «Raposía», R.

Viudo (Fragmentos de las «Memorias de Florencio Flórez»), R.

Tío Rafael de Vaquín, R.

La Nación, R.

Miguelín y «Margarita», R.

Iniciación, Los Lunes de «El Imparcial» (10 de septiembre, R.

La caverna de Platón, El Gráfico (14 de junio).

Un mártir, El Gráfico (4 de julio).

1905La Prueba, R.

El último vástago, Hojas Selectas (Barcelona), junio-noviembre.

1906El patriarca, R.

En la Quintana, R.

1907Artemisa (Novela dramática), El Cuento Semanal. BAS.

1909Sonreía..., Los Contemporáneos, n.º 27.

Sentimental Club, El Cuento Semanal.

1910Don Paciano, Los Lunes de «El Imparcial» (26 de septiembre), R.

Éxodo (Novela pastoral), El Cuento Semanal, 1911. BAS.

1911Padre e hijo (Tragicomedia), BAS. Con el título La venganza de don Cristóbal en R.

Las máximas, el eucaliptus, el vástago, R.[40]

Mascarita: ¿me conoces?, Heraldo de Madrid, 3 de marzo.

Suprema entrevista, Heraldo de Madrid, 14 de abril.

La vieja y la niña, Heraldo de Madrid, 5 de mayo. (Estos tres últimos relatos aparecen recogidos en el tomo I de las O. C., dentro del apartado Terranova y sus cosas (Crónicas), págs. 1337-1404.)

1912El Anticristo (Ejemplo), El Libro Popular, 1914. BAS.

1913La Araña, El Libro Popular, n.º 9, marzo.

1915Pilares (novela inconclusa), Por Esos Mundos, núms. 240, 241, 242 y 244 (enero-marzo y mayo).

Prometeo, Los Contemporáneos, n.º 336.

1916Luz de domingo, La Novela Corta, n.º 27.  
 La caída de los Limones, Los Contemporáneos, n.º 383.  
 1920El pueblo. El hombre. El asno. Estampa, El Sol, 19 de  
 septiembre, pág. 1.  
 La fiesta del árbol, El Sol, 17 de noviembre.  
 1921Cuarto menguante, La Novela Semanal, n.º 14.  
 1922El ombligo del mundo, La Novela Semanal (Con el título «Grano de  
 Pimienta» y «Mil Perdones» en OI).  
 Pandorga, La Prensa (Buenos Aires, 20 de marzo de 1922, con el  
 título «Un pueblo castellano»). La Novela de Hoy, n.º 3, 2 de junio.  
 1923La triste Adriana, La Novela de Hoy, n.º 78. OI.  
 1924Se publican los volúmenes BAS y OI; en este último aparecen por  
 primera vez los relatos, Don Rodrigo y don Recaredo.  
 Clib (también aparece en Revista de Occidente, n.º 7 (enero), págs.  
 54-75, y n.º 8 (febrero), págs. 187-213).[41]  
 El profesor auxiliar.  
 Vida Nueva (Fragmentos de un cuentecillo), R.  
 1926El ejemplo de Rosendo Toral, La Novela Decenal (Puentegenil).  
 1928Justicia, La Novela Mundial, n.º 95.  
 1929La revolución sentimental, La Novela de Hoy, n.º 373.

Relatos sin fechar:

La espalera, R.  
 Un instante de amor, R.  
 La primera grieta, R.  
 La fuerza moral, R.  
 El delirio, R.  
 El árbol genealógico, R.  
 Cruzada de amor (Novela romántica), BAS. Había sido publicada, con  
 el subtítulo Novela de los tiempos medioevales en la revista Hojas  
 Selectas de Barcelona entre los meses de enero y mayo de 1904.

A la vista de esta ordenación cronológica es necesario hacer unas  
 aclaraciones. En primer lugar, encontramos algunos casos de repetición  
 total o parcial de un mismo relato bajo títulos diferentes; así, como se  
 ha indicado, La venganza de don Cristóbal, en R, es Padre e hijo de BAS,  
 sin ninguna variante; Vida nueva (Fragmentos de un cuentecillo) (R) es Don  
 Rodrigo y don Recaredo (OI) menos un fragmento final, que ocupa tres  
 páginas, mediante el cual se pone en relación el contenido de este cuento  
 con los sucesos que se desarrollarán en Justicia; las variantes son  
 escasas. Las máximas, el eucaliptus, el vástago (R), fechado en 1911, es  
 la reducción al esquema argumental, casi a la pura anécdota, del cuento El  
 árbol genealógico (R, sin fecha): las seis páginas de aquel título se  
 convierten en dieciocho en el segundo, sin que esto suponga una notable  
 ampliación de la materia narrativa, sino más bien del elemento discursivo,  
 al que son dados [42] tanto el narrador como el protagonista central. Un  
 caso bien diferente presenta la novela corta El ejemplo de Rosendo Toral:  
 su texto es el mismo de El Anticristo, al que se le han practicado unas  
 amputaciones para acomodarlo a las páginas de la revista de Puentegenil  
 que apareció por segunda vez; no existen aquí, pues, variantes entre ambos

textos, sólo supresiones de párrafos enteros -algunas veces necesarios para el más elemental entendimiento del asunto- dictados no por criterios estéticos, sino puramente económicos. Por el contrario, sí aparecen significativas variantes, ya señaladas por Ignacio Soldevila-Durante en su interesante artículo (53), entre la pieza teatral *Sentimental Club* (*El Cuento Semanal*, 1909) y *La revolución sentimental*, que el citado crítico lee en la edición de Losada (Buenos Aires, 1959) y no en la que *La Novela de Hoy* publicó en 1929: un mismo texto que su autor aprovechó, modificándolo convenientemente, veinte años después, y que vino a ser su última colaboración con las colecciones de novelas cortas. Hasta aquí, todo lo referente a repeticiones totales o parciales: los cinco casos señalados. En lo que concierne a problemas de datación, tengo que subrayar el hecho de que *Cruzada de amor*, de la que su autor confiesa haberla escrito «siendo casi un niño» (54), apareció publicada en la revista *Hojas Selectas de Barcelona* en 1904 (55) -la misma revista que al año siguiente [43] publicaría *El último vástago-*, pero aunque en este caso dispongamos de la fecha de aparición impresa, por los datos que da su autor, y siguiendo los criterios tradicionales de la crítica, me inclino a suponer que fue escrita con bastante anterioridad, y la considero una obra primeriza. En definitiva, nos encontramos ante cuarenta y ocho relatos -cuentos y novelas cortas; pues *Pilares* es una novela (extensa) inconclusa, no una *nouvelle-* y una pieza teatral (56) que temporalmente se extienden desde 1902 -o antes, si de antes fuera la redacción de *Cruzada de amor-* hasta 1928, puesto que la obra que aparece en 1929 es, prácticamente, una reedición.

Observando la lista cronológica, podemos sacar una primera conclusión al comprobar la decisiva influencia que en el desarrollo de este campo narrativo supuso la aparición, en 1907, de *El Cuento Semanal* y la proliferación, a partir de aquí, de las colecciones de novelas cortas que tanta vitalidad iban a dar a la novelística española del primer tercio del siglo XX. Tomando, pues, como punto de referencia la citada fecha, podremos comprobar cómo antes de 1907 Pérez de Ayala escribe casi exclusivamente cuentos; después, casi exclusivamente novelas cortas.

El cuento moderno es un género que se va gestando a partir del Romanticismo, ligado indisolublemente al desarrollo de la prensa a lo largo del siglo XIX (57). El lugar [44] natural de éstos es, pues, el periódico, y en sus páginas va ganando el favor -y el fervor- del público; y es en este medio donde Ayala va publicando sus cuentos, y los va dejando atrás, perdidos para la curiosidad de la crítica, hasta que en el año de su muerte, 1962, José García Mercadal les da acomodo en las páginas de un libro al que se bautiza con el título de su primer relato: *El Raposía*. A partir de 1907, con *El Cuento Semanal* -la creación de Eduardo Zamacois-, el relato se adaptará a las páginas de estas publicaciones periódicas (58) de enorme difusión y sustanciosos beneficios económicos, y en ellas nuestro autor encontrará un medio de conectar con un público amplio, al que no podría llegar de la misma manera con el libro o el artículo. Pero, al contrario de lo que sucedió con los cuentos, casi la totalidad de sus novelas cortas volverán a ver la luz en las páginas de unos libros concebidos, no como mera colección de diversas historias, sino como un espacio dotado de poder unificador y enriquecedor.

Si acudimos a la lista cronológica, comprobaremos cómo de los diecisiete relatos escritos antes de 1907, más [45] seis de los que componen la breve lista de los carentes de fecha, pero que, con toda seguridad, pertenecen al mismo período -las dos excepciones son *Un instante de amor* y *El árbol genealógico*-, sólo tres pueden ser considerados novelas cortas: *Cruzada de amor*, *El último vástago* y *Espíritu recio*; el resto son, claramente, cuentos. Las dos primeras fueron publicadas en varios números de la revista *Hojas Selectas de Barcelona* y ocupan una extensión considerablemente mayor que la tercera: cuarenta y seis y setenta y dos páginas, respectivamente, frente a las veinte de *Espíritu recio*, siempre según las obras completas de Aguilar. Ahora bien, en estos casos es imposible y, más aún, infecundo establecer un deslinde entre el cuento y la novela corta atendiendo al número de páginas que ocupe la narración. Entra también aquí un problema bien conocido de terminología crítica para los hispanos-hablantes: el que se deriva del empleo del término «novela» para designar a lo que en Francia conocen como roman, y, con la adición del calificativo «corta», a la nouvelle. En el país vecino (como asimismo sucede en Italia, Alemania,...), conte, nouvelle y roman responden a tres realidades literarias diferenciadas, y con la espontánea utilización de uno de esos vocablos queda definida la entidad de la obra en cuestión (en nuestro caso, un francés no dudaría, espontáneamente, en calificar como nouvelle a *Espíritu recio* (59)). En España se ha empleado para designar a la nouvelle tanto el término cuento como novela, con sus variantes, según la adjetivación utilizada, de cuento largo -como apuntaba doña Emilia Pardo Bazán-, relato novelesco, novela corta, novelita, breve novela, historieta, etc., con lo que se crea una zona confusa, de difícil caracterización. El mismo autor que nos ocupa parece no [46] interesarse por teorizar sobre el género empleado, y suele calificar de «novelas» sin más a sus nouvelles (en un artículo recogido en *Divagaciones literarias* dice llevar «escritos y publicados diez volúmenes de novelas», pero sabemos que tres de ellos son de relatos (60)); otras veces emplea el diminutivo: novelitas o novelillas (61); o utiliza algún adjetivo que suele hacer relación más a aspectos temáticos que formales: novela romántica (*Cruzada*), novela pastoral (*Éxodo*), novela humorística (*Justicia*); pero también novela dramática (*Artemisa*). Sin embargo, todo esto queda superado por el feliz hallazgo del término novela poemática, con el que hace referencia al procedimiento sintético que caracteriza al relato breve, frente al analítico de las novelas extensas. Por otro lado, no encontramos entre su ingente labor ensayística y articulística ningún párrafo dedicado a definir de algún modo estos géneros narrativos, salvo en dos parcas y ocasionales referencias al cuento en comparación con la novela, en las que manifiesta unas ideas muy alejadas de los criterios que los estudios literarios siguen en este campo; así, nos dice: «Una novela, en última instancia, no es sino un cuento elaborado y complicado» (62); y en otro lugar afirma que el cuento es «germen de novela y núcleo celular de la literatura narrativa y de ficción» (63). Una misma actitud [47] presentan los escritores coetáneos y los que lo anteceden inmediatamente: Unamuno califica de novelas cortas los relatos recogidos en *El espejo de la muerte* (1913), cuando el texto de cada uno de ellos no supera las cuatro páginas; Valle-Inclán llamaba novelas cortas a las historias de

amor que reunió en sus primeros libros (Femeninas, Corte de amor...), y cuentos a los relatos de inspiración popular (64); y Azorín manifiesta ante el cuento idénticas opiniones a las expresadas por Ayala: «todo verdadero cuento se puede convertir en novela, puesto que, en realidad, es un embrión de novela» (65).

Sin duda, quien ha mostrado una especial preocupación, en el ámbito literario hispánico, por aportar claridad a este problema es el profesor Mariano Baquero Goyanes, en los valiosos estudios que sobre las narraciones cortas ha venido realizando a partir de su fundamental tesis *El cuento español en el siglo XIX. El cuento contemporáneo*, que, como ya hemos apuntado, se va desarrollando a lo largo de la pasada centuria para llegar a su madurez y perfección a fines de ella y principios de nuestro siglo, tras la valiosa aportación de autores como Clarín, Pardo Bazán, etc., es un género literario narrativo que se centra en el relato de un suceso único al que se dota de significación y carga emocional («suele herir la sensibilidad de un golpe, puesto que también suele concebirse súbitamente, como en una iluminación» (66)), sujeto a unos límites -son obras breves- y, por lo tanto, a una expresión concisa: debe ser narrado con las palabras justas; no debe haber en él nada superfluo ni prescindible, ni tampoco digresiones, bifurcaciones de la acción, personajes secundarios que desvíen la atención de la única trama [48] central, etc. Asimismo, el desenlace suele no sólo marcar el límite final, sino ser el punto en el que confluye (y también el que organiza y da sentido a) todo el suceso narrado. «Un cuento -dice el profesor Baquero Goyanes- es fundamentalmente un tema que sólo parece admitir, con plena eficacia estética, la forma del relato breve» (67). Pues bien, los rasgos caracterizadores del cuento nos pueden servir, salvando evidentes diferencias, para abordar formalmente la novela corta. El profesor Baquero nos plantea unas interesantes reflexiones que permiten advertir el estrecho parentesco entre ambas formas narrativas, y su distancia con respecto a la novela:

Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta...

En efecto, la técnica es la misma: Maupassant, la Pardo Bazán, Clarín, componen novelas cortas y cuentos, sirviéndose de un mismo procedimiento, consiguiendo idéntico tono en unas y otros. La novela corta y el cuento se ven de una vez, y se narran sin interferencias, sin digresiones, sin personajes secundarios. Sólo se diferencian en que el asunto de la novela corta -que, en los mejores casos, tiene una raíz poética semejante a la del cuento, v. gr., Doña Berta de Clarín- requiere más páginas. Podrá objetarse que entonces tal asunto no corresponde a una novela corta, sino a una novela sin más, es decir, a una novela larga. [...] En estas últimas, más que la trama, interesan los tipos, los ambientes; siendo prueba de ello el que mientras un cuento se recuerda o no por el asunto, una novela se recuerda más por algún personaje o alguna incidencia parcial que por el argumento, mucho menos importante que en los otros dos géneros breves. [49]

La novela corta es, ante todo, argumento, diferenciándose así

de la novela larga, que requiere una técnica distinta (68).

Y en un reciente artículo vuelve a ocuparse del tema, defendiendo como más apropiado el término cuento largo, utilizado por la Condesa de Pardo Bazán para referirse a lo que más comúnmente conocemos como novela corta:

De haber prevalecido la otra designación, la fugazmente manejada por Emilia Pardo Bazán, se habría aclarado una, para mí, cuestión fundamental: la diferencia entre cuento, novela corta y novela reside en algo más que una simple cuestión de número de páginas. Lo que entendemos por novela corta está bastante más cerca del cuento que de la novela sin más. Por eso, el término sugerido por la Condesa de Pardo Bazán hubiera resultado más definidor y expresivo, en la medida en que señalaba, con mayor precisión, un entronque o parentesco literario (69).

La distancia entre cuento y novela corta tiene, pues, algo que ver con sus dimensiones, pero no debe pensarse que a la segunda forma narrativa se puede llegar mediante el alargamiento, la dilatación de un asunto que sólo puede manifestarse lingüísticamente en la breve dimensión de un cuento; más claramente, una novela corta no puede ser un cuento estirado mediante diversos procedimientos -digresiones, descripciones, detallismo excesivo, minuciosos análisis de los personajes, anécdotas secundarias...-, ya que esto afectaría a lo que es esencial en este tipo de relatos: la concentración, la tensión lineal que recorre la obra, la continuidad, la unidad (70), pues el [50] cuento o la novela corta no pueden narrarse con más o menos palabras de las necesarias. La diferencia está, pues, en el tratamiento literario de un asunto, que requiere, para alcanzar su plenitud, ser desarrollado en un espacio preciso: necesita unas dimensiones apropiadas a él. «El cuento -resume el profesor Baquero- es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más [51] larga, más sostenida» (71). Sin perder de vista que la unidad es el concepto esencial en este tipo de relatos -todos los elementos tienden a crear un «efecto único» (72)- podemos observar cómo ciertos elementos que en el cuento aparecen condensados pueden potenciarse en la novela corta: me refiero a cosas tan esenciales en la narrativa como el tratamiento del tiempo, el espacio, los personajes y la trama. No pretendo con ello encontrar la fórmula que defina a todas y cada una de las realizaciones en este género, pues creo que en cada obra concreta estos elementos entran en la proporción que el escritor -que siempre maneja los hilos de la trama- considera necesaria. Así pues, la secuencia de los acontecimientos en la nouvelle tiende a lo episódico, y esto, con frecuencia, se resuelve en la división del relato unitario en otras unidades menores -y sucesivas- que pueden adoptar la forma de capítulos; aunque es evidente que la forma episódica no es el único procedimiento constructivo, como se observa en la disposición de los capítulos en *La caída de los limones*, *Prometeo* o *La araña*, por señalar tres ejemplos. El espacio puede adquirir mayor relieve, si el relato así lo necesita, de manera que se haga sentir la presencia del mundo que rodea a los personajes; y éstos pueden ser tratados con más detalle, admitir cierta confrontación de caracteres, padecer cierta

evolución. Por último, la novela corta admite la inclusión de anécdotas o cuentecillos dentro de su trama, siempre que no quede dañada su necesaria unidad; no hay más que recordar el episodio del payaso en esa obra maestra del relato breve: San Manuel Bueno, mártir, o los cuentecillos y anécdotas que Pérez de Ayala introduce en *Clib*, por ejemplo.

Creo que ha sido necesaria esta breve reflexión -y modesta, en cuanto que carece de pretensiones- sobre las diferencias y semejanzas existentes entre el cuento y la [52] novela corta no sólo para justificar el lugar atribuido a *Espíritu recio* -ya que de aquí ha partido la digresión-, sino también para caracterizar el género literario objeto de este estudio, desde unas convenciones básicas, y señalar su esencial unidad por encima de la doble denominación. En el caso del relato aquí citado habría que precisar que no es su extensión lo que me ha llevado a definirlo como novela corta, sino la presencia en él de los rasgos antes señalados: la utilización de un tiempo lento, una acción demorada; la evidencia de un espacio suficientemente descrito, con un cuidadoso detallismo ambiental; el desarrollo del enfrentamiento entre dos caracteres opuestos (que es la base del relato); y también la inclusión de alguna anécdota, como la mención que un personaje hace de uno de entre los muchos hechos que justifican la «reciedumbre de espíritu» del protagonista -Fuencislo-: el macabro festín que se propina con unos repugnantes melocotones nacidos entre dos tumbas del cementerio. Parece, asimismo, que su autor lo consideró novela corta, pues aunque en *El Raposía* -libro en que fue recogido- no se indica mediante subtítulos, como suele suceder en otros relatos, su condición, sin embargo pensó reeditarlos dando con él título a un volumen frustrado que aparece anunciado como novela en la contraportada de la primera edición de *Troteras* (73), y que, podemos suponer, sería una colección de narraciones al estilo del libro en que acabaría hallando acomodo cincuenta años después. [53]

A partir de 1907, como hemos señalado, la novela corta predomina sobre el cuento, pues como tales sólo encontramos seis títulos: *Don Paciano*; *Padre e hijo*; *Las máximas*, el eucalipto, el vástago y su desarrollo en *El árbol genealógico*; *Don Rodrigo y don Recaredo*, que se subtitula en la versión conocida como *Vida nueva* «Fragmentos de un cuentecillo»; y también es considerado cuento *El profesor auxiliar*, relato que cierra el volumen *El ombligo del mundo*. Cercanas al cuento, aunque no fueron concebidas como tales, menciono en la lista cronológica las tres crónicas sacadas de entre las dieciocho que componen la sección *Terranova y sus cosas* (74)», en las que se reconoce una disposición narrativa, el artículo *La fiesta del árbol y El pueblo. El hombre. El asno. Estampa*. Frente a esto, encontramos catorce novelas cortas -pues aunque García Mercadal califique de ese modo la inconclusa *Pilares*, resulta evidente que no es tal, sino una novela que se ha quedado en su cuarto capítulo- y un relato sin fecha, del que supongo su pertenencia a esta época, que se encuentra a medio camino entre ambas formas narrativas: *Un instante de amor*. En resumen, el sector de la narrativa breve de Pérez de Ayala estaría formado por diecisiete novelas cortas y treinta y un cuentos, cuya extensión oscilaría entre las cuatro páginas de *El Raposía*, *Don Paciano* o *La fuerza moral* y las dieciocho de *El árbol genealógico* -que no tiene estructura de *nouvelle*-, mientras que aquéllas oscilan entre la veintena y

las setenta y dos de *El último vástago*, aunque la dimensión habitual de las aparecidas en colecciones varía de treinta a cincuenta páginas, tomando siempre como referencia el espacio ocupado en las *Obras Completas* de Aguilar.

#### 4. Procedimientos narrativos. Rasgos generales

Conviene, después de las anteriores apreciaciones, señalar las características que pueden definir, formalmente, [54] la narrativa breve ayaliana; aquello que la singulariza y que, al mismo tiempo, la vincula con su época, con la situación a la que el relato había llegado; y también aquello que la hace destacar en el contexto de la obra novelesca total de su autor.

Ante todo, es obvio que estos relatos suelen responder al esquema estructural más común: cada uno de ellos narra una historia, con su presentación, conflicto y desenlace; historia que en los cuentos se reduce a una breve anécdota, y casi llega a desaparecer en los relatos simbolistas, ya que en éstos interesa más la creación de un ambiente sugestivo, producir ciertas sensaciones, etc. El desenlace suele ser rápido, abrupto y, con frecuencia, brutal, en la línea de las mejores obras de Clarín y de los finales efectistas de Valle-Inclán.

La cualidad predominante, a mi juicio, en los relatos de Ayala es la que ha sido señalada por María del Carmen Bobes para resaltar aquello en lo que radica el aspecto renovador de su novelística -sería común, pues, a sus novelas, novelas cortas y cuentos-: su «especial tratamiento del tiempo», la «forma de presentar personajes y de situar el relato en un tiempo presente», con lo que crea «impresión de inmediatez» (75); aunque, en realidad, esto sitúa a Pérez de Ayala en su contexto histórico-literario, puesto que es una característica propia de la novela del primer cuarto de siglo, advertida por José Ortega y Gasset en su conocidísimo ensayo *Ideas sobre la novela* (1924): «el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la vigorosa presentación. [...] De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo [55] o directo. Fuera mejor decir presentativo» (76). Nuestro autor incide repetidamente sobre esta misma idea: en sus novelas se propone «la recreación en presente» (77), «ir trazando y presentando» (78); el «análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos» (79), ...; pues como afirma en el comienzo del citado prólogo: «Una novela se desarrolla siempre en «presente» (aunque la narración esté en pretérito; la narración en pretérito es un presente panorámico, así como en la narración en presente el tiempo se va desglosando y pereciendo en gotas de agua o tic-tac del reloj). Quiero decir que una novela se compone de las reacciones de conciencia de cada personaje frente al presente vital» (80). Es fácil observar, al acercarnos a cualquier novela de Ayala, desde *Tinieblas en las cumbres* hasta *El curandero de su honra*, ese desarrollo presentativo de la trama, la evolución de la conciencia del personaje manifestándose ante nuestros ojos, etc. El profesor Baquero hace hincapié en este aspecto, advirtiendo cierta vinculación de estas novelas con el teatro:

Cualquier lector atento descubrirá en las novelas de Ramón Pérez de Ayala una muy peculiar textura teatral, perceptible en temas, situaciones, diálogos y modalidades descriptivas. Los valores que afectan a la pureza novelesca no quedan mermados, sin embargo, con esa carga de elementos teatrales (81). [56]

En general, lo apuntado para la novela reza también para la narrativa breve, con las salvedades que indicaremos. No hay más que acudir al primer cuento conocido, *El otro padre Francisco*, para advertir su evidente construcción teatral: son dos escenas, con una buena descripción del escenario, situación central de los protagonistas, movimiento y diálogos de tipo escénico, etc. Del mismo modo, recordemos la índole dramática de *Artemisa*, la primera novela corta escrita para *El Cuento Semanal*.

Este carácter presentativo de la narrativa ayaliana se manifiesta, en el sector que aquí estudiamos, bajo la forma de una modalidad típicamente contemporánea: el cuento-situación (82). Si en el cuento más puramente decimonónico era el argumento -como lo ha sido tradicionalmente- el elemento decisivo y primordial, después del naturalismo, la atención prestada a escenas cotidianas y, más decisivamente, a la psicología de los personajes -con la necesidad de captar el momento significativo que nos alumbró una vida-, y la necesaria técnica impresionista que de ello se deriva y que va prevaleciendo en la visión del mundo exterior, origina la creación de unos cuentos que inciden sobre una situación o un suceso de reducidas dimensiones temporales -ese momento significativo al que hemos aludido-, y de espacio también limitado. Así, la casi totalidad de los cuentos de Pérez de Ayala narran un suceso que se desarrolla en un corto período de tiempo o, si éste se dilata, escoge unos instantes [57] decisivos: cuentos como *Don Paciano*, *El patriarca*, *La fuerza moral*, *Don Rodrigo y don Recaredo*, *La espalera*, *Quería morir*, *La caverna de Platón...*, relatan un suceso ocurrido en muy pocas horas; sólo una noche ocupa el desarrollo de las historias de *Espíritu recio*, *La última aventura de «Raposía»*, *La prueba*; o un día, *Miguelín* y *«Margarita»*; y en momentos decisivos -y aislados- se nos van dando a conocer los acontecimientos en *El otro padre Francisco*, *El Raposía*, *Tío Rafael de Vaquín*, *La Nación*, *Viudo* (escrito en forma de diario), *Iniciación*, *La primera grieta*, etc.

En las novelas cortas, las historias ocupan un desarrollo temporal más dilatado, con la excepción de *Artemisa* y *Pandorga*, esta última a causa de su disposición teatral: «Escenario», «Entremés» y «Drama» se titulan las tres partes en que está dividida. Resulta interesante ver cómo *Artemisa*, escrita en la época en que iban viendo la luz casi todos estos cuentos, participa de las cualidades del relato-situación: la historia abarca una velada y la mañana siguiente, mientras que todas las novelas cortas posteriores seguirán la línea apuntada; en su momento nos ocuparemos de las peculiaridades de cada una de ellas, ya que, en este sentido, requieren que las consideremos individualmente. No es necesario comentar el caso de *Sentimental Club*, pues se trata de una pieza teatral en la que se presenta, en un cuadro único, una conversación entre diez personajes.

Muy unido con el carácter presentativo de los relatos y con la

abundancia de cuentos de situación nos aparece el problema de las voces narradoras, la presencia del narrador. Tradicionalmente, el cuento requiere ser «contado» por alguien, necesita de una voz en la que se centre nuestra atención y que organice de una manera interesante los acontecimientos; pero esta voz ocupa siempre un primer plano, sobreponiéndose a la propia historia narrada y a los personajes, de manera que la figura del relator ha estado presente en todo cuento, a lo largo de la historia, desde sus primeras manifestaciones *Las mil y una noches*, *El conde Lucanor*, etc.- hasta finales del siglo [58] XIX. Es fácil observar cómo en los mejores cuentos de Clarín el relator se mantiene siempre en primer plano, subrayando su presencia continuamente: da opiniones, completas ideas, ve a los personajes por fuera y por dentro describiéndonos sus pensamientos y haciendo comentarios sobre ellos...; véanse obras como *Pipá*, *Las dos cajas* o *Doña Berta*, por sólo poner tres ejemplos. Pues bien, el narrador objetivo e imparcial de la novela naturalista invade también el terreno del relato breve, dando como resultado los que Juan Paredes Núñez denomina «cuentos directos», es decir, cuentos sin narrador designado en los que «la historia que se narra llega a nosotros directamente, en su forma originaria, sin pasar por el tamiz subjetivo del relator» (83). Aunque el tipo de narrador omnisciente que aparece en toda la narrativa de Pérez de Ayala acostumbra tener alguna intervención, señalando su presencia, sin embargo en la mayor parte de sus relatos tiende a desaparecer esa voz narradora para que los sucesos nos sean presentados directamente.

En este sentido, hemos podido observar que siempre que un narrador en primera persona aparece llevando las riendas del relato, es su voz lo que prevalece sobre todo lo demás; es decir, en estos casos predomina la narración sobre la presentación; mientras que cuando es un narrador en tercera persona quien cuenta el suceso, tiende a presentar y aparece muy escasamente. Así, encontramos un «yo narrador» central en *Quería morir* -que tiende a la meditación-, y otros marginales, que reproducen las opiniones de un personaje central (*La caverna de Platón*); o nos relata el caso singular de un hombre al que conoce directamente (*Un mártir*); o se nos muestra como receptor -y apostillador- de una historia narrada en tercera persona por un amigo (*La fiesta del árbol*). En otras ocasiones, el narrador es un personaje que escribe un diario (*Viudo*); o relata unos sucesos en los que no interviene, [59] que intenta contar con objetividad (*Tío Rafael de Vaquín*); o traza unas páginas autobiográficas (*Sonreía*); o participa en una tertulia, expresándose mediante apólogos (*La araña*). En una ocasión nos aparece el autor disponiéndose a narrar un cuentecillo popular -casi un chiste-, acto que realiza después de un preámbulo de tono evidentemente ensayístico (*El delirio*) (84). El resto de los [60] relatos sigue la línea antes apuntada: tendencia a la presentación, que en ocasiones llega a objetivar la acción acercándose a formas teatrales (85), y esporádicas intromisiones del narrador.

Es una idea generalizada, por obvia, el achacar a las creaciones ayalianas una excesiva carga intelectual, resuelta en ensayismo, o un determinado tono que implica la presencia y la postura de su autor. A lo segundo habría que responder con la acertada conclusión de Wayne C. Booth: «el juicio del autor está siempre presente y es siempre evidente para

cualquiera que sepa cómo buscarlo. Si sus formas particulares son perjudiciales o aprovechables, es siempre una cuestión compleja que no puede determinarse con una fácil referencia a reglas abstractas» (86). En cuanto a lo primero, a la presencia del ensayismo en sus relatos, podemos asegurar que, contrariamente a lo que suele suceder en sus novelas, es muy escasa, pues la misma índole de este tipo de narrativa lo [61] obliga a contar una historia y a no desviar la atención, por senderos ajenos a la acción que allí acontece. En sus cuentos y novelas cortas encontramos al narrador inequívoco, dotado de una maestría en el manejo de los resortes narrativos difícil de poner en cuestión; por ello, el tipo de objeciones hechas a sus novelas a partir de los juicios de Cansinos-Assens no son igualmente válidas para este sector. No hay más que recordar sus más felices relatos (Luz de domingo, La caída de los limones, La triste Adriana, El profesor auxiliar, Justicia, Espíritu recio, Un instante de amor...) para evidenciar lo antedicho: ausencia de ensayismo -entendido como la irrupción de meditaciones sobre diversos temas- y plenitud de los procedimientos propios de la narrativa, lo que da como resultado unas obras perfectas en su género. Desde luego, estos cuentos y novelas cortas participan de las preocupaciones básicas que su autor manifiesta en los diversos géneros literarios por él cultivados, y por ello no son obras literarias que existan por sí mismas, como creaciones que son fruto de una intuición artística única, sino en función del pensamiento que las origina y les da un sentido. Sin embargo, de cara al lector y en las narraciones más logradas (piénsese en los títulos arriba citados) la carga ideológica no suele prevalecer sobre lo narrado, quitando vida a lo que acontece, sino que de la pura narración de unos hechos se desprenden unas consecuencias éticas (aquellas que al escritor le interesa destacar): el reconocimiento de la normativa a la que se ha de adecuar la conducta humana para alcanzar su plenitud o el fracaso que determina el incumplimiento de dicha normativa; al tiempo que se hace evidente su fundamento metafísico, la visión del universo concebido como multiplicidad de contrarios que se armonizan desde una perspectiva superior, abarcadora de la creación entera, donde cada ser «obedece a una fatalidad que le ha sido impuesta» (87). Podemos concluir, pues, que en estas obras encontramos la perfecta y equilibrada [62] unión de los tres elementos básicos que, a mi juicio, constituyen el relato original ayaliano: lo poemático, lo ensayístico -concebido aquí como la estructuración ideológica que precede a la creación literaria, y no como mero aditamento de digresiones meditativas- y lo novelesco se amalgaman en una obra en la que el tercer elemento no sufre merma de lo que le es propio y sustancial, sino que predomina y resulta notablemente enriquecido por los otros dos; aunque en algún caso -que suele ser muy raro- la preexistente organización intencional se deje sentir con más intensidad llevando la acción hacia un desenlace necesario, si atendemos al sentido de la obra, pero que no deja de causar cierta extrañeza: me refiero al caso de Prometeo, o de Clib, novelas en las que el diseño ideológico se sobrepone al desarrollo de los acontecimientos, gobernándolos fatalmente.

El ensayo propiamente dicho, es decir, la exposición de ideas sobre un determinado tema, no abunda en los relatos ayalianos, pero tampoco está ausente del todo. Suele aparecer, cuando lo hace, de dos maneras:

directamente, en boca del narrador -o del «yo narrador»-, o en boca de un personaje razonante que medita y discurre; uno de esos personajes puramente cerebrales. A la primera modalidad pertenece uno de sus relatos más antiguos, Quería morir, cuyo centro está constituido por unas meditaciones del «yo narrador»; asimismo, el narrador expone sus ideas y argumentos en el preámbulo de El delirio y en los primeros capítulos de El Anticristo y de Pandorga -«Escenario»-: lo ensayístico, en estos casos, suele preceder a la acción y cumplir un cometido caracterizador desde un principio, formando parte de la presentación de la trama. En la segunda manera nos encontramos con unos personajes hipercríticos, que suelen expresarse en forma de discurso ensayístico; estos son don Melitón Pelayo en La caverna de Platón, el duque don Anselmo en El árbol genealógico y, sobre todo, el señor Hurtado en Clib, novela en la que también su protagonista, Generoso Vigil, propende a la reflexión. Es preciso citar, en este lugar, al Setiñano de la novela inconclusa Pilares, así como [63] al Marco-Juan Pérez de Setiñano de Prometeo, aunque en estos casos las exposiciones de su pensamiento no tienden a la divagación ni toman nunca forma de digresiones, sino que se encuentran perfectamente adaptadas a la trama de la novela, siendo partes esenciales de la misma. De las dos modalidades -narrador y personajes reflexivos- participa uno de los relatos más cerebrales y más complejos: La araña. Poca cosa más se puede añadir a los títulos aquí citados, y una labor de rastreo aportaría sólo algunos párrafos aislados que nada añaden a lo dicho.

Muy cercanas al cuento, participando también del tono meditativo y discursivo del ensayo, se encuentran unas pocas obras con las que he creído oportuno enriquecer, aunque sea mínimamente, el campo aquí estudiado: tres de las crónicas de Terranova y sus cosas, el artículo La fiesta del árbol y El pueblo. El hombre. El asno. Estampa. La crónica es un género literario propio de la prensa periódica, que tuvo gran vitalidad en la época modernista; José-Carlos Mainer nos da de ella una definición sintética y precisa: «mezcla afortunada de impresión vivida, cuento inconcluso y ensayo personal» (88). De las dieciocho crónicas que aparecen en la agrupación antes citada -cumpliendo lo señalado en la definición del profesor Mainer-, Mascarita: ¿me conoces?, Suprema entrevista y La vieja y la niña, manifiestan una evidente forma de relato por el predominio de lo narrativo sobre los otros elementos. El contenido de La fiesta del árbol no responde a lo designado por el subtítulo con el que aparece en las Obras Completas: «Artículo»; la historia que ese amigo sin nombre cuenta al «yo narrador» es un cuento con todas las de la ley, al que no merma en su esencia el [64] carácter crítico del relato, la referencia a determinados políticos de la época ni, mucho menos, la moraleja final. Por el contrario, El pueblo. El hombre. El asno... responde perfectamente al término con el que se designa su forma literaria: es una estampa.

## 5. Los libros de relatos: su originalidad

La obra narrativa breve de Pérez de Ayala, publicada primeramente en periódicos, revistas y en las colecciones de novelas cortas (que son sus lugares naturales, para lo que fue creada), quedó recogida después en los

libros que en páginas atrás hemos mencionado: tres, preparados por su autor, que forman parte de sus Obras Completas (diecinueve volúmenes) publicadas en Madrid por la editorial Renacimiento y continuadas por Pueyo entre los años 1924-1928: el vol. II, Bajo el signo de Artemisa, reúne seis novelas cortas; el VIII, Prometeo. Luz de domingo. La caída de los limones. Tres novelas poemáticas de la vida española (el primero de esta índole elaborado por el escritor asturiano, pues había aparecido en 1916, Madrid, Imprenta Clásica Española); y el XVII, El ombligo del mundo, cinco novelas cortas y un prólogo que crea un clima de unidad entre los diversos relatos. Otro volumen de novelas cortas, de características diferentes a los anteriores, fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en 1959, parece ser que a instancias de Guillermo de Torre (89), y recoge, bajo el título de La revolución sentimental, tres novelas cortas no reunidas anteriormente: La araña, Pandorga y Justicia, junto con la obra de teatro que da título al libro. Posteriormente, en 1962, José García Mercadal recopila y publica en un volumen con el título de El Raposía veintidós relatos escritos entre 1903 y 1924 (aunque no consigna la fecha de ocho de ellos), de los que la casi totalidad son obras primerizas, fechadas (o fechables) antes de 1907. [65]

Sin recoger en colección de relatos sólo conocemos tres novelas cortas: Sonreía..., publicada en Los Contemporáneos en 1909; Cuarto menguante, que apareció en La Novela Semanal en 1921 y que en 1923, y tras un cuidadoso proceso de reelaboración y ampliación, se convierte en la primera parte de Luna de miel, luna de hiel, conservando el título de la novelita, y, finalmente, El último vástago, publicada en 1905 en la revista Hojas Selectas, recientemente descubierta por J. Forradellas (90). Todas las narraciones breves, con la excepción de Cuarto menguante en su primera configuración como novela corta, se hallan recogidas por J. García Mercadal en los dos primeros tomos de las Obras Completas de Pérez de Ayala publicadas por la editorial Aguilar (91).

He mencionado los volúmenes en que están contenidos los cuentos y novelas cortas de nuestro autor por dos razones principales: porque en ellos encontramos la casi totalidad de su narrativa breve con mucha comodidad [66] (los relatos publicados independientemente son difíciles de conseguir) y -esto es lo importante- porque los tres tomos publicados en las Obras Completas de Renacimiento y Pueyo revelan una voluntad de amalgamar en un ambiente unitario los relatos allí contenidos y crear unos libros de original factura. Con respecto a esto, creo que es oportuno y clarificador traer aquí las consideraciones que Julio Casares apuntaba sobre los tomos de cuentos y narraciones diversas, ya que enriquecen e iluminan este segundo aspecto:

El problema [...] es como sigue: suponiendo que un autor publique al mismo tiempo tres libros de igual extensión y de idéntico valor literario, de los cuales uno contenga una novela, otro tres novelitas y otro una colección de cuentos, si el primer volumen se agota, por ejemplo, en tres meses, el segundo tardará seis, y el tercero más de un año (92).

Dos causas explican, según Casares, este hecho: la primera, la mala calidad de los cuentos; en ellos predominaban las descripciones, el color

local y el análisis psicológico, mientras «la anécdota, es decir, el asunto, pasaba a segundo lugar», con lo que cada cuento, con un desenlace precipitado, se asemejaba más a un primer capítulo de novela, o sea, «a las páginas mazorrales de descripción y análisis», y naturalmente -concluye el crítico- «¿cómo hemos de extrañar el escaso aprecio del público por esos volúmenes de narraciones cortas, donde todo se vuelve primeros capítulos sin posible compensación ulterior?» (93). La otra causa apuntada, muy relacionada con la anterior, es la falta de unidad en la colección de cuentos o novelas cortas, la diversidad de temas, el no formar «verdaderas colecciones» al estilo de El conde Lucanor, Las mil y una noches, el Decamerón, etc., en las que «los distintos [67] relatos aparecen subordinados a una finalidad superior, pedagógica, moral o simplemente recreativa» (94). Pero hay un tercer argumento que Casares apunta al cerrar estas consideraciones:

¿De qué se quejan, pues, los autores de narraciones cortas? Seamos sinceros. Se lamentan -para decirlo con palabras del señor Hernández Catá- de que estas obritas sean «de rendimientos inferiores a los de la novela extensa». Resulta que un lector de novelas cortas [...] puede adquirir tres de ellas, de los mejores autores contemporáneos, por 30 céntimos. ¿Cómo extrañar que cuando le ofrezcan un volumen con igual cantidad y calidad de narraciones, las más de las veces «refritas», se muestre reacio a pagar cuatro o cinco pesetas? (95).

Pues bien, en los tres volúmenes citados encontramos esa voluntad de unidad y originalidad antes mencionada, aunque en diverso grado. En las Tres novelas poemáticas de la vida española el título que agrupa estos tres relatos les confiere ya una unidad intencional, una dirección prefijada por el autor y una semejanza en cuanto que inciden sobre el «problema de España», que recalca fuertemente sus afinidades y difumina las diferencias que efectivamente existen entre las tres obras. Esencial para la originalidad de este libro en el deseo de huir de la condición de mera recopilación de relatos es el hallazgo de la «forma» de la novela poemática: el poema que precede cada capítulo, que viene a ser «el punto de referencia y [...] el ámbito en profundidad de la prosa narrativa», como afirma el autor en el «Alegato pro domo mea» que figura al frente de sus Poesías completas (96). Según sabemos hoy, [68] gracias a la publicación de la correspondencia con su amigo Miguel Rodríguez-Acosta, el propósito inicial de Ayala era el de publicar en volumen las novelas junto con las poesías:

He visto que no te ha parecido mal «Luz de domingo». Veremos a ver cómo te parece «La caída de los limones». En rigor son novelas mutiladas, pues las escribí como novelas y poemas al mismo tiempo, para ser publicadas paralelamente, es decir, el correspondiente capítulo del poema delante del correlativo capítulo de la novela, pero no las di en esta forma a esas revistas porque deseo guardar la novedad para cuando aparezcan en volumen, que yo quiero que sea antes del verano. Son tres novelas cortas: la otra, «Prometeo», que se publicó hará cosa de un año y no sé si conoces (97).

Mayor cohesión presenta el volumen *El ombligo del mundo*, aunque parte de las narraciones que lo integran habían aparecido separadamente en años anteriores, como hemos podido comprobar en la cronología. El crítico francés Henri Mérimée calificaba el libro como «une monographie littéraire de la vallée de Congosto» (98). La unidad en la que encajan los cinco relatos aquí contenidos queda subrayada por el autor desde el prólogo: conocemos la dirección en que se mueve la obra, la unidad de espacio y de ambiente que subyace bajo todos ellos y las claves básicas para su interpretación:

Entre tanto, los hombres del valle de Congosto, hombres al fin, con sus virtudes y pasiones, ejecutan la tragicomedia cotidiana. Una tragicomedia al difumino, en neblina, entre apariencias. Porque [69] el valle de Congosto es en miniatura una como imagen del valle de Josafat. Cada habitante considera el Congosto como causa final y ombligo del mundo; mejor dicho, cada habitante se considera, a sí propio, ombligo del mundo (99).

Bajo el signo de Artemisa no presenta las características que observamos en los anteriores volúmenes. Las novelas cortas aquí recogidas son muy dispares, ya que habían ido apareciendo a lo largo de once años, desde 1902, fecha de redacción de *El otro padre Francisco*, y aún antes, si nos fijamos en *Cruzada de amor*, novela muy de adolescencia, según asegura su autor; Ayala las denomina «novelitas de mocedad», calificación imprecisa ya que la que cierra el libro, *El Anticristo* (1912), no puede ser considerada de tal manera -y lo mismo puede decirse de *Artemisa* (1907), *Éxodo* (1910) o *Padre e hijo* (1911)-. El interés primordial de este volumen radica, para nosotros, en la revelación del proceso de aprendizaje y evolución de la narrativa de Pérez de Ayala en los años juveniles y en esa época de transición y búsqueda comprendida entre 1907 y 1912, pues la calidad literaria es inferior, en conjunto, a la de los relatos recogidos en otros libros. Alguna consistencia intenta darle el autor (temor, tal vez, a que resulte una de esas colecciones de relatos sin ninguna unidad) cuando coloca a su frente un poema que resume el sentido de ese «signo de Artemisa» bajo el cual reúne sus «novelitas de mocedad». Es obvio que *La revolución sentimental*, el libro publicado en Buenos Aires en 1959, se encuentra muy alejado del espíritu con el que se construyeron los anteriores, logradas innovaciones en la novelística de la Edad de Plata; las nouvelles y la pieza teatral aquí reunidas responden a criterios de oportunidad, una vez que estas obras habían quedado ya en el olvido.

Conviene, por último, apuntar aquí que, como sucede en *El ombligo del mundo*, cierto deseo de formar un [70] ciclo de narraciones con unidad ambiental (los cuentos se desarrollan en Cenciella), reaparición de personajes y referencias a sucesos acaecidos en otros relatos afines y paralelos, se advierte en algunos cuentos de los recogidos en *El Raposía*; lo que nos indica que Pérez de Ayala, desde sus primeras creaciones (los cuentos a los que me refiero están fechados en 1904 y 1905) hasta las últimas (*Justicia vuelve a los lugares*, ambientes y personajes de *El ombligo*), aspira a crear un orbe novelesco bien determinado y a

consolidarlo y definirlo exhaustivamente.

#### 6. Las dos «épocas» de la narrativa ayaliana: entorno de la narrativa breve

Es un hecho evidente, y reconocido de manera unánime por la crítica, que existe una notable diferencia entre los dos grandes grupos de novelas de Pérez de Ayala: las escritas entre 1905 y 1912, dedicadas a seguir la evolución de Alberto Díaz de Guzmán, son novelas de aprendizaje que manifiestan cierto parentesco con las novelas que Martínez Ruiz o Baroja escribieran en los primeros años del siglo (el «alter ego» de Ayala se vincularía, pues, con los Ossorio, Antonio Azorín, Hurtado, o, incluso, el Félix Valdivia, de Miró); son novelas que conjugan una base naturalista con elementos simbolistas -ingredientes básicos de la novela de la época modernista-, y por ello no abandonan sus dependencias con los presupuestos del realismo, sino que, según se puede apreciar, se intensifican con la última novela de la saga: Troteras y danzaderas (100). Por el contrario, las novelas escritas a partir [71] de 1920 se caracterizan por huir de todo intento de reproducción de la realidad tal y como lo concibe la novela realista decimonónica (101) (recuérdense los ataques de Ayala a este tipo de literatura en Principios y finales de la novela (102)) para ir a captar la realidad esencial «por bajo de la dura realidad y amargas verdades cotidianas que de esas aguas escondidas se alimentan»; y precisa más el autor: «hemos de buscar el manantial de vida allí donde tienen su origen, como en el acto virginal de la creación, las normas eternas y los valores vitales, de manera que al volver a descubrir su verdad original volvemos a crearlas; volvemos a vivirlas poéticamente, creativamente» (103). Esta búsqueda y hallazgo de las «normas eternas» y los «valores vitales» constituye el centro de interés del pensamiento de Pérez de Ayala en su segundo período, y a este fin están encaminadas sus «novelas normativas» [72] -calificación de Julio Matas- o «novelas originales», tal y como las definió su autor en 1930 al reflexionar sobre la evolución de su novelística; a una pregunta de Luis Calvo sobre la importancia del elemento autobiográfico en sus novelas, responde:

-Las anteriores a los cuarenta años.

Después de Belarmino y Apolonio son ya, más o menos, universos cerrados sobre sí mismos. Cada una de mis novelas escritas después de los cuarenta años es un orbe bien definido. [...] Yo me había propuesto hace tiempo, desde muy joven, hacer una serie de novelas que habrían de titularse «Novelas originales», presentando los sentimientos fundamentales del alma humana en el punto de su origen, tal como se engendran y tal como aparecen. En Luna de miel... me serví de una fábula para ver cómo nace el amor, cómo se presenta el amor en su primer germen (104).

Y una misma postura manifiesta doce años más tarde en el tan citado y comentado prólogo a la edición argentina de Troteras, ya que, después de darnos a conocer el frustrado propósito de crear un gran ciclo novelesco (al que pertenecería dicha novela), con el propósito de analizar la

«crisis de la conciencia hispánica» desde principios de siglo, reflejándose en distintos medios y conciencias individuales representativas, y después de mostrarnos el entramado básico de su pensamiento, nos declara: «[...] me apliqué a escribir otras novelas largas, que se proponen la recreación en presente de algunas de las normas eternas y los valores vitales; y son Belarmino y Apolonio, Luna de miel, luna de hiel, con Los trabajos de Urbano y Simona, y Tigre Juan, con El curandero de su honra» (105).

Es, en definitiva, la creación de esos «universos cerrados» de carácter simbólico en los que personajes y sucesos se encuentran predeterminados hacia un fin básicamente [73] moralizador lo que caracteriza la narrativa más original -la del segundo período- de Ayala. Viene a ser, como acertadamente puntualizaba César Barja, «un tipo de arte creativo, poético, un arte por naturaleza simbólico» (106); y Julio Matas define más exactamente este último rasgo distintivo en un párrafo que, por su interés y precisión, es necesario citar:

De ahí, también, que [...] los escenarios y aun la indumentaria tengan tanta importancia en el tejido total de la novela, junto a los rasgos fisonómicos, los gestos, las palabras [...] cargadas en todo momento de profundo significado. La combinación de todos estos pormenores forma [...] un complejo cuerpo simbólico donde apenas surge un resquicio, abertura o cabo suelto. Este simbolismo de carácter «integral» es, pues, muy distinto del que llamaríamos «parcial», que subraya el sentido dado por el autor a la realidad al tomar ciertos elementos de ella como figuración metafórica aneja a lo literal: simbolismo mediante el cual el aspecto de algunas cosas o personas o el mero nombre de ellas sugieren connotaciones que ayudan a verlas desde el punto de vista del autor, sin enlazarse estos significados necesariamente con todas y cada una de las situaciones presentes en la obra, como ocurre con Ayala. Este segundo tipo de simbolismo es el que encontramos en la literatura realista y naturalista del siglo pasado [...] Ayala se vale de este simbolismo «parcial» en su primer período novelesco; basta recordar los títulos de esas novelas para percibir una intención simbólica [...] a la cual se alude directamente en el texto de las obras y por medio de citas o epígrafes (107).

Pues bien, entre ambos grupos de novelas, las «generacionales» (1905-1912) y las «originales» (1921-1926), la [74] crítica sitúa, como obras de transición, las Tres novelas poemáticas de la vida española, que pertenecen al sector cuya evolución estudiamos en estas páginas. Pero estas novelas cortas presentan los rasgos básicos del segundo período: el simbolismo de carácter «integral», o lo que prácticamente viene a ser lo mismo: su condición de novelas poemáticas, que es lo propio de esa segunda época, el rasgo distintivo esencial que la diferencia de la primera. Algo que las separa de las novelas mayores de los años 1921-26 es el tipo de desenlace trágico común a las tres, consecuencia de la conducta errónea que siguen sus protagonistas, sin la corrección que en aquellas novelas supone el hallazgo y sometimiento a las normas de la moral natural, y la subsiguiente felicidad (108).

Por otra parte, si atendemos a los otros sectores de su obra literaria, comprobaremos cómo en los años en los que escribió y publicó estas tres novelas poemáticas, 1915-1916, se gestaron y salieron a la luz obras en las que con toda claridad encontramos las ideas básicas que subyacen y alimentan a toda su segunda época: me refiero a su libro poético *El sendero innumerable*, fechado en 1915, y, de entre los escritos de carácter ensayístico, uno de los más citados y comentados a la hora de exponer sus ideas fundamentales, el texto de su famosa conferencia «El liberalismo y La loca de la casa», que fue leída el 2 de mayo de 1916 en Bilbao (109). De este modo, podemos encontrar en las novelas poemáticas una de las primeras manifestaciones de su arte maduro, a las que no cuadraría el [75] impreciso rótulo de «transición». Deberíamos, pues, procurar observar y definir, cuidando de no caer en rígidos esquematismos, el período en que se van incubando los rasgos de su obra de plenitud.

Julio Matas, al intentar establecer una fecha diferenciadora, señala los aledaños de 1914 como esa «frontera cronológica» que divide las dos épocas de la obra novelesca de Ayala (110); aunque después expone algo muy acertado: que en la novela corta *La araña* (1913) «se encuentran en germen los elementos de las futuras novelas mayores» (111), y reconoce en ella rasgos básicos del pensamiento que inspira a dichas novelas. En el último capítulo de su brillante estudio sitúa claramente este relato entre «las novelas cortas con que se inicia su segundo período» (112), evidenciando la importancia de la «adaptación» en el estilo maduro de nuestro autor. En realidad, *La araña* participa plenamente de las características de sus obras «normativas» u «originales», pero éstas, a mi juicio, se encuentran ya con toda claridad en una novela corta escrita el año anterior: *El Anticristo*, relato que, desde mi punto de vista, inaugura la segunda época de la narrativa ayaliana, pues no conocemos ningún otro, escrito con anterioridad, en el que estén presentes los rasgos normativos y «ejemplares» -la novela se subtitula significativamente «Ejemplo»- que serán constantes en sus narraciones a partir de este momento.

Pero 1912 es también (y ante todo) el año de la redacción de *Troteras y danzaderas*, novela clave en la evolución del pensamiento y de la obra literaria de Pérez de Ayala. Andrés Amorós, en su decisivo estudio, señala que *Troteras* «ocupa un lugar intermedio dentro de la producción de su autor y que, en cierto sentido, significa un momento de transición entre la primera y la segunda [76] etapa narrativa» (113); esta posición central «le permite resumir casi todos los temas propios de su primera etapa y apuntar, con más o menos desarrollo, los que caracterizarán a la segunda» (114). También Víctor García de la Concha advierte la importancia de esta novela en la evolución de la obra literaria total de su autor y la califica, de manera gráfica y precisa, como «novela bifronte, que liquida conceptual y expresamente el formalismo modernista e inaugura de manera definitiva una nueva etapa de teoría poética» (115). De este modo, se hace obligado, al estudiar la actividad literaria de Ayala, referirse a este momento central que permite dividir su obra en dos épocas o períodos cronológicamente delimitados: antes y después de *Troteras y danzaderas*; y éste es el punto de referencia que en el presente trabajo emplearemos en el intento de clasificar (y clarificar) el desarrollo de su narrativa breve.

Troteras es la novela en la que un joven que se nos había mostrado como un hipercrítico, egotista y falto de orientación normativa, encuentra su razón de ser. Alberto Díaz de Guzmán personifica en Tinieblas en las cumbres el radical subjetivismo de la época modernista: persigue el «ideal de gloria» para salvarse de la muerte cierta, viviendo más intensamente antes del fatal desenlace y, tras él, continuar viviendo la vida de la fama; pero todo ello hace crisis al final de la obra, dejándolo sumido en la más negra desorientación. Como sabemos, los fundamentos de esta crisis son analizados en A. M. D. G. (1910), y las consecuencias, las infructuosas búsquedas por errados derroteros, constituyen el entramado de La pata de la raposa (1911). Pero al final de esta novela, Alberto decide, una vez superado su temor al ridículo, ser escritor (116) y marchar a Madrid; y allí lo encontramos en la [77] segunda parte de Troteras, intentando «crearse un buen nombre en la literatura, y a la sombra del nombre una posición segura que le permitiera casarse y vivir en una casa de campo, lejos de los hombres» (117); es el «ideal de aldea», tal y como lo define María Dolores Albiac en su excelente análisis de la tetralogía (118), ideal que desecha por infecundo al darse cuenta, después de la iluminadora experiencia de la lectura de Otelo a Verónica y de las reacciones de comprensión e identificación por parte de esta muchacha con los personajes de la tragedia, de cuál debe ser la misión del escritor: educar «estéticamente» a su pueblo, dotarlo de «aptitud para la simpatía hacia el mundo externo» (119), de modo que se comprendan las razones que los demás tienen para obrar de una determinada manera y sean tolerantes y justos. El escritor, pues, debe ser la conciencia de su sociedad, tal y como advierte Alberto a Teófilo Pajares en la parte central de la novela, volviendo del revés la idea de Nietzsche allí citada: el escritor no debe vivir para sí, sino para la gente, para que «tengan conciencia clara de que viven» (120). [78]

Alberto pasa, pues, de la postura errónea y sin salida de Tinieblas -el individualista «ideal de gloria» es infecundo y lleva a la depresión- a la toma de conciencia de Troteras (121): el escritor debe ser «eficaz» para su pueblo; debe despertar en los demás anhelos de perfección, «sensibilidad para la tolerancia y emoción para la justicia», y es ésta una idea central que encontramos con frecuencia a lo largo de su obra y que en un texto de 1926 muestra evidentes similitudes con lo que dice en la novela de 1912:

Un profesional, aunque alcance a ser el primero de su profesión, si no es más que un profesional, es bien poca cosa. Lo que ante todo define al hombre, ¿hará falta decirlo?, es la hombredad. Por su mucho saber, tal vez un hombre es útil a los demás hombres, como lo puede ser una máquina, y esto no siempre. Por su hombredad, el hombre se afirma hermano de otros hombres y, por ende, se hace amar de ellos fraternalmente. La medida de la hombredad está en razón directa de la mayor suma de actos humanos, buenos o malos, elevados o torpes, generosos o egoístas, que, aun siendo ajenos, no se consideran ajenos a la propia hombredad. Por lo tanto, la hombredad estriba en la universal simpatía [79] comprensiva; sentimiento de tolerancia y emoción para la justicia. La hombredad se revela de un modo patente e inequívoco así en la

vida pública como en la privada (122).

El descubrimiento de la necesidad de una educación estética que despierte los romos sentidos de los españoles y los haga aptos para una convivencia civilizada es, como venimos diciendo, el suceso sobre el que se fundamenta la obra literaria posterior a Troteras. Según Alberto, «el hecho estético esencial es [...] la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados [...]; vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, personificarlos» (123). Como sabemos, estas ideas están relacionadas con una corriente estética alemana de gran vitalidad en las fechas por las que Ayala redactaba -en Munich, precisamente- esta novela: el *Einführung*, cuyos máximos representantes son Wilhelm Wörringer y Theodor Lipps; pero también son el resultado del propio proceso intelectual del escritor asturiano, como apunta García de la Concha. Esta concepción estética tendría, pues, una consecuencia ética: la simpatía (concepto básico para Lipps: lo bello es una simpatía simbólica (124)), «la justificación cordial de todo lo que existe», la comprensión; por ello, después de la esclarecedora lectura de *Otelo* a Verónica, Alberto llega a la conclusión de que la diferencia entre el «Gran arte» y el «arte ruin» «era una diferencia de concepción moral y no de técnica» (125) y en la defensa que de la educación estética hace este personaje frente a Tejero [80] (Ortega), llega a la conclusión esencial de que «sin sentidos y sin imaginación, la simpatía falta; y sin pasar por la simpatía no se llega al amor; sin amor no puede haber comprensión moral, y sin comprensión moral no hay tolerancia. En España todos somos absolutistas» (126).

Para Alberto (y para don Ramón) la tolerancia y la justicia son las «dos más grandes virtudes», y el arte, el auténtico arte, debe alumbrarlas en los hombres, debe crear las condiciones para su desarrollo. Mas para que esas dos virtudes se transmitan, el creador debe poseer «de consuno espíritu lírico y espíritu dramático, los cuales, fundidos, forman el espíritu trágico», y lo explica de este modo: «El espíritu lírico equivale a la capacidad de subjetivación, esto es, a vivir por cuenta propia y por entero, con ciego abandono de uno mismo y dadivosa plenitud, todas y cada una de las vidas ajenas. En la mayor o menor medida que se posea este don, se es más o menos tolerante... El espíritu dramático, por el contrario, es la capacidad de impersonalidad, o sea, la mutilación de toda inclinación, simpatía o preferencia por un ser o una idea enfrente de otros, sino que se les ha de dejar uncidos a la propia ley de su desarrollo, que ellos, con fuerte independencia, choquen, luchen, conflagren, de manera que no bien se ha solucionado el conflicto, se vea por modo patente cuáles eran los seres o las ideas útiles para los más y cuáles los nocivos» (127). A la identificación o simpatía -en el sentido etimológico- sigue una visión del mundo en la que cada ser «obedece a una fatalidad que le ha sido impuesta» -idea que desarrollará ampliamente a lo largo de su obra y que aparece expresada con toda claridad en la citada conferencia «El liberalismo y La loca de la casa» (1916)- y, por lo tanto, el deber de cada uno es tender hacia su perfección: «Según se acerque más o menos a la plenitud de su arquetipo -dice Pérez de Ayala-, afirmando su propia ley

íntima, cada criatura es más o menos [81] buena... Bondad vale tanto como derecho que cada uno tiene a existir tal como es» (128). Encontramos aquí otra regla moral: cada uno debe ser «él mismo» lo más que pueda (129), debe «henchir la medida y saturar el canon del propio arquetipo». El mundo está concebido, pues, como una multiplicidad de seres opuestos unos a otros, pero complementarios si los observamos desde una perspectiva superior; cada uno tiene y sigue su «razón de ser» frente a las «razones de ser» de los demás, pero las oposiciones se armonizan si procuramos entenderlas. «Pongámonos, con dejación momentánea y comprensiva, en el lugar de los demás hombres, en cada caso concreto. Tolerancia, libertad y a la postre justicia» (130), nos dice Ayala por boca de un personaje de Clib, novela corta escrita en 1924; y vamos encontrando la misma idea en momentos fundamentales de su obra: en El sendero innumerable (los poemas «Polémica entre la tierra y el mar» o «Un ejemplo», [82] entre otros muchos); en El sendero andante (el famoso poema «Filosofía»); en Belarmino y Apolonio, novela clave para comprender esta visión del mundo; o en la última parte de El curandero de su honra, etc.

Pero Alberto no es el protagonista central de esta última novela de su «saga», y Andrés Amorós lo ha señalado acertadamente: «A mi modo de ver -dice el especialista en la novela ayaliana-, el verdadero protagonista es el ambiente madrileño. Y si alguno de los personajes adquiere preponderancia sobre los demás ése es Teófilo, nacido como caricatura del escritor modernista y que se eleva después a la categoría de héroe tragicómico» (131). Teófilo Pajares nos aparece, pues, como el paradigma del escritor inauténtico, que encarna lo más superficial y obsoleto del modernismo, creador de una literatura falsa, ridícula y empobrecedora; pero encarna también al hombre frustrado que aspira desesperadamente a alcanzar esa plenitud humana que por su educación, por el medio degradado en el que vive (por el hecho de ser español), le ha sido vedada. De ahí su condición tragicómica, su impotencia para crear una literatura auténtica, pues hasta el final de la novela -casi hasta su muerte- no descubre lo esencial: que «la vida es anterior y superior al arte» (132); que sólo desde una vida que se quiere vivir con consciencia y con deseos de ampliar sus horizontes, se puede crear un arte verdadero. De ahí también que en sus mejores momentos declare patéticamente: «Lo que yo quiero ser es un hombre, ¿oyes?, un hombre. ¿No ves que lloro? Y es de rabia» (133); y que en otro lugar denuncie:

De pequeños nos enseñan la doctrina y a temer a Dios, y a este pobre cuerpo mortal, a este guiñapo mortal, que lo parta un rayo. A los veinticinco años [83] somos viejos y la menor contrariedad nos aniquila. Somos hombres sin niñez y sin juventud, espectros de hombres (134).

De aquí parte uno de los grandes temas de las «novelas originales»: la búsqueda de los «valores vitales» y las «normas eternas» que proporcionarán la plenitud a Urbano y Simona, a Tigre Juan y Herminia, etc., cuando, después de una etapa de lucha y aprendizaje (ejemplificación por vía negativa), se sometan conscientemente a ellas. Es la búsqueda del hombre esencial y de la salvación individual; en definitiva, la búsqueda de la moral natural.

Por último, nos aparece como un tema básico en esta novela la postura adoptada ante el llamado «problema de España» (muy unido, como ya he dicho, al anterior): «Aseguran que haber nacido español y haber nacido maldito es la misma cosa» (135), afirma Alberto, y Pérez de Ayala repetirá esta idea en muchos lugares (136). De hecho, la actitud del Alberto escritor se encamina a despertar los sentidos de los españoles, secularmente abotargados; a dotarlos de «conciencia clara de que viven» y posibilitar una convivencia armónica. La reflexión sobre España y la vida española, y la visión de un país incivilizado, brutal y estéril, tomará cuerpo literario en las Tres novelas poemáticas, [84] en Pandorga y los relatos que se les asemejan, y en Justicia, principalmente.

Como hemos visto, en Troteras aparecen los temas centrales que van a ser desarrollados en la obra novelesca posterior: sobre una visión del mundo que es común a todas las obras de su segunda época (la multiplicidad de seres opuestos que se armonizan desde una perspectiva superior) se levanta el tema de la perfección del hombre, de la plenitud humana, a la que se llega después del sometimiento a las reglas de la moral natural, y se reflexiona sobre el «problema de España», desde un punto de vista moral. La construcción metafísica tiene una finalidad ética. Si nos fijamos ahora en las narraciones cortas posteriores a 1912, observaremos cómo, aunque todas estén inspiradas en esa misma visión del mundo, en cada una se desarrolla principalmente una de estas tres grandes líneas temáticas: La araña y Clib están dedicadas a exponer la base filosófica general de su pensamiento (su visión del mundo), mientras que en El Anticristo, La triste Adriana, Don Rodrigo y don Recaredo y «Grano de Pimienta» y «Mil Perdones» sobresale el tema de la plenitud humana; por último, como se ha dicho, las Tres novelas poemáticas, Pandorga (y los relatos sobre Castilla) y Justicia se centran sobre el «problema de España», pero sin prescindir de los dos anteriores.

Ahora bien, si, como acabamos de ver, las novelas cortas escritas a partir de El Anticristo presentan las mismas características que las extensas (participan de una manera de concebir la obra literaria; inciden sobre los mismos temas con idénticos procedimientos), otro es el caso de los relatos escritos hasta esa fecha: hay entre ellos notables diferencias, contrastes, búsqueda de nuevas orientaciones, sucesión de corrientes literarias, como corresponde a la época de juventud en la que se va forjando un estilo y una visión del mundo. Observando el conjunto de cuentos y novelas cortas escritos entre 1902 y 1911, podemos apreciar a grandes rasgos tres grupos, correspondientes a tres épocas sucesivas: el de los relatos simbolistas que rodean La paz del sendero -alguno participa de [85] su mismo ambiente-, escritos en los años 1902 y 1903, principalmente; el de los relatos naturalistas, con elementos simbolistas, que comparten su espacio temporal con otras orientaciones: relatos espiritualistas y de tono idílico -que contrastan con la brutalidad presente en los naturalistas-, relatos humorísticos de tono intelectual, escritos todos ellos entre 1904 y 1906; y una tercera época, 1907-1911, en la que el escritor asturiano va abandonando las corrientes modernistas (naturalista-simbolista), desarrolla algún tema de la etapa anterior (el de los personajes de vitalidad desmesurada) y emprende la búsqueda de nuevos caminos, que dará como resultado el hallazgo de la fórmula a

desarrollar a partir de 1912.

Las tres etapas aquí esbozadas tienen una estrecha correspondencia con períodos vitales de nuestro escritor; así lo señalan sus biógrafos. Miguel Pérez Ferrero apunta que desde «1903 hasta 1907, aproximadamente, la vida de Ramón Pérez de Ayala transcurrió homogénea» (137), y es en este período en el que va componiendo la mayor parte de sus cuentos (y parte importante de los poemas de *El sendero andante*), en los que observamos esas diversas tendencias mencionadas. Más interesante es el resumen que de esta época hace Elías García Domínguez: después de dos años de estancia en Madrid, en los que está en estrecho contacto con los modernistas, en particular con los simbolistas -de los que forma parte- agrupados en la revista *Helios*, en junio de 1904 regresa a Oviedo «sin propósito definido. Escribió unas crónicas para *El Imparcial*, de temática asturiana; una comedia [...] que se estrenó en el Teatro Campoamor de Oviedo con el título *Un alto en la vida errante*; va escribiendo, también, en 1905, su primera novela, *Tinieblas en las cumbres*, que no se publicará hasta 1907; envía a López Pinillos una novela corta, *Artemisa*, para la colección *El Cuento Semanal*; compone algunas poesías... Es una etapa de transición, en la que Pérez de Ayala no había definido su vocación literaria [86] y se limitaba a probar sus fuerzas en obras de poco empeño o a dejar testimonio de su crisis de adolescencia. Sólo en los primeros meses de 1907 se advierten los síntomas positivos de una reacción contra el conformismo de dilettante sin preocupaciones económicas ni ambición profesional [...]» (138). Para García Domínguez, la «etapa de transición» corresponde a estos años y parece terminar cuando nuestro autor se propone encauzar su vida por nuevos derroteros (viaja a Inglaterra en 1907) y se lanza a acometer una obra de mayor envergadura.

De los tres períodos temporales en que hemos dividido el desarrollo de la narrativa breve ayaliana hasta 1911, tal vez el que presente menos problemas a la hora de acometer sus análisis sea el primero, el que corresponde a los relatos más juveniles. De dos de ellos, *El otro padre Francisco* y *Cruzada de amor*, su autor declaró que los escribió «siendo casi un niño» y que por ello presentan «cierto carácter de ejercicio o gimnástica o scherzo literarios». Es evidente en otros lugares la vinculación con el ambiente de *La paz del sendero* (*Quería morir*, sobre todo); la mayor parte son relatos simbolistas y decadentes que desarrollan el tema de la soledad, la vejez y la muerte.

Más interesante, sin duda, es el período comprendido entre 1904 y 1906 (aunque se prolonga parcialmente a partir de 1907 y hunde sus raíces en el anterior) por la cantidad y variedad de narraciones. Es una época de contrastes, pues frente a la brutalidad de un relato como *La prueba* o el efectismo truculento de *Espíritu recio*, encontramos el mundo amable y sencillo de *La nación* o el humorismo de *Un mártir* y *El delirio*; por ello debemos agruparlos en varios apartados que organicen y den cuenta de estas distintas orientaciones.

Pero también suponen estos relatos el abandono del mundo de *La paz del sendero* y el inicio de nuevas preocupaciones. [87] Es necesario constatar aquí algo que habrá de ser comentado en su momento: que estos cuentos rodean el alumbramiento del personaje de Alberto Díaz de Guzmán (como los de la etapa 1907-1911 lo acompañan en su desarrollo) y que

guardan una cierta relación con esas primeras novelas. Pero es una relación de contraste y no de semejanza, como sucederá con las novelas de madurez y los relatos que las rodean; de contraste, pues frente a Alberto, personaje hipercrítico, abúlico, hombre-conciencia, los cuentos tienen como protagonistas a seres espontáneos, primitivos, activos, hombres más cercanos a la naturaleza. Aparece así una oposición entre intelectualismo, hipercriticismo y abulia, representado todo ello por Alberto, y la vitalidad primitiva, inconsciente, espontánea y, con frecuencia, amoral, que anima a los personajes de diversos cuentos (Espíritu recio, El patriarca, por ejemplo). Oposición muy propia de la problemática básica que se plantea en los hombres de la Generación del 98: voluntad/abulia; inteligencia/vida.

Es notable también en esta época, junto con los procedimientos naturalistas empleados, la influencia que los cuentos de tema asturiano de su maestro Clarín ejercen sobre el joven escritor. Pero junto a la huella de don Leopoldo encontramos también ecos de Palacio Valdés, Azorín, Unamuno y, sobre todo, la presencia de su admirado Valle-Inclán.

A partir de 1907, y hasta la época de Troteras, Pérez de Ayala se dedica -al tiempo que va redactando A. M. D. G. y La pata de la raposa- a escribir novelas cortas para las colecciones que por entonces salen a la luz: algunas suponen el final de tendencias anteriores: Artemisa y Sonreía; otras siguen unos derroteros parejos a los de Valle-Inclán en sus Comedias bárbaras. Por último, encontramos también algunos relatos (y una pieza teatral) que parecen anticipar futuros caminos: Sentimental Club, El árbol genealógico y las crónicas de Terranova, sobre todo.

#### Clasificación de la narrativa breve

Como resultado de las reflexiones hechas en las páginas precedentes, me atrevo a confeccionar una ordenación crítica del conjunto de los relatos de Pérez de Ayala que sirva como base para abordar el estudio detallado de cada uno de ellos en un contexto que complete y explique su sentido; de este modo se procurará no considerarlos como obras aisladas y suficientes, sino como piezas de una obra total, situadas en un momento preciso de la evolución de la estética y el pensamiento de su autor. La ordenación puede ser resumida del siguiente modo:

### PRIMERA ÉPOCA: 1902-1911 BAJO EL SIGNO DEL MODERNISMO

#### I. Etapa 1902-1906.

##### 1. La época modernista. Pérez de Ayala, escritor simbolista.

1.1. Obras primerizas: Cruzada de Amor. El otro padre Francisco.

1.2. Ambiente de La paz del sendero: Quería morir. La aldea lejana. La rifa de la «xata»: Una glosa laudatoria y una crónica.

1.3. Relatos sobre la soledad, la vejez y la muerte: Tío Rafael de Vaquín. Viudo (fragmento de las «Memorias de Florencio Flórez»). El «Raposía». La última aventura de «Raposía». La dama negra (tragedia

de ensueño).

1.4.El caso de El último vástago.

2.Naturalismo y simbolismo. Abandono del mundo de La paz del sendero: Hacia Tinieblas en las cumbres.

2.1.Conciencia y naturaleza: Espíritu recio. En la Quintana. [89]

2.2.La vitalidad desmesurada: El patriarca.

2.3.La brutalidad: La prueba.

3.Relatos espiritualistas y de tono idílico. La huella de Clarín:

3.1.Cuentos rurales de tono idílico y sentimental: La nación.

Miguelín y «Margarita».

3.2.La religión: La primera grieta.

3.3.Clarín y Unamuno: Iniciación.

4.Humorismo intelectual: La caverna de Platón. Un mártir. La espalera. La fuerza moral. El delirio.

II.Etapa 1907-1911. Puede ser considerada como etapa de transición: búsqueda de nuevos caminos. Época de tanteos: se caracteriza, pues, por la diversidad de estilos y temas. Marcada decisivamente por la aparición de las colecciones de novelas cortas. Escasa en el número de relatos:

1.Artemisa: naturalismo y simbolismo.

2.Sonreía, última novela decadente.

3.Lo trágico cotidiano: el cuento Don Paciano.

4.Semejanzas con el Valle-Inclán de las Comedias bárbaras: Éxodo y Padre e hijo.

5.Relato y ensayo: El árbol genealógico y Las máximas, el eucaliptus, el vástago.

6.Relato tragicómico o cómico-burlesco: Un instante de amor.

7.Precedentes inmediatos de Troteras: Los «relatos» de Terranova y sus cosas: Mascarita: ¿me conoces? Suprema entrevista. La vieja y la niña.

SEGUNDA ÉPOCA: 1912-1928

NOVELAS POEMÁTICAS

I.Los fundamentos: 1912-1915: El Anticristo (Ejemplo). La araña.

II.La consolidación: Prometeo. Luz de domingo. La caída de los Limones. Novelas poemáticas de la vida española.

III.Otra visión de la vida española: Castilla (1920-1922): Pandorga. La fiesta del árbol. El pueblo. El hombre. El asno. Estampa.

IV.Cuarto menguante.

V.El ombligo del mundo. Compendio del arte narrativo ayaliano: «Grano de Pimienta» y «Mil Perdones». La triste Adriana. Don Rodrigo y don Recaredo. Clib. El profesor auxiliar.

VI.Justicia. Novela última.

Segunda parte

Primera época (1902-1911): bajo el signo del modernismo

## I. Etapa 1902-1906

### 1. La época modernista. Pérez de Ayala, escritor simbolista

Como sabemos, y así quedó apuntado en las primeras páginas, Ramón Pérez de Ayala inicia su carrera literaria en el campo del simbolismo: conoce el movimiento poético francés a través de *Le Mercure de France*, revista a la que estaba suscrito cuando era estudiante de Derecho en Oviedo; amplía sus conocimientos con la lectura de diversos libros pedidos al país vecino por medio de su librero (Miguel Pérez Ferrero cita expresamente los nombres de Verlaine y Mallarmé); traduce versos de algunos de estos poetas y los va publicando en *El Progreso* (que no *El Porvenir*) de Asturias... Todo parece indicar que este periódico sacó su nombre fuera de los límites provincianos y puso en contacto al joven ovetense con los modernistas madrileños (139), a los que conocería personalmente poco después. Sabido es también que en los simbolistas encontró el aprendiz de poeta los modelos para sus primeros frutos (recogidos por José García Mercadal en el vol. II de sus *O. C.*) y, con la lógica evolución y depuración, para buena parte de su primera obra lírica: los poemas de *La paz del sendero* (1909), y parte de los que constituyen *El sendero andante*. [92]

En el terreno de la narrativa, Pérez de Ayala se inicia, según confesión propia (140), inspirado por el modernista Valle-Inclán: la impresión que le causó la lectura de *Sonata de Otoño* (libro que recibió con dedicatoria de su autor) lo movió a escribir su primera novela corta, la inencontrada *Trece dioses* (junio-julio, 1902), un relato de tono simbolista-decadente, como podemos suponer si atendemos al modelo inspirador. La influencia del escritor gallego sobre el asturiano es notoria y duradera, según iremos viendo; pero, curiosamente, se reduce al ámbito de los relatos breves, sin llegar de una manera decidida a sus novelas mayores: el Valle-Inclán de *Jardín umbrío* y las *Sonatas* seduce al joven asturiano en aquellos primeros años de nuestro siglo, pero también el de las *Comedias bárbaras* se advierte con nitidez en algunas narraciones de hacia 1910-11. No han dejado de señalarse las cercanías existentes entre el expresionismo caricaturesco tan abundante en Ayala y la «estética sistemáticamente deformada» propia del esperpento, aunque es evidente que la degradación grotesca de personajes y ambientes llena la narrativa ayaliana desde *Tinieblas* hasta *El curandero de su honra*, pero también desde *La última aventura de «Raposía»* o *Espíritu recio* hasta *Justicia*, y es posible que este procedimiento alcance su plenitud en *Troteras*, en *El ombligo del mundo*, y desde luego, en las novelas de la segunda época. Creo que podemos afirmar, con Norma Urrutia, que no estamos en este caso ante una imitación, sino más bien se trata «de una coincidencia de sensibilidad y de época» (141). Por otra parte, lo «normativo» de las novelas de Pérez de Ayala podría ser, en su sentido último, lo contrario de lo esperpéntico, pero ambos comparten el procedimiento expresionista degradador para descalificar aquella parte de la realidad sometida a este tratamiento, que en el caso del escritor ovetense es todo aquel que viola o peca contra las normas de la moral natural, [93] quien no vive sinceramente o incumple su deber de desarrollar sus potencialidades humanas, como trataremos de ver en su momento.

Las traducciones, el relato y alguna obrita más, también desconocida

(el cuento El milagro del padre Padial y, seguramente, varias poesías originales), preceden su viaje a Madrid. Pero en su ciudad natal Pérez de Ayala era conocido, ya en 1902, como modernista -pensemos en el sentido despectivo que entonces tenía este término-, y de tal es acusado en las tres sátiras exhumadas por Agustín Coletes Blanco de entre las páginas de El Carbayón (meses de julio y agosto). En dos de ellas se hace referencia a la recién publicada novelita Trece dioses, y la que corresponde al 16 de julio ostenta el elocuente título «Pérez-modernismo». Del mismo modo era tratado por El Zurriago Social, dominical que vapuleaba sistemáticamente a El Progreso y a La Aurora Social. En el último párrafo de su artículo, Agustín Coletes se pregunta por la existencia de un grupo modernista cuya cabeza visible, por ser el blanco de las sátiras, es la de Pérez de Ayala (142). No podemos dar satisfactoria respuesta a este interrogante, pero sí apuntar que en aquellas fechas ya había entrado en contacto con una persona, notablemente mayor que él, cuya influencia debe ser subrayada: me refiero a don Rafael Zamora, marqués de Valero de Urría, centro, a su vez, de un grupo selecto de ovetenses en el que se integró el joven «modernista» (143).

Antón Rubín, a quien debemos la más documentada [94] semblanza de este personaje (144), lo imagina en el Oviedo finisecular «alto y corpulento, con marcado aire cosmopolita y trayendo al recato de la silente 'Vetusta' el escándalo europeo del dandysmo». Don Rafael de Zamora y Pérez de Urría había nacido en París, el 21 de noviembre de 1861 (145). Estudia Letras, bajo la tutela de José María de Heredia; se gradúa por la Sorbona y obtiene la licenciatura en Derecho por Salamanca. En la capital asturiana se casó el 5 de enero de 1891 con doña María del Carmen Sierra y Unquera, y allí se establece definitivamente hasta su muerte, el 20 de mayo de 1908.

Un dandy en un Oviedo tan cercano todavía a «Vetusta» debía de llamar la atención lo suficiente como para ser considerado un extravagante «modernista». La amistad que comentamos parte, al parecer, de 1902. Por sus conocimientos, Valero de Urría fue requerido por la Universidad para pronunciar conferencias dentro de las actividades de la «Extensión Universitaria»; los temas hacen referencia a sus saberes sobre música (fue socio fundador y presidente de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, y también compositor), literatura griega (Homero, mitología...) [95] y literatura francesa; y es precisamente una conferencia sobre Baudelaire (146) la que mueve al aprendiz de escritor a elaborar una documentada reseña, que aparecería sin firma en El Progreso. El conferenciante acudió al periódico para informarse sobre persona tan versada en lírica contemporánea, y de aquí nació la relación amistosa que duraría hasta la temprana muerte del marqués.

Valero de Urría había escrito versos en lengua francesa (fruto, tal vez, de sus relaciones con José María de Heredia; la familia del marqués procedía asimismo de Cuba) y alguna composición suya figura en la Antología del parnaso francés, editada por Lemerre. Profundo conocedor del griego clásico, trabajó durante mucho tiempo en una traducción «parnasiana» de la Iliada, que terminó y nunca ha podido ver la luz en letra impresa; también dejó inacabada una traducción de la Odisea. Con fecha de 30 de abril de 1904 escribe una carta contestando a la condesa de

Pardo Bazán, quien se había interesado por sus actividades literarias, y le informa: «El 'Boceto heroico' sobre Héctor, y otros apuntes que tengo del mismo género, no son más que la resultante de una traducción directa del griego que estoy haciendo de la Iliada, siguiendo en todo las fórmulas de la escuela parnasiana y de Leconte de L'Isle, en la parte literaria...» (147). Es, por último, autor de un original libro que recibió elogios dignos de tenerse en cuenta por proceder de quienes proceden (Pérez Galdós, F. Grandmontagne, Cristóbal de Castro, J. López Pinillos, Francisco Navarro y Ledesma, Azorín, Pedro González Blanco...); su título: Crímenes literarios y meras tentativas escriturales y delictuosas. Perpetrados por el profesor D. Iscariotes Val de Ur, catedrático de Paleografía, Criptología y Zoophonia en la [96] Universidad de Polanes. Publicados, comentados y precedidos de una biografía del mismo por Rafael Urdeval, telarañista. Su discípulo y albacea (148). El estilo de este insólito escritor tuvo su influencia, al decir de A. Rubín, en la formación de la prosa de Pérez de Ayala. Con motivo de la publicación del libro, en el homenaje que se le tributó en Oviedo, Ayala leyó un poema al que contestó «Val de Ur» con un soneto en alejandrinos muy parnasiano, lleno de resonancias helénicas: habla de la «Hélade divina», de «Phoibos Apollon», «Delphos», «myrtos de Salamina», los «brazos de Amphitrita»...; quiere cantarle «un pean de victoria» con su «phorminga gala» cuyas cuerdas exhalan un «espero son», etc. (149). A la vista de todo esto, y teniendo en cuenta que la mitología clásica y este tipo de transcripción directa de los nombres griegos abunda en las referencias satíricas de El Carbayón a Trece dioses, podemos deducir que Rafael de Zamora tuvo su parte de influencia en la creación de esta primera novela corta, y deberíamos unir este magisterio al de Valle-Inclán, declarado por el escritor muchos años después; y es muy posible, asimismo, que este docto marqués fuera el más destacado de entre esos «almos compañeros» de los que hablaba la Oda despampanante. Por otro lado, iremos viendo cómo el marqués de Valero de Urría aparece en algunos relatos de Pérez de Ayala, encarnando (o inspirando) algunos personajes; el más importante de ellos: el Juan Pérez de Setiñano, en Prometeo.

En la novela inconclusa Pilares (1915) este Setiñano, catedrático de griego de la Universidad, hombre que habla emitiendo frecuentes locuciones homéricas y que destaca en la mediocridad del ambiente, aconseja al joven Xuanón que abandone el soñoliento lugar y salga al mundo [97] a emprender su propia aventura vital. El mismo escritor, en el poema Epístola a mis paisanos (De vuelta y de paso en la tierra natal), confiesa:

Pero escuché el consejo homérico:  
«Sé un hombre, sal de Grecia,  
pon la mira en el blanco  
adonde un interés universal converja» (150).

El «consejo homérico» pudo haber salido de labios del admirador y traductor de Homero, sobre el que construyó el personaje de Setiñano; y en la novela, como tantas veces, utilizaría un material autobiográfico para dicho episodio. El hecho es que en el otoño de 1902 -aunque la fecha de su marcha no esté aún suficientemente documentada- Pérez de Ayala se

encuentra ya en Madrid (151).

En la capital de España entra en contacto con los modernistas: su admirado Valle-Inclán, Villaespesa, etc., y participa, junto con Pedro González Blanco, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y Carlos Navarro [98] Lamarca, en la fundación de la revista *Helios*, cuyo primer número aparece en abril de 1903 (aunque fue concebida y planeada a lo largo de 1902). *Helios*, como señala Patricia O'Riordan, «parece que empezó con el propósito de propagar el simbolismo francés en sus páginas» (152). En ella publicó Pérez de Ayala, junto con poemas, cuentos y artículos críticos, un manifiesto modernista, titulado *Poesía*, del que transcribo un párrafo:

Las almas de los poetas modernos abandonan los antiguos asuntos baladíes y poco nobles, la contemplación impersonal limitada, de lo externo en el cosmos, para seguir con ritmo de arrobamiento, en sus estrofas místicas el vuelo de la *Sophia Santa*. A la antigua concreción machacona y vulgar en la métrica, de un pensamiento prosaico, ha sustituido el poema simbólico que tiene iniciaciones de sentimientos inefables, nebulosidad evocadora de música, y entraña bajo las gráciles ondulaciones rítmicas conceptos universales, no por abstrusos menos poéticos. El aparato formal, el juego externo de la rima y de las unidades métricas, todo lo que antaño caía bajo el imperio cominero y meticuloso de *Polymnia*, ha sufrido honda renovación y se muestra en fragante florecimiento. Los fuegos de artificio se oscurecen ante la luz interior de las almas videntes (153)...

Con este lenguaje preciosista, tan propio de la época, se nos proponen las ideas básicas del simbolismo: la vaguedad y ambigüedad del símbolo en la búsqueda y expresión de los «conceptos universales», los anhelos de trascendencia, la plasmación indirecta de sentimientos inefables, la referencia a la música evocadora de estados [99] anímicos, etc. (154). Atendamos a voces autorizadas: José Olivio Jiménez encuentra en el simbolismo «dos aspectos raigales y por lo demás inextricables: una técnica, fundada en el arte de la sugerencia, al servicio de un modo de exploración o penetración trascendente y de un correlativo método de conocimiento, que lo convierten de hecho en una metafísica y una epistemología» (155); y Anna Balakian, en su fundamental estudio, afirma: «[...] entre la heterogénea miscelánea de elementos asociados al simbolismo hay tres dominantes y constantes: la ambigüedad de la comunicación indirecta, la filiación a la música y el espíritu decadente» (156). Si a la luz de estas conclusiones analizamos el texto de Ayala, comprobaremos cómo se ajustan los juicios del escritor modernista a los que la crítica actual establece como elementos caracterizadores del movimiento simbolista.

En los primeros días de 1904 aparece en las librerías una obra gestada en el año anterior: *La paz del sendero*, uno de los textos fundamentales del simbolismo, muy influido por Francis Jammes y George Rodenbach. Vierte aquí el autor sus experiencias íntimas y sus meditaciones, durante el verano del año que ha finalizado, en el campo astur, concretamente en Noreña, lugar en el que veraneaba con su familia

(157); en ese ambiente reflejado en el libro, según opina Víctor García de la Concha, «la naturaleza [100] cumple una misión trascendente: sirve de fanal a través del que se atisban las verdades ocultas y de marco en que se realiza -instrumento, a la vez, para realizarla- la purificación del alma de los elementos materiales que la esclavizan al tiempo y al espacio» (158); la misma misión cumple en varios de los cuentos que rodean temporalmente ese libro poético. Densas reflexiones sobre el simbolismo despertó esta obra en Pedro González Blanco, autor de una elogiosa -e interesante- reseña crítica (159).

Pero no puede hablarse del simbolismo ayaliano sin mencionar la decisiva influencia que Maeterlinck ejerció sobre nuestro escritor: la figura del autor de *La Intrusa* llena el centro de su época modernista. Dionisio Gamallo Fierros subraya el hecho, e incluso llega a calificar de obsesión este gusto por la obra del escritor belga (160). El período de influencia se extiende desde 1903 a 1904, y los hitos más representativos serían la publicación de *La dama negra* en *Helios* (agosto, 1903); el extenso artículo en el que queda patente la devoción hacia el «maestro», «Maeterlinck», en *La Lectura* (161); el estreno de su adaptación de *La Intrusa* en Oviedo (el 21 de diciembre de 1904) y el de la obra dramática que escribió en colaboración con Antonio de Hoyos, *Un alto en la vida errante* (31 de diciembre del mismo año) (162), palmaria muestra del «teatro interior» [101] aprendido en esas fuentes. No es difícil encontrar rasgos maeterlinckianos en los cuentos de aquellos años: la presencia callada de la muerte, la plasmación de un dolor diluido en el ambiente, la morosidad narrativa (más bien «presentativa»), la búsqueda de la interioridad anímica, etc., se percibe claramente en *Quería morir* o en *Viudo...*, por ejemplo.

Se puede afirmar que Pérez de Ayala vivió literariamente «bajo el signo del modernismo» hasta 1911; pero esto no constituye una época uniforme, sino que advertimos un fundamental cambio de actitud que se produjo hacia 1905, cuya expresión más elocuente es *Tinieblas en las cumbres*, en particular el «Coloquio superfluo», capítulo «prescindible» que esa novela contiene. A este texto se remite Víctor García de la Concha para señalar su importancia también para la evolución de su obra poética, pues marca el comienzo de «una nueva preocupación temática y estética: la de *El sendero andante*» (163), una vez que ha abandonado el mundo de *La paz...* Del mismo modo -y paralelamente- en el terreno de la narrativa breve encontramos en esas fechas un cambio de orientación, que precede en unos meses (puesto que ese cambio ya es perceptible en relatos de 1904) al comienzo de la redacción de la novela antes citada: del simbolismo decadente y maeterlinckiano se pasa al predominio de un tipo de relato naturalista-simbolista, cuya primera muestra sería *Espíritu recio*. En el ámbito de los relatos breves, el «modernismo», entendido en esta nueva modalidad, se extendería hasta 1909, fecha de *Sonreía*, última novela corta de tono simbolista-decadente en la que es notoriamente perceptible una postura irónica; pero también hasta 1910 (*Don Paciano*, atendiendo al tipo de los personajes protagonistas) o 1911, últimos reflejos modernistas llevados al terreno mítico de las *Comedias bárbaras*.

Es evidente que el escritor asturiano abandona la actitud de adhesión y militancia modernista, de estrecho [102] compromiso con una estética

simbolista, para adoptar una postura crítica hacia esa misma estética, aunque sin dejar de utilizar sus procedimientos. Así, las obras centrales de este período, las tres primeras novelas de la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán -de 1905 a 1911-, son palmariamente modernistas, con su protagonista problemático, hiperestésico, hipercrítico y abúlico, desorientado normativamente en un mundo al que no puede adaptarse. Encontramos también en ellas esa conjunción naturalista-simbolista que caracteriza a la novelística del «modernismo», lo que las vincula estrechamente con su época, pero las singulariza la postura desde la que están narradas. Carlos Longhurst ha visto muy bien cómo en *Tinieblas* el escritor se mantiene distante y construye muy desde fuera su obra, e incluso llega a adoptar «una actitud burlona y satírica hacia el esteticismo modernista»; en suma, según el citado crítico, Pérez de Ayala con esta novela «no sólo está a la cabeza de los que inauguran la nueva narrativa tras la quiebra de la novela realista decimonónica, sino que por añadidura sabe distanciarse e incluso reírse de la novedad» (164). La misma actitud percibimos en *La pata de la raposa*: el prisma esteticista desde el que Alberto contempla el mundo -siempre lo ve desde el arte o la literatura- lo lleva a recibir una visión errónea de la realidad, a vivir en un mundo mixtificado y a padecer una existencia sin sentido; al tiempo que, con frecuencia, sus expresiones verbales rozan el ridículo, por lo afectado.

Para 1911, nos dice María Dolores Albiac, «las posturas modernistas quedan descalificadas» (165); y a esta misma fecha hacía referencia Víctor García de la Concha para situar el momento en que Ayala hace explícita su postura frente al «modernismo» convencional decadentista (166). [103] Al año siguiente, en la novela que inaugura toda una nueva época y que cierra la anterior, Teófilo Pajares representa al poeta -«gárrulo urdidor de palabras»- que encarna lo más obsoleto, estéril y, por ende, inauténtico, del arte llamado modernista. Pero ya en 1911, en las crónicas de *Terranova*, nos había aparecido Huevillos, un esbozo de Teófilo, quien, como el personaje de *Troteras*, creaba un arte falso y ridículo cuyo pecado consiste en transmutar directamente la realidad cotidiana más vulgar en ficción embellecida, en lugar de intentar hallar el sentido profundo de dicha realidad.

José María Martínez Cachero en un excelente artículo que debe ser leído para completar lo mucho que en estas líneas se ha dejado por decir (167), nos habla del cambio y la doble postura de Pérez de Ayala: en (o dentro de) y ante (contra) el «modernismo». «1916 -nos dice- es un año en que se produce la coincidencia de ambas actitudes con y contra, a saber: muerte de Rubén Darío (Nicaragua, 6 de febrero) y estreno en Madrid de *La Leona de Castilla*, drama de Francisco Villaespesa» (168). Como hemos podido ver, esta actitud viene de años atrás: desde 1911, fecha en que su arte se distancia definitivamente de la estética modernista, y aún más, desde 1905, cuando, empleando dicha estética, sabe mantenerse en una postura crítica ante ella (169). [104]

### 1.1. Obras primerizas: «Cruzada de amor» y «El otro padre Francisco»

Si en la clasificación que sirve de base a esta parte del trabajo destaco estos relatos en un primer apartado, lo hago movido por dos motivos principales: primero, porque así parece aconsejarlo el autor; en segundo lugar, porque presentan unas características peculiares que no volverán a aparecer posteriormente. Veamos ambos motivos.

En la «Noticia del autor» que aparece al frente del volumen Bajo el signo de Artemisa -que es el que cobija estos dos relatos-, tras declarar que reúne allí «novelitas [105] de mocedad», confiesa: «Las dos primeras las escribí siendo casi un niño. Adviértase, por eso, en ellas cierto carácter de ejercicio o gimnástica o scherzo literarios, como es uso en las doncelliles campañas de un escritor bisoño» (170). Con esto quedan definidas y clasificadas por su creador, quien se complace en descubrir al público sus imperfectas obras primerizas, sin rubor y con bastante desenfado. Ahora bien, uno de esos ejercicios literarios había sido publicado, como ya dijimos, en Helios, en el mes de junio de 1903, aunque su fecha de composición lo sitúa en el año anterior; Ayala contaba entonces veintidós y se encontraba algo lejos de ser «casi un niño», como afirma en 1924. Sin embargo, a Cruzada de amor se le puede aplicar perfectamente lo confesado por su autor, y el relato se explica muy bien de este modo. Por su estilo, parece anterior al de 1902, pero lo que hasta fechas recientes -1980- no sabíamos es que fue publicado en 1904 en la revista catalana Hojas Selectas (171), y esto plantea un problema de datación difícil de resolver con exactitud.

Gamallo Fierros apunta con inteligencia que, en buena lógica, quien ha asimilado en 1903 el arte de Maeterlinck, no podía entrar en 1904 «retrocediendo a un tipo de novela histórica romántica, sin mérito de reelaboración de ambiente, a lo Flaubert, ni siquiera el desarrollo de un argumento propio para adultos» (172). Y lo imagina «revolviendo textos de su adolescencia literaria» y rescatando éste para enviarlo a la revista barcelonesa.

Por otro lado, si confrontamos el texto de 1924 con el de su primera aparición impresa encontraremos notables [106] diferencias. En la primera salida, la novela se titulaba «Historia de los tiempos medioevales», y cada uno de sus doce capítulos iba encabezado por un epígrafe, que fue suprimido posteriormente. Las variantes abundan, se ha retocado, pues, el texto del relato y se le ha añadido un párrafo final alusivo a lo oportuno de la muerte del protagonista antes de llegar a conocer a su amada, puesto que la amada perfecta siempre es un ideal:

Tuvo además la fortuna de que la señora de sus pensamientos jamás cerca de él le dio celos con otros, ni puso mala cara, ni le dijo una simpleza, ni le causó una decepción. Ventajas de amar una amada remota, que es como enamorarse del ideal que uno mismo ha engendrado. Y si la novia de nuestros sueños se hallase en la luna, mejor. Es decir, esa novia perfecta siempre está en la luna (173).

Esta conclusión pertenece a la madurez del escritor. El subtítulo de 1924, «Novela romántica», alude con claridad a su entronque literario, puesto que se encuentra más cerca de la novela histórica que comenzó a cultivarse en la época romántica, y que se continúa publicando y leyendo a

lo largo del XIX, que de la narrativa modernista (las sugerencias, el preciosismo decadente, el afán por trascender la realidad, están prácticamente ausentes), a la que Ayala contribuirá con los relatos que rodean temporalmente la primera aparición del que nos ocupa. Puede resultar interesante, en este sentido, recordar lo que el profesor Montesinos apuntaba sobre la gestación del «modernismo»:

Sería imposible hacerse cargo de los destinos de los hombres del 98 (me atrevería a decir que lo mismo ocurre con los modernistas americanos) sin tener en cuenta hasta qué punto el ambiente que respiraron estaba impregnado de romanticismo. Sobre todo, en las remotas provincias. Podría ocurrir que [107] en las capitales, un más enérgico oreo -los incontenibles aires de afuera- disipara o adelgazara las esencias románticas, pero en la provincia éstas se adensaron por mucho tiempo... Hasta que no se haya estudiado suficientemente este punto, no se comprenderá bien cómo y por qué el «modernismo» no fue otra cosa que el culteranismo de lo romántico -como la literatura culterana fue el modernismo de la petrarquista (174).

Podemos comprobar que entre las lecturas juveniles de Pérez de Ayala, anteriores a estas fechas, las obras de autores románticos tienen la primacía: Miguel Pérez Ferrero nos dice que en el Colegio de la Inmaculada de Gijón leyó todo Zorrilla y el duque de Rivas (175), y que en el último curso de bachillerato, en Oviedo, leyó la obra completa de Espronceda «en una edición catalana, Arte y Letras» (176). Sin embargo, a todo lo dicho hay que anteponer algo esencial: el tono paródico del relato. Nos encontramos ante una obra humorística. El escritor emplea un estilo ampuloso, grandilocuente, para narrar las aventuras de Godofredo de Rudel, el «cruzado de amor» que marcha desde Bretaña hasta Trípoli para servir a la dama de la que se había enamorado por referencias de unos peregrinos. El centro de la historia es, sin duda, el episodio que transcurre en Provenza, en las «Cortes de Amor» del castillo de Fontignac (Provegnac, en 1904), en las que Godofredo hace gala de sus condiciones trovadorescas (177). [108] Dedicaba también algún párrafo a describir la cruzada de San Bernardo y la marcha del ejército cristiano. Introduce de vez en cuando notorios y divertidos anacronismos -de los que nos avisa en el prólogo de 1924; Gamallo Fierros advierte rasgos pre-cunquerianos en la novelita-, así como citas eruditas y referencias clásicas (el elogio de Baltasar Castiglione a Isabel la Católica; explícitas alusiones al Quijote y calcos cervantinos; se menciona a Esopo, Fedro, Apeles, Jasones y Argonautas, Galeno, Horacio, Amadís, Cleopatra, Judit, etc.): la obra está hecha desde la cultura de un joven aprendiz de escritor. El léxico culto es abundante, así con los arcaísmos, «deliberadamente intensificados» a juicio de José Manuel González Calvo (178), que alimentan el tono humorístico: «yantar», «priesa», «añna», «oribe», «poseído de pavura», «los nuestros pechos», «la vuesa merced»...

El humor y la parodia hacen su aparición desde el primer párrafo: Godofredo de Rudel, príncipe de Blaye, «paseaba su melancolía» acompañado por su fiel bufón Pipolín («más fiel, a decir verdad, que divertido») y su perro Ciclón, «un lebrel canela, ya viejo, que en su vida había perseguido

liebre alguna» (179). La escena es un anticipo de aquella famosa de Troteras en la que se nos detallan sucesivamente los puntos de vista de cuatro personajes: don Sabas, Rosina, Pajares y Rosa Fernanda (termina el narrador señalando lo interesante que sería conocer el [109] punto de vista del galápagos llamado Sesostris). Pues bien, aquí también se nos muestran los pensamientos de cada uno: Godofredo, naturalmente, soñaba con una mujer, pero no del norte, que es lo que tenía a mano, sino con una belleza meridional «apasionada y ardiente como el sol». Pipolín: «¡Ay! Entonces como ahora, los bufones no pensaban maldita la cosa.» Pero, sorprendentemente, con el perro no sucede igual, ni tampoco lo que años después sucederá con Sesostris:

Ciclón, el viejo lebrél, también iba presa de amargas meditaciones. Es de advertir que así como en las épocas clásicas de Esopo y Fredo los animales poseían la facultad de hablar, en los tiempos a que nos referimos, aunque habían perdido ésta, conservaban aún la de pensar. Pensaba el can anciano que Folquet, el pícaro cocinero, de algún tiempo a aquella parte, venía disminuyéndole la ración, con descaro y sin límites. Y por más que daba vueltas en su sesera canina, no atinaba con el modo de poner fin a tal desmán (180).

Y cerca ya del desenlace, una buena muestra de la utilización de esa ironía que confiere un aspecto jocoso al relato la podemos encontrar en un momento grave y trascendente, aquel en que el de Rudel, camino de Trípoli, cae enfermo:

Aunque la nave era de las veleras más avisadas y agudas, a Godofredo parecíale tan torpe y lenta, que su tardanza le causaba no floja congoja, ya que él hubiérala querido ver pareja con su acalorado pensamiento; y esta desazón trocóse en inquietud, la inquietud en decaimiento y el decaimiento en un tabardillo de mucho cuidado, al decir del mercader, que se preciaba de entendido en la medicina; por donde ha de verse cómo el mal de amores produce tabardillos, aunque el buen Beltrán creyese que la [110] tal enfermedad venía al príncipe del gran calor que a todas horas en sus espaldas y cabeza recibía» (181).

Ahora bien, junto al tipo de prosa habitual en esta novela, cuyo ejemplo pueden ser los párrafos arriba mencionados, nos sorprende algún fragmento aislado, al comienzo de la obra, de clara inspiración valleinclanesca, que contrasta fuertemente con el resto de la narración. El protagonista piensa en «aquellas nobles damas, llenas de honestidad y adornadas de virtudes» (182). Y un poco más adelante, los peregrinos que llevan a Godofredo las noticias de la belleza de Melisenda son presentados de este modo:

Eran dos peregrinos. Venían vestidos de tosco sayal pardo, raído, andrajoso, sembrado de grandes conchas bautismales cogidas en playas distantes. Bajo el amplio chambergo, que para resguardarse del sol llevaban, pendían las hirsutas cabelleras, greñosas, empolvadas. Las secas manos, acartonadas por el sol del Sur, aprisionaban con angustia el bordón, en cuyo extremo

la calabaza mostraba su redondez hidrópica. Los pies aparecían hollados de sangre por los abrojos de un camino de penitencia. Los dos mendicantes estaban llenos de unción y santidad. El uno era viejo, casi valetudinario, como esas esculturas góticas esculpidas en madera oscura sobre los sitiales de los coros. El otro era joven. Entrambos tenían los ojos cansados, mates, de agua estancada, circundados de grandes ojeras cárdenas, ojos que se perdían en las elevadas esferas del arrobo místico (183).

Parece clara la referencia a Corte de amor (Florilegio de honestas y nobles damas) y es evidente el estrecho parentesco que el texto citado guarda con Flor de santidad [111] (Historia milenaria), publicada en ese mismo año de 1904, aunque es el resultado de la fusión de varios cuentos que han venido precediéndola, el más importante de los cuales, Ádega, data de 1899. De haber seguido por este camino, Pérez de Ayala habría compuesto un relato prerrafaelista, y habría contribuido al enriquecimiento de esta corriente dentro del modernismo peninsular, pero estos fragmentos se quedaron aislados, dentro de una obra de tono muy diferente.

Lo dicho hasta aquí me lleva a una conclusión sobre la historia del texto: supongo que la novelita fue compuesta años atrás -coincido plenamente con Gamallo Fierros- y sería, en efecto, un ejercicio literario realizado sobre una historia ya existente con desenfado y buen humor. Este relato sería retocado en 1904 y se le incorporaron entonces los fragmentos de inspiración valleinclanesca (más modernos que el resto de la narración). El texto tal vez fuera escogido por su autor para su publicación por no ser, en ese momento, algo totalmente pasado de moda, pues, por el tema, quedaba relacionado con la corriente prerrafaelista, entonces en boga. Las características de la tercera redacción -la de 1924- ya quedaron apuntadas.

Pero desde ese carácter básico de ejercicio literario hecho con cultura y humor, que es lo que define a esta novelita, tal vez lo más digno de ser resaltado sea el uso de esa ironía de tono paródico que baña toda la obra. Parece ser que el joven Ayala se complace en destruir el mundo romántico que atrae su imaginación. En esta ambigüedad se mueve Cruzada de amor: por un lado, el hecho de que desde el recuerdo, en 1924, califique Ayala la Historia de los trovadores de Víctor Balaguer -de donde sacó el asunto- «libro de lectura la más sugestiva para un muchacho» (184), delata ese recreo imaginativo del joven escritor y una cierta complacencia sentimental con la historia narrada (naturalmente, en la novela se advierte el [112] gusto por la evasión imaginativa hacia los escenarios y ambientes descritos); por otro lado, el carácter cerebral y autocrítico de nuestro autor -que ya se advierte en estas primeras obras- lo mantiene a distancia, usando casi constantemente una ironía que impide su compromiso con la historia narrada (185), lo que produce ese tono paródico que destruye el sentimentalismo habitual en esta clase de relatos.

Diferente actitud encontramos en El otro padre Francisco. Pérez de Ayala se nos muestra aquí más directamente, complaciéndose con la figura de su admirado Rabelais, protagonista de esta aventura apócrifa. Por lo pronto, lo primero que se advierte es la notable evolución que ha sufrido

la prosa del joven escritor, quien se ha puesto al día: ya no tiene nada que ver con ese estilo retórico, imitación y parodia de la novela histórica de la época romántica; estamos ante una prosa fluida, con tendencia a la musicalidad, muy modernista y sensual. Pero presenta también unas características peculiares: está convenientemente apartado no sólo cualquier atisbo decadentista, sino lo que pueda mermar el radical vitalismo y esa atmósfera de «alegría de vivir» que impregna todo el relato. En el primer párrafo se nos muestra el escenario de los [113] acontecimientos, cuidando bien su caracterización y destacando los rasgos pertinentes a la historia; como es obvio, emplea un estilo inspirado en el Valle-Inclán de Jardín umbrío, en el que se ha eliminado el tono melancólico y decadente:

El jardín del monasterio sonríe, recatado en la penumbra tibia de la tarde otoñal. No es un jardín místico [...] Es más bien un parque pagano, afrodisíaco, poblado de rosas carnales, pinos eréctiles y olorosos laureles, cuya regalada sombra es propicia a la égloga. Los árboles indolentes rozan entre sí las ramas con suave temblor de voluptuosidad bucólica. La hierba, crecida, se rinde blandamente al halago de un viento indolente cargado con aromas prolíficos, enervantes (186).

Es un cuento sin acción: sobresale la creación de ambientes voluptuosos y alegres (la primera parte es una conversación, en este jardín «afrodisíaco», entre el fraile escritor, protagonista de la historia, y Juanita, «una moza fresca y copiosa como manjar de prior») y la descripción del personaje central. Todo converge hacia la breve anécdota final, que es la que justifica el relato: la suplantación de la imagen de San Francisco, en su hornacina de la iglesia, por el cuerpo vivo del «otro padre Francisco», el jovial Rabelais, y la consiguiente paliza que recibe de manos -y pies- de sus afrentados compañeros de orden.

Igual que el de la novela anterior, el texto de este cuento ha sido convenientemente retocado para su segunda aparición impresa, en el volumen de 1924. Además de contener numerosas variantes, el título ha sido modificado (Una aventura del padre Francisco se llamaba en Helios) y se le ha añadido un subtítulo (Cuento drolático) y un importante párrafo en el que Francisco Rabelais, antes de ser apaleado, lanza en un breve discurso unos consejos [114] a los hombres todos, resumen apretado de la intención (o «mensaje», como se decía hace unos años) del cuento. En la varias veces citada «Noticia del autor», éste declaraba que «esas líneas juveniles, trazadas con mano impaciente ante la vida incógnita, aún no vivida, quizás traslucen algunas adolescentes intuiciones y actitudes humanas que en el correr de los años venturosos hubieron de robustecerse y afirmarse. Digo, quizás» (187). Pues bien, estas «adolescentes intuiciones» se encuentran aquí, y son recogidas y subrayadas en el fragmento añadido veintidós años después:

Fetichismo por fetichismo, tanto vale este mísero costal de miserias, pecados y altos pensamientos, que es el pobre padre Francisco, como aquel vaso de pureza y santidad que fue el pobrecito de Asís, el seráfico Francisco. No adoréis ídolos humanos. Seguid lo que de natural y de sobrenatural haya en los

hombres más hombres: la inteligencia magistral, el corazón ardoroso, el instinto fuerte. Hermana Paloma, sí; y hermano Lobo. Y también, hermano Macho Cabrío. Alegría, alegría. Aleluya, aleluya. Buscad y sorbed el sustentífico meollo. Hacedos libres, amigos, dejando libre vuestra humanidad aherrojada. [éste ándres phíloi] (188) (sed hombres, amigos) (189).

Este discurso incorporado en 1924, en el que se percibe la influencia de Nietzsche, entronca con uno de los temas básicos de las novelas «normativas» o «poemáticas»: el de la búsqueda de los valores vitales, de la plenitud humana, que encarna en personajes de vitalidad ascendente como los protagonistas de *El Anticristo* o el de «Grano de Pimienta»..., por poner dos ejemplos. Y esto se encuentra de manera precoz en la versión de 1902: frente a los zafios y mortecinos religiosos de su comunidad, el «otro» padre Francisco lanza su entusiástico grito vitalista, enseñando humanidad a los hombres. [115]

No habría que desvincular la figura del autor de *Gargantúa y Pantagruel*, tal como aparece en el cuento, de la del hombre que descubrió al joven Pérez de Ayala la obra y personalidad del escritor francés: el marqués de Valero de Urría. Sabemos que don Rafael de Zamora tenía gran predilección por Rabelais (190), y podemos percibir su presencia en la configuración del protagonista del cuentecillo. Me parece claro que Ayala puso bastante de su amigo en el personaje; e incluso diría que utilizó al marqués para dar breve vida literaria a este padre Francisco. Los rasgos que caracterizan al personaje lo delatan: su enorme cultura clásica (el relato está lleno de estas referencias, incluso aparecen citas -de Teócrito, en un caso- en caracteres griegos); la inteligencia y el amor a los placeres carnales, y la exhortación a ser un hombre completo -como aparece en el texto antes copiado-, habitual en la mayor parte de sus apariciones en la obra de Pérez de Ayala, como iremos señalando.

Es notable la diferencia entre estos dos relatos. En el último, Ayala no utiliza la ironía distanciadora, sino, al contrario, se siente comprometido con lo narrado, expresa sus convicciones y admira al protagonista. Ejercicio literario, aquél, del que el escritor se mantiene distante, y cuento vitalista, éste, en el que se entrega alegremente, pueden ser los rasgos más destacables de estas narraciones. Ambas tienen en común dos aspectos que no volveremos a encontrar en la narrativa ayaliana: la recreación del pasado (Edad Media, siglo XVI), y otra cosa más importante: el optimismo.

## 1.2. Ambiente de «La paz del sendero»

Quería morir, uno de los primeros relatos del joven Pérez de Ayala, fue publicado en las prestigiosas páginas de *Los Lunes de «El Imparcial»* el 1 de febrero de 1904. Según García Mercadal, fue el mismo Ortega Munilla quien lo invitó «para que probase su pluma por ver si alcanzaba [116] el grado de novedad y excelencia que tal colaboración requería». Y, a continuación, el recopilador de la obra ayaliana nos subraya el valor autobiográfico de la obra:

Tomó el joven astur [...] unas cuartillas [...] y, ni corto ni perezoso [...] pergeñó un trabajo breve, sencillo y sentimental, reflejo de un instante desgarrador de su vida, que habría podido figurar en sus Memorias, si alguna vez hubiera pensado en escribirlas. Alea jacta est proferido antes de liquidar un amor de muchacho, y antes de lanzarse a las batallas donde ganar sus entorchados de gran escritor [...]» (191).

Quería morir es un cuento simbolista y decadente relacionado con el ámbito de La paz del sendero, publicado en ese mismo año. El protagonista medita rodeado por una naturaleza que le sugiere esas «verdades ocultas» de una forma no racional: en una tarde otoñal «apacible y solemne como un culto» se siente poseído por un sentimiento inefable que no acierta a expresar, «que desligándose de las ataduras concretas del lenguaje, tomó la forma de cosquilleo dulcísimo que me runruneaba por dentro. Estaba discurriendo musicalmente, según quería Hegel, y más tarde Schopenhauer; pero la misteriosa canción con la cual vibraba mi alma como arpa en un acorde final, negábase a brotar de los labios» (192). Le dan la solución unos versos recitados por su novia («¡Qué triste es la vida!/ ¡Yo quisiera morir!» en el «rancio e inmenso salón, que da al norte de la casa infanzona», adonde ha acudido en una visita crepuscular -decorado y ambientación muy frecuente en las narraciones del Valle-Inclán de aquellos años-. El protagonista-narrador desentraña, de este modo, el misterio que lo rodea:

Y es que la idea de la muerte noble, santa,  
con grandeza, envolvía el campo como un pensamiento [117] infinito;  
era la voz de la tierra que yo no atinaba a descifrar; era la letra  
de la música que me cosquilleaba en las últimas profundidades del  
pozo de mi espíritu (193).

La naturaleza le enseña su gran verdad oculta, en el atardecer de un día otoñal, mediante la forma (artística) que para Schopenhauer era casi una revelación de la Voluntad misma. La música, según Anna Balakian, también era considerada en el simbolismo «como una forma no objetiva del pensamiento, que activa la mente más para sugerir que para dictar conceptos y visiones» (194). Por otro lado, la muerte es el centro de sus reflexiones, con lo que tenemos perfectamente dibujado el cuadro de una actitud decadente: «[...] 'decadencia' -nos dice la autora citada anteriormente- en el sentido simbolista [...] es el estado de espíritu del poeta hechizado por la crueldad del tiempo y la inminencia de la muerte. Se trata de un embelesamiento en sí mismo y en los misterios de una fijación interior sobre los incomprensibles límites de la vida y la muerte; son las delicias del supersensible» (195).

Encontramos expresadas también ciertas ideas de La paz del sendero, prosificando casi algunos versos: «El fenecer [118] de la tarde flotaba en nuestras almas» (196), leemos en el cuento; y en el poema «Nuestra Señora de los Poetas»:

He venido de visita

a este palacio tan viejo.

Hay crepúsculo en mi alma  
y hay crepúsculo en el cielo (197).

Y algunos otros párrafos dedicados a las vacas o a la luna (tan presentes en el libro poético): «[...] las vacas [...] dejaban caer en el crepúsculo el triste tremor de sus esquilas»; o «la luna, como el alma de la noche, difundía en el paisaje la melancolía de su luz aterciopelada y cariciosa» (198). Del mismo modo hallamos prosificaciones en el artículo crítico -con ribetes de relato- La aldea lejana (Con motivo de «La aldea perdida») (199): «Cuando atardece en el cielo hay tristeza crepuscular en las almas», con la misma idea de raigambre romántica, pero de cercano estímulo verlainiano, de identificar el estado de ánimo con la naturaleza, o de utilizar la naturaleza como correlato objetivo de los estados de ánimo; también encontramos aquí resumida la idea central del poema «Dos valetudinarios»: «Desde mi lecho veo a los muebles adoptar posturas de seres adoloridos y recatarse discretos con espesas gasas de penumbra; en el suelo, sus sombras se alargan hasta la alucinación. Un sillón grave, taciturno, es [119] compañero mudo que vela cerca de mí, persona querida, que aguarda mi voz; su actitud es resignada y maternal» (200). Pero ni La aldea lejana ni La rifa de la «xata» son relatos, y si los he mencionado aquí es sólo porque presentan ciertas relaciones con La paz..., como sucede con el cuento que hemos comentado. La aldea..., es, al decir de García de la Concha, «una glosa laudatoria hecha desde un punto de vista absolutamente subjetivo» (201). El escritor nos relata cómo en una tarde de enfermedad (con una ambientación palmariamente decadente) leyó la novela de su paisano Palacio Valdés, y la sensación que le produjo. La rifa de la «xata» es una crónica de tipo lírico y sentimental en la que la vaca astur alcanza una categoría mítica: «Los campesinos saben poner en su amor a las vacas cierta religiosidad perspicaz y panteísta, una adoración muda, solemne, como de culto, algo idolátrica. Porque las vacas son ídolos caídos; atraviesan la vida con parsimonia lenta y ritual, sesudas, resignadas como dioses pretéritos, nostálgicas de las grandes pagodas del Indostán y de los policromos pedestales egipcios» (202). Idea esta última muy cercana a Valle, quien habla del llanto del «dios antiguo al extinguirse su culto» (203).

### 1.3. Relatos sobre la soledad, la vejez y la muerte

Bajo este epígrafe reúno seis cuentos (o cinco y una breve pieza teatral de especiales características, como veremos) que, aunque también presentan una estética simbolista-decadente, mantienen diferencias temáticas y ambientales con La paz.

Común a estas narraciones, como reza el título, es el tema de la caducidad de la vida, la melancolía, la soledad, [120] y todo ello adecuadamente ambientado dentro de una estética decadente. Los protagonistas son seres enfermos (el joven de La dama negra; el narrador de Viudo; el sobrino del sacerdote protagonista de Tío Rafael de Vaquín) o ancianos que guardan un pasado de esplendor y misterio (El «Raposín»). Se mueven en ambientes otoñales y crepusculares o nocturnos, pues la muerte

de la naturaleza acompaña la muerte de la vida o de unas ilusiones; o, aún más, el ambiente cerrado y enfermizo de un invernadero es un lugar simbolista y decadente bien utilizado en *La dama negra*.

Podrían estos cuentos agruparse en torno a *La paz del sendero*, que sería la obra fundamental de aquellos años, de la misma manera que los poemas simbolistas compuestos por entonces son clasificados por García de la Concha como «Poemas del ciclo temático de 'La paz del sendero'» (204). Sin embargo, estos relatos guardan ciertas particularidades. En *Quería morir*, que, aunque obra en prosa, pertenece al ciclo temático y ambiental del libro poético, la muerte es percibida y sentida como «la voz de la tierra»; pero es una muerte «noble, santa», que llena el universo entero: nos revela todo ello una voluntad de «integrarse en lo sobrenatural sin perder el contacto con la tierra» -puesto que es la misma tierra la que lleva al narrador- protagonista a su experiencia trascendente y de acoplarse a una armonía soñada en un mundo que se ha vuelto hostil, del que el autor modernista tiende a evadirse o marginarse (205). El mundo, que se presenta como fragmentario, es inasible, y el poeta, como sucede en *La paz...*, aspira a trascender la realidad y a vislumbrar la totalidad; incluso de los objetos y de las pequeñas cosas inanimadas extrae un alma, como sucede en el poema «Dos valetudinarios», que citamos a propósito del artículo *La aldea lejana*. La nostalgia de una armonía imposible, aspecto [121] básico en el simbolismo-decadentismo, y el rechazo del mundo cotidiano es lo que caracteriza ampliamente a estos poemas o narraciones que, en definitiva, tienden a la «evocación musical y sensorial de principios universales», sintética definición que tomamos de García de la Concha (206). Sin embargo, el anhelo de totalidad queda como una utopía, y lo que se impone es un profundo sentimiento de soledad, que se hace patente en el momento en que la soñada armonía se desvanece: y esto es lo que distingue a los relatos que aquí consideramos. El cuento *Tío Rafael de Vaquín* es, tal vez, el más explícito en este sentido: Tío Rafael es un «sacerdote independiente» que vive una existencia apacible en la paz de un pueblo costero, acompañado solamente por su sobrino, al que ama mucho. Su vida transcurre plácidamente entre paseos, lecturas y la misa diaria, un «culto misterioso y recatado, lento, solemne, en que hay arrobos y transportes místicos» (207); pero este mundo armónico se desintegra: el sobrino se va volviendo loco y, tras una escena brutal, es encerrado en el manicomio. Tío Rafael se queda solo:

Vuelve a su casa, sube a su bohardilla. La luna, sobre un cielo límpido, vierte la urna de su luz pálida, tenue, y entrando por la galería, dibuja en el pavimento cuadros de plata. El telescopio yergue su silueta sobre los haces luminosos, propicio a toda suerte de observaciones siderales. Acércase a él Vaquín y mira al azar, a donde le señala aquel misterioso dedo de oro. Mira y no ve nada. Los vidrios están sucios. Los limpia. Vuelve a mirar. El cielo está turbio: las estrellas se quiebran, como reflejadas en agua movible que las rompe (208).

La soledad queda, pues, subrayada y aumentada por esa imagen, convertida en símbolo, del telescopio: vínculo [122] de unión con el universo que, en ese momento, invierte su función apuntando hacia la

soledad del protagonista, que alcanza límites de una soledad cósmica. El hombre solo en un punto del universo oscuro.

Este breve cuento, en cuyo estilo se percibe la huella del Martínez Ruiz de *Diario de un enfermo*, está narrado, en tercera persona, por Florencio Flórez, personaje que será, a su vez, el «yo narrador» de *Viudo* (relato subtítulo Fragmento de las «Memorias de Florencio Flórez»). Adopta esta obra la forma de un diario en el que el protagonista, que se encuentra convaleciendo de una enfermedad en la finca de un amigo, va apuntando sus impresiones. La atmósfera decadente nos aparece desde el principio. Hay una correlación entre el protagonista y la naturaleza, pero también se impone la diferencia entre ambos:

Desde la ventana de mi cuarto se abarca con la vista el valle de Camoca. Ese no tiene neurastenia ni desazones. Se muere todos los otoños y resucita en todas las primaveras. Ya empiezan a curvarse las hojas de los álamos, amarilleciendo; algunas han caído al suelo; el viento las arrastra con dulzura y parece besarlas en breve susurro. Me siento languidecer como las hojas casi mustias bajo este cielo de un azul tímido, litúrgico, entre estos horizontes violeta, amaratados. ¿Por qué el color negro simbolizará el duelo, el luto, la viudez? A mí me parece más triste aún, más íntimamente triste, cierto tono de violeta indeciso; el tono del cielo cuando muere el sol, el tono de las ojeras de Bernardito (el hijo de mi amigo) cuando llora (209).

Como podemos comprobar, al igual que sucedía en el cuento anterior, no es Valle-Inclán el que inspira estas líneas, sino quien todavía se firmaba José Martínez Ruiz: el tono es idéntico al de algún cuento de *Bohemia* o, más aún, al de la novela *Diario de un enfermo* (1901), que es [123] de donde arranca directamente Ayala. Incluso emplea esas derivaciones tan azorinianas, de las que es muestra el término «amarilleciendo».

La anécdota es muy ligera, como corresponde a un relato simbolista -pues lo que importa es crear un ambiente, sugerir estados de ánimo-: el enfermo va anotando un hecho minúsculo: la muerte de la compañera del palomo Morito, un ave aristocrática, «el patriarca del palomar». Ella era una «paloma plebeya» llamada la Pinta (el nombre que llevará en 1921 la protagonista de *Belarmino y Apolonio*). Lo que vivamente impresiona al hiperestésico anotador es el dolor «resignado, silencioso y conmovedor de un estoico» que cree percibir en el «viudo»:

Aquella pena recatada, discreta, sigilosa, oculta bajo la sombra tibia del macizo de violetas, perdida entre los murmullos rumorosos de los surtidores del jardín, apagada por el bullicio arrullador del palomar indiferente, gárrulo, me oprimía el alma con una obsesión o un remordimiento (210).

Esta obsesión por el dolor va aumentando a lo largo del relato. Pero el desenlace, anticlimático, es una enseñanza y una decepción para el protagonista-narrador: a la mañana siguiente, Morito estaba arrullando a otra paloma «canela, aristocrática y fina como él, con el mismo cerco sangriento en los ojos».

Con *El Raposín* y *La última aventura de «Raposín»* volvemos a encontrarnos en las cercanías del Valle-Inclán de Jardín umbrío. Presentan ciertas diferencias, aunque participan del mismo personaje: «Raposín» es un anciano del que se cuentan terribles hazañas como bandolero, aunque nunca se ha podido probar nada. Pretende vivir con una nieta, a la que quiere profundamente, pero su marido se lo impide. El viejo gasta todas sus ganancias, obtenidas vendiendo periódicos en la estación del pueblo, [124] en regalos para la nieta, y con esto va ablandándose el cónyuge. Cuando le nace un nietecillo el cuento alcanza el enclímax emotivo al que tendía: el contraste entre el legendario anciano y la criatura:

En el bautizo estuvo a punto de perder el sentido. Temía que se le deshiciese en sus manos, calludas y seniles, la leve figurilla del recién nacido. Le pareció una atrocidad el acto de derramar agua fría sobre el cráneo tierno y untar de sal la boca en capullo. No atinaba a vocalizar las palabras simbólicas del rito romano, ni pudo percatarse, en su aturdimiento, de la inquietud de los monaguillos al acercarse al ya legendario cuerpo del bandido y criminal (211).

En *La última aventura de «Raposín»*, el acento recae sobre el sentimiento de soledad y sobre la pérdida de una vitalidad pujante. El protagonista había sido un «espíritu fuerte, un alma astuta. Hubiera conducido pueblos y tiranizado naciones, porque sabía que los hombres andan en rebaño, sumisos ante el vigor de la voluntad, cuando no engañados por la perfidia de una inteligencia maliciosa. Pero las altiveces incubadas en crisis de energía habíanse quedado atrás con la adultez y fortaleza del cuerpo, haciendo del corazón vaso acrisolado y limpio en la adversidad, bien dispuesto a recibir néctar de puros amores. Volvió a los hombres, y los hombres huyeron de él o le hostigaron, ya decadente» (212). El título alude a la anécdota central: un sacerdote, grotesco, soez y torpe, pretende aprovechar el estado melancólico del anciano para sonsacarle en confesión la verdad de sus fechorías pasadas. El «Raposín», astuto como indica su apodo, se vale de aquella confesión para robar al clérigo e imponerle silencio; luego, por voluntad propia, se deshace del botín, arrojando las monedas al río. Abunda en este relato, junto [125] con la visión de la interioridad del personaje central, la presencia de una naturaleza otoñal finamente matizada. La escena del robo, en fin, recuerda otras semejantes en Valle, en particular la del cuento *Juan Quinto* (recogido en *Jardín umbrío*), invirtiendo la actitud de los protagonistas.

*La dama negra* es una pieza dramática muy influida por *La Intrusa* de Maeterlinck. Su subtítulo, *Tragedia de ensueño*, la pone en relación con dos obritas dialogadas de Valle-Inclán: *Comedia de ensueño* y *Tragedia de ensueño* (forman parte ambas de *Jardín umbrío*). La segunda de ellas, cuyo título es idéntico al subtítulo de Ayala, arranca también directamente del escritor belga (213), por lo que deben presentar semejanzas en el tratamiento, aunque no en la historia narrada, que es muy diferente.

La obrita, como no es extraño en este tipo de piezas simbolistas, está escrita no tanto para ser representada como para ser leída; de ahí la importancia que se concede a la introducción o presentación del escenario,

a las abundantísimas acotaciones, muy cuidadas literariamente -como siempre sucederá en Valle-, y hasta a un desenlace más apto para ser imaginado que para ser escenificado. La acción, que se desarrolla en un invernadero desde el que se contempla un desolado jardín otoñal en el crepúsculo (214), cuenta la afanosa lucha que La Madre, El Anciano y Una Joven que viste de Blanco, mantienen con El Hijo (el personaje central, un ser enfermo) para apartarlo de su obsesión por La Dama Negra, quien hará su misteriosa aparición al final de la obra -cuando el crepúsculo [126] se muestra más sangriento- para llevarse la vida del muchacho. Como vemos, La Dama Negra es la misma Intrusa; pero la decoración, el escenario de Ayala es más espectacular que el del dramaturgo belga:

En el fondo, a través de los espesos vidrios glaucados del invernadero, se ve el jardín. Es un jardín otoñal y moribundo. El aire gime con inflexiones cromáticas entre los árboles, que tiemblan ateridos. Los mirtos languidecen amarilleando. Los macizos tienen surcos de color pardo, como arrugas seniles, y han perdido sus formas verdes. Las hojas secas crujen en los senderos. Los surtidores lacrimean quejumbrosos. Un ciprés verdinegro y sólido se inclina ceremoniosamente; sus movimientos son rítmicos, majestuosos. A lo lejos, la reja del parque, en cuyos hierros, primorosamente forjados, el orín ha dejado huellas sanguíneas.

En el cielo, sobre un fondo ceniciento de tarde triste, las nubes apiñan gigantescas forma de pesadilla o delirio (215).

Es evidente que este escenario se encuentra en las antípodas del que hemos visto descrito en *El otro padre Francisco*.

A medida que la conversación entre los cuatro personajes progresa y crece la tensión, el crepúsculo va evolucionando y mostrando formas cada vez más inquietantes; hasta que, después que El Hijo hace una descripción de La Dama Negra, en la que queda patente su amor, la naturaleza señala con su inquietud la presencia de una sombra tras la reja del jardín («El viento gime con angustia. Los árboles se agitan como poseídos de pavoroso temblor», etc.), una «negra silueta que se destaca sobre la luz rojiza del crepúsculo agonizante», al tiempo que El Hijo muere. [127]

Reconocemos aquí los rasgos que Susan Kirkpatrick (216) señala como semejanzas entre *La Intrusa* y la *Tragedia de ensueño valleinclanesca*, pero que superan el mero cotejo entre estas dos obras para definir buena parte del teatro simbolista que nace de Maeterlinck: el referirse a los personajes mediante nombres genéricos en lugar de propios (en nuestro caso, *La Dama Negra*, *El Hijo*, *El Anciano*, *La Madre*, *La Joven que viste de Blanco*); la selección de objetos e incidentes que pertenecen al contexto de la obra, pero que también son simbólicos (el invernadero, el jardín muerto, el crepúsculo,...); la presentación de la llegada de la muerte por una serie de fenómenos naturales, que son signos (la inquietud que presentan los árboles, el agua del estanque, las hojas, todo animado por ese viento que «gime con angustia»); y el uso de la acotación escénica muy elaborada, que, en el caso de Pérez de Ayala, fue escrita para ser leída (en las páginas de *Helios*). Además, la situación central no representa una lucha activa contra la muerte, sino una espera angustiada y patética: en

La Dama Negra, El Joven se entrega amorosamente a ella, pues no puede ser ganado por los tres personajes que lo empujan hacia la vida.

#### 1.4. El caso de «El último vástago»

La novela corta que ahora nos ocupa, publicada en seis entregas en la revista Hojas Selectas, llama la atención en primer lugar por no acomodarse al esquema estructural básico de la nouvelle tal y como lo esbozamos páginas atrás. El autor la dividió en cinco capítulos y un epílogo, que ocupan en la citada revista la extensión de cuarenta y seis páginas, a doble columna y con quince [128] dibujos (217). En la segunda edición de las Obras Completas de Aguilar -donde fue recogida por primera vez- ocupa setenta y tres páginas; es el más extenso de los relatos breves de Ayala.

La verdad es que El último vástago no es una nouvelle, si pensamos en los rasgos caracterizadores aludidos: narrar una sola historia sin que desviaciones, digresiones, personajes secundarios, anécdotas, etc., perturben su unidad; hay, pues, que buscar la concentración, la continuidad en el desarrollo de la acción, para conseguir crear un «efecto único». Sin embargo, la obra que nos ocupa es más bien un producto híbrido del roman y la nouvelle: emplea los procedimientos de aquél dentro de las dimensiones de ésta, con lo cual todo queda precipitado y desequilibrado. Abundan, además, en este relato los cambios de estilo: el primer capítulo está todo él narrado en un tono caricaturesco, expresionista, que degrada sistemáticamente cuanto aparece: un mitin republicano, sus personajes, el ambiente...; puede calificarse de pre-esperpéntico:

De sobremesa abotargáronse los rostros y entorpeciéronse los ademanes. Todo era fraternidad, igualdad, libertad, según el presidente del Comité, que echaba la comida por los ojos y la bebida por los pelos. Algunos párpados carnosos caían pesadamente y llenos de sopor sobre las turbias miradas. Narices y mejillas tomaban los tonos carminosos y purpurinos del crepúsculo, las sílabas se entremezclaban en la boca y salían como masa a medio masticar. Epaminondas, que era muy avisado y vivo, miraba aquel cuadro de zafiedad plebeya que repugnaba con los más escondidos gustos de su espíritu ambicioso, hipócritamente disfrazado en la lucha de [129] preeminencias y altos puestos. Pensó que era imposible el mitin como aquellos bárbaros siguieran bebiendo, con lo cual, tal vez, peligraría el resultado de la elección (218).

Sin embargo, la mayor parte de la obra es claramente modernista y decadente: el protagonista, Fernando Valvidares, marqués de Soto; su mansión; su amor desdichado; los personajes más cercanos a él; los ambientes tristes y crepusculares en que se mueve, etc. Los elementos integrantes de la obra se encuentran desmesurados, como si el autor se quisiera volcar en cada uno de ellos, acentuando todo lo que utiliza (pero también revela falta de preocupación por organizar la trama). Las descripciones de los paisajes, que con frecuencia adquieren un tono

realista muy cercano al de Palacio Valdés, ocupan excesivas páginas; e igual sucede con las historias secundarias, como las de los padres de Mariana, protagonista femenina, desarrollada prolijamente, y la de su hermano Francisco, causante de la ruina familiar, que participan del tono mencionado. Todo ello oculta la línea argumental. Es preciso observar que el conflicto central queda apuntado difusamente al final del segundo capítulo (aparecido en aquella revista en la tercera entrega, cuando la obra llevaba ya dieciocho páginas), y confirmado, después de bifurcaciones argumentales, al final del capítulo tercero (en la cuarta entrega). Precisamente el empleo de las técnicas de la novela dentro de las dimensiones de la novela corta hace que la obra sea algunas veces confusa, sobre todo porque cada uno de los temas apuntados no puede tener el desarrollo que requiere, quedando, pues, frustrados y mal definidos. Asimismo hay que tener en cuenta que el tono simbolista-decadente, que es el esencial en la novela, origina una merma de la acción y un aumento de las descripciones de estados de ánimo, análisis de subjetividades y gusto por la creación de un ambiente enfermizo y crepuscular, sugerente: en la obra se establece un balanceo entre [130] lo argumental (la narración de unos hechos) y lo descriptivo-subjetivo, en el que suele tener más peso el segundo elemento.

La historia central está construida sobre la personalidad de Fernando Valvidares, último vástago de una noble familia, y sus relaciones amorosas con Mariana, la protagonista, que se verán frustradas al casarse ésta -no por amor, sino por conveniencias familiares- con don Epaminondas, orador republicano, candidato a diputado y rival político de Fernando. No se establece un conflicto abierto entre ambos pretendientes, sobre todo porque el carácter abúlico del marquesito -junto con un malentendido: sus relaciones con una joven de noble linaje, con la que rompe pronto- lo predetermina ya hacia la renuncia y el sufrimiento. La melancolía y la abulia son los rasgos principales del carácter del protagonista; su retrato es bastante elocuente:

[...] parecía un príncipe de Velázquez, decadente, esbelto y melancólico. Tenía el cabello castaño con visos metálicos, muy suave y dócil, y graciosamente vuelto en los cabos. Las cejas trazaban dos arcos firmes, negros y bien dibujados como las alas de esas aves que detienen su vuelo y flotan bajo el azul [...], las pupilas oscuras, humedecidas y tristes [...], y todo el conjunto de tan alta nobleza y serenidad como un rey joven, destronado prematuramente (219).

Radicalmente opuesto a Fernando es el orador republicano, don Epaminondas, quien queda ridiculizado cada vez que aparece en la novela (sometida siempre a una visión expresionista degradadora): es insincero, arribista, vulgar, ignorante y, además, sufre de pirosis:

Así como a la media hora de la comida comenzábale a enrojecer el rostro, y un Eolo interior y protervo, en insondables enredijos de las vísceras [131] soltaba sus odres inflados de gases ardorosos y expansivos. Como el simún en el desierto, aquella ola de fuego digestiva calcinaba entre pecho y espalda la distinguida cenestesia del diputado (220).

La oposición se establece clara: espiritual, culto y refinado, Fernando; ridículo y grosero, Epaminondas. Y cada uno tratado con diferente estilo: simbolista-decadente el primero, expresionista caricaturesco el segundo. Pero el diputado republicano ocupa muy poco lugar en el relato, y quien lo llena enteramente es Valvidares, moviéndose en una naturaleza triste -en consonancia con sus sentimientos-, en los indispensables atardeceres y en las estancias del palacio señorial. Hay prolijas descripciones en el tono más decadente y preciosista, llegando a veces al ridículo, como cuando califica al fiel jardinero Pin de «director espiritual de las flores» (221).

Parece que por primera vez el escritor asturiano utiliza rasgos autobiográficos para la construcción de un personaje. Joaquín Forradellas, entre las causas que determinaron el olvido de esta novelita por parte de su autor, señala «el autobiografismo [...] aún no bien depurado» (222). En efecto, Fernando se ha educado en Inglaterra (pensemos en el amor de Ayala por las formas de vida de ese país, al que posiblemente haya visitado dos años atrás); manifiesta un carácter irónico («por aquellas tierras [...] habían enseñado a Fernando a burlarse de ciertas cosas muy seriamente») (223); siente afición por las lecturas y la pintura; y, más importante, encontramos en él ese desdoblamiento que luego aparecerá en Alberto Díaz de Guzmán y que es un rasgo de su autor: actuar y, al mismo tiempo, observarse desde fuera. Por otro lado, las visitas vespertinas a casa de Mariana recuerdan las de Quería [132] morir o las que se mencionan en La paz... Pero aquí termina todo; el resto es pura literatura y búsqueda de una emotividad fácil al gusto del público lector al que iba destinada, para lo cual crea a este personaje que sufre por amor y que se obstina en el sufrimiento -bastante tópico en este tipo de relato sentimental- hasta llegar a límites masoquistas: al entregarse de lleno a su dolor experimenta en él «una voluptuosidad picante y perversa que le causaba cierto placer sutil e inesperado» (224).

No estoy totalmente de acuerdo con la conclusión a que llega J. Forradellas sobre esta novela; después de afirmar que El último vástago no es una novela simbólica, dice:

Es, pues, en una extrapolación que no creemos exagerada, la entera España la que es un «último vástago», la sociedad toda, tal como está planteada la que se ve abocada a una descomposición o muerte sin remedio -como la de Fernando, como la de Esperanza (otro nombre aún) en Sonreía...-. No sirve para nada, si no es para empeorar, la sustitución de lo no vital, de una sensibilidad superfetatoria y abúlica, sin verdadera conciencia de lo real, por algo absolutamente inútil, por una sensibilidad tópica, y con una inconsciencia total: no puede servir para nada la sustitución de Becerriles por Chorizos; el cambio debe afectar a algo más profundo (225).

No creo que este último vástago venga a representar tanto: «la entera España». Fernando es aquí el campeón del ideal decadente (con lo que esto supone de callejón sin salida), y don Epaminondas está más cerca de representar al «vulgo municipal y espeso» que a otra cosa. Me parece que

el modelo seguido en su mayor parte por Ayala, al que debemos remitirnos para entender la obra es, como [133] tantas veces, Valle-Inclán» (226). Es precisamente ese mundo valleinclanesco (el de las Sonatas, principalmente la de otoño) el que aparece en *El último vástago*: fuera de la grosera realidad cotidiana, que encarna Epaminondas, es donde se mueve Fernando, despreciando la política (su candidatura le tiene sin cuidado) y alternando la melancolía con el esceptismo y la abulia. ¿No es, acaso, Valle-Inclán el que parece dictar un fragmento como éste?:

Aquella misma noche, la niña rubia hizo merced a las almohadas de su larga cabellera, fluida y luminosa como una aparición. De dar vueltas a un lado y otro soltáronsele las trenzas y la muchedumbre sedeña de sus cabellos de oro corrió esparcida en la obscuridad, estremeciéndose de tarde en tarde con los sollozos. ¡Pobre lámpara de oro que había de arder en un tabernáculo no elegido! (227).

Del mismo modo, el tío del protagonista, el duque de Casariego, está hecho a imagen de don Juan Manuel Montenegro, es un «señor feudal regazado en la montañosa comarca unos cuantos siglos» (228); el pueblo llano (labriegos, mineros, matarifes...) es servil, incluidos los republicanos; y en algunas descripciones de Mariana se advierten rasgos prerrafaelistas (229).

En resumen, el mundo de Fernando es un mundo sin salida y sólo conduce a la muerte; mejor dicho, el mundo que encarna Fernando ya ha muerto, y ha sido suplantado por el burgués, grosero y materialista. Pero, con todo esto, Ayala ha construido una historia sentimental plagada [134] de tópicos sobre el amor desgraciado de un agraciado joven, con un personaje artificioso y falso, y estructurada con una evidente falta de medida y organización. Es posible que esta novelita sea el resultado del estado de ánimo desengañado y de los propósitos que expresa en una carta a Miguel Rodríguez-Acosta unos meses antes de la aparición impresa de *El último vástago*: el 27 de octubre de 1904 le comunica su decisión -por suerte no seguida salvo, tal vez, en este caso- de «trabajar, no con noble ahínco y desinteresado fin de arte, sino en coña y buscando por todos los medios lícitos o ilícitos estéticamente el halago fácil de esas malas bestias -los editores y directores de periódicos- y ese animal inmundito -el público-. 'El vulgo es necio y pues lo paga es justo hablarle en necio para darle gusto'» (230). Quizás esto pueda explicar su posterior olvido.

## 2. Naturalismo y simbolismo. Abandono del mundo de «La paz del sendero»: Hacia «Tinieblas...»

En 1904 encontramos también nuevas orientaciones en la narrativa breve de Pérez de Ayala. Parece que a la línea simbolista-decadente acompaña otra en la que emplea un procedimiento naturalista, aunque se manifiestan elementos simbolistas conjugados con ella. Como sabemos, el naturalismo decimonónico evolucionó a lo largo de las dos últimas décadas del pasado siglo para llegar a ser una de las corrientes que compondrían la sincrética época modernista (231): del naturalismo «científico» y

determinista (el roman experimental de Zola), en el que se estudiaba al individuo sometido a la ley de la herencia genética [135] y al medio social, se pasa, en la década de los noventa, a centrarse sobre los caracteres de los personajes, adentrándose en ellos, para llegar a un tipo de novela psicológica en la que lo puramente aparential o fenoménico es superado en un empeño por advertir la realidad que ocultan. Esta modalidad literaria llega a ser calificada casi con un oxímoron: naturalismo espiritualista (232), cuyas obras más representativas serían las últimas novelas y cuentos de «Clarín»: Doña Berta, Superchería, los Cuentos morales, etc.; o, también, la obra narrativa galdosiana posterior a la década de los ochenta: La incógnita y Realidad, por ejemplo. Unido al simbolismo, el naturalismo entra en el siglo XX dando lugar a una corriente literaria todavía mal estudiada: la llamada «segunda modalidad naturalista» o «segundo naturalismo», que José-Carlos Mainer, al tratar sobre la producción narrativa de Felipe Trigo -claro representante de esa tendencia-, define como «el entendimiento simbolista de una naturaleza brutal a la que el escritor pequeño-burgués no ve salida alguna» (233).

Creo que podremos comprender el sentido de estos cuentos si los ponemos en contacto con Tinieblas en las cumbres, novela que comenzará a redactar en 1905, en la que aparece esa conjunción del naturalismo con el simbolismo. La novela cuenta, en su parte central, la ascensión que Alberto Díaz de Guzmán, joven hipercrítico, sensible [136] y de tendencias místicas (persigue la salvación por el arte en un mundo carente de sentido), emprende al puerto de Pinares (Pajares) acompañado por unos amigos libertinos y unas prostitutas, con el objeto de contemplar un eclipse de sol. Se establece, pues, un contraste entre la crisis de conciencia del protagonista y el ambiente que lo rodea, muy típico en el Ayala anterior a Troteras..., y que culminará en esta novela. El centro de la narración lo constituye un capítulo llamado, irónicamente, «Coloquio superfluo»: un diálogo entre Alberto y un amigo inglés, Yiddy Warble. Aquél le da cuenta de sus anhelos panteístas -ceranos al clima de La paz del sendero- y le expone su deseo de ser artista como medio de escapar de la muerte total, para vivir en la memoria de los hombres. Yiddy, personaje escéptico que ya pasó por la experiencia del misticismo panteísta y se la desaconseja, critica la visión antropocéntrica del mundo que tiene Alberto, quien, en su defensa, ha citado a Pascal. El inglés pone en cuestión la primacía del hombre -definido por su conciencia- dentro del universo: «La conciencia -dice Yiddy- es un fenómeno nervioso. Muerto el perro, se acabó la conciencia. La vida no concluye nunca; eso no, se transforma» (234); y la vida es, según este personaje, esa cosa bronca que hay a su alrededor: el espectáculo de las pasiones más elementales que muestran los amigos de Alberto y las prostitutas (beber, comer y fornicar). En un último esfuerzo por querer salvar su postura, Alberto dirá:

Cierto que vivimos apegados a la costra de la tierra sin curarnos de considerar su humilde posición en el vasto conjunto de orbes. Mas esto no empequeñece el humano linaje, sino que le eleva y transporta a elevadísimo lugar. Acaso la conciencia no sea otra cosa que fenómeno huidero; pero por él todos los átomos del inmenso conjunto han de pasar [137] a su vez, sólo con el fin de

que posean y afirmen esta verdad sublime: «Soy la conciencia del universo». Y cuando el hombre lo comprende así, es realmente parte de Dios en el Universo (235).

Pero con la llegada del eclipse (símbolo y correlato del que se produce «en las cumbres de su alma»), el joven protagonista cae en profunda desolación, sintiéndose insignificante (llega a calificarse de «guiñapo de carne efímera y bestezuela inmundamente orgullosa» (236)) después de perder sus últimas ilusiones vitales. Alberto es un ser definido, ante todo, por su «conciencia» y alejado de la «naturaleza», incapaz de vivir espontáneamente, de gozar o padecer la vida como un fin en sí mismo, puesto que a todo otorga un valor trascendente (237). Estamos muy cerca de las posturas noventayochistas encarnadas en esos protagonistas abúlicos (Antonio Azorín, Fernando Ossorio...) y caracterizadas por la oposición entre voluntad y abulia (238), o entre inteligencia y vida, que tan bien supo resumir Martínez Ruiz en las últimas páginas de *La Voluntad* (239), de cuyo inspirador, Schopenhauer, encontramos [138] también huellas en esa primera novela de Pérez de Ayala (240): la vida es «esa cosa bronca», sin sentido, la *Voluntad*, que se revela en el comportamiento de los acompañantes de Alberto -«la vida no concluye nunca», dice Yiddy-; y por otro lado la *Representación*, la conciencia del protagonista excesivamente desarrollada que le impide actuar espontáneamente y le convierte en un abúlico. Diría que el pensamiento de Schopenhauer aparece aquí a través de la interpretación que de él hicieron los miembros de la llamada «Generación del 98» (241).

Andrés Amorós, en su fundamental libro sobre la novelística ayaliana, al enfrentarse con el núcleo de esta [139] obra afirma: «Si tuviera que decir, en una sola palabra, el tema o problema fundamental que plantea esta novela no dudaría en afirmar: 'naturaleza'» (242). El crítico percibe cómo su acción se diversifica en dos partes -las dos de la novela-: la «naturaleza feliz» de Arenales, el arcádico pueblo costero del que procede la protagonista, Rosina, mujer que es «pura naturaleza», y la que adquiere un aspecto problemático al relacionarse con la figura de Alberto: «la difícil armonía entre naturaleza y conciencia», puesto que el joven siente deseos panteístas, de unión mística con la naturaleza, pero al mismo tiempo se aparta de ella por la «conciencia». «De la tensión dialéctica -concluye certeramente Amorós- entre la conciencia reflexiva y el deseo de abandonarse en los brazos amables de lo natural surgirán, en gran medida, los conflictos anímicos de los protagonistas de Pérez de Ayala» (243).

## 2.1. Conciencia y naturaleza

Los protagonistas de los cuentos que aquí se recogen son seres de vitalidad primitiva, simples y espontáneos, totalmente opuestos al problemático protagonista de las novelas mayores. Común a todos estos relatos es el tema que puede resumirse en la oposición conciencia/naturaleza. Esta oposición no es privativa del presente grupo, pues también aparece en el de los relatos de tono idílico, pero adquiere aquí especiales características. En los cuentos simbolistas podíamos

apreciar -recordemos Quería morir, por ejemplo- que la conciencia y la naturaleza no se excluían, sino que mediante la primera se descubre el mensaje de la naturaleza: lo que antes resultaba inefable es reconocido como la voz de la tierra, la muerte. En los relatos de tipo idealista y espiritualista, como veremos, la naturaleza es un refugio apacible, en armonía con sus moradores. Aquí sucede todo lo contrario. Esquemáticamente podemos decir que la naturaleza -la fuerza que [140] actúa sobre los seres que viven más cerca de ella -puede ser interpretada en este tipo de literatura desde dos puntos de vista opuestos: o es la madre, en cuyo seno se encuentra la paz y la felicidad, o es una fuerza embrutecedora (cosa que habrá que matizar luego). Este segundo aspecto es el característico de las narraciones aquí incluidas, y el autor se encarga de señalarlo puntualmente. En un cuento de este grupo, En la Quintana, nos dice:

Pin y su gente vivían en reposo patriarcal  
y campesino, apegados a la costra de nuestra madre común, medrando  
con sus dones materiales y perdiendo día por día la conciencia de su  
individualidad humana para derretirse en la sustancia muda y  
misteriosa que por la tierra circula; más claro: embruteciéndose,  
que viene a ser lo mismo que divinizándose (244).

Sin embargo, sobre esta paradoja final prevalece lo que puede ser considerado como embrutecimiento: la ausencia de sentimientos. Pin tiene cinco hijos y cinco cerdos; una enfermedad va acabando poco a poco con su prole, pero él es un «hombre fuerte, con la fortaleza pasiva e indiferente que la tierra enseña a quien la quiere oír» (245), y permanece inalterable ante el dolor. La narración camina hacia un desenlace efectista que sintetiza su personalidad: después de comparar a los cinco cerdos con los dedos de una mano y a sus hijos con las uñas (excrecencias que al fin y al cabo pueden volver a salir), resume su postura con una simple frase:

Un mal  
díaño; si me da por los cerdos, me amuela (246).

La oposición conciencia/naturaleza aparece encarnada en los dos personajes centrales de Espíritu recio: [141] don José, sentimental y afectivo, y Fuencislo, el «espíritu recio», aldeano caracterizado por su «bárbaro estoicismo», hombre «seco de espíritu... y árido de sentimientos». Este contraste de caracteres -o, mejor dicho, de espíritus- se hace patente a partir del suceso sobre el que se construye el relato: la muerte de la madre de aquél. La historia es mínima y la acción exigua: la noche del velatorio, recuerdos, evocaciones, estados de ánimo. Escasos personajes secundarios: las dos hermanas solteras; el cura, don Ataulfo. Y algunas anécdotas de Fuencislo, quien va cobrando importancia paulatinamente hasta llegar al desenlace. Este «bárbaro estoico» es de la misma condición de Pin, pues no ha sentido el mínimo estremecimiento por la muerte de su único hijo -como tampoco lo sintió por la de su madre-, y se burla del carácter sensible del señorito, llegando a calificar de «pamemas» sus sinceras muestras de dolor. Se nos delata, también, su simplicidad mental:

Estaba éste [Fuencislo], desde un buen  
rato, apoyado en el muro de la escalera, con la mueca más socarrona

en el rostro, y el pensamiento más primitivo y rudimentario en el cerebro, como que las células grises al entrechocarse no producían más sonido articulado que la siguiente sílaba, repetida innumerables veces: «Ba, ba, ba, ba» (247).

Sin embargo, al final del relato el personaje «conciencia» queda empequeñecido ante la vitalidad pujante que se descubre en Fuencislo: se nos revela que el señorito es hijo del aldeano, fruto de unas secretas relaciones amorosas, breves pero fecundas, que en su juventud tuvo con la difunta señora; el recuerdo de aquello arroja nueva luz sobre su personalidad:

Llegó una ocasión que a Fuencislo no se le olvidaría nunca, aunque viviera cien años; estaba por encima de la génesis humana del tiempo, fuera de [142] las desinencias verbales de los gramáticos, de los hombres, era una infinitud presente, una eternidad cristalizada en una hora, cosa divina (248).

El embrutecimiento de los seres que viven «apegados a la costra de nuestra madre común» no carece, pues, de una deliberada ambigüedad: en un primer momento se nos da la cara sombría del asunto, pero a partir de ahí -en el caso de Fuencislo- se nos van descubriendo nuevos horizontes de vitalidad, brutal, primitiva y atractiva. Todo esto contrasta con una constante de los relatos decadentes: en estos últimos la imposibilidad de una espontaneidad vital, la conciencia de la pérdida de un mundo armónico y la soledad del personaje y del artista, generan esa concepción enfermiza del mundo abocado a una muerte soñada, ese complacerse ante la decadencia; es «lo trágico cotidiano» que aparecerá en el cuento Don Paciano. Como contrapartida, y generado por esa misma ansia de vitalidad, la búsqueda de lo más primitivo y, por ende, espontáneo, es otro modo de rehusar la moral convencional; y la amoralidad es precisamente un rasgo básico de los protagonistas de estos relatos.

Acudamos ahora al título de la novelita: Espíritu recio. Es la ceñida y exacta calificación de Fuencislo. Pensemos también que lo que aquí se nos presenta son dos posturas opuestas ante la muerte. Pues bien, no está de más poner a contribución dos textos ayalianos, distanciados en el tiempo, para matizar el sentido del relato. Entre las meditaciones -sobre la muerte, precisamente- del «yo» protagonista de Quería morir, encontramos estas ideas sobre las gentes de su tierra:

[...] piensan, piensan, y pensando vienen a dar en que la vida es tan triste que no merece la pena ser vivida, si en ella no se pone cierta fortaleza de espíritu para burlar sus dolores, fortaleza que asoma al rostro en una amalgama de sonrisa y desdén. Tal es [143] el gesto socarrón y adusto, marrullero y grave, de los aldeanos de Asturias... (249)

«Fortaleza de espíritu» dice aquí para aludir a una virtud vitalmente positiva. Años después, en 1911, con clara influencia de Nietzsche, reflexiona así el protagonista de La pata de la raposa (es el fragmento más conocido de la novela):

La idea de la muerte es el cepo; el

espíritu, la raposa, o sea virtud astuta con que burlar las celadas de la fatalidad. Cogidos en el cepo, hombres débiles y pueblos débiles yacen por tierra; imaginando cobardemente que una mano bondadosa y providente lo ha puesto allí por retenerlos y conducirlos a nueva y más venturosa existencia. Los espíritus recios y los pueblos fuertes reciben en el peligro clarividente estupor, desentrañan de pronto la desmesurada belleza de la vida y renunciando para siempre a la agilidad y locura primeras, salen del cepo con los músculos tensos para la acción, y con las fuerzas motrices del alma centuplicadas en ímpetu, potencia y eficacia (250).

Pues en 1904 encontramos un ejemplo de «fortaleza de espíritu» que burla los dolores, de «espíritu recio» que descubrió en su juventud «la desmesurada belleza de la vida» cuando, al decir del narrador, era «el más guapo, el más arrogante mozo del concejo, con el señorío dominante de su gesto malicioso y burlador» (251); y su fortaleza de ánimo no ha desmayado en la vejez, a los setenta [144] años (252). Gonzalo Sobejano, al comentar el fragmento de *La pata...* aquí citado, dice: «El acento nietzscheano de la página es indudable, sólo que en Alberto esa demanda de reciedumbre y de acción aparece como un ensueño más que como un programa». Muy cierto, y ello viene a incidir sobre la interpretación que de la narrativa breve de Ayala hemos venido haciendo, como sector complementario al de sus novelas mayores: Alberto es incapaz de esa «reciedumbre», está imposibilitado para ella (por eso la sueña); pero los personajes de estos relatos breves son lo opuesto al protagonista de la tetralogía. Frente al hipercrítico e intelectual Díaz de Guzmán se levantan los seres espontáneos y primitivos de los cuentos y novelas cortas (253).

Espíritu recio es también un cuento de efectos -como buena parte de los de Valle-Inclán: la anécdota del festín que el campesino se da con unos repugnantes melocotones nacidos entre dos tumbas del cementerio; la insensibilidad y sentido del humor del que hace gala al comentar la muerte de su hijo, sucedida diez días atrás; el relato de las relaciones de Fuencislo con doña Juana, la [145] señora; el descubrimiento de la paternidad de éste; y, como afecto final, la novelita se cierra con una escena valleinclanesca truculenta: Fuencislo queda solo, a últimas horas de la madrugada, para velar a la difunta, y cuando el sueño lo rinde no duda en dar un empujón al cadáver, «que rodó como un cilindro», para, de espaldas a la señora, dormirse pensando: «Así como quiera, no es la primera vez». En el último párrafo se llega al máximo efectismo: un enjambre cubre la cara de la señora; una hija grita al contemplar el espectáculo, mientras el «espíritu recio» roncaba tranquilamente junto a la muerta. A partir de esta obra va desarrollándose en la narrativa de Pérez de Ayala una línea, que pertenece casi exclusivamente al sector de las narraciones cortas, a la que se puede calificar, por usar un término de referencia conocido y admitido, de «pre-tremendista» (254), su culminación la hallaremos en *La caída de los limones*, después de atravesar por varios cuentos, como iremos viendo.

En resumen, sobre la base naturalista de esta historia, que llega incluso al detalle desagradable, se levanta una visión simbolista de la

personalidad del aldeano. Don José siente «terror y admiración al mismo tiempo, ante la fortaleza del alma de aquel cínico» (255), y desde esta ambigua perspectiva está visto el personaje. Si en el naturalismo el tipo del campesino solía dibujarse y concebirse como el de un ser ignorante, egoísta, cruel, codicioso, etc. -un ejemplo claro: los cuentos de doña Emilia Pardo Bazán-, con la unión del simbolismo columbramos perspectivas inéditas en esas almas fuertes, imprecisas sugerencias [146] que dilatan los límites de unos «espíritus» que hasta entonces eran tenidos por romos (256).

## 2.2. La vitalidad desmesurada: «El patriarca»

Posee interés este relato, no sólo por su particular valor, sino también por ser el primer esbozo de otras narraciones posteriores; sobre todo de una fechada en 1924: Don Rodrigo y don Recaredo. Es, pues, un tema que recorre la obra narrativa breve -ya que no lo encontramos en las novelas mayores-, y que con ligeras modificaciones aparecerá en Éxodo y Padre e hijo (1910-11). El protagonista, don Alberto Menéndez de los Trojes, es uno de los últimos «señores feudales» tonitronantes y de vitalidad desmesurada, que -al igual que el duque de Casariego en El último vástago- guarda parentesco literario con don Juan Manuel de Montenegro, personaje central de las Comedias bárbaras valleinclinianas. Este relato es anterior en un año a la primera de esas «comedias», Águila de Blasón (1907), pero el personaje de Valle ya había aparecido en relatos recogidos en otros libros: Femeninas (1895), Corte de amor y Sonata de otoño (1902), aunque sin el protagonismo que alcanzará a partir de la «comedia» de 1907.

Dos sucesos de interés forman el núcleo de esta historia, los mismos que se repetirán en Don Rodrigo y don Recaredo: uno anecdótico, la muerte de la mula «Trotaconventos», ejecutada por don Alberto a punta de escopeta como castigo por haberlo derribado y descalabrado («justicia feudal», dice él); y el central: un joven sacerdote, sobrino del hidalgo, acude ante él enviado por la familia para suplicarle que se casara y tuviera descendencia, ya que, de no ser así, con él moriría el linaje. Don Alberto [147] rehúsa el matrimonio, pero se descubre, en la escena final, que deja innumerable descendencia bastarda diseminada por aquellos campos.

Este «patriarca» se sitúa también fuera de la moral convencional: último vástago de su dinastía nobiliaria, disemina su prole entre los «hijos de la tierra» -como hará pocos años más tarde don Juan Manuel de Montenegro en Romance de Lobos (1908)-, disolviendo su nombre entre bastardos en una voluntad de aniquilar sus blasones, que en él son adjetivos, en aras de esa vitalidad espontánea y omnipotente: en el deseo de ser «él mismo» por encima de todo.

## 2.3. La brutalidad: «La prueba»

La prueba es un cuento basado en La aldea perdida, de Palacio Valdés. Ya vimos la impresión que al joven Pérez de Ayala causó la lectura de esta

novela: le dedicó una «glosa laudatoria» -como la califica García de la Concha-, una crítica impresionista en la que introduce pinceladas narrativas. Más tarde, en un artículo recogido en uno de sus últimos libros, *Amistades y recuerdos*, al evocar la figura de don Armando, dice: «Hay una novela de Palacio Valdés injustamente olvidada, lo cual no deja de causarme maravilla: *La aldea perdida*. Acerca de ella escribí mi primer artículo de crítica (llamémosle así). El autor parafrasea en ocasiones el énfasis descriptivo de la *Iliada*. La novela se desarrolla en Asturias y su asunto consiste en el luctuoso aniquilamiento de la Arcadia campesina, bajo la invasión del materialismo industrial; la agonía de un paraíso veraz y robusto ante un paraíso entrevisto y quimérico, forjado en las zahúrdas de Plutón» (257).

Es éste un cuento naturalista en el que, desde un principio, se contraponen la forma de vida del campesino [148] (primitivo, pero noble) con la del minero, como sucedía en la novela recordada:

Los aldeanos eran nobles, presentaban el pecho, daban la cara en la pelea. Los mineros eran insidiosos y cobardes, hábiles en malas mañas. Aquéllos, sin más ciencia que la iniciación del campo -avezados a la labor del arado, cuyos cavones vienen a ser leves arañazos en la costra del terruño, o al aguadaño de la hierba, recolección de lo pletórico que se ofrece-, limitaban el alcance de sus bríos a un bélico simulacro de sus faenas agrícolas, y nunca el nudoso garrote profundizó más abajo de la epidermis de su contrincante, ni el crispado puño hizo otra cosa que arrancar alguna hirsuta greña, maraña de pilosa vegetación. Los mineros, no. Horadaban las entrañas de la tierra y sabían desgarrar las de los hombres (258).

La anécdota que narra es de una violencia brutal. Xuan, campesino al que humilla el que los mineros aparezcan superiores y «más valientes», promete a su novia igualarlos en valor -ésta es su obsesión-. Acude a la taberna de los «hombres tenebrosos, vomitados del seno de la tierra», y en un denso diálogo, mientras le hacen consumir aguardiente (los campesinos bebían sidra), se le propone someterse a una prueba, cosa que acepta: arrojar a un torrente al primero que pasara por la carretera. La fatalidad hace que sea su propio padre al que tenga que matar a traición para cumplir lo prometido. Al superar la prueba, los mineros se dan por satisfechos.

### 3. Relatos espiritualistas y de tono idílico. La huella de «Clarín»

En el mismo período cronológico sobre el que nos estamos moviendo, y junto a los relatos que venimos citando, aparecen otros que presentan peculiares características: lejos de la melancolía de los decadentistas y de la [149] brutalidad primitiva y espontaneidad vital de los naturalistas, los define, en unos casos, la ternura y una visión idealista del campo, y en otros, el deseo de trascender la realidad fenoménica para captar otras realidades de tipo espiritual.

Me parece que un rasgo distinto básico de estos cuentos es la

presencia de «Clarín». Resulta sorprendente que en la entrevista concedida a Julio Trenas en 1958, Pérez de Ayala respondiera a la pregunta del periodista sobre la influencia que los cuentos y novelas de don Leopoldo Alas ejercieran en su obra narrativa: «De eso no creo que haya nada en mi obra. Si bien, posteriormente, los he leído y los admiro mucho» (259). Sin embargo, la crítica reconoce unánimemente esta influencia del que fuera no sólo su profesor de Derecho Natural, sino también el primer escritor asturiano- y mucho más que eso- en la época de formación intelectual de Ayala y el Maestro declarado por el aspirante a literato: avalan esta opinión, entre otros, las prestigiosas firmas de Andrés Amorós, Eduardo Gómez de Baquero, Laura de los Ríos, Andrés González Blanco, Rafael Cansinos-Assens, Víctor García de la Concha, Mariano Baquero Goyanes, J. M.<sup>a</sup> Martínez Cachero, Manuel Fernández Avello, Juan Cueto Alas, don Julio Cejador..., por mencionar algunos, sin citar expresamente las referencias bibliográficas, pues formarían una enojosa lista. El mismo Pérez de Ayala tuvo siempre presente la figura del autor de *La Regenta* desde sus primeros escritos -El Maestro se titula el que le dedicó en Los Lunes de «El Imparcial» el 11 de abril de 1904- hasta sus últimos artículos, uno de los cuales, «Clarín y don Leopoldo Alas» (1942) (260), nos ofrece una visión precisa de la postura que este escritor adoptó frente al mundo, y nos revela el profundo conocimiento y la perfecta asimilación [150] por parte de Ayala de la figura del crítico, novelista y profesor de Derecho.

Los cuentos que aquí recogemos son de ambiente rural, y en ellos la tierra aparece como «refugio apacible» o como madre que engendra seres simples y felices, alejados tanto del ámbito de la inteligencia como de cualquier tipo de reacción brutal o dañina. En la oposición conciencia/naturaleza, lo natural es aquí sinónimo de bondad, e incluso ésta se acrecienta en los seres más alejados de las formas de vida inteligente (*La primera grieta*, *Iniciación*). Comparte, de este modo, la visión que del campo muestra Clarín en sus relatos de tema rural, y en este aspecto se nos hace imprescindible acudir a Elías García Domínguez, quien de manera inteligente aclara ciertos aspectos de la influencia del autor de los Cuentos morales sobre su joven ex-alumno:

Por de pronto, Pérez de Ayala admiraba profundamente a «Clarín» y siguió muchos de los caminos iniciados por su maestro. En «Clarín» encontró justamente dos modelos funcionales, a saber, el paisaje rural como símbolo y materialización de los conflictos afectivos individuales y la ciudad -*Vetusta*, en *La Regenta*- como formalización de los conflictos interpersonales. Estos dos modelos, que «Clarín» descubrió creó a la medida de sus necesidades, están articulados de manera que se oponen y complementan uno a otro, y se alimentan también uno del otro. Pero «Clarín», por temperamento o por formación, tendía a la sublimación panteísta del campo y correlativamente a la descripción de la ciudad como organismo degradado y declinante. Quiere decirse que, en el contraste entre la ciudad y el campo, el campo asume, casi sin excepción, las cualidades positivas y «vitales». Pero si bien es cierto que Pérez de Ayala cultivó, a la manera de «Clarín», y en sus primeros trabajos, esta oposición, no es menos cierto que la trascendió, por lo menos en la intención, al crear esa imaginaria

ciudad [151] de Pilares cuyo mercado es justamente la síntesis de aquella irreductible oposición; o ese valle de Congosto cuyos habitantes, rústicos o urbanos, se consideraban a sí mismos ombligos del mundo (261).

Pero creo que la influencia de «Clarín» sobre Pérez de Ayala es menor en las obras de esta su primera época, pues sólo se reduciría a lo que podemos apreciar en estos pocos cuentos y en algunos de los ensayos críticos de mocedad: pensemos en las «pláticas» que firma con el seudónimo de «Clavigero», similares, a juicio de Ángeles Prado, a los «paliques» clarinianos (262). Sin embargo, en la época de madurez -y esto no ha sido suficientemente destacado por la crítica, que ha solido pasarlo por alto- la influencia es mayor y más compleja, difusa, ubicua, impregna su postura ante el mundo como si respirara un cierto aire clariniano.

En lo concerniente a la técnica narrativa de estos cuentos, encontramos claras diferencias entre maestro y discípulo: en los cuentos de Pérez de Ayala hay más sensación de inmediatez; todo es «presentativo», y esto predomina sobre lo «narrativo». «Clarín» «predica» más; como voz narradora siempre está presente; da opiniones, completas ideas, ve a los personajes por fuera y por dentro describiéndonos sus pensamientos y haciendo comentarios sobre ellos. Es un narrador omnisciente a través del cual penetramos en el mundo que él nos quiera contar.

Pérez de Ayala tiende a la visión en presente: se ciñe a narrar y a describir el mundo exterior y no introduce digresiones, por los menos hasta 1911. Suelen ser los suyos «cuentos de situación», al contrario que los de «Clarín»; en las narraciones de éste, la historia suele ocupar un dilatado espacio temporal, mientras que en el autor de Espíritu [152] recio se reduce, por regla general, a unas pocas horas, o, como máximo, a un día.

### 3.1. Cuentos rurales de tono idílico y sentimental

El profesor Baquero Goyanes ve otro punto de contacto entre ambos escritores:

[...] quisiera aludir a la semejanza que el caso de «Clarín» ofrece [...] con los de otros escritores que han cultivado también la novela y el cuento [...]

Pienso, sobre todo, en aquellos que por ser puros intelectuales, por pecar incluso de cerebralismo en sus creaciones, hallan en el cuento, mejor que en la novela, un cauce adecuado para dar expresión, en indetenible escapada, a una ternura que, por poseerla y por no encontrar albergue suficientemente adecuado en la novela, encarne mejor en este otro género narrativo breve, próximo en su concepción a la poesía.

Cita a Pérez de Ayala y a Aldous Huxley, y prosigue:

Los ejemplos de estos dos escritores, emparejados junto al de «Clarín», facilitan el atrevimiento de mi conclusión, tan frágil a pesar de todo. Y ésta es que el cuento

resulta el instrumento adecuado, el género literario idóneo para ciertos temperamentos poseedores de una ternura que les avergüenza exhibir, transparentar excesivamente. La novela suele convertirse siempre, en manos de esta clase de escritores, en un género demasiado intelectual, muy apto para la sátira, para la presentación irónica del mundo, de la sociedad, de los problemas de su tiempo.

En consecuencia, no es por ahí por donde mejor puede respirar su ternura, esa tan escondida y fragmentada ternura que se resuelve y condensa en narraciones breves, bruscos aletazos líricos, sustituidores de una poesía que se aferra a la prosa [...] para [153] extraer precisamente de ella todo el lirismo, toda la emoción posibles (263).

Es esta ternura la que aparece en los dos cuentos, *La nación y Miguelín* y «*Margarita*». En el primero se nos narra una sencilla historia: Pachín de Clito y su mujer, Ramona, deciden comprar una vaca con la ganancia que ese año han obtenido por la venta de la cosecha de manzanas. El animal, que venía en estado, da a luz un ternero, Galán, del que se encariña la familia. Cuando Galán ya ha crecido piensa Pachín venderlo, porque «come, gasta y nunca dará cuartos». Lo lleva al pueblo (Noreña) en medio del llanto de toda la familia -mujer y rapaces-, pero, al cabo del día, regresa con el ternero porque:

No lo quería comprar nadie más que los matachines, esos cochinos matachines de Noreña, pa matarlo, pa descuartizarlo, pa comerlo. No, y mil veces no. Antes se muere el mundo de hambre (264).

Radical oposición con el protagonista de *En la Quintana*. Miguelín y «*Margarita*» presenta unas características semejantes: la aventura del niño Miguelín y su yegua, «*Margarita*», a la que, por vieja, va a vender a la plaza de toros, sin saber a lo que estaba destinada. En compañía de un primo suyo, el niño acude a la fiesta de los toros y advierte el peligro que corría la yegua; pero después de momentos de sufrimiento, logra rescatarla y vuelve feliz con ella al campo. Los dos cuentos presentan un mismo diseño: parten de una armonía inicial, que es la vida idílica campesina; la armonía entra en crisis en un momento dado, pero al final se restablece plenamente. [154]

Encontramos en ambos cuentos una influencia argumental decisiva de dos relatos clarinianos: *La trampa* -recogido en *Cuentos morales*- y el más famoso cuento de «*Clarín*», *Adiós*, «*Cordera*», aunque entre estos dos existe alguna diferencia: *La trampa* posee un final feliz (como en los cuentos de Pérez de Ayala, la armonía se restablece al final), mientras que en el segundo, el desenlace es de un denso y emotivo patetismo: se descompone el mundo armónico que formaban Rosa, Pinín y la vaca: ésta va al matadero y, años después y por la misma vía férrea, el muchacho marcha a la guerra ante la angustia de su hermana que lo ve pasar por última vez, igual que ambos vieron pasar a la «*Cordera*» hacia su destino final.

### 3.2. La religión: «La primera grieta»

Bonifacio, un sacerdote recién ordenado, es enviado como coadjutor a un pueblo, Frades. Su carácter soñador y el exceso de sentimientos hace que no dé con el tema para el sermón que el párroco le ha encomendado dar en el siguiente domingo («pues el jugo de su ternura era tan copioso que le anublaba el cerebro de manera que no daba con la tesis de la oración sagrada» (265)). A su servicio se ha puesto a una fámula «no solamente de edad canónica, pero que bíblica también»: un ser deforme llamado, como contraste, Ángeles; una sencilla y simple criatura de Dios que se extasiaba cada vez que el joven sacerdote interpretaba alguna pieza en el armónium. En sus paseos por el pueblo tiene sus primeros encuentros con la amargura de la vida; se tropieza con la crueldad del hombre para con los animales. La experiencia, dolorosa y conmovedora, queda sintetizada y expresada en una escena simbólica:

A su espalda, dándole sombra y frescura, levantábase una vieja higuera, y como era la sazón otoñal, con las ásperas y recias hojas se adargaban los enmelados frutos que se acostumbra a llamar [155] «miguelinos». De ellos los había tan madurados, que, agrietándose, mostraban la dorada miel por las hendiduras. El sacerdote alargó la mano hacia el fruto que le brindaba el árbol amigo y sagrado, y llevó a su boca uno, tan henchido de dulzura, que por donde quiera rompía y rebasaba. Mas como nada hay para agriar la propia e íntima sustancia como hacerla visible y patente a las inclemencias exteriores, aquel higo estaba ya acedo (266).

Encuentra así el tema para su sermón: será un «acto de amor para todos los seres humildes e indefensos, por las almas incipientes y torpes que el linaje humano parece desconocer [...] En toda carne mortal se encierra un alma que lucha por hacerse manifiesta y visible» (267). En esta determinación del tema ha influido tanto la visión de su fámula, Ángeles, ser incipiente y torpe, pero dotado de ternura y sentimientos, como la de los animales indefensos. El título del relato alude a esa «primera grieta» que, como en el fruto de la higuera, rompe en el corazón de Bonifacio (otro nombre significativo): su primer contacto con la crueldad del mundo.

### 3.3. «Clarín» y Unamuno: «Iniciación»

Como sucede en el cuento anterior, el deseo de trascender hacia una realidad de tipo espiritual es lo que caracteriza a este relato. En Iniciación, a la influencia de los relatos espiritualistas de «Clarín» se añade un claro parentesco con algunos de los primeros cuentos de Unamuno, en especial con uno, excelente, que puede servir como claro ejemplo de esa dimensión unamuniana que Carlos Blanco Aguinaga denominó, según reza en el título de su estudio, el Unamuno contemplativo (268); me refiero a El [156] Semejante, un cuento que tiene como protagonistas a dos tontos que viven espontáneamente «dentro del mundo como en útero materno». Tras la

muerte de uno de ellos, el otro, Celestino, descubre las vivencias esenciales: la experiencia del amor al semejante; el instinto de protección del más fuerte hacia el más débil; la experiencia directa de la naturaleza, y, desde todo esto, «sin darse de ello cuenta vislumbró vagamente a Dios, que desde el cielo le sonreía con sonrisa de semejante humano» (269).

Sabida es la influencia que «Clarín» ejerció sobre Unamuno (270) -y sobre alguno más de los noventayochistas, como afirma J. W. Kronik (271)- y la evolución que el escritor asturiano fue experimentando en los últimos años de su vida hacia un tipo de novela similar a la de los jóvenes del 98 (272). Es, pues, muy fácil que Ayala captara este clima espiritual y lo trasladara a estos cuentos.

Iniciación tiene como protagonista a un muchacho tonto, Jesusín, que es también melómano, lo cual le acarrea la burla de la ciudad (cuyo nombre no se menciona, aunque se reconoce a Oviedo: Cimadevilla, la Universidad...), [157] y sufre la crueldad de los hombres. La música viene a cumplir el mismo cometido que en el relato anterior, pues cuando el muchacho la escuchaba «daba tales muestras de éxtasis y goce interior, que no se dijera otra cosa sino que aquellas cristalinas notas eran invisibles redes que el alma le apresaban» (273). Un día, al salir de la fábrica en donde trabajaba, huyendo de los hombres se dirigió al campo, y en su seno tiene lugar la «iniciación»: «todo cantaba con voz sencilla e ingenua [...] El alma del mundo asomaba temblorosa y estremecida como un niño desnudo, ante los ojos zarcos de Jesusín [...]; el cielo era como un gran corazón de cristal azul y sonoro. Todas las cosas decían su secreto, su gran secreto amoroso y divino [...] Aquello era lo vagamente sentido antes, cuando el alma se le ahuecaba y encogía como esperando su santo advenimiento [...]» (274)

Se establece, pues, una oposición clásica: campo/ciudad. Pero también naturaleza trascendente/crueldad de los hombres (urbanos, en este caso), entre los que se destaca algún «infatuado y vanidosillo» profesor de la Universidad. Como sucede en Unamuno, el hombre natural está más cercano a lo inconsciente, a lo puramente contemplativo.

#### 4. Humorismo intelectual

En este apartado recojo unos cuentecillos que presentan diferencias muy notables con los que integran los tres grupos anteriores; aquéllos seguían unas directrices literarias históricamente determinadas: las corrientes narrativas propias de la «época modernista»; éstos quedan unidos por su humorismo y formalmente vinculados a una concepción realista del relato. Lo he calificado de «intelectual» porque este humor no nace de la simple descripción o relación de sucesos chistosos y divertidos, sino de la actitud que adopta el autor ante esos sucesos. Están, [158] pues, muy próximos a los cuentos humorísticos de «Clarín», en los que se contemplan, desde esa óptica, defectos de la naturaleza humana. Quiero, asimismo, mostrar mi acuerdo con la caracterización que Andrés Amorós hace del término «intelectual», aplicado a la novela: «No tengamos un concepto demasiado estrecho de lo intelectual. Para que una novela lo sea no es

esencial que discuta problemas muy elevados. Lo fundamental es que la visión del mundo que nos dé sea amplia, inteligente, sabia, compleja; y, como consecuencia inevitable de todo ello, irónica ante muchas pequeñeces de nuestra vida» (275).

A mi modo de ver, el más interesante de todos estos cuentos es Un mártir. Relata la historia de un zapatero, Celestino Torres, «hombre de avanzadas ideas radicales, tanto en lo político como en lo religioso» (276). Se hizo masón; sus parroquianos, «obreros y algunos señoritos republicanos» acudían al principio, pero, poco a poco, lo fueron abandonando. Inventó una grasa betún a la que rotuló Trésor «en cuyo nombre juegan graciosamente las letras que componen el apellido del inventor genial». Pero aquello no lo sacó de apuros. Como su portal se encontraba en una de las calles que van a dar a la catedral, contemplando los hermosos zapatos de los canónigos que por allí pasaban «sintió su alma trocada de infinito amor divino, y, como Pablo de Tarsis, cayó de su caballo, que en este caso era una mala burra, como vulgarmente se dice, y tuvo su camino de Damasco, sin moverse del quicio de su puerta. Confesó y comulgó, e hizo vida piadosa» (277). Pero con ello tampoco solucionó su situación. Cuando el «yo narrador», que vuelve de Madrid -podemos adivinar un rasgo autobiográfico-, acude a visitarlo, Celestino, que se disponía a marchar a la Adoración Nocturna, con voz temblorosa le declara: [159]

-¿Querríalo usted creer? Todos los republicanos y liberales dejaron de hacer calzado conmigo. ¡Me va costando la conversión más de seis mil reales! (278)

Este cuento, narrado con párrafos hiperbólicos y perifrásticos para alimentar la jocosidad, tiene interés porque en él se evidencia claramente un esquemático anticipo de Belarmino y Apolonio, a diecisiete años de distancia. Torres, como Belarmino, es zapatero de portal, tiene su «tenducha en cierta calle de las más angostas y tétricas de la ciudad», profesa ideas avanzadas (Belarmino será republicano), y termina siendo un «mártir», aunque el zapatero filósofo de 1921 llega al «martirio» de manera patética y dramática: su figura es más compleja. Además, también aparece conjugada con ésta la figura de Martínez, «antiguo oficial de Belarmino» que «abrió [...] un establecimiento de calzado mecánico, La Solidez». Y, más aún, es también inventor de una crema para dar lustre: «la crema Zenitram» (279). Todo ello nos aporta datos para observar el proceso de la creación ayaliana: va aprovechando unos personajes conocidos a los que aporta después una significación literaria. Sabemos, asimismo, gracias a unas anotaciones que Andrés Amorós encontró entre los papeles del escritor los nombres de las personas que sirvieron de modelo a los dos zapateros de su gran novela: «Severino Camporro = Belarmino / Rubiera = Apolonio» (280). Observemos el parecido fonético: Severino - Celestino, y nos sugerirá ese posible modelo. Suscribo, por último, las palabras de Dionisio Gamallo Fierros cuando afirma que «esta breve crónica-relato está llena de atisbos de lo que menos de veinte años más tarde constituirá la gran galería de tipos humanos ayalinos. A la vez [160] está llena de ecos del a la vez tierno y endiablado humorismo de «Clarín» (281).

De los demás cuentos, La espalera presenta un tono antisentimental, irónico, sobre lo efímero que resulta un desengaño amoroso, que se creía

incurable. El delirio es «un cuentecillo terruñero», una anécdota que ha dado pie al autor para hablar, desenfadada pero sesudamente, sobre el carácter asturiano. La fuerza moral es una humorística sátira caciquil, basada en la equívoca interpretación que de lo aludido en el título hace un preceptor sofista para lograr que el alcalde y cacique del lugar actúe en las inminentes elecciones con total falta de ética, una vez que el hijo del alcalde, Martín, se muestra partidario de una ejemplaridad moral. Por último, La caverna de Platón es un cuento que encabeza y da nombre a un apartado de las Obras completas (282) en el que se reúnen artículos de diversa índole: crónicas, evocaciones líricas de la infancia o de la tierra natal, cuentecillos, como el que hemos comentado antes...; obras todas ellas publicadas en 1904 en las páginas de El Gráfico. El protagonista de esta breve anécdota es don Melitón Pelayo, nombre que figura como seudónimo en algunas crónicas juveniles de nuestro autor (283); aquí aparece como un amigo del «yo narrador»: «Don Melitón Pelayo es un amigo mío que vale por Pedro y Juan juntos, los dos amigos de Taine». El tal personaje es harto racionante y discursivo; en compañía del «yo narrador» va al circo y comenta en profundidad todo lo que allí acontece. A la salida, mientras pasean en la noche, resume su postura filosófica:

-¿Qué es el mundo -prosiguió- sino caverna donde vivimos aprisionados fuertemente, sin ver más que la sombra de lo que a nuestra espalda se hace? Desengañese usted: no sabemos nada de nada, y [161] el único expediente fácil para endulzar la vida es disfrutar de las apariencias y amarlas como tales, convencidos de su deleznable condición (284).

El rasgo humorístico se produce en este momento: una «moza de partido» les sale al paso y los provoca; don Melitón, «encolerizado por verse interrumpido en su perorata, le arrojó una respuesta muy poco filosófica. Y continuó hablándome de la caverna del divino Platón» (285).

## II. Etapa (1907-1911)

### Época de transición

En 1907 Ramón Pérez de Ayala intenta dar a su vida un nuevo rumbo; así lo han advertido sus biógrafos. Recordemos que Pérez Ferrero calificaba de «homogénea» su existencia hasta la fecha señalada, y en ella hace radicar Elías García Domínguez el final de lo que considera una «etapa de transición» que se habría iniciado hacia el verano de 1904: «[...] en los primeros meses de 1907 -nos dice el citado crítico- se advierten los síntomas positivos de una reacción contra el conformismo de dilettante sin preocupaciones económicas ni ambición profesional» (286). [162] Topamos ciertamente con un término de por sí impreciso que, en lo que concierne a la evolución de la novelística de nuestro escritor, viene usándose para clasificar a las Novelas poemáticas de la vida española, situadas exactamente en la mitad del camino entre los dos ciclos de novelas mayores. Pues bien, yo me sitúo en el lugar intermedio y entiendo como etapa de transición -en el sector que nos ocupa- aquella en la que

Ayala intenta abandonar o superar el tipo de narraciones hechas hasta entonces, adscritas a las corrientes literarias que se han señalado, y se afana por encontrar nuevas fórmulas. Es, por tanto, una etapa de búsqueda que culminará con el hallazgo feliz de un estilo y una visión del mundo, de lo que hay claras muestras ya en 1911 (en las crónicas de Terranova), aunque alcanza su expresión en Troteras, correspondiendo a El Anticristo iniciar un tipo de novela corta que dará como resultado la creación de las novelas poemáticas. Desde este punto de vista, los tres relatos de 1915-16 no serían obras de transición, sino logro definitivo de un camino iniciado años atrás.

La nueva aventura vital emprendida por Pérez de Ayala, la decisión de profesionalizarse, de vivir de su pluma, quedó interrumpida -momentáneamente- a causa de un doloroso suceso: el suicidio de su padre el 11 de febrero de 1908. Sobre las causas y consecuencias del trágico hecho tenemos hoy noticias de primera mano gracias al epistolario dirigido a Rodríguez-Acosta: el dolor, el trabajo al que tiene que dedicarse incansablemente en Oviedo para salvar a su familia del desastre, las preocupaciones económicas, las peticiones de ayuda y las puertas que se le cierran, las mezquindades y egoísmos..., y el abandono de su vocación. El 2 de julio de 1908 escribe, entre noticias de angustias económicas, el siguiente párrafo:

Yo tenía que cumplir una misión en la que tendré o no éxito (eso sábelo Dios) y a ella aplico todo mi esfuerzo. Y entre tanto..., ¡adiós, nobles ideales tanto tiempo cultivados recatadamente; adiós, magnos proyectos que poco a poco se incubaban y cobraban [163] vida en mi mente; adiós, mi vida verdadera, para la que nací y en la que hubiera llegado a fructificar sazónadamente...! Todo esto, en una época de tremenda ebullición espiritual. Mis noches estaban llenas de grandeza latente, y mis días amarrados a mi escritorio, luchando contra el infortunio probable (287).

Estado de ánimo que encontramos en las cartas de ese difícil período. En la correspondiente al 16 de octubre de 1908 confiesa haberse sentido «temporalmente en contacto con el mundo» gracias a una visita de González Blanco y Jaime Ordóñez -al tiempo que revela la fidelidad de Azorín, quien le escribe «casi todos los días»-; momentos de respiro en una vida agobiante, llena de aniquiladoras obsesiones, angustiosamente rutinaria, de la que da cuenta a su amigo Miguel en la carta fechada el 11 de noviembre de ese mismo año: «Ni tiempo tengo para leer un libro, ni para escribir una carta. Mucho menos para articular o concluir una novela Fe y Encarnación, que comencé hace tiempo y no llevaba mala traza» (288).

Sus esfuerzos no tuvieron un resultado positivo. Intenta emprender otro camino para solucionar su vida, y en las últimas semanas de 1908 y primeras de 1909 nos lo encontramos consiguiendo recomendaciones influyentes con el fin de ganar la recién creada cátedra de Gramática y Literatura españolas en la Universidad de Liverpool; pero no logra su propósito y la cátedra pasa a manos del hispanista J. Fitzmaurice Kelly (289). Vuelve a Madrid en [164] 1909 y, afortunadamente, va rehaciendo su vida como escritor; va intensificando sus relaciones con la prensa

periódica, publica de nuevo en las colecciones de novelas cortas dos obras (Sonreía y Sentimental Club), y emprende la carrera ascendente con la que se convertirá, en pocos años, en una de las primeras firmas del país. 1910 es el año que plasma novelescamente en Troteras y danzaderas, y el mismo en el que recoge al joven artista que dejó inconsciente (¿o muerto?) en 1907 para convertirlo en el protagonista de una tetralogía, construida a base de autobiografismo, en la que va a dar cuenta de su generación (o de su grupo social, como indica María Dolores Albiac).

El único género cultivado -aunque escasamente por Ayala en 1908 es el poético; y son las siete composiciones fechadas ese año (290) las que nos permiten acercarnos al estado de ánimo del escritor. Víctor García de la Concha afirma que la muerte de su padre causó en Ramón «un brusco cambio de mentalidad, marcándole... con sello indeleble» (291). Es evidente que la más directa expresión del dolor la encontramos en el emotivo poema «El barco viejo», dedicado «in memoriam» de su padre. Pero en lo que concierne a la reflexión sobre el rumbo de su propia vida es elocuente el «Preludio del segundo acto», que viene, en cierto modo, a corroborar la conciencia que tiene su autor de hallarse en el comienzo de una nueva etapa, como vengo defendiendo. El poeta se encuentra quemando obras juveniles, rememora antiguos anhelos y pasiones y, por último, hace referencia a una fecha luctuosa. Para García de la Concha esta fecha, sobre la que hay una negra cruz, es la de la muerte de su padre, suceso «que vino a cerrar una etapa». Y, a continuación, el crítico expone sus conclusiones sobre el significado del título: «El título de 'segundo acto' es impreciso en cuanto a sus límites retroactivos, ya que en el 'primero' habría que mezclar versos de la etapa preliteraria y [165] composiciones coetáneas, e, incluso, posteriores a La paz del sendero. Convendría más bien interpretarlo en un sentido amplio de 'nueva etapa'» (292). El estudioso de la poesía ayaliana sitúa los años 1908 y 1909 bajo el signo del nietzscheanismo. Una buena muestra de ello la constituye el último poema citado (293), y del mismo modo queda clara esta actitud en «El entusiasmo» y «La ilusión». Repárese en los títulos y recuérdese el fragmento de la carta más extensamente citada; en el primero de éstos el poeta se dirige al Entusiasmo:

Mi pecho está

como copa vacía,  
todo cóncavo, oscuro y anhelante.  
Cólmallo hasta los bordes de ambrosía,  
de licor ígneo e inebriante,  
y que me enfervorice con provocada pasión interna,  
y que el alma se me abreve de lo infinito, sin tasa;  
y en cada minuto que huye que viva la vida eterna;  
y los ojos y los labios que sean brasa (294).

La realidad y el deseo: frente a una obligada labor aniquiladora y al conocimiento de un mundo miserable (carta número 25) se levantan estos versos que dan cuenta de esa «época de tremenda ebullición espiritual» por la que el escritor confiesa estar atravesando; vienen a ser, pues, una reacción contra la realidad que tiene que padecer a diario. Como contraste, «En la margen del torrente. Una amada muerta» quiere ser

expresión de una actitud profundamente pesimista y desesperanzada, existencialista, a juicio de García de la Concha. [166]

Con una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios marcha en 1911 a Italia (Florencia), y en el siguiente año, a Alemania (Munich), donde sigue los cursos de Theodor Lipps y de Wölfflin. Cuando regrese a Madrid, a finales de 1912, habrá dado fin a la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán y contará con ideas sólidas sobre el papel que -a su juicio- debe cumplir el escritor en la sociedad y el tipo de literatura que pretende hacer.

En lo que concierne al desarrollo de la narrativa breve, se produce un suceso que marca decisivamente este período y que supone el inicio de una nueva época: la aparición de *El Cuento Semanal*, publicación que abre el fecundo capítulo de las colecciones de novelas cortas (295), de tanta vitalidad en la «Edad de Plata», a las que Ayala va a destinar, a partir de entonces, la casi totalidad de sus relatos. En resumen, podemos decir que en 1907 comienza la práctica de la novela corta en nuestro autor. Hasta ese momento, la *nouvelle* de Pérez de Ayala es más imprecisa: fruto del desarrollo normal de un argumento que requería más páginas -Espíritu recio- o que debía aparecer por entregas en una revista -El último vástago-; [167] desde ahora, las colecciones de novelas cortas imponen, como opina M. Martínez Arnaldos (296), un nuevo «contexto de situación»: se escribe una novela para *El Cuento Semanal* o para *Los Contemporáneos*, o para *La Novela de Hoy*, o para *La Novela Mundial*, etc., y esto crea un punto de referencia: el vehículo en el que han de ir impresas. En el período anterior se imponía sobre todo la creación de cuentos, género que tenía acomodo en las páginas de los periódicos y revistas; a partir de este año sólo encontraremos -que sepamos- siete cuentos (y unas pocas obritas que, no siéndolo, presentan semejanzas con este género): *Don Paciano*; *Padre e hijo*; *El árbol genealógico*; *Las máximas*, el eucaliptus, el vástago (versión acortada del anterior); *Un instante de amor*; *Don Rodrigo* y *don Recaredo*, y *El profesor auxiliar*; todos ellos aventajan en extensión a los de la etapa anterior.

Por supuesto que no es ésta la única razón en que me baso para delimitar el período; no es sólo que haya aparecido un nuevo cauce para la difusión de este género literario: es que la narrativa breve de Pérez de Ayala está cambiando. En efecto, a partir de *Artemisa* advertimos en nuestro autor un anhelo de encontrar nuevas fórmulas y un deseo de superar el tipo de relato hecho hasta ese momento, lo que origina la inestabilidad que caracteriza al período. Esta inestabilidad se manifiesta también como diversidad. Cada novelita de las escritas en estos años es distinta a la anterior, cada una marcha por diversa ruta; sólo dos de ellas mantienen firmes similitudes y se mueven en un mismo terreno: *Éxodo* y *Padre e hijo*, las dos más tardías (1910 y 1911); pero nada tienen que ver con *Sonreía* ni con *Artemisa*, ni tampoco estas dos entre sí. En la etapa anterior, los cuentos pueden ser agrupados según corrientes literarias determinadas; mantienen ciertos rasgos comunes dentro de cada tendencia. En ésta se impone la individualidad de cada relato. Es por ello imposible [168] elaborar una clasificación y creo que debo atenerme a una ordenación cronológica.

## 1. Artemisa: naturalismo y simbolismo

No muchos días después de que apareciera el primer número de El Cuento Semanal (297), Ramón Pérez de Ayala es invitado por José López Pinillos, «Parmeno», a colaborar en la nueva publicación (298); fruto de ello es Artemisa (Novela dramática), que vio la luz el 12 de julio de 1907. Este relato nos ofrece datos interesantes para entender la trayectoria de su autor. Técnicamente supone un avance en lo referente al manejo de los recursos narrativos propios de la nouvelle, aunque un cierto defecto en las proporciones le impide llegar a la perfección que alcanzará pocos años después; y en lo que concierne a temática y estilo, es un claro intento de superar el tipo de relato corto que hasta esa fecha venía escribiendo. Veámoslo con cierto detalle.

El adjetivo que figura en el subtítulo -«Novela dramática»- es utilizado aquí en sus dos acepciones básicas: haciendo referencia al género dramático, con lo que se alude a la disposición teatral de buena parte de la obra, y como calificación del tipo de suceso que se narra. El relato, que se mueve en tres escenarios (casa de la protagonista, itinerario hacia los lugares en que se efectuará la cacería del jabalí y escenario de la misma) y en un tiempo reducido (desde la víspera de la cacería hasta el mediodía [169] siguiente), se encuentra organizado en cinco secuencias, delimitadas por una mayor separación entre los párrafos, notoriamente desiguales en extensión: la primera, la más puramente teatral, alcanza casi los dos tercios del total de la obra (veinticuatro páginas de las treinta y nueve de que consta) y se desarrolla en el salón «vasto y sombrero» de la casa de don Jovino, padre de Gloria, la protagonista, con la excepción de la breve escena que tiene lugar en su dormitorio, lo que acontece en las dos últimas páginas. Predomina aquí el elemento costumbrista: es una amable escena postprandial, en la víspera de la mencionada cacería, que termina ensombreciéndose con el augurio de negros presentimientos. Se nos va presentando a los personajes al tiempo que va tomando cuerpo el conflicto en torno a la muchacha y sus relaciones con su rudo y asilvestrado novio, Tomasón, quien contrasta con la elegancia inglesa de su hermano Alfredo. En las secuencias restantes, el número de páginas va disminuyendo; ocupan cada una, sucesivamente, diez y media, dos y media, una y media páginas, hasta llegar a la decena de líneas con las que se narra la escena final (como siempre, según las Obras completas de Aguilar). Abunda en éstas la descripción de paisajes -finamente matizados-, que en la segunda secuencia predomina sobre lo argumental, descompensando los elementos del relato. La progresiva brevedad de las secuencias últimas está en consonancia con el «dramatismo» de los sucesos, que son narrados más escuetamente.

Encontramos en esta obra los rasgos que caracterizaban a los relatos naturalista-simbolistas: aparece la oposición conciencia-naturaleza, que viene a estar encarnada en Alfredo y Tomasón, respectivamente. El personaje que vive más cerca de lo natural es, como siempre, primitivo y brutal, pero dotado de un alma lóbrega y misteriosa que ejerce su atractivo:

Tomás Álvarez del Nalón era un señorito  
aldeano, de abolengo noble y hacienda no exigua [...] Su faz no era

correcta ni hermosa, mas tenía cierto encanto de varonil animalidad y de rusticidad arisca; [170] un no sé qué latente de biológica turbulencia y de ceguedad titánica, como si las fuerzas elementales y masculinas de la materia circularan en el músculo y bajo la epidermis sin atinar a modularlos con pulcritud decorosa (299).

Así es presentado; y los rasgos animalizadores abundan: «gruñe» las buenas noches; tiene «ojillos menudos y montaraces»; su novia piensa que «lleva dentro un monstruo espantable» y lo acaricia como si pasara la mano «por la pelambre de un amado animal». En otra ocasión, respira con un ritmo de anhelo «como si se abrevase en un arroyo nacido entre matas de afrodisíaca menta». Sin embargo, partiendo de esta base, el autor intenta superar ese «naturalismo rural y costumbrista» mediante la adaptación de -o el entrecruzamiento con- el mito clásico de Artemisa. Es cierto que el mito aquí «no constituye un fin en sí mismo, ni obedece a una voluntad decidida de imitación», como apunta Esperanza Rodríguez Monescillo (300); y Maruxa Salgues, que dedica unas páginas de su libro a estudiar este aspecto de la novela, advierte cómo Pérez de Ayala «usa muchos elementos del mito clásico a su manera, a veces por medio de situaciones opuestas» (301). Para advertir su sentido es preciso que nos remitamos a los procedimientos propios del simbolismo (ya que Ayala lo utiliza al modo simbolista), y Anna Balakian, en su fundamental libro, nos lo resume certeramente: «El propósito del mito era doble: por un lado, crear un aura de misterio; por otro, encontrar un equívoco [171] medio de referencia» (302). Juicio que se adapta exactamente a nuestro caso.

Es el locuaz y optimista don Robustiano, sacerdote ducho en cultura clásica grecolatina (habla al modo homérico, con lo que se convierte en precedente de Setiñano), quien en aquella misma velada bautiza así a Gloria y a su hermano Alfredo:

Eres Artemisa, hermana de Apolo, nacida el seis del mes de Buysios, un día antes que tu luminoso hermano. A tus flechas se atribuyen las muertes súbitas. ¿Cuántos jabalíes cerdosos recibirán muerte desastrosa de tus manos, diestras en el manejo del arco y en el gobierno de la flecha, que parte veloz y cantante como grito de golondrina? Tú participas del poder adivinatorio de tu hermano. Uno de tus santuarios está construido en un cedro odorífero. ¡Salve, Artemisa, diosa virgen y sin tacha! (303)

En este parlamento, desenfadado y erudito, se apuntan los rasgos que definen la actuación de Gloria como Artemisa, los mismos que conforman el conflicto y el desenlace: es divinidad cinegética, y, como tal, participa en una cacería de jabalíes; aunque quien recibirá la muerte de sus manos será Tomás, no menos furioso que un jabalí; tiene don adivinatorio, y advierte que su novio «no la quiere bien»; y, por último, su virginidad queda «sin tacha». En definitiva, creo que esta novelita no es más que un relato de efectos: Gloria es novia de Tomasón porque siente atracción por «esa alma lóbrega y ese cuerpo de gigante: el deleite del riesgo desconocido» (304); y, al mismo tiempo, el afecto que siente por su

hermano Alfredo (Apolo) adquiere tonos incestuosos, lo que no pasa desapercibido para Tomasón. En la escena postprandial menudean entre los hermanos los juegos en que la muchacha [172] pasa por los brazos del varón; y en una ocasión en que éste la eleva del suelo se nos descubre un aspecto esencial de la protagonista: «La fuerza de su hermano enorgullecía a Gloria. Los hombres, en su sentir, debían ser fuertes, y aun bárbaros, antes que inteligentes, e inteligentes antes que hermosos» (305). Más adelante, en un momento de la cacería, Artemisa, de bruces, bebe agua de un arroyo; al incorporarse, le temblaban innumerables gotas en cabellos y mejillas:

-¡Qué hermosa estás!

-exclamó su hermano, suspenso de admiración.

La cogió por las sienes y bebió las gotas de agua que refulgían entre los cabellos.

-Si no fueras mi hermana, me casaba contigo.

Tomás clavó en los de Apolo sus ojos coléricos, cavernosos (306).

La virginal figura de Gloria-Artemisa queda, pues, en un peligroso punto de equilibrio entre la brutalidad primitiva del rijoso Tomasón y la afectividad voluptuosa de su hermano. En un precipitado desenlace lo que prevalece es la defensa de su virginidad, y algo más; no duda en matar a Tomasón, que quería «hacerla suya» en el campo, mientras aguardaban la llegada de la caza, y suicidarse a continuación corriendo al encuentro de la «rabiosa bestia», un jabalí herido. Pero está claro que en el ánimo de Artemisa, al apretar el gatillo de su carabina y al buscar después su propia muerte, lo que pesaba era el descubrimiento que su novio le había hecho al espetarle repetidamente: «¡Estás enamorada de tu hermano!», pues al oírlo sintió como si una lumbre «se derramase en el alma, iluminando, esclareciendo lobregueces» (307). El efectismo [173] alcanza aquí su punto más alto y cierra bruscamente la novela.

Desde la amable escena inicial, de tono costumbrista, hasta el sangriento desenlace, existe una notable distancia que Ayala ha ido cubriendo a base de sugerencias, introspecciones en los dos protagonistas, empleo de agüeros (murciélago, sal derramada y cuervo; según la ley del número tres), con lo que va impregnando de misterio el mundo de lo cotidiano. Y de este mundo forma parte el paisaje, descrito ampliamente y de forma realista, con minuciosidad de pintor que capta finos matices: en su paleta se combinan el «almagre» con el «verde veronés», el «sil», el «amarillo gayo», y, más aún, nos habla de una «broncínea sombra» que casa con la «media tinta violeta».

No es menos notable el empleo de un expresionismo caricaturesco en el tratamiento de ciertos personajes y situaciones. Esto, junto con el humorismo y la demostración de una cultura clásica y una erudición -con su habitual toque de ironía-, da cuenta de la variedad de registros que posee esta breve obra. En efecto, la deformación grotesca es un recurso frecuente en Ayala; precisamente en ese mismo año -1907- ha publicado su primera novela -Tinieblas en las cumbres-, en la que lo utiliza de forma prolija. Aquí suele acompañar a dos personajes que disfrutaban de la velada y asisten a la cacería: Gómez y Rodríguez. Del primero se nos dice que,

amén de un tupido y dilatado bigote, tenía «la quijada recia y pendiente, como de rocín viejo»; por su parte, Rodríguez «ostentaba un semblante de belleza de cromo: ojos negros, entornados, barba amarilla, con muchedumbre de minúsculas vedijas, que eran un encanto; pómulos de rosicler, sonrisa invariable» (308). A partir de aquí se le va aludiendo como «el hombre de color de rosa». El humor abunda en la dilatada secuencia inicial: la parodia de la comunión con [174] la especie del vino (cuando el sacerdote ejerce el «sagrado ministerio de la libación» al sorber el coñac), o la explotación de la dilogía que encierra el nombre de Verónica (personaje de la Pasión y pase torero) son buenas muestras. Y, como es de rigor en cualquier obra ayaliana, la cultura está omnipresente, y, junto a ella, una inteligente ironía: se cita a Apuleyo, Cicerón, Felipe de Crotona, Xenophonte, Petronio (con frase en latín)..., y hasta a los gatos se les bautiza convenientemente: Sirio y Aldebarán. Asimismo, en el lenguaje emplea la más ampulosa construcción sintáctica para relatar hechos banales, e incluso risibles, mientras que en los momentos de mayor dramatismo su expresión es concisa y directa; e igual sucede con el léxico, alternando lo culto con lo vulgar: «ergotizar» o «yantar» junto a «pitoche» o «gochas».

La novela, aunque desigual, abre caminos al fundir el mundo de lo cotidiano con lo simbólico y mítico; lo poético, con lo grotesco, y todo ello bañado en cultura. El hallazgo habrá de perfeccionarse y ponerse al servicio de unas intenciones. Por ello creo que Artemisa debe ser entendida como obra de búsqueda y como intento de superar la atmósfera naturalista-simbolista de relatos anteriores. Las opiniones que reunió fueron de lo más encontradas: J. A. Balseiro afirma que en esta novelita «luce Pérez de Ayala una de las más difíciles virtudes del novelista: la de sugerir más que decir» (309). Francisco Agustín fue, tal vez, demasiado lejos en su alabanza al decir que «esta novela, por sus elementos materiales, [es] un antecedente literario de Troteras y danzaderas y por sus elementos formales un anuncio de las Tres novelas poemáticas» (310); mientras que Andrés González Blanco, pasando revista a los escritores que acaban de publicar en El Cuento Semanal, «la publicación, sin duda, más importante [175] que ha surgido en el año de 1907» (311), emite los juicios más negativos que existen sobre nuestro autor: «Sigue después Ramón Pérez de Ayala, ese poeta que yo creí prometedor algún día y que ahora me resulta simplemente un joven de talento..., que ha perdido su talento; un joven aprovechado que ya no nos aprovecha...» (312).

## 2. «Sonreía...», última novela decadente

Resulta curioso observar que si en Artemisa se aprecia una búsqueda de nuevas orientaciones partiendo de las bases del relato naturalista, en Sonreía los elementos que aparecen, y que intentan ser superados, son los del relato decadente. Esta novela corta es interesante por muchas cosas; en primer lugar, porque fue marginada por su autor: no ha vuelto a ser reimpressa hasta 1964, formando parte del volumen primero de las Obras completas. Se trata, pues, de la única novelita publicada en una colección (Los Contemporáneos) que fue decididamente olvidada; El último vástago, la

otra novela corta que sufrió el mismo destino, se publicó en una revista, y, por otra parte, es de inferior calidad. Es conveniente señalar aquí que las nouvelles que fueron apareciendo en estas colecciones sufrieron también el olvido de la crítica, incluso de la más cercana; por ello, hasta que no quedan dignamente asentadas en las páginas de un libro, no pueden aspirar a ser [176] juzgadas como obras integrantes de la historia de la literatura. Julio Casares así lo advirtió:

Atenta sólo a la literatura de 3,50 para arriba, suele la crítica ignorar la aparición de ciertas publicaciones periódicas que, por su enorme difusión, son, tal vez, las que más influyen en la cultura artística, intelectual y moral de las clases más numerosas de la sociedad (313).

El artículo toma después una orientación moralizadora que ya no nos interesa aquí. La falta de atención de la crítica hacia las obras publicadas en estas colecciones es notoria; incluso un «promocionista» de El Cuento Semanal como Rafael Cansinos-Assens, al hacer sus comentarios sobre el volumen Bajo el signo de Artemisa, ni menciona que estas novelitas se habían publicado ya independientemente, ni tampoco -y esto es sorprendente- señala su carácter de obras de mocedad, etc., sino que las encuadra entre los libros de «el intervalo de 1916-1924»; y analiza así las direcciones que el autor toma en ese período (adelantándose un poco, a 1912):

[...] tenemos unas veces la novela de la corte, que es también la novela de la picaresca literaria y política (Troteras y danzaderas); otras, la novela de los pueblos españoles -Luz de domingo, La caída de los limones, Bajo el signo de Artemisa, El ombligo del mundo, y también, en cierto modo, Luna de miel, luna de hiel, y Los trabajos de Urbano y Simona... (314)

Mencionábamos el interés que posee esta novelita y el olvido al que la condenó su autor; y estas dos cosas quisiera relacionar para hablar del claro autobiografismo que se advierte en ciertos lugares de ella. Joaquín Forradellas apunta como una posible causa del olvido en que [177] cayó también El último vástago el autobiografismo («no sabemos si real o total, o, simplemente, de clima anímico») (315), y relaciona desde esta perspectiva a Fernando Valvidares (El último vástago) con Rodríguez (Sonreía) y Alfredo (Artemisa). Sobre el primero hemos tratado en su lugar correspondiente, y no creo que exista autobiografismo en Alfredo -por más que «todos ellos se educaron en Inglaterra», como indica J. Forradellas-; pero sí lo existe en Rodríguez, aunque sólo al principio del relato; luego se convierte en criatura independiente. Pienso también que los rasgos autobiográficos se reparten en esta novela entre dos personajes: Fernández, el «yo narrador» del primer capítulo, que hace una confesión muy directa en la que se percibe la voz del autor (316), y Rodríguez, el «yo narrador» y protagonista de las Memorias que aquél lee; con este artificio (Fernández lee unas páginas escritas por su amigo Rodríguez) lo autobiográfico queda suficientemente oculto y el relato puede ser narrado en primera persona. Así, en el segundo capítulo encontramos unos reveladores párrafos en los que se describe la vuelta del protagonista a

Pilares después de años de ausencia. Es una visión crítica de la vida provinciana, que puede quedar condensada en la reacción que experimenta después de la lectura de la prensa local: [178]

Un chico pregonaba los periódicos de la localidad. Los compré. Comencé a leerlos, andando, y una ráfaga de cándido placer oreó mi corazón. Esto era lo de siempre, a pesar de los automóviles, a pesar del asfalto, a pesar del cemento: era el diminuto pugilato de los hombres reclusos en un círculo estrecho, era la naturaleza humana en su prístina e infantil miseria. Dos de ellos sostenían agria discusión. Se sacaban los trapos a relucir; se decían insolencias de poco fuste; se arrojaban granos de anís a la cabeza, y esto era toda la vida para ellos. ¡Deleitosa inconsecuencia! Adarmes de ideas y escrúpulos de sensaciones, eran toda la sustancia con que nutrían su cerebro.

Mis arterias batían con moderado concierto. El sol de junio me rehogaba el rostro; y, leyendo los papeles provincianos, mis mejillas sonreían involuntariamente. Gulliver, despertándose en Liliput, debió de experimentar el grato asombro que yo entonces experimentaba (317).

Impresiones y estados de ánimo que también experimentaría el escritor al llegar a su remanso natal después de la estancia en Madrid. Juicios semejantes encontramos en otras ocasiones, y lo que más nos confirma la veracidad de la observación apuntada son las cartas en las que Pérez de Ayala da cuenta de actitudes semejantes: léanse las dirigidas a Rodríguez-Acosta durante los años 1905 y 1906, los de la vuelta a Oviedo después de la primera etapa madrileña. Incluso confiesa en ellas la misma proclividad erótico-sentimental hacia las muchachas del lugar que muestra el personaje del relato, y sobre las que el escritor se extiende en alguna crónica de aquel período (318). [179] Por otra parte, el protagonista de esas «Memorias» guarda muchas similitudes con Alberto Díaz de Guzmán, tal y como éste nos aparece en *La pata de la raposa*: es una persona inconstante -cree que tal vez mañana cambiará de manera de pensar, etc.-, de temperamento hipercrítico y abúllico. Se mueve también -y sobre esto se basa el argumento de la obra- entre el deseo de un sosegado amor doméstico y su tendencia a vivir patéticas relaciones sentimentales, como la que mantiene con Elín, la prostituta sensible que «mendiga un poco de idealidad» y que admira a Santa Teresa, amén de canturrear «entre dientes melancólicas melodías de Grieg». Se nos muestra como un «home cansado», de «sien ya cana», hastiado de las «suculencias mercenarias y tarifadas» y que siente inclinaciones afectivas hacia las sencillas muchachas provincianas. El recuerdo de su antigua novia, Esperanza (de significativo nombre), que vive en un pueblecito junto al mar, y el deseo de una vida apacible junto a un amor tranquilo, lo impulsan a ir en su busca y contraer matrimonio. Esperanza es enfermiza, delicada y sensible. Obligado por negocios importantes, debe marchar, al día siguiente de su boda, a San Sebastián; la esposa ha caído enferma y tiene que ir solo. Allí se produce el encuentro con Elín, que marca la otra parte de su vida amorosa. Cuando, después de varios días de fuerte tensión emocional, el protagonista vuelve junto a su mujer, ésta ha muerto; y el relato se cierra con un brusco

anticlímax. Como puede comprobarse, la anécdota guarda semejanzas con la historia amorosa de La pata...: la inconstancia de Alberto en sus relaciones con Fina; la postura de ambas protagonistas femeninas; ese balanceo entre estados afectivos encontrados, y, finalmente, las muertes de Fina y Esperanza en circunstancias más o menos similares.

El tono de la novela es, como se ha dicho, básicamente decadente, aunque introduce algunos rasgos irónicos que no destruyen el sentimentalismo que impregna el relato (el autor, en el prólogo, nos habla del carácter tragicómico que preside las vidas de las «pobres criaturas [180] efímeras»); ello se advierte en la escena del encuentro del hombre de mundo con su antigua novia:

Bordaban un alba rica para un canónigo de Covadonga. ¡Bienaventurado ministro del Señor que había de ascender hasta el ara envuelto en una vestidura tejida por aquellas sutiles manos virginales! Yo, sentado en una silla baja, a la vera de Esperanza, me enorgullecía pensando que con la propia diligencia y pulcritud pudiera hacerme, andando el tiempo, alguna prenda interior, aunque no tan noble como el alba (319).

No debemos dejar de apuntar que la escena de la declaración amorosa a Esperanza, que el «yo narrador» de Sonreía rememora, es idéntica a la descrita por Pérez de Ayala seis años después en el poema «La primera novia» (repárese en el título), contenido en El sendero innumerable (1915) (320). En la novela leemos:

Hace seis años fuime a pasar un estío a este pueblo, Lavilla. Tuve una novia. Por las tardes, a la hora del crepúsculo, hablábamos en el cabildo o porche que rodea a la iglesia... Una tarde... nos juramos amor eterno. Nos íbamos a querer siempre, por encima del tiempo y del espacio; nosotros, desdichadas criaturas finitas. El cielo estaba maravillosamente inflamado. El rostro de Esperanza estaba maravillosamente inflamado... Luego, partí. Mas luego, la olvidé. Mejor dicho, creí haberla olvidado (321).

Y en el poema se nos narra así esta historia, en la que la protagonista pasa a llamarse Asunción:

En aquel

atrio húmedo y sombroso,  
le pregunté, temblando de emoción,  
con voz cortada y gesto temeroso:  
«¿Me quieres, Asunción?» [181]

El atrio estaba próximo a la orilla  
del mar, que sollozaba en blando son.  
El ocaso miniaba la mejilla  
de mi amada Asunción.

Arrebatado en loco paroxismo,  
juré amarla hasta la consumación  
de los siglos. Por siempre. E hizo el mismo

juramento Asunción.

Y así transcurrió el éxtasis. Y vino  
el día de la cruel separación.  
Yo me perdí a lo largo de un camino:  
y por otro Asunción.

Después, las novias de blancor de luna,  
y otras tan ardorosas como Orión.  
Pero de todas ellas, a ninguna  
amé como a Asunción.

Mi corazón se hallaba fatigado  
de tanta y tanta peregrinación.  
Y de nuevo torné al lugar callado  
donde vive Asunción.

La he vuelto a ver, muy pingüe y muy matrona,  
con más prole que el gran rey Salomón.  
El tiempo en su rigor nada perdona.  
¡Ay de mí! ¡Ay de mi Asunción! (322)

La semejanza es evidente. Son dos versiones de una misma historia de raíz autobiográfica: Esperanza, Asunción y, desde luego, Fina (La pata de la raposa) son creaciones literarias inspiradas en un episodio de la vida sentimental de Ayala: su noviazgo con una asturiana llamada Paz. Azorín, que la conoció en su visita a Oviedo en el verano de 1905, la menciona en su libro *Veraneo sentimental* (323); y debemos recordar que Halconete conoció [182] a Fina y dio a Alberto, a requerimiento de éste, su parecer sobre ella.

### 3. Lo trágico cotidiano: «Don Paciano»

En septiembre de 1910, un mes antes de terminar la redacción de A. M. D. G., aparece publicado, en Los Lunes de «El Imparcial», Don Paciano, cuento que inicia una línea crítica en la narrativa breve de Pérez de Ayala. El autor nos indica en su comienzo: «Esta es una de las jornadas que componen el libro de *Lo trágico cotidiano*» (324). Se incide aquí sobre un tema que quedó entrevisto en *Sonreía* y que se intentará desarrollar en *Pilares* (1915), aunque también aparece en *Troteras*, para luego alcanzar su plenitud en las novelas poemáticas y en *El ombligo del mundo* -sobre todo en el relato «Grano de Pimienta» y «Mil Perdones»-, además de ser motivo de reflexión en diversos ensayos: el tema de la vida frustrada por el medio. La acción se desarrolla en *Pilares*, aunque el efecto nocivo de esta ciudad no es exclusivo y propio de ella, sino que se amplía a toda España. Tres amigos, Pedro, Pablo y Santiago, que son, respectivamente, escultor, escritor y divagador, son tres decadentes aburridos, tres seres inútiles, «tres eminencias frustradas» que «hubieran dado lustre a su patria, si no hubieran nacido en España. Esto es lo trágico cotidiano» (325). Decadentes

por puro tedio, divagan gratuitamente, sueñan con anularse y, agrandando las dimensiones, anhelan un «suicidio cósmico». El pasatiempo con que matan sus ocios una tarde -la que se nos relata en el cuento-, y en que descargan su frustración, es la cacería del gato conocido como don Paciano, perseguido a punta de escopeta. Esos deseos de «suicidio cósmico» dan como pobre resultado la cruel muerte de un gato: «Hemos muerto un gato... Hemos muerto un día», resumen como conclusión. [183]

#### 4. Semejanzas con el Valle-Inclán de las Comedias bárbaras: «Éxodo» y «Padre e hijo»

Éxodo y su continuación, Padre e hijo, marchan por distinto derrotero; suponen una diferente orientación dentro de esta época de búsqueda. El tema no es nuevo ni insólito en Ayala, pues ya lo hemos encontrado en *El patriarca* (1906), cuya anécdota retomará el escritor dieciocho años después: es el ocaso y fin del mundo feudal rezagado en las tierras del norte; más exactamente, de los señores feudales de vitalidad desmesurada, que acaban disolviendo su linaje entre sus propios siervos en innumerable prole bastarda. Es evidente, y ello ha sido señalado numerosas veces, que existe una cierta semejanza entre estas novelas cortas y las Comedias bárbaras de Valle-Inclán, y efectivamente es así, aunque Francisco Agustín calificara este parecido de superficial y originado por el parentesco social y geográfico entre Galicia y Asturias (326), y Norma Urrutia afirme que «no se puede hablar de influencias por su aparición simultánea, sino más bien de atmósfera común en el tratamiento de ciertos temas típicamente españoles» (327). Como hemos comprobado, Ayala ha recibido las enseñanzas del autor de las Sonatas, y las ha aprovechado; es lógico, pues, que no quedara indiferente ante la belleza de esas nuevas obras. El mismo Valle estaba muy orgulloso de ellas, y en carta fechada el 12 de marzo de 1909 así lo comunicaba al asturiano: «Hay uno del que estoy contento, 'Romance de lobos'. Si mi nombre dura más que mi vida, será por ese libro. Está tan fuera de la manera novelesca usual, que apenas se ha vendido». Y unas líneas más abajo se refiere a «Águila de Blasón» como «la novela donde dejo el párrafo de orfebrería por el diálogo» (328). [184]

Por otro lado, estas obritas se escriben y aparecen casi tres años más tarde que las dos «comedias» del escritor gallego, y se pueden señalar ciertas influencias directas y precisas. Ante todo, el parecido entre los dos protagonistas, don Juan Manuel de Montenegro y don Cristóbal, últimos representantes de una estirpe de señorío feudal, de vitalidad desmesurada:

Don Cristóbal era enorme; enorme en todo.

Enorme su valor; su osadía, enorme; enorme su bondad; su amor y odio, enormes; enorme su risa, y no menor su acento; su prodigalidad, enorme también. Amaba el campo y la vida de señor feudal (329).

Ahora bien, el héroe de *Éxodo* carece del carácter sombrío de don Juan Manuel. Frente a lo atormentado del vinculero, el señor astur muestra un permanente optimismo; una actitud entusiástica ante la vida (330).

En segundo lugar, un aspecto esencial a la hora de fijar influencias

es el tema de la oposición entre el señor y su progenie. En las obras de Ayala, Ignacio, el hijo del caballero, resume los vicios que Valle repartía entre los cuatro segundones del vinculero gallego. En *Éxodo*, donde nos aparece el personaje en su infancia, se nos muestra frágil y pusilánime («lindo, lechoso y delicado, de ojos azules, mano brevísima y pie femenino» (331)); apegado a [185] las faldas de su aya, idolatrando la memoria de su madre -a la que no llegó a conocer- y sintiendo pavor ante su padre: «Ya lo veis: no parece hijo mío», exclama el caballero. En *Padre e hijo*, Ignacio ha crecido:

El día que Ignacio entró en la mayor edad, su padre tuvo con él una conferencia. Era el hijo más bien bajo que alto, de fofa gordura, semejante al eunuco; los ojos, ridículamente insolentes, como los de las gallináceas; la piel de las mejillas, de un rojo subido, casi azulenco, indicio patológico. Usaba bigotejo y una mosca irrisoria debajo del labio inferior. Pretendía producirse con altivez, a pesar de serle refractaria la menguada estatura y obesa estructura; el hablar, afectado y redicho hasta un extremo cómico. Las cualidades dominantes de su carácter eran la avaricia y la vanidad. Además, alardeaba de muy religioso, mojigato ya (332).

Lo grotesco de su apariencia queda asociado a la mezquindad moral. En otro lugar se nos dice: «Lo más conspicuo de su temperamento era la vanidad, característicamente mujeril y, además, cruel» (333). El muchacho, que actúa de acuerdo con su familia materna (encarnan las más torpes cualidades burguesas), se enfrenta y reduce a su padre al lograr que legalmente fuera declarado «pródigo e incapaz». Como sucede en Valle, la justicia feudal se enfrenta a la burguesa justicia de los pleitos. En una escena final, no exenta de truculencia, el muchacho es desheredado y en su lugar don Cristóbal reconoce como hijos suyos a más de cien bastardos; del mismo modo que en *Romance de lobos* don Juan Manuel termina calificando de «verdaderos hijos» a la hueste de mendigos después de desheredar a los suyos, a los que llama «hijos de Satanás». [186]

Dos detalles más acercan estos relatos ayalianos a *Romance de lobos* (comedia bárbara a la que más se ajustan): igual que al protagonista de ésta, se alude repetidamente a don Cristóbal como «el caballero» («[...] estaban claros, fríos y serenos la luna, la voz de los sapos y el corazón del caballero». «Los ojos del caballero resplandecían acuosamente a la luz de la luna». «Sobre la frente del caballero había un reflejo de luz roja» (334)); y en *Padre e hijo* se califica de «lobezno» a Ignacio (335).

Tampoco fue insensible Pérez de Ayala a la innovación técnica que suponían las «Comedias», y del diálogo teatral y las acotaciones elaboradas hace uso en las dos primeras partes -¿o escenas?- de las tres en que se divide *Éxodo*. Sin embargo, la fusión de narración novelesca con elementos teatrales no es ajena a su propia obra, como hemos podido comprobar en *Artemisa*, o, más atrás, desde *El otro padre Francisco*; si Pérez de Ayala recibe el estímulo valleinclanesco, no es menos cierto que ello no le supone alejarse de lo que constituye su arte más personal. El escritor asturiano acusa estas influencias, pero sabe asimilarlas e integrarlas en su propio mundo sin merma de su originalidad.

El bíblico título de la primera novela, *Éxodo*, hace referencia al suceso narrado: se nos cuenta cómo por decisión de don Cristóbal, éste al frente de su servidumbre abandonan y destruyen por el fuego el caserón de Llaviedo para acabar, de este modo, con una «faraónica» plaga de pulgas, a la que no han podido atajar por otros medios. El subtítulo, «Novela pastoral» no alude a la materia bucólica, que es inexistente, sino a un más lato significado que evoca escenas campestres. Por otro lado, el adjetivo «pastoral» suele aplicarse a obras teatrales (el tradicionalmente [187] usado para la narrativa es «pastoril») (336), con lo que, como en el caso del subtítulo de *Artemisa* (Novela dramática), aparecen unidos los dos términos que hacen referencia a los dos géneros literarios que se intentan casar: el sustantivo, novela, y el adjetivo, que remite a la modificación dramática. A la sustancia novelesca se la modifica con procedimientos teatrales.

En *Éxodo* se tiende a lo «presentativo» y se prescinde de utilizar amplios resúmenes que den cuenta de los antecedentes de la historia; ello queda para su continuación. En los dos primeros capítulos, de los tres de que consta, se hace uso del diálogo teatral, alternando con fragmentos de prosa descriptivo-narrativa, para ponernos al tanto de lo que sucede y para presentar personajes. Así en el primero es la servidumbre quien, utilizando un lenguaje cercano al bable, está encargada de informar del peligro de ruina que se cierne sobre el señor; de la hipoteca que sobre él pesa; de la existencia de su único heredero, Ignacio, junto con los numerosos bastardos que los siervos admiten con mansa conformidad, y de la vitalidad superior que reconocen en don Cristóbal. El escenario del segundo capítulo es la cocina de la casona de Llaviedo, y en ella La Vieja (chacha Anastasia) y El Niño, el amedrentado Ignacio, dialogan; hablan de la difunta madre mientras se escucha vocerío y romper de vidrios en el piso superior, donde el caballero bebe sidra en compañía de su fiel Pepón y del cura párroco. Se apuntan brevemente los dos temas básicos que luego serán desarrollados: oposición padre-hijo y la plaga de pulgas que infesta Llaviedo.

El tercer capítulo constituye el grueso de la novela: su acción y desenlace después de la pura presentación en los dos anteriores. Mucho más extenso (diecinueve páginas frente a las cinco y cuatro, sucesivamente, de los [188] otros dos), desarrolla el tema de la plaga de pulgas: los medios e ingeniosos procedimientos para acabar con ellas y la decisión final de aniquilarlas junto con la mansión, prendiendo fuego a la casona y a las riquezas que contiene, por lo que la dilatada comunidad de hombres y bestias que la habitaba tiene que emprender el éxodo hacia otra propiedad del señor. Lo desmesurado del protagonista, que llena con su presencia los ámbitos de la narración, confiere a ésta un tono épico recortado por la ironía propia de Ayala y lo intrascendente y nimio del problema. El profesor Baquero Goyanes calificó certeramente el relato de «pequeño poema heroico-cómico o épico-burlesco» conseguido por un procedimiento de ampliación, de agigantamiento de lo insignificante: «Henchir de contenido dramático una pequeña anécdota» (337). La evidencia de este contraste lleva a F. Wyers Weber a vincular *Éxodo* con el esperpento (338), con lo que se amplía el paralelismo entre la obra de Pérez de Ayala y la del genial Valle.

Padre e hijo, que desarrolla el tema de la oposición entre don Cristóbal e Ignacio, continúa y completa lo narrado en la novela anterior. Temporalmente más amplio, el relato se dirige hacia el pasado y hacia el futuro: explica los orígenes de la historia y la cierra con la muerte del caballero. Todo ello determina que, en un número de páginas menor que el anterior (sólo once), predominen los resúmenes narrativos y queden reducidas las narraciones escénicas. Obra puramente narrativa, pues, pero con un [189] subtítulo que apunta hacia el elemento dramático: «Tragicomedia». Por supuesto que este término alude también a la fusión del elemento cómico con lo trágico, y en la obra lo risible se conjuga con lo funesto y violento, pero en su misma organización hay cierta influencia teatral. María Blanca Lozano Alonso señaló que las cinco secuencias en que está dividida vienen a ser los cinco actos de una tragedia; cada una sería, sucesivamente, la «exposición», la «intensificación», la «culminación» de la peripecia, su «declinación» y el «desenlace»; en suma, presenta una estructura teatral (339).

Usa Ayala en este relato un procedimiento organizativo muy habitual en él -no hay novela (extensa) en que no lo utilice-: partir de una situación inicial, retroceder temporalmente para explicar los orígenes y volver al punto de partida o a un momento más avanzado de la historia. Padre e hijo se inicia con una escena en el jardín «masculino» -recuerda el comienzo de El otro padre Francisco- de la mansión de Balmaseda, donde don Cristóbal y su fiel Pepón dialogan; allí han ido a parar después de lo sucedido en Éxodo. Por la destrucción de la casona, el caballero ha sido declarado «pródigo e incapaz», y por ello separado de la administración de sus bienes, que han pasado a manos de un consejo de familia compuesto por parientes de su difunta mujer; de este modo, el patrimonio se ha ido recuperando. El narrador retrocede para contar sus relaciones con Celia, obligada a casarse por el interés de su familia; ella sentía repugnancia por su bárbaro esposo y mantiene relaciones con un «petrimetre de Pílares, gran bailarín», que dieron como fruto a Ignacio. Después de divertidos y crueles sucesos que agrandan la enemistad entre el noble y la parentela de su cónyuge se nos narran los sucesos de Éxodo, con lo que esta novela entra a formar parte de la historia completa [190] que aquí se cuenta. Un salto temporal nos lleva al día de la mayoría de edad del hijo: se muestra cruel con su padre, lo relega a otras zonas de la mansión, le suprime el presupuesto para el mantenimiento de la jauría y pretende ampliar la capilla en donde reposan los restos de sus supuestos antepasados, pues era hombre vanidoso y gustaba dárseles de linajudo. Pero de una manera ocasional logra el caballero enterarse de lo que todos (personajes y lectores) ya sabíamos y que él venía repitiendo sin sospechar la veracidad de sus palabras: que Ignacio no es hijo suyo. Trama su venganza (este mismo relato, recogido también en El Raposín, lleva el título de La venganza de don Cristóbal (340)). En una escena truculenta y efectista, el caballero desentierra los huesos de sus propios (que no de Ignacio) ascendientes para, con ellos, dar de comer a sus hambrientos perros; descubre la verdad al ilegítimo y cae desplomado, «herido por la apoplejía». Su linaje se continúa entre sus siervos, puesto que, al morir, reconoció como hijos «a más de cien bastardos». Su exaltación personal pasa muy por encima de la honra que pudiera tocarle como herencia de

dinastía:

No hay grandeza comparable a la grandeza de mi propio nombre, mondo y lirondo, rapado de todo lo que no es mío, sino podre y reliquia de los muertos. Cristóbal y con el don por delante, eso sí. Juro que el padre que me engendró y la madre que me parió atinaron llamándome Cristóbal (341).

Este señor feudal, fecundo y de voz tonitronante, se aleja aquí de don Juan Manuel de Montenegro, más apegado a la estirpe («fingía gran menosprecio por toda suerte de timbres nobiliarios» (342)) y menos dado a estos arrebatos de vitalidad ascensional, de exaltación del momento [191] presente y de la propia voluntad de poder, lo que acerca a don Cristóbal, mucho más que al vinculero gallego, a las fronteras del superhombre nietzscheano. En suma, encontramos en estos relatos claras muestras de la influencia de Nietzsche sobre Pérez de Ayala.

5. Relato y ensayo: «El árbol genealógico» y «Las máximas, el eucaliptus, el vástago»

En El árbol genealógico nos encontramos, por primera vez, con un hecho singular: la abundancia de digresiones de tono ensayístico introducidas en el relato. Esto merece ser destacado. Pero también nos topamos con un problema: su fecha, ya que en El Raposín -donde se encuentra recogido- no se ha hecho constar. Podemos, sin embargo, aventurar algo sobre esto.

En la segunda edición del volumen primero de las Obras completas de Aguilar (1973), que, como hemos indicado, presenta novedades con respecto a la primera (1964), aparece cerrando la sección El Raposín un cuento fechado en 1911, Las máximas, el eucaliptus, el vástago (343), cuyo argumento es la reducción a la pura anécdota de El árbol genealógico, relato que ya conocíamos, puesto que figuraba en la mencionada recopilación de cuentos desde su aparición en 1962; las dieciocho páginas de éste se convierten en las cinco de aquél. Ante esto podemos pensar que o bien Las máximas es una nueva versión de El árbol, del que han sido podadas sus abundantes digresiones ensayísticas, dejándolo en la anécdota escueta, o que el relato sin fecha sea una reelaboración ampliada del de 1911. Personalmente me inclino por la segunda posibilidad apuntada, pues el tono de las digresiones y meditaciones -ya que lo estrictamente argumental no aumenta mucho de una versión a otra- pertenece a una etapa más madura del escritor, y en los relatos cortos anteriores a 1912 el elemento ensayístico incorporado al texto es casi inexistente. [192]

Un dato de interés debemos tener en cuenta: entre los títulos que figuran en una lista, hecha por el escritor, de los relatos que habrían de componer El ombligo del mundo, se encuentra uno citado así: «Las máximas, el eucaliptus, etc.» (344), o sea, el nombre del cuento de 1911 que hemos conocido recientemente. En la misma lista también se anota El patriarca, título de la versión de 1906 que sería sustancialmente modificada para el libro de 1924 y que figura allí como Don Rodrigo y don Recaredo. No me parece aventurado suponer que del mismo modo que reelaboró la materia de

este cuento procedería con la del que nos ocupa, al que todavía se refiere con el título de su primera versión; si así fuera, la redacción de El árbol genealógico no distaría mucho de las fechas en que compuso los relatos incluidos en El ombligo del mundo. Pero no figura en el volumen. No podemos saber con exactitud las razones de esta ausencia. Yo apuntaría una: su imperfección y el excesivo predominio del elemento discursivo sobre el narrativo; y una cosa tiene que ver con la otra. El árbol desentonaría, sin duda, entre los excelentes relatos con los que iba a compartir las páginas del libro.

Ahora bien, guiado por la fecha de Las máximas creo más conveniente y seguro situar el relato en este lugar de la trayectoria de la narrativa ayaliana y ejemplificar con él una nueva orientación que arranca de esta etapa de búsqueda: la incorporación del ensayo -entendido como irrupción de meditaciones, exposición y desarrollo de ideas- a la narrativa breve.

El tema de El árbol genealógico se relaciona, en cierto modo, con el que hemos encontrado en los relatos del anterior apartado, pero carece del tono de «comedia bárbara» de aquellos. Aparece la oposición entre el protagonista, el duque don Anselmo -que reúne gran cantidad de nombres, apellidos y títulos nobiliarios-, y su único [193] hijo, Carlos, cautivado por las estupideces de un su amigo, que en buena medida le ocasionarán la muerte al final del relato; pero don Anselmo no tiene prácticamente nada que ver con don Cristóbal ni el tema de la oposición paterno-filial es decisivo en la obra. No es este personaje central un hombre puramente activo, sino un anciano que hace ya tiempo se retiró del mundo a un castillo cercano a Regium: vivió activamente la primera mitad de su vida y dedicó la segunda «al reposo, la cordura y la meditación», pues «había llegado a definir una visión suya propia del universo y la sociedad» (345). Primero vivió; luego, filosofó sobre lo vivido. Es un hombre que tiende al ideal de perfección siguiendo la máxima clásica.

Por otro lado, su linaje no descende de los godos, sino de una singular unión entre lo más encumbrado, la realeza, y lo socialmente más bajo: hijo de un soldado del regimiento de Guardia de Corps -nacido a su vez de una estanquera- y de una reina. La regia señora, viuda y con hijos herederos, se enamoró del apuesto guardia y contrajo con él matrimonio morganático, lo que, junto con el nacimiento del vástago, mantuvo en secreto durante algunos años; «un secreto oficial... que nadie ignora». Pérez de Ayala utiliza aquí una historia real: la de las relaciones amorosas de la regente María Cristina con su guardia de Corps, Muñoz, unida a él en matrimonio morganático tres meses después de la muerte de Fernando VII. Don Agustín Fernando Muñoz fue nombrado duque de Riánsares; del mismo modo, el padre de don Anselmo, a quien se apellida significativamente Peón, ostenta como primer título el de duque de Cedrón, lugar en el que la estanquera lo trajo al mundo.

Tenemos, pues, un protagonista en el que se resumen y armonizan los contrarios, tema propio de la segunda época de Ayala. Por otro lado, con él se introduce una savia nueva en el viejo linaje, lo que completa su perfección: de su padre había heredado «la excelencia física, la [194] corpulencia, el brío, la hermosura del rostro, la confianza en sí mismo, la impetuosa apetencia por los goces de la vida junto con la robustez para satisfacerlos sin menoscabo de su salud y de las energías; en tanto sus

hermanos, como retoños tardíos de un linaje fatigado y decadente, e hijos de un rey poltrón y linfático, eran desmedrados de cuerpo, laxos de voluntad y flojos de salud, señaladamente el príncipe heredero, de quien se presumía que estaba atacado de conjunción» (346).

Pérez de Ayala utiliza otra historia real para construir este relato. Aparece a modo de digresión, para darle amenidad, y pertenece al anecdotario de la familia Camposagrado. Don Ramón fue condiscípulo, en el colegio de la Inmaculada de Gijón, de Carlos Cienfuegos Jovellanos y Camposagrado; su madre, doña Margarita, era hermana del marqués de Camposagrado, quien sucedió al duque de Osuna en la embajada de San Petersburgo. El deseo de no ser menos que el de Osuna en fastuosidades y esplendores, le llevó a él y a la familia a tener que dilapidar buena parte de su hacienda, lo que provocó como respuesta a una fotografía enviada por el embajador, en la que aparecía éste rodeado de sus lacayos y vestidos todos de costosas pieles, y a su pie una frase: «Para que veáis cómo ando yo por aquí», otra del grupo familiar en estado edénico en la que escribieron: «Para que veas cómo nos has dejado a nosotros aquí» (347). En *El árbol* la historia ilustra el carácter de la familia de doña Bibiana (348) -la esposa de don Anselmo-, hija del marqués de Pradocendido y hermana del heredero del título, embajador en San Petersburgo. Un nuevo contraste: la insensatez con que se caracteriza a la familia de los Pradocendido frente al buen juicio del anciano protagonista.

En su vida habitual, el duque acostumbra conversar con su jardinero; y en estas cotidianas conversaciones -o [195] soliloquios- se nos va dando a conocer su pensamiento. Pin, el jardinero, es un hombre diminuto («raíz cúbica de nombre y de hombre») que contrasta con la corpulencia y la abundancia de nombres del señor (Anselmo Epifanio Eleuterio Enrique Fernando, etc., etc.); ambos, pues, «se juntan y por misteriosa armonía y atracción de los contrarios se gustan, se quieren, cada cual a su modo, y se complacen en el trato mutuo» (349). El origen de los acontecimientos posteriores se encuentra en la conocida máxima oriental que don Anselmo sigue: «Un hombre no puede decir que ha vivido si no ha engendrado un hijo, plantado un árbol y escrito un libro». El día que nació Carlos, su hijo, plantó un eucalipto del que sabe, por intuición y cierta experiencia, que está íntimamente relacionado con la vida de su vástago; le parece «la encarnación material» de su árbol genealógico, pues el duque cree «que estamos rodeados de misterio, que los seres y las cosas del cielo y de la tierra están ligados por misteriosas influencias» (350). La escueta acción se desarrolla en las tres últimas páginas: Carlos llega a su casa acompañado por un desagradable amigo, Andrés López, quien pone en duda y niega la afirmación del duque sobre la medida exacta del árbol, cuya altura había sido recientemente comprobada por el mismo don Anselmo. Lo contumaz de la actitud de López y su porfía para que el árbol fuera derribado y así comprobar con exactitud sus dimensiones, asociada al desagrado que a doña Bibiana le producía el enorme eucalipto -le parecía molesto- determina que el duque ordene su tala y derribo, en el que, fatalmente, muere su hijo, aplastado. El duque, sin perder su altivez, hace a López medir con sus propias manos el árbol y comprobar la veracidad de su afirmación.

El protagonista de la historia no hace sino seguir sus convicciones y

dar ejemplo de nobleza, cuya definición encierra en una máxima: «que nuestras palabras sean tan [196] veraces que podamos afrontar la misma muerte, antes que nadie las ponga en duda» (351). Su genealogía, representada en este árbol gigantesco, comienza y termina con él, que ha cumplido su propio proyecto vital, pues nunca pensó en delegarlo y hacer dejación de él en su descendencia.

El título del cuento, *Las máximas*, el eucalipto, el vástago, alude a los mismos elementos del relato anterior; y la historia es la misma, sólo que recortada, sin las amplias digresiones ensayísticas en las que tanto el narrador como el protagonista abundan, ni las anécdotas o historias secundarias. No se hace tampoco mención de la historia de Muñoz-Peón; sólo queda concisamente anotado: «Circulaba por sus venas sangre real, fundida con igual proporción de sangre de bastardía» (352). Cambian los nombres de todos los personajes, y el jardinero Pin es sustituido por el párroco del lugar, don Urbano, cuya «conmovedora» fe contrasta con el escepticismo del noble: «Quizá por esto acoplaban los dos amistosamente» (única plasmación del tema de la armonía de contrarios, tan reiterado en el anterior). Se ha tendido aquí, sin ambages, a contar la historia.

#### 6. «Un instante de amor»: Tragicomedia grotesca

Incluíble en esta «etapa de transición», ya que por su estilo difícilmente podría pertenecer a época más juvenil, *Un instante de amor* se nos presenta como un claro precedente de las frustradas relaciones amorosas de Anselmo Novillo y Felicita Quemada en *Belarmino* y *Apolonio*. Los modelos reales que Ayala toma para dar vida literaria a los protagonistas de esta historia son los mismos que le sirvieron para la creación de los personajes citados; vivieron en Oviedo, eran muy conocidos y protagonizaron «un amor imposible que duró cuarenta años» (353). Es, pues, otra versión de este dilatado «romance», considerado [197] aquí como pieza exenta y válida por sí; más grotesca, si cabe, pero con un desenlace no tan funesto como el que tiene en *Belarmino*, aunque no carece de patetismo. Por otro lado, también se reconoce en el protagonista una especie de apunte de lo que habría de ser Urbano; el rasgo que lo define es la timidez, igual que al protagonista de las novelas de 1923 hasta que se afirma su voluntad.

Se nos relata aquí, humorísticamente, los cuarenta y cinco años que transcurren entre el momento en que Plácido Arbejo es presentado, en un encuentro casual, a Marujina, la primera noche en que el joven acompaña a su padre a la tertulia del café por haber terminado la carrera de Derecho, y el día en que no sólo le declara su amor, sino que le habla por primera vez después de unas tácitas relaciones en las que no fue más allá de pasearle la calle y espantarle a dos o tres pretendientes. Pérez de Ayala da un tratamiento expresionista a esta historia, ya de por sí exagerada; la caricatura sistemática y un humor permanente resaltan lo grotesco de la situación y del personaje, callado y tímido en exceso, que vive una existencia quieta y soñolienta cuyos acontecimientos destacables, en esa gris repetición de costumbres, no pasan de ser el día en que su padre comenzó a no acompañarlo al café de Costantinopla (lugar de su tertulia

cotidiana) y el de la llegada al lugar de los licores aperitivos. Del mismo modo sucede con la remansada vida de la ciudad; el paso del tiempo se va advirtiendo en mínimos cambios, como por ejemplo los del alumbrado: los candiles de las calles y los quinqués del café que aparecen al principio van siendo sustituidos por el gas y, luego, por la electricidad. Aunque los más notables cambios son los meteorológicos: [198] llueve -casi siempre- o no llueve «sobre la acurrucada y vieja ciudad» (prosopopeya del tono de la que inicia Tigre Juan). Sus habitantes son hombres «dueños de su propia voluntad, una voluntad chiquita y metódica que tenía sus resortes adiestrados de manera que todos los días ejecutaban la misma función, y de idéntica suerte» (354).

El tiempo aparece, pues, condensado en esa sucesión monótona de los días iguales, y en las dos últimas páginas se ven sus efectos. No habían sido descritos los físicos de los protagonistas; cuando se nos muestran, son dos ancianos. Pérez de Ayala cambia aquí el tono grotesco que domina el relato para mostrar una compasiva ternura por unos personajes a los que había ido ridiculizando: los salva en el último momento. La escena de la declaración y el beso entre los dos viejos es patética, y a ello contribuye la apostilla final hecha por unos golfillos que curioseaban.

Es posible que éste sea uno de los relatos más redondos de su autor; narrado justamente, sin digresiones, y utilizando un endiablado humor, resume con habilidad un dilatado período temporal. Va creando la sensación del paso del tiempo hasta el vértigo de la escena final, con ese tránsito de lo caricaturesco a lo lírico. Es también una pura creación literaria hecha sin ningún propósito más que el de contar la historia y crear el efecto patético en la última página; está ausente, pues, la intención moralizadora, a la manera ayaliana, básica en los relatos del segundo período.

#### 7. Precedentes inmediatos de «Troteras»: Los «relatos» de «Terranova y sus cosas»

No se trata realmente de composiciones narrativas, sino de «crónicas» que, en algunos casos, suelen narrar algo; ya sabemos que lo anecdótico puede ser un componente [199] que entra, en mayor o menor proporción, en la crónica periodística. Cercanas al cuento distingo tres: Mascarita: ¿me conoces? (355), en la que, con motivo de los carnavales, se hace una reflexión sobre el comportamiento humano y sobre la necesidad de actuar siempre cubiertos con una cierta máscara, pues la sinceridad es peligrosa. Suprema entrevista es una versión actualizada de la Pasión: Terranova, como periodista corresponsal, marcha a Jerusalén para entrevistar a un Cristo desengañado que emite un «viva la bagatela» muy noventayochista (356). Pero, sin duda, la más interesante es La vieja y la niña (357): aparece aquí el mundo de las «danzaderas» y las «troteras», las bailarinas y cantantes de ínfima categoría en un Madrid pobre, destartalado y hambriento, pero deseoso de burdas diversiones. Hay excelentes descripciones del ambiente humano de los cines en los que a la proyección de algunas películas sucedía un desfile de «ninfas» para todos los gustos. Termina la crónica con un paseo y conversación de Terranova con una joven

bailarina, a la que acompañaba su madre, que nos trae un recuerdo de Verónica y su familia. La vieja y la niña nos remite a un temprano artículo de Pérez de Ayala publicado en 1904 en *Alma Española*: «La educación estética. Baile español» (358); una idéntica escena -la del espectáculo y su ambiente- que es narrada con diferente tono, pues sustituye la visión y terminología modernista por otra expresionista, cercana a los ambientes reflejados en la novela de 1912; sin embargo, por encima del tono grotesco, caricaturesco, distorsionado, pronto a captar el detalle que revela la sordidez y miseria de lugar y gentes, pervive ese [200] «mensaje de 'simpatía cordial por cuanto existe', de aceptación y negativa a condenar» que María Dolores Albiac advirtió en su excelente análisis del artículo de 1904 (359).

Si en la crónica anterior nos aparece el mundo de las cupletistas cercanas a la prostitución, en otra, *Naturaleza-Amor*, encontramos un claro diseño de Teófilo Pajares: el poeta Huevillos, representante del modernismo más obsoleto. Este poeta, inspirado por la visión de una fregatriz de «rostro chato» que estaba asomada a un ventanuco, escribe:

Princesa que te

asomas detrás de tus vitrales,  
cual fragancias enfermas de los campos de gules;  
pones entre mis yermos florecer de rosales,  
tal las níveas palomas de los cuentos azules (360).

Serventesio de alejandrinos muy cercano al soneto modernista compuesto por Teófilo Pajares: «Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas, etc...» (361). Ante la sorpresa de Terranova, Huevillos afirma que la poesía debe idealizar cosas vulgares; como réplica, su interlocutor le larga una compendiada lección de estética:

Excelente Huevillos, idealizar no es  
sentir. El ideal está en la perfección dentro de la propia  
naturaleza de cada ser. El ideal de un huevo consiste en otro huevo  
más ovalado que todos los demás, y el de una fregona en otra fregona  
que tipifique la esencia y excelencia de todas las fregonas. Por  
donde vea usted que el ideal no es sino extracto y concentración de  
lo real (362). [201]

Resumen de las relaciones que en materia literaria tienen Alberto Díaz de Guzmán y Teófilo Pajares, al tiempo que expone unas ideas centrales y muy repetidas en los textos ayalianos a partir de aquí: la tendencia de cada ser a su arquetipo, ideal de perfección. Por otro lado, como sucederá en la novela, menciona como ejemplos de excelentes poetas a Enrique de Mesa y, sobre todo, a don Miguel de Unamuno, a quien dedicaría la primera edición de *Troteras* (363). [202]

Segunda época (1912-1928)

Las novelas poemáticas

Hemos llegado a los umbrales de la llamada «segunda época» de la narrativa ayaliana. A partir de aquí, el escritor asturiano va a ir

desarrollando un tipo de relato original, genuino, al que tendía su obra anterior; viene a [203] ser el estadio definitivo que alcanza su labor creadora: la «novela poemática». Es ésta la gran aportación de Pérez de Ayala a la historia de la literatura (como la de Valle-Inclán es el «esperpento» o la de Unamuno es ese tipo de novela personal a la que, en humorística respuesta, llegó a denominar «nivola»), por encima de la labor realizada en todos los géneros por él cultivados, puesto que es insólita fusión de todos ellos: novela, poesía, ensayo, e incluso drama. No obstante, lo poemático no queda relegado al campo de las novelas cortas, ya que el mismo escritor amplió su ámbito confiriendo este carácter a las extensas; pero, en rigor, es en la narrativa breve donde este procedimiento alcanza su plenitud: aquí se forjó, para luego iluminar todo un tipo de literatura.

El punto de partida de esta segunda época se encuentra -y así lo expusimos en la primera parte de este libro- en Troteras y danzaderas, la cual es, a su vez, conclusión de todo un proceso anterior. De la interpretación de esa fundamental novela deducíamos los temas básicos sobre los que se iba a construir la novelística posterior, en particular el sector que nos ocupa; y ello puede servir para establecer una clasificación temática atendiendo a las tres líneas esenciales, íntimamente relacionadas entre sí, que de esta novela parten y que se advierten en los relatos, con predominio, según los casos, de una de ellas sobre las otras dos: la visión del mundo como multiplicidad de seres contrarios que se armonizan desde una perspectiva superior (metafísica y epistemología); la búsqueda de la plenitud humana, que se logra cuando el hombre reconoce y se somete a las normas, a las leyes de la moral natural, cuando tiende a su arquetipo (ética); y el «tema de España», de sombríos tintes: el medio degradado que impide al hombre su cabal realización (política, desde un punto de vista moral) (364). Pues bien, estos temas, que aparecen [204] en Troteras y que comienzan a ser desarrollados en El Anticristo, son los mismos que encontramos en sus últimos relatos después de atravesar dieciséis años; es evidente que una vez que Pérez de Ayala ha consolidado su visión del mundo, no hace sino reiterarse en sus apreciaciones e ir definiendo y enriqueciendo literariamente aquello que se constituye en su tema central, apoyado sobre los otros dos: el encuentro del hombre con las «normas eternas» y los «valores vitales», con lo que se encamina hacia su plenitud; o, por el contrario, el inexorable fracaso que sigue a la infracción de estas normas (365). En 1942 resume todo este pensamiento como fruto de una experiencia vital:

[...] vamos al cabo comprendiendo poco a poco, con los trabajos y los días -doctrinal de vida y de naturaleza-, que las formas no son sino la apariencia sensible de las normas eternas; que para poseer las formas debemos ser poseídos antes por las normas; que el hombre no puede incluir dentro de su norma al universo, sino que debe incluirse y coordinarse por las normas eternas, dentro del universo, desde el pasado hacia el destino, de lo más próximo hasta lo más remoto, en ámbitos de más universal [205] perímetro cada vez; el amor de que fuimos engendrados y el que luego nos ha de propagar, la tierra donde nacimos y la patria a que el suelo nativo pertenece, cuerpo de un

mismo cuerpo y alma de una misma alma, y luego aquellos valores vitales de que antes hice mención: religión, ética y estética; que estas normas y valores el hombre desvalido no los puede crear por sí individualmente, ni tampoco destruirlos, sí sólo vivirlos, sentirlos y comprenderlos en obediencia y colaboración tan gustosas como fértiles, y que cuanto más intensamente los realice en su vida, aun deslizándose anónima su vida, tanto más se universaliza su tránsito por la vida; y que, en resolución, la mayor o menor «originalidad» del hombre singular no ha de ir a buscarse ni medirse según su extraordinaria posición, obra o conducta excéntricas o ipsiocéntricas, sino en el grado de penetración inteligente y persuasiva con que percibe, de palabra y de obra, la armonía inviolable de las normas eternas y de los valores vitales; como si al presente estuviera todavía presenciándolas en su virginal «origen», que las hace necesarias y hermosas, como lo es todo lo que revela una ordenación ideal (366).

Me parece, sin embargo, más oportuno y clarificador, y más coherente con el conjunto del trabajo, abordar [206] el comentario de los relatos de esta segunda época siguiendo, no una clasificación temática como la apuntada, sino el mismo criterio cronológico utilizado para con el resto de la narrativa breve; podremos así advertir una notoria evolución. Si bien el pensamiento de Ayala va enriqueciendo sus temas básicos (el más importante, el que expone en la larga pero imprescindible cita que acabamos de leer), no es menos cierto que su tratamiento literario va desarrollándose, perfeccionándose, adquiriendo unos tonos u otros... Hay, pues, unidad de pensamiento, pero ello no quiere decir estancamiento ni uniformidad.

Es evidente, por otro lado, que no todas las novelas cortas pertenecientes a este período temporal son «poemáticas»: no lo son los relatos que giran en torno al tema de Castilla, ni los dos que abren esta época, aunque ya apunten hacia esa meta. El término hay que aplicarlo, en pureza, a las tres novelas de 1916, a *El ombligo del mundo* y a *Justicia*.

En la primera parte de este libro hemos dejado esbozada una caracterización del arte maduro de Pérez de Ayala, y apuntábamos algo sobre el sentido de lo «poemático» en su narrativa; a ello me remito para, partiendo de ahí, intentar definir de una manera más ceñida la especie literaria a que se alude con el término «novela poemática». Éste se aplica por primera vez a las tres novelas cortas reunidas en el libro de 1916, y podríamos decir que sigue la misma línea -siendo su culminación- de lo que se quería indicar con los subtítulos que Ayala colocaba a los relatos de la etapa inmediatamente anterior, la de búsqueda: «novela dramática», «novela pastoral», «tragicomedia»; con ellos quedaba aludida la modificación a que se sometía la sustancia novelesca, pues el escritor intentaba innovar transformando la narrativa convencional con procedimientos propios del teatro. En las obras que nos ocupan es la poesía el género encargado de realizar la nueva fecundación.

Hay que decir, ante todo, que el hallazgo de esta fórmula literaria es el resultado necesario de un proceso y la expresión adecuada de esa compleja concepción del mundo [207] que hemos tratado de ir resumiendo.

Pérez de Ayala desecha por ineficaz el tipo de novela realista; aquella que, en su afán por reflejar la realidad cotidiana, no va más allá de lo puramente aparential y fenoménico, y por ello no puede dar cuenta de lo que el escritor considera la «realidad esencial»: la de las «normas eternas» y los «valores vitales». La necesidad de expresar estas complejas verdades lo encamina hacia lo poemático. Acudamos a algunos textos de Ayala para aclarar lo aquí apuntado. En el mismo prólogo a *Troteras* leemos:

A este reconocimiento, que es la reintegración humilde del individuo en la norma universal, de lo más próximo a lo más remoto, en ámbitos de más universal perímetro cada vez, se puede llegar, ya sea por la intuición de la verdad, que es lo poemático, o bien por el análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos, que es lo novelesco, espejo fiel de momentos transitorios y fluyentes en el cauce de un presente esencial (367).

De lo expresado en estas líneas podemos deducir que en las novelas poemáticas se realiza la fusión, la síntesis de ambos caminos: el de la experiencia inmediata de lo cotidiano, que será luego «analizado», y el de la intuición de esas verdades normativas. Por las fechas en que Pérez de Ayala va alumbrando o concibiendo estas obras, escribe una carta a Miguel Rodríguez-Acosta en la que expone estas mismas ideas: «[...] tan oscura como la conciencia en su manera de obrar son de claras ciertas leyes a las cuales debe someterse, so pena de causarse a sí propio dolor. La experiencia, de una parte, pero sobre todo una intuición de orden superior, absoluto, y certísima, me han convencido de que todo acto cuyo origen es malo, produce una contradicción permanente, un desasosiego constante, un dolor incesante» (368). A la verdad de las «normas eternas» [208] y los «valores vitales» se puede acceder, pues, por ambos caminos; aunque Ayala suele dar la primacía a la vía intuitiva o «poética»: «El verbo poético -dice en el 'Alegato pro domo mea'- es un a modo de conato hacia la conciencia universal. Y un poeta es algo así como claraboya o lucerna a cuyo través se columbran atisbos de esa universal conciencia» (369); y un poco más adelante, afirma: «[...] poesía es lo elemental... y, por tanto, una participación o vislumbre de la conciencia cósmica» (370). Esta intuición poética de las normas de la moral natural viene a ser el camino más corto y directo para llegar a su reconocimiento; pero también se puede acceder por la vía de la experiencia y de la razón, como hemos visto, y ambas se complementan. No faltan textos que así lo afirmen. En *El ombligo del mundo* leemos: «Lo esencial en el orden de la moral natural no es lo coactivo, sino lo libre; no tanto formular desde fuera preceptos obligatorios cuanto hacer llegar personalmente al conocimiento de ellos, bien por experiencia efectiva, bien por experiencia imaginativa» (371). Y si salimos de los terrenos de la creación y acudimos al de las opiniones directamente expresadas, encontramos reiteraciones de estas ideas básicas: «En la novela del hombre que ha vivido y estudiado -dice el escritor a Luis Calvo- está perfectamente fundida la cultura intelectual con la base de realidad. Lo mismo da que se parta del conocimiento intelectual para comprobarlo en la realidad, que de la realidad para darle su valor

intelectual» (372); dando al término «intelectual» un sentido amplio, abarcador de todo aquello que participa y queda integrado en la inteligencia del hombre; la abstracción idealizada -esto es, adecuada a la «idea»- del mundo real. [209]

Después de lo apuntado en esta sucesión de citas, debemos, por fin, acudir al breve texto en el que Pérez de Ayala da cuenta del sentido de las novelas poemáticas en el contexto de su obra narrativa; en el mismo prólogo de 1942 a Troteras dice: «En bastantes años -cerca de tres lustros- escribí a intervalos varias novelas poemáticas, Prometeo, Luz de domingo, etc., y El ombligo del mundo..., con rasgos y vestigios todavía del -signo de 'tinieblas sobre las cumbres' y de 'a la poesía por la verdad', pero donde se aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más sintético que analítico (por eso les suscribí el calificativo de 'poemáticas'), al contrario que en las otras cuatro largas novelas anteriores» (373). Dejemos para más adelante el comentario sobre estos «rasgos y vestigios» que todavía conservan y destaquemos la sucinta definición: «se aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más sintético que analítico». Obviamente, ello quiere decir que el análisis, lo propio de la novela, no desaparece, pero que se tiende hacia la síntesis, característica de la poesía (y hemos visto sus altas atribuciones, según el pensamiento ayaliano): lo narrativo decrece ante lo poemático. Lo que con todo esto se persigue, la poesía de la verdad, es el hallazgo creativo de las normas eternas, puesto que «al volver a descubrir su verdad original volvemos a crearlas; volvemos a vivirlas poéticamente, creativamente» (374). De ahí que el genuino arte de Pérez de Ayala sea «poemático», esto es, «creativo» (en el sentido que apunta César Barja) y no reproductivo. No podemos pasar por alto, al llegar aquí, ni dejar sin citar lo que el poeta y crítico Enrique Díez Canedo escribió en su reseña del libro ayaliano, pues captó con toda claridad, en tan temprana fecha, su singular originalidad:

Nuestros hombres de letras suelen ser o  
descriptores que realizarían su aspiración cuando lograsen dar de la vida una reproducción casi fotográfica [210] o divagadores que se recrean en sacar unas cuantas chispas del primer pensamiento que les cruza por el magín. En Pérez de Ayala un vivo fundamento de realidad sustenta siempre la armazón de sus ideologías, y al novelar o al poetizar sabe levantarse del hecho humano, de la acción cotidiana a las normas eternas y universales (375).

No me he referido todavía a lo que es más obvio en estas novelas, la inclusión de poemas alternando con el texto narrativo: a cada capítulo precede una poesía que viene a ser «el punto de referencia y [...] el ámbito en profundidad de la prosa narrativa», como dijo su autor en el «Alegato pro domo mea (376)», y en ellas se alude de algún modo a lo que a continuación va a ser narrado. Andrés Amorós señaló su función estructural: «resumidora, anticipadora, distanciadora, generalizadora, simbolizadora» (377). La obra, pues, sólo logra su plenitud por la correspondencia entre los dos géneros aquí unidos; tanto es así que su autor, refiriéndose a la primera aparición impresa en las colecciones de novelas cortas, las calificó de novelas «mutiladas», ya que allí carecían

de la parte en verso, y, prescindiendo de ella, quedan mermadas en su más esencial significado. María Dolores Rajoy Feijoo señala que la «misión fundamental de los poemas» es la «proyección a lo universal» de aquello que se nos narra (378); y Ángeles Prado, en un estudio, llega a unas conclusiones decisivas:

El poeta autor es una presencia ubicua, tanto en el espacio como en el tiempo. A través de él, el [211] lector puede vislumbrar la zona superior de las normas, esas leyes a las que el autor, pequeño dios de su universo novelesco, somete las criaturas que habitan ese universo.

En resumen, el poeta, por ver con los ojos de todos, reúne y funde en una sola visión múltiples perspectivas: la ética, la estética y la psicológica. Por lo tanto, la función de la poesía en las novelas poemáticas es la de expresar un perspectivismo metafísico (379).

Con esta correspondencia entre lo novelesco y lo poético, Pérez de Ayala logra crear una nueva realidad literaria -capaz de dar cuenta de una visión del mundo en la que los sucesos narrados adquieren una nueva dimensión. La novela poemática es un intento conseguido de superar los cauces de la novela convencional.

Por otro lado, debemos apreciar la evolución que el escritor asturiano ha ido experimentando a partir de la «etapa de transición» comentada antes. Víctor García de la Concha advierte muy acertadamente cómo a partir de 1911 su postura vital va cambiando (380) (lo hemos comprobado en páginas anteriores), y señala como «hechos biográficos» que lo condicionan «la amistad cada vez más íntima con los hombres del 98, su estancia en Inglaterra, y el suicidio de su padre, con el consiguiente retorno de Ayala y la necesidad de imprimir un nuevo giro a su vida» (381); y hace referencia a su amistad con Azorín, Maeztu, Ortega, Unamuno y Valle. Pero, en realidad, con quien más estrecha relación guarda es con Ortega y Gasset. María Dolores Albiac afirma que éste y Unamuno son «sus dos mentores más claros»; ellos más «la herencia institucionista le han proporcionado buena parte [212] de esa preocupación casi metafísica por el país en que vive» (382). Le unirán con Ortega intereses comunes; compartirán puntos de vista, participarán en las mismas empresas: sus actividades conjuntas en la Liga de Educación Política, en la revista España o, más aún, en la Agrupación al Servicio de la República, etc. Es evidente la cercanía del pensamiento ayaliano al raciovitalismo orteguiano, tal como éste lo expresa en El tema de nuestro tiempo (1923); y nada más fácil que encontrar en sus escritos ideas participadas: páginas atrás señalábamos una, referente a la tendencia de cada ser a su arquetipo (en n. 129); por supuesto, encontramos formulaciones de vitalidad ascendente que proceden de la común raíz nietzscheana («Poca cosa es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansia vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales» (383)); o reflexiones sobre la tolerancia («Yo desconfío del amor de un hombre a su amigo o a su bandera cuando no le veo esforzarse en comprender al enemigo o a la bandera

hostil» (384)); o, desde luego, la visión perspectivista de la realidad (385), etc. Pese a la distancia que Alberto Díaz de Guzmán (Pérez de Ayala) toma frente a Antón Tejero (Ortega y Gasset) en [213] Troteras, las afinidades entre ambos son patentes. «Ello no es de extrañar -afirma Ángeles Prado-, siendo compañeros de generación y operando sobre la base de los mismos datos. Sería fútil el intento de hallar influencias directas del pensamiento del uno sobre el otro, pues ambos parten de las mismas realidades y ambos tratan de influir sobre ellas a través de la prensa periódica» (386).

Sin embargo, con Unamuno presenta pocos puntos en común. José García Mercadal es tajante en este sentido: «ni Unamuno se le parece, ni él a Unamuno» (387); pero otros opinan lo contrario, como Cansinos-Assens o, incluso, Francisco Agustín. Don Antonio Machado decía a nuestro autor en una carta fechada en 1922:

Usted, como el maestro Unamuno, saca poesía de sus ideas, fecunda usted a las viejas madres, pero, aparte de que sus realizaciones son más logradas, su idea es muy otra, es francamente renacentista [...] Usted también crea personajes, figuras poéticas que parecen andar por sus pies, hombres y mujeres, cuya idealidad no amengua su realidad, sino que la realza [...] es usted el gran heterodoxo de nuestras letras... (388).

Creo que el parecido (lejano) está en esa apreciación de don Antonio: sacar «poesía de las ideas». También se pueden asemejar por la utilización de la novela como instrumento metódico para pensar (389), por la expresión de unas determinadas concepciones de la vida a través de la [214] narración de unos sucesos y de la creación de unos personajes adecuados (390). Pero la narrativa de ambos guarda bastantes diferencias; por lo pronto, en la novela de Pérez de Ayala hay un mundo exterior que rodea a los personajes y que adquiere relieve y significación: hay escenarios, ambientes, objetos, seres vistos por dentro y por fuera..., y no sólo conflictos de conciencia (aunque constituyan siempre la base argumental); ni sólo son «relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos...» (391), como las «nivolas» de don Miguel.

Hay algo que separa más radicalmente a Unamuno de Pérez de Ayala: su misma concepción de la ejemplaridad del personaje. No ha faltado algún crítico -pensamos en Francisco Agustín- que cifrara el parecido entre ambos escritores en la creación de «agonistas», de seres que «quieren ser», cuando precisamente el voluntarismo existencial de raíz romántica (y quijotesca) de Unamuno difiere del ideal clásico ayaliano. El punto de partida para la ejemplaridad del personaje, en las novelas de Pérez de Ayala, está en la máxima clásica «conócete a ti mismo» (392); de ahí que el comportamiento normativo del héroe «ejemplar» sea luchar por acercarse lo más posible a la plenitud de su propio arquetipo. [215]

No está de más señalar, por último, que si queremos conocer lo que opinaba el escritor asturiano del hombre que fue rector de la Universidad de Salamanca y acudimos a los artículos pertinentes, apreciaremos junto a una admiración declarada, una muy notable distancia crítica (393).

Más decisiva que la cuestionable influencia unamuniana me parece la

que sobre el autor de Belarmino y Apolonio ejerció un Clarín bien asimilado. Se suele hablar, muy en general, de Pérez de Ayala como de un heredero directo del autor de La Regenta, pero no se han explicado suficientemente las razones de tal parecido, considerándolo casi como «un aire de familia». Ya vimos cómo en la «primera época» la influencia es más bien escasa. En la «segunda», como dijimos, el espíritu de don Leopoldo Alas recorre la narrativa ayaliana, siéndonos su presencia perceptible, pero difusa.

Entre los puntos de contacto que los unen yo destacaría, en primer lugar, el hecho de que los protagonistas más positivos de Clarín son aquellos que «siguen su propia virtud», y de ahí obtienen su grandeza, aunque fracasen o sufran por ello: El Quin, El cura de Vericueto, Doña Berta, El sustituto... Hay otros que alcanzan la felicidad en la huida de lo que ellos «no son», y aspiran a una vida oscura, mediocre: La reina Margarita. Pero todos han cumplido su designio: han seguido el camino que les señalaba su propia virtud. Laura de los Ríos, como gran concedora de la obra de Clarín, nos aclaraba el sentido de este concepto: el autor de los Cuentos morales «considera la virtud como una calidad y disposición que cada uno tiene; mas el hombre ha de buscar la suya propia y, [216] con ella, su dirección» (394). Es la misma tendencia hacia su arquetipo, a partir del conocimiento de sí mismos, que experimentan los protagonistas «ejemplares» de Pérez de Ayala, como acabamos de apuntar; aunque encontramos aquí una diferencia: en nuestro autor no se suele concebir la inclinación hacia la mediocridad, y la aspiración normativa de acercarse a su arquetipo nunca aparece asociada al sufrimiento, sino a la dicha. Por regla general, en la narrativa de Ayala cada ser aspira a su perfección en el sentido de una «vitalidad ascendente o sentido entusiástico de la vida»: «se vive en la medida en que se ansía vivir más», nos dice en Troteras. Encontramos aquí, pues, una influencia de Nietzsche que falta en su maestro. Para el autor de Prometeo -como expresaba en una carta citada páginas atrás- es inmoral todo lo que estorba o impide acceder al ideal de sí mismo (395). Aunque hay que tener presente que esa plenitud individual es el mayor bien que podemos hacer a los demás; en él no cabe el egoísmo.

Comparten también ambos escritores una misma postura filosófica ante el mundo: una visión normativa (El sombrero del señor cura) que los identifica; un eclecticismo que los lleva a colocarse en el punto de vista del [217] «otro» (Diálogo edificante), y, por supuesto, un rechazo de la intolerancia y de los extremismos, y un practicado liberalismo. Como resumen de todo ello, lo que claramente hemos apreciado: la base ética de su pensamiento, la preeminencia de los valores éticos sobre todos los demás. El discípulo, en la madurez de su vida, extrae las enseñanzas de su maestro con términos que pueden ser aplicados a él mismo:

Toda la obra literaria creativa -novelas y cuentos- de Clarín está inspirada en esta intención ética magistral. Uno de sus libros, colección de novelas cortas, se titula Cuentos morales, reminiscencia de las Novelas Ejemplares cervantinas, donde la lección moral, como en la vida, no está expresada, sino que el atento lector tiene que inferirla, si goza de suficiente minerva... En estas dos novelitas de Clarín [se refiere a Doña Berta y Superchería] [...] se nos da cristalizado en un pequeño universo que

se basta a sí mismo, el maravilloso espectáculo de infinitas avenidas coordinadas sobre las tres dimensiones de la naturaleza real, la realidad ideal y la esfera superior en que ambas se resuelven y justifican, o sea, la propia conciencia» (396).

La intención ética (la lección que el lector debe inferir); la obra concebida como un «pequeño universo» autónomo, y el papel de la conciencia como esfera superior en la que se resumen la naturaleza real y la realidad ideal, son características, también, de sus propias obras narrativas. Y más aún, en el párrafo que a continuación citamos, sus opiniones coinciden totalmente con las propias pretensiones literarias, según hemos venido comentando:

Son obras de pura literatura, con todos los dones, agraciados o funestos, de la vida y de la naturaleza, [218] y por eso mismo nos adoctrinan como la naturaleza y la vida, pero en una manera de experiencia más concentrada y clarividente, plena e intuitiva, que proviene de la inteligencia multiforme y aptitud estética en el autor para percibir y transmitir la realidad en extracto ideológico y la belleza en visión directa (397).

Fundamental en Pérez de Ayala y en su grupo generacional, la llamada «Generación del 14», es la acusada herencia que reciben del krausismo e institucionismo. Ellos son, por encima de los noventayochistas, quienes continúan la labor de Sanz del Río, de don Francisco Giner y de sus colaboradores y seguidores (398); y en esto coinciden también con Clarín. Don Leopoldo, tan cercano a la sensibilidad krausista, pretendía con su obra periodística y literaria «la formación estética y moral del lector» (399); de una manera similar, Ayala y su grupo generacional persiguen, como acertadamente escribe Víctor García de la Concha, la creación de «una nueva literatura pedagógica de sensibilidad, que, abriendo al lector hacia los demás, genere en él una nueva actitud ética sobre la que pueda construirse una nueva estructura de relaciones sociales y políticas» (400), expresión del espíritu liberal que propugnan. Esta manera de concebir la obra literaria y el papel que debe cumplir el escritor en la sociedad imprime una modificación en todos los géneros, y encuentra su cauce adecuado en el ensayo, el género literario más cultivado por esa generación; pero también constituye el origen y la razón de ser de la peculiar novelística ayaliana, y [219] más en particular de sus novelas poemáticas, por su marcado carácter ejemplar.

Y la ejemplaridad de sus novelas cortas nos lleva, cómo no, a Cervantes, modelo y origen de la mejor narrativa española -y no sólo española-. Las novelas poemáticas, así como los Cuentos morales de Clarín, nos remiten, mucho más que las de Unamuno, a aquellas obras primigenias y germinales de la novela corta que fueron publicadas en 1613. Julio Matas relaciona la concepción que de la literatura tenía Ayala y su sentido ejemplar «con el sentido profundo en que se puede hablar de ejemplaridad en Cervantes, no con relación a simples dictados de moralidad, sino como expresión artística de complejas verdades vitales» (401).

No podemos dejar de mencionar, aunque no exista una directa

vinculación entre la estética de ambos, el fervor que Pérez de Ayala sentía por Galdós. Francisco Ayala, en un breve pero certero artículo, da cuenta de esta admiración («sus referencias a Galdós se concretan en la ponderación admirativa, y poca cosa más») y de la esencial diferencia en la manera de concebir la novela: «El procedimiento que el autor de Belarmino y Apolonio y de Tigre Juan emplea en sus invenciones novelescas es justamente el opuesto al de don Benito: en vez de desentrañar lo general y permanente en los hombre vulgares, concibe a sus personajes para dar cuerpo a las ideas y sentimientos generales que previamente integraban su sistema, su visión teórica del mundo» (402). Lo que Pérez de Ayala hereda de Galdós no es una forma de expresión literaria, sino una actitud y un estímulo moral; pero esta herencia no es privativa suya, ni mucho menos, puesto que la compartiría con la generación que le antecede inmediatamente: [220] «Todos ellos [se refiere a Unamuno, Azorín, Maeztu, Grandmontagne, Valle-Inclán, Baroja] (sé que esta afirmación todos ellos me la repudiarán) son la prole fecunda y diversa del patriarca Galdós. El sentido de reverencia ante la vida (superación de la literatura amena) y la conciencia ética de España frente a la Humanidad (como conocimiento de sí propio y como deber) que representan ante todo los del 98, son herencias galdosianas y en nuestra literatura aparecen por primera vez con Galdós» (403).

#### I. Los fundamentos: «El Anticristo» y «La Araña»

El Anticristo (1912), aunque aparezca cerrando el tomo de «novelitas de mocedad», Bajo el signo de Artemisa, en realidad abre una nueva época narrativa, pues en ella se advierten positivamente los rasgos que a partir de aquí se irán desarrollando. El subtítulo, «Ejemplo», hace referencia a su carácter ejemplar; y lo es en el sentido ayaliano apuntado antes: personajes y acontecimientos se encuentran dispuestos por el autor de manera tal que por ese cauce se llegue a unas conclusiones determinadas (404).

La protagonista de este relato es una monjita que ostenta el significativo nombre de Sor Resignación, aunque como contraste -es ésta también una novelita de «contrastes»- era de temperamento apasionado y de «expresión espontánea». Había entrado en una incipiente y estéril comunidad religiosa (que no habitaba un convento, sino un piso de vecinos), empujada por su tía, doña Angustias Tarazona de Mercadal, «dama con ciertas presunciones de linaje, bastante orgullosa, y tan preocupada de mantener su puesto en esta vida como en la otra» (405); personaje [221] que es un claro precedente de doña Micaela, la madre de Urbano, y cumple una función semejante: la de querer dominar a la naturaleza. La amenaza y terror de todo el clero es Rosendo Toral, el «Anticristo» (tras el que se reconoce al líder radical Alejandro Lerroux) (406). Sor Resignación lo imagina físicamente parecido a un primo suyo, Ceferino, hombre estragado por el libertinaje y el vicio, quien intentó poseerla a toda costa, sin conseguirlo. Precisamente fue para alejarla de él por lo que doña Angustias la obligó a entrar en la comunidad. Opuesto al tipo físico de Ceferino, el «ideal estético» masculino era, para la novicia, el del

campesino, «que consideraba sinónimos belleza y robustez, y denominaba hermosos los ejemplares más fuertes de cada especie» (407). Lo que se destaca en la protagonista es, ante todo, su frustración como mujer: sus anhelos vitales reprimidos por el ambiente cerrado a que ha sido condenada; de ahí el nombre de religión que lleva. Aunque su voluntad esté aparentemente sojuzgada, sus impulsos van emergiendo, concentrándose en una idea fija que intenta reprimir sin conseguirlo:

Pero otras veces se decía: «Sin embargo, Toral es grande. Grande para el mal, pero grande al fin y al cabo. No se consigue lo que él ha conseguido siendo un hombre cualquiera». Y en estos momentos, [222] su espíritu campesino, saturado de imágenes sensibles, representaba al Anticristo como un cíclope cercenando de un solo hachazo todo un bosque secular (408).

Estalla la tan temida revolución en la ciudad; los conventos son saqueados e incendiados, y la pequeña comunidad puede escapar hacia Cádiz, embarcándose allí hacia un país de ultramar. La rebeldía de Sor Resignación, que ha surgido y se ha desarrollado paralelamente a la real, se va acentuando en la travesía; al tiempo que el mar adquiere el mismo sentido simbólico (la aventura vital) que tendrá en el libro poético *El sendero innumerable*, pues se le aparecía «a modo de un círculo de innumerables caminos cristalinos conduciendo a todas partes, y las entrañas se le subían a la garganta, haciéndole suspirar hondo» (409). Se comenta que a bordo del barco viaja también Rosendo Toral, una vez que la revolución ha fracasado. Al final, y tras un naufragio que adquiere tonos simbólicos trascendentes («el mundo atravesaba un instante paradójicamente perdurable de transformación»), el «Anticristo» salva a la muchacha, que pasará a ser ex novicia -son dos «opuestos que se complementan»-, y le otorga, en palabras de Julio Matas, «la función normal femenina» (410).

Si fue un hombre decadente (Ceferino) quien ocasionó su entrada en la vida religiosa y el sometimiento de su voluntad (Resignación: «Sumisión o entrega voluntaria que uno hace de sí poniéndose en las manos de otro» (411)), será un hombre enérgico y pletórico, encarnación de los «héroes de los poemas labriegos» que ella solía imaginar, quien la rescate para el mundo en su momento de afirmación [223] enérgica. En realidad, Toral es un Anticristo, puesto que la unión final a él supone para la muchacha el tener que abdicar de su condición de «esposa de Cristo» (412).

Es éste, sin duda, el relato más nietzscheano de nuestro escritor, incluyendo el mismo título. Gonzalo Sobejano, en su fundamental libro, afirma que en Pérez de Ayala aparecen «dos obsesiones: la voluntad (puro 98) y la vitalidad ascendente o sentimiento entusiástico de la vida (atmósfera de su propia generación, Ortega, Gómez de la Serna). Ayala acusa la mengua de voluntad y desea el enriquecimiento del pulso vital» (413). Esta problemática, que se apunta aquí de una manera más decisiva que en relatos anteriores, la iremos encontrando en las novelas de este segundo período íntimamente asociada al tema básico, el de la aspiración a la plenitud humana, como hemos apuntado.

Dos cosas más hay que destacar: el humor, conseguido normalmente por un procedimiento expresionista, degradador de la realidad (descripción de

las monjitas; connotaciones sexuales de los nombres de claustro elegidos por algunas: Sor Circuncisión, Sor Clavo -por los de Cristo-, etc.) y la presencia de breves digresiones ensayísticas introducidas por el narrador: es el primer relato con fecha cierta en el que esto aparece. [224]

Al año siguiente, 1913, Pérez de Ayala publica en la misma colección (El Libro Popular) una de sus obras narrativas más cerebrales y originales: La Araña. Es éste el primer «relato» en que pretende expresar directamente su visión del mundo y dar forma literaria a una reflexión sobre la conducta humana. Encontramos aquí, pues, la base filosófica que va a sustentar sus obras de madurez.

El primer y único estudioso de la novelística ayaliana que ha observado, muy agudamente, la singularidad de La Araña y su significado en el contexto de la evolución literaria de su autor ha sido Julio Matas en su libro *Contra el honor*. El citado crítico advierte que aquí «se encuentran en germen los elementos de las futuras novelas mayores», y sintetiza así su peculiar carácter:

La Araña carece de argumento en el sentido estricto de la palabra: no narra una acción con un principio, un nudo o crisis y un desenlace. Tampoco se concentra, como en general estos relatos largos o novelas cortas, en cierta obsesión o pasión, o, tal vez, el destino de determinado o determinados personajes, los cuales constituyen el centro o punto de relieve de la narración. Existen aquí, sí, tres personajes centrales: don Pablo, don Agustín y don Pedro. Pero, a no ser por un breve rasgo al final del relato, que revela un secreto íntimo de don Pedro, lo que se destaca de estos personajes es su postura «filosófica» ante la realidad (414).

De estos tres personajes se vale el autor para darnos su visión del mundo y del comportamiento humano, ya que, como hemos podido advertir, la finalidad ética que Pérez de Ayala persigue con su literatura está fundada sobre una metafísica, siendo indesligable, pues, la especulación metafísica de la consecuencia ética que de tal concepción se desprende. [225]

El narrador rehúsa describir a sus tres protagonistas: «Nadie supo nunca qué eran, de qué vivían, ni por qué edad andaban». Lo que sí sabemos es que constituyen el centro de la tertulia que se reunía en el café de La Araña (415), y que cada uno representa una «postura» específica: don Pablo es de «temperamento místico. En los hechos más triviales desentrañaba alta trascendencia sobrenatural [...] En resolución, que su psicología pecaba por exceso» (416). Don Agustín, por el contrario, «pecaba por defecto. Todo le parecía normal» (417). Tenemos así dos personajes diametralmente opuestos que quedan también definidos por referencia a dos dimensiones: longitud y latitud (un contertulio asigna a esta reunión la forma cúbica, y «La tertulia cúbica» es el título del primer capítulo). La tercera dimensión del cubo, esto es, la profundidad, está representada por don Pedro. Estos tres protagonistas se expresan mediante apólogos; los dos primeros, don Pablo y don Agustín, longitud y latitud («una vuelta a la derecha y una vuelta a la izquierda, que, como es sabido, son la misma cosa, sólo que son todo lo contrario» (418)), se dedican a defender su

postura exclusiva, presentando dos visiones del mundo opuestas. Después, don Pedro narra un nuevo apólogo, «sintética ficción o humorística patraña que resolvía la oposición de las otras dos dimensiones, dándoles un desenlace armonioso y profundo (419). Tenemos [226] aquí apuntadas, como señalaba J. Matas, las bases que sustentarán a la novelística posterior: los opuestos que se neutralizan, la armonía de contrarios, tema que alcanzará plenitud en Belarmino y Apolonio y, mucho antes, en los poemas de El sendero innumerable; y también los pecados por exceso o por defecto con respecto a la norma de actuación. En este sentido es muy elocuente el apólogo sobre Benigno Recio de Tirteafuera, narrado por don Pedro: Benigno Recio (nótese el contraste entre nombre y apellido, con lo que se le caracteriza ya desde aquí) «oscilaba entre el misticismo y el imperialismo, de los cuales, el primero consiste en la entrega plenaria y absoluta de nuestra personalidad a un principio sobrenatural y desconocido, y el segundo, en la afirmación tiránica de nuestro yo sobre los seres y las cosas de la realidad externa» (420). Este personaje desea romper con la normalidad de la vida cotidiana: así, hace uso de los atributos que se desprenden de su nombre en su actuación ante un pobre pedigüeño: primero hunde un billete de cinco duros en el fango y lo ofrece al mendigo a condición de que éste lo extraiga con los dientes; a continuación, le ofrece veinte duros a cambio de una bofetada que el pedigüeño debe propinarle «con toda su alma». De esta manera actúa como «recio» y como «benigno». Después de esto, al entrar en un baile de sociedad, descubre a Lili Segorbe: «su corazón se esponja de ternura» y apenas puede balbucear su nombre. El defecto y el exceso quedan superados y Benigno Recio encuentra su norma en la experiencia amorosa. Mediante unas fábulas, pues, da a entender el autor su concepción del mundo, la misma que encontramos en su poema «Filosofía» (1919) que cierra El sendero andante; o en El sendero innumerable, señaladamente en el poema «Estaciones»: entre la soberbia, representada por una ola de altura, y la humildad, representada por una ola que muere en la playa, el «Coro innumerable» expresa: [227]

Entre el albatros y el

somormujo  
hay una norma y un ecuador.  
Y se compensan flujo y reflujo  
en un equilibrio superior (421).

Es evidente que, como aquí sucede, los relatos de la segunda época manifiestan un carácter de fábulas; y ello queda subrayado por el propio autor. Así, en la entrevista concedida a Luis Calvo para ABC dice que en Luna de miel se sirvió de una fábula «para ver cómo nace el amor, cómo se presenta el amor en su primer germen». Y al igual que sucede en las fábulas, todo adquiere ese tono «simbólico» consabido. También el propio Pérez de Ayala, celoso de explicitar el contenido de sus relatos, recalca en La Araña el significado de Recio de Tirteafuera:

Curiosa coincidencia. Recio de Tirteafuera  
se llamaba aquel malhadado médico que tuvo casi en ayunas a Sancho  
mientras fue gobernador de la ínsula. Si le buscamos al caso algún  
simbolismo -¿y por que no se lo hemos de buscar?-, tal vez ello

quiera decir que no debemos sentir glotonería por la vida ni atracarnos de realidades y saciarnos de las cosas visibles asimilándolas alampadamente; antes bien, conviene permanecer en todo punto en una postura crítica, por fuera y por encima de las cosas y de los hechos, juzgándolos y traduciendo todo cuanto existe y acaece en conceptos claros, ciertos, como si el hombre no pudiera hallar satisfacción sino en el ejercicio de su inteligencia (422).

En *El Anticristo* y en *La Araña* encontramos expuestos por primera vez en forma narrativa los temas propios de la segunda época; los mismos que tomarán cuerpo y expresión adecuada en las novelas poemáticas, sobre todo en las contenidas en *El ombligo del mundo*: la aspiración [228] a la plenitud humana, después de superar erróneos comportamientos impuestos por la sociedad, y la armonización de contrarios. No son éstas, todavía, novelas poemáticas, sino más bien «novelas ensayísticas» o novela-ensayo, en particular *La Araña*, puesto que lo discursivo prevalece sobre lo narrativo. En suma, en estas narraciones se nos muestra una parte importante del entramado básico del universo ayaliano, y una visión del arte concebido como «realidad esencial» o como «transcripción de la experiencia vital, pero siempre desde la perspectiva de la inteligencia» (423).

## II. La consolidación: Las «Novelas poemáticas de la vida española»

Al año siguiente de escribir su gran poema filosófico y normativo *El sendero innumerable* (1915), ve la luz un libro en el que se contienen los primeros frutos logrados del más genuino y original arte narrativo ayaliano: *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los Limones*, *Novelas poemáticas de la vida española*. Su novedad más notoria: unir poesía con prosa narrativa; su intención: dar trascendencia, universalizar los casos particulares que se cuentan, en los que se hace hincapié sobre algunos rasgos -defectos- que Ayala cree representativos del carácter español. Son, pues, la consecuencia de un proceso y el tipo de novela al que nuestro escritor tendía movido por la necesidad de dar expresión adecuada a un pensamiento y una visión del mundo, como ya apuntamos. Así lo han observado algunos críticos: Eugenio G. de Nora afirma que «cabe [...] considerar toda la obra precedente de Ayala como mera tentativa (aunque esté jalonada de valiosos aciertos) frente a la plenitud sazónada, rica en concisión y armonía sencillamente clásicas que encontramos en estos prodigiosos relatos, acaso las obras maestras de la novelística [229] ayaliana» (424). Asimismo, las considera Andrés Amorós («En cierto modo, Pérez de Ayala no superará nunca su rotundidad y brillantez» (425)); y Julio Matas también las ve como el resultado de la «aplicación de las ideas que sobre la obra literaria ha ido desarrollando durante los tres o cuatro años que preceden a su publicación»; vienen a ser, pues, «un experimento cuyo éxito animó al escritor a continuar el camino emprendido con ellas» (426).

Recordemos ahora que Pérez de Ayala, en el tantas veces citado

prólogo a Troteras, nos decía que estas novelas contienen «rastros y vestigios todavía del signo de 'Tinieblas sobre las cumbres', y de 'A la poesía por la verdad'». Si glosamos esta frase explicando los términos que contiene, según el peculiar sentido que su autor les ha ido dando en este escrito, tendríamos que «A la poesía por la verdad» vale tanto como el acceso al reconocimiento de las normas eternas y los valores vitales a través de la «dura realidad y amargas verdades cotidianas»; en el terreno de la narrativa ese acceso se produciría a través de un relato que contara sucesos de la realidad cotidiana. Y «Tinieblas sobre las cumbres» alude a la postura egocéntrica, ensimismada, plasmación del subjetivismo radical «fin de siglo» que Ayala sintetiza en la frase «el universo soy yo» (427). Podríamos, pues, caracterizar estas novelas como obras en las que pervive todavía una concepción realista del relato, que intenta ser superada mediante lo poemático para llegar a conclusiones de validez universal. De ahí que hayan sido consideradas como obras de transición: señalarían el paso del realismo de Troteras al «simbolismo integral», poético (pura creación), de Belarmino [230] y Apolonio. Pero si las observamos con cierto detenimiento, lo que se viene considerando como «realismo» queda reducido a la presencia del elemento caciquil o de ciertos rasgos de la vida provinciana, y nada más. No creo que se pueda calificar de relato realista a Prometeo. Lo cierto es que el realismo fue abandonado por Ayala al dejar inconclusa Pílares (1915), novela construida a base de costumbrismo anecdótico, aunque intente apuntar desde aquí a un hilo superior: sería ésta la última obra de transición (428). Las Novelas poemáticas son, como apunta José-Carlos Mainer, parábolas (429); o sea: historias imaginarias dispuestas y organizadas de tal manera que de ellas se pueda extraer una lección moral. Al igual, pues, que en las novelas de la «segunda época», estas tres se encuentran estructuradas «según un esquema intelectual preconcebido y con una finalidad literaria docente» (430).

Aunque diferentes en apariencia, las tres novelas están íntimamente relacionadas; mantienen una profunda unidad. Volviendo a la caracterización que de ellas hizo su autor, podremos comprobar cómo en las tres aparece una dura y amarga realidad (431), de la que tendremos que [231] extraer unas consecuencias (la poesía = verdad = creación), y unos personajes egocéntricos, cerrados, expresión y encarnación de la idea «el universo soy yo». Son tres trágicos fracasos vitales que se producen como consecuencia de una actuación errónea. Si pensamos en la ejemplaridad de estas obras, daremos por supuesto que en ellas se nos va a mostrar un tipo de conducta de la que debemos alejarnos.

Las tres novelas tienen muchas cosas en común. Por lo pronto, podemos señalar que participan de cuatro rasgos constitutivos: los protagonistas viven de quimeras e imaginaciones, alejados de la realidad, a la que no saben hacer frente; son seres frustrados (432), y así se sienten precisamente en ese momento decisivo de sus trayectorias vitales en que la juventud va dejando paso a una madurez en ciernes que debe ser pujante y fecunda: tienen alrededor de treinta años, la edad a la que corresponde la visión del mundo y la actitud que se expresa en El sendero innumerable (433), el poema del mar: la aventura vital, el entusiasmo, la amplitud de miras, la solidez del pensamiento, el equilibrio, la generosidad...;

también es común en las tres novelas la atonía (Prometeo) y la brutalidad en el [232] ambiente, y la presencia de la muerte como único desenlace.

Otras profundas relaciones las unen; por ejemplo: la sucesión histórica de sus referencias literarias. Prometeo nos remite a la Antigüedad, a la Odisea y a la mitología; Luz de domingo, a la Edad Media: al Cantar de Mio Cid («Afrenta de Corpes»), pero sobre todo al Romancero; La caída de los Limones, al mundo contemporáneo, y su referente literario es el modernismo -en algunos poemas-, la visión crítica de la provincia propia de la generación del 98 y las crónicas periodísticas de crímenes, puesto que la novela está basada en un suceso real y bien conocido: el crimen de Don Benito, que ocurrió en la citada población extremeña el 19 de junio de 1902; de ahí que sea éste el único relato en el que aparece el propio autor en las mismas circunstancias en que estaba por las fechas de la ejecución de los dos criminales: en Madrid, estudiando los cursos del doctorado y hospedado en la pensión de doña Trina, lo que constituye el marco de la historia central: la de los Limones de Guadalfranco.

Los itinerarios de los protagonistas son también un elemento unificador, al establecerse una relación entre ellos. Setiñano emprende un viaje de búsqueda, una «odisea» particular que será infructuosa; Cástor y Balbina también viajan, pero huyendo siempre, hasta que en la muerte tienen la última y definitiva huida. Arias Limón, por el contrario, sólo viaja con la imaginación; cuando quiere emprender una aventura (aunque de base imaginativa, movido por un impulso infantil) lo hace en una barca que no sabe gobernar, y es llevado por la corriente del río hasta que la presa de un molino los detiene, y aquí termina todo. El mar, con el mismo sentido que en El sendero innumerable, está presente tanto en los poemas como en la parte narrada. En el libro de 1915 leemos:

#### EL MAR

#### ES SENDERO INNUMERABLE

Antes bien se dijera sendero innumerable;  
infinitos senderos de peregrinación. [233]  
Y para la jornada, el áncora y el cable  
son esperanza y fuerza, calabaza y bordón.

#### EL MAR OFRECE UN CAMINO PARA CADA DESTINO

Abre una ruta virgen a cada peregrino,  
por una pauta de astros que dicta el firmamento.  
Y para los gentiles carros de alas de lino,  
en relevos constantes hay corceles de viento (434).

Ninguno traza su propia ruta en el mar, entre todas las «rutas vírgenes» posibles. El protagonista de Prometeo, en su navegación, deja la balsa a merced de la corriente, las olas y el viento; va a la deriva hasta que un temporal lo lanza a la arena: búsqueda que no conduce a ninguna parte, si no es a un lugar estéril. Cástor y su esposa huyen en barco, y encuentran en el mar una muerte muy bien recibida. El joven e imaginativo Arias no llega al mar, se queda estancado; en realidad, no sale de los

gruesos muros de su casa, ni de los muros de sí mismo.

Pasemos a considerar cada relato por separado. Prometeo, situada en primer lugar, es la novela que tiene un alcance más generalizador, la que presenta un más acusado carácter de parábola; sin duda es por esto por lo que ha sobrepujado a las otras dos en la atención de la crítica: es la que más bibliografía reúne.

«La aventura aconteció, sobre poco más o menos, como la refiere el aeda Homero, de los ojos sin luz.» Esta es la primera frase y de aquí parte el narrador para ir degradando el mundo épico de la Odisea: quiere cantar las empresas del moderno Odysseus, pero «el aeda ha degenerado en novelador» y la musa a la que apela es una «diosa cominera de estos días plebeyos», una «diosa chismorrera y correveidile» (435). Nos topamos con el héroe en el episodio de la ninfa Kalypso, aunque se nos confiesa en [234] seguida que, en esta continuada mixtificación de la realidad, la tal ninfa es una viuda llamada Federica Gómez, y sus relaciones no son más que un vulgar y ya tedioso amancebamiento, del que Odysseus escapa por el mar, confiando su suerte a unos leños.

La explicación de todo ello, y la base de la novela, se encuentra en el segundo capítulo. El falso Odysseus es profesor de lengua y literatura griegas en la Universidad literaria de Pilares. Cuando bebía más de la cuenta -«raptos de entusiasmo báquico» los llama el narrador-, cosa que en él era frecuente, decía ser el héroe homérico. Figuraba en el escalafón como Marco de Setiñano, pero en realidad se llamaba Juan Pérez de Setignano: un nuevo descenso hacia la vulgaridad cotidiana.

Nacido en Florencia, de padre español (un hombre guapo y perezoso) y madre florentina (Beatriz de Setignano, «de sangre ilustre y no mal apañada fortuna»), quedó huérfano de madre «a los siete u ocho años», y de padre a los dieciséis, cuando éste se suicidó una vez que había gastado todo el dinero que le dejara su mujer. Lo acogieron en casa unos tíos maternos hasta que terminó la carrera. Desde niño era muy dado a imaginar: «Su cabeza estaba atormentada por sueños y quimeras disformes». Hombre ambicioso, todo le parecía poco, pero no sabía con claridad lo que quería:

Quería ser él mismo, pero en forma que no acertaba todavía a definir; quería su propia exaltación hasta un grado máximo, a modo de grande dique levantado en mitad del caudal de las edades, que detiene y recoge todas las aguas del pasado en un ancho y profundo remanso, y luego las va vertiendo al futuro en eminente e impetuosa cascada. En suma, que sus anhelos eran tan vagos, que optó por esperar a que se fuesen concretando y esclareciendo (436). [235]

Lee y estudia incansablemente; pero también cuida el cuerpo. Setiñano era un hermoso ejemplar humano: fuerte, armonioso y varonil. Su tío -que nos trae un recuerdo del Iturrioz barojiano- le pone en cuestión el valor de la sabiduría alcanzada por los libros, y le señala como más eficaz el cultivo de la inteligencia -y aun del instinto- unida con la voluntad; e incluso considera superior la sabiduría que se obtiene «del estudio directo de la Naturaleza y de los hombres, no por el estudio de la letra muerta». A la afirmación, tan noventayochista, de que «el pensamiento es rémora de la acción» responde el joven con una negativa: «es más bien

estímulo y fuerza motriz».

Al continuo e incansable trato con los libros se une, desde muy joven, la afición que sentía por la bebida: «Leía como bebía: paladeando y de manera que sus pulsos se agitaban, la mente se le aguzaba y se le infundía como una nueva vida» (437). Está claro, pues, que tanto los libros como el alcohol le producían un estado de exaltación, un deseo confuso que no se concretaba en algo real y hacedero; una pasión sin meta.

Movido por las palabras de su tío («sólo la acción conduce al éxito»), se decide a ser hombre de acción para aspirar así a «la realización cabal del propio destino». Pensando que habría más campo para la acción en España (él se siente español, y cree que ése es el país de las posibilidades), una noche «que había bebido más que de costumbre» (no hay que perder de vista esto) decide embarcarse con rumbo a la patria de su padre. En su «odisea» por estas tierras va perdiendo el tiempo, no consigue nada, va siendo invadido por la pereza... Hasta que llega a una centenaria ciudad del centro, y allí el sabio Teiresias, de cara de búho (¿Salamanca?, ¿Unamuno?), le hace saber que ha perdido la humanidad: «Ya no eres hombre, ni podrás recobrar tu estado de hombre. Serás, [236] de aquí en adelante, un recuerdo de hombre» (438). Después de algún tiempo en Madrid, donde no hizo cosa que valga, decidió preparar oposiciones a cátedra de Universidad, que ganó, yendo a ocupar la de Pilares. Cuando llegó a esta ciudad «diose cuenta al momento de lo que era Pilares y sus moradores, y del destino que el porvenir le guardaba allí». Escribe a su tío y se declara un hombre frustrado. El narrador nos dice: «tenía treinta y tres años; estaba en la plenitud de su edad» (439).

He querido resumir esta parte de la historia porque aquí se apuntan los datos esenciales para entenderla: las imaginaciones del protagonista; sus anhelos indefinidos; su deseo de emplearse en «acciones nobles e inauditas»; y el encuentro con un país que no le facilita el hallazgo y la concreción de sus aspiraciones: «Él aspiraba al tipo semidivino, al Prometeo» (440). Una vez que se declara frustrado, decide engendrarlo: su hijo será el Prometeo que él no ha podido ser. En comunicación epistolar, su tío le critica esta peregrina idea: «la Humanidad [no] es ornamento adosado al cielo por la naturaleza semidivina de algunos hombres de excepción» (441) -le dice-; si esos hombres están en la cima es porque se sustentan sobre una base firme (tal la punta de una pirámide). El resto de la historia se resume con mucha facilidad: Setiñano-Odyseus encuentra la mujer adecuada para engendrar su Prometeo, Nausicaa-Perpetua Meana, pero el hijo que de ellos nace es un monstruo: un ser deforme y precozmente protervo que acaba suicidándose.

Acudamos ahora al complemento «en profundidad» de esta narración, a los cinco poemas. En el primero se hace referencia a la vida humana en el sentido de aventura vital, oponiendo la tierra «malaventurada» a las rutas [237] marinas -como en El sendero innumerable-; termina con una exhortación:

Sé tú mismo tu dueño, sé

isleño.

Haz de tu vida prodigioso sueño  
renovándose sin cesar.

Abrázate al flotante leño.

Échate a navegar por la mar (442).

En el segundo se nos recuerda la historia de Odysseus y su arco; pero en esta ocasión el rey apunta hacia el cielo, y allí se pierde la flecha. En los últimos versos, el poeta se dirige también al lector: todos tenemos nuestro propio arco («para los demás imposible,/ para uno mismo ágil y blando» (443)) y con él apuntamos al cielo. ¡Pobre del que no lo haga! Precede esta composición a la historia que hemos resumido -capítulo II-; pero Setiñano se ha frustrado, no ha encontrado su propio blanco y apunta al hito de la paternidad, para que el hijo le redima de su fracaso.

Los poemas III, IV y primera parte del V forman, como ha estudiado María Dolores Rajoy Feijoo, «una unidad de sentido en torno al tema del Hombre, el cuerpo humano y su capacidad genesiaca» (444). Del canto a la fecundidad y a la belleza del cuerpo (III, IV) se pasa al lamento sombrío por su decadencia: a la hermosura de la juventud sigue la ruina de la vejez. Parece ser que la razón de los lamentos en esa inexorable decadencia corporal está resumida en dos versos varias veces comentados:

La lámpara del espíritu

estaba sin óleo y sin vida (445).

Como sabemos, este poema -el V- antecede al capítulo en que va a nacer y morir Prometeo. En sus últimos [238] versos vuelve al tema del II: el arco de Odysseus; el hito al que apunta. A la subida de la flecha (III y IV) sigue la caída (V); y una «voz incógnita» cierra la composición con un consejo:

si otra vez repites la

hazaña,  
cuida de poner bien prendida  
en la punta de la flecha tu alma,  
tu propia alma dolorida,  
y, con tu voluntad robusta,  
luego, volando, al cielo envíala (446).

Los poemas tienen, pues, una ordenación estudiada: un prólogo (I), titulado así precisamente, «Rapsodia a la manera de prólogo»: la vida como empresa o aventura siempre renovada. El tema de la flecha de Odysseus (el cometido particular que cada hombre debe realizar en la vida), que asciende en el II y desciende en el V, encuadra las composiciones centrales: la plenitud de la vida corporal (III y IV). Los últimos versos del V nos dan la enseñanza moral.

Partiendo de este resumen de relato y poemas podemos intentar una interpretación del sentido de la obra. El fracaso de Juan Pérez de Setiñano se produce, ante todo, por no saber en qué acciones emplearse: no llega a conocerse a sí mismo, y las cuantiosas lecturas, al igual que las no menos abundantes libaciones, le alimentan sueños y delirios, pero no le aclaran nada. Pretendía «su propia exaltación» y aspiraba al tipo semidivino, al Prometeo; pero, por aspirar tan alto, no alcanzó la altura normal de hombre: en la plenitud de su edad se declara frustrado. Este tema se encuentra ya en Troteras; recordemos que Teófilo Pajares, poeta

grotesco, alcanza su grandeza cuando desea llegar a ser «un hombre» -de ahí arranca, decíamos, uno de los temas básicos que se repiten en esta segunda época-. En un pasaje, Alberto interpreta el drama del poeta con estas palabras, en las que se [239] adelanta aquello que iba a constituir la razón del fracaso de Setignano:

Recuerdo que un día me dijiste que las dos inspiraciones matrices de tu drama te vinieron de aquel marinero ciego y de aquel desdichado suicida. La primera, y permite que te traduzca en una frase tus sentimientos, a ver si doy en el quid, la primera se pudiera llamar aspiración a lo infinito; la segunda, conciencia del fracaso y su amargura consiguiente. La primera es nada menos que el deseo de subir hasta Dios y codearse con él; la segunda, descubrimiento tardío de que por pretender lo demasiado hemos descuidado lo preciso, y que sin haber llegado a dioses ni siquiera nos hemos hecho hombres. Dijérase que toda la literatura española, y aun el carácter español, están cuajados en estas dos normas sentimentales. Y hay que ver, por lo que atañe a la primera, o aspiración desapoderada de lo infinito, que si es muy intensa lo es precisamente por la vaguedad del concepto de lo infinito, como a ti te ocurre con el del mar, que lo has recibido a través de un ciego que ya no tiene de él sino el recuerdo. Cuando veas el mar por primera vez vas a sufrir una gran desilusión (447).

Sobre esto se añade un segundo fracaso, el que atañe a los sueños depositados en el hijo; es el más trágico castigo, puesto que de un castigo se trata. La razón de ello: por renunciar, a los treinta y tres años, a cumplir su propio proyecto vital (448); por abdicar de la «realización cabal [240] del propio destino» y delegarla en un hijo. El escritor, en un artículo que también cita Ángeles Prado, señala algo que nos interesa mucho aquí:

El hombre, junto a la función de la paternidad, ejercita otra muchedumbre de funciones permanentes y absorbentes que exaltan su individualidad y centran su orgullo en sí propio y en sus obras antes que en la calidad de la prole; como que la prole es la última y más aleatoria de sus realizaciones (449).

Juan Pérez había renunciado a ejercer esas funciones o actividades que «exaltan su individualidad», y el factor aleatorio en la procreación viene a consumir su fracaso.

Pues bien, en los versos se hace hincapié sobre estas ideas: la exhortación a que seamos dueños de nosotros mismos (I), que apuntemos hacia un hito con nuestro propio arco, ese que sólo cada uno de nosotros, y nadie más, sabe manejar (II). Viene luego el goce y disfrute de la plenitud de las facultades humanas, en el momento ascensional de la saeta; pero, como es de ley natural, ésta deberá caer (III-V). Aquí el poeta señala la razón del fracaso de Odysseus: él había lanzado la flecha con su «voluntad robusta» (una voluntad sin objeto), pero no puso en ella su «propia alma», ya que delegó en el hijo. De ahí el sentido de aquellos versos: «La lámpara del espíritu/ estaba [241] sin óleo y sin vida». No era su propio espíritu el que ansiaba arder más: el fuego se mantiene en

la vejez, cuando decae la fortaleza del cuerpo, acendrando la experiencia vital; véase el sentido de los poemas que componen el inacabado libro *El sendero ardiente* (450). A los treinta y tres años decidió su fracaso y renunció a dar un sentido a su propia vida.

Hemos comprobado con frecuencia las cercanías entre *El sendero innumerable* y las novelas poemáticas. En la conclusión del libro poético se emplea la misma imagen de la saeta para hacer alusión al sentido de una vida bien empleada:

El agua tornará a su cauce

tras de haber fecundado la tierra.

Ya herido el corazón del cielo,

caerá al suelo la saeta.

Tornará el agua a su cauce.

Al suelo caerá la saeta (451).

Fecundar la tierra y herir el cielo; aquí está, poéticamente expresada, la misión de cada hombre. Pero hay también en esta novela otra enseñanza, destacada ya por diversos críticos: el perfeccionamiento de la sociedad no es tarea que deba cumplir un solo «Prometeo»; es una labor de todos (idea en la que abundan los miembros de la generación del 14 y que, con toda facilidad, podemos encontrar formulada en los escritos de Ortega y Gasset (452)). Es lo que viene a decir al protagonista su tío, [242] volviendo del revés la errónea visión que Setiñano tenía de la Humanidad (453).

Resulta fácil identificar tras Juan Pérez de Setignano a don Rafael de Zamora y Pérez de Urría, y es ésta la última vez que Pérez de Ayala utiliza la figura del marqués de Valero de Urría (que había muerto en 1908) para construir un personaje. Al comienzo del capítulo II el narrador confiesa: «Este falso Odysseus fue gran amigo nuestro», y proporciona datos de interés. Sabemos que Valero de Urría realizó una traducción de la *Odisea* y que hacía una transcripción directa de los nombres griegos, de ahí que en la novela se siga este criterio: *Odysseus*, *Kalypso*, *Hermeias*, *Poseidaón*, *Nausikaa*, *Ouranos*. El físico corresponde al personaje: no hay más que confrontarlo con el retrato que de don Rafael nos hace Antón Rubín. Llegó a Oviedo procedente del extranjero (de París, no de Florencia), después de pasar por Salamanca. Era hombre de vasta cultura y poseía una gran biblioteca, pero su especialidad era la lengua, literatura y cultura griegas clásicas: solía emplear en su lenguaje locuciones homéricas; a esto se une su gran afición por la bebida, de la que trasegaba diariamente ingentes cantidades sin llegar al estado de embriaguez. En la novela inconclusa *Pilares*, con el nombre de Matel Setiñano y también como catedrático de griego de la Universidad (cosa que, en realidad, no era), aparece en el momento de su rendición, cuando se ha integrado en la estancada vida del lugar, aunque en ese ambiente [243] es un ser superior. Este personaje aconseja al protagonista, un muchacho llamado Juan, que abandone el lugar y salga al mundo en busca de una vida plena, ya que él, junto con los que allí habitan, se considera fracasado; en un momento en el que, como casi siempre, se encontraba en estado de «entusiasmo báquico», le dice lúcidamente:

Mitos somos nosotros, usted y yo, todos los presentes, excepto ese Xuanón, que conserva aún la traza y pergeño de los héroes antiguos. Primero hubo dioses, luego semidioses, más tarde héroes, luego hombres; continuó degenerando la especie, y hubo ex hombres nada más. Tú, Xuanón, tienes talla heroica, y sería lástima que dejases pasar tu primavera sin intentar empresas y aventuras (454).

Proceso de degradación de lo heroico a lo frustrado, como aparece realizado en Prometeo.

J. J. Macklin, en un importante artículo (455), nos previene contra las pretensiones de reducir Luz de domingo a una interpretación simple. Observa cómo los críticos -y los mejores críticos- ayalianos han interpretado la obra de manera muy diferente, y aun opuesta; y cree que las causas de la tragedia son varias: «La tragedia -nos dice- surge de una combinación de circunstancias que conspiran para frustrar la felicidad humana», y en esto se asemejaría a Prometeo.

Algo más facilita la diversidad de interpretaciones que reúne esta obra: la imparcialidad y objetividad con que está narrada, características éstas que pertenecen al género literario en que se apoya: el romance. Macklin afirma que «en Luz de domingo Ayala se propone crear en versión moderna el tono y ambiente de los tradicionales romances castellanos»; y enumera los rasgos y procedimientos que de este género tradicional se manifiestan en [244] la novela: el romance es narrativo, «aunque suele tener trozos largos de oración directa y episodios sumamente dramáticos»; la narración es objetiva, sencilla y directa; la emoción es sugerida discretamente; no se nos ofrece una valoración moral expresa; presenta los hechos y circunstancias sin analizar los motivos; predomina la acción sobre la descripción; abundan los temas del «sentimiento trágico de la vida» y de la justicia y la venganza; ...y comienza «ex abrupto». Todo esto puede ser observado en la novela. Por otro lado, los poemas que anteceden a los capítulos son romances de tono tradicional, con los temas propios del género; da la sensación de que con ellos quiere abarcar casi todo el repertorio del romancero castellano, pues constituyen una especie de antología de temas y motivos: la violencia de los caballeros -saqueos y violaciones- (III); los sueños premonitorios, como el de los siete halcones que despedazan a la paloma (IV); la unión de la realeza con el pueblo en la lucha contra los nobles levantiscos para implantar la justicia -como en Fuenteovejuna- (V); un romance castrero sobre la doncella deshonrada (VI); la oposición corte-aldea (I); el romance lírico «Mañanas de abril y mayo...» (II); el tema de la huida (VII) y el destierro (VIII), con el que se cierra la obra; en resumen: violencia, amor, honra, justicia y destierro; más el tema lírico de la «luz de domingo». Los romances iniciales llevan al terreno poético los sucesos de la novela. No se produce aquí un contraste entre los versos y el relato en prosa, como sucedía con frecuencia en Prometeo, donde a las cualidades líricas de las poesías se contraponía el tono expresionista -degradación de la epopeya clásica- de buena parte de la novela; en Luz de domingo los romances mantienen el mismo tono lírico-dramático de la narración; y al contrario: la parte novelesca acrece su tono lírico-dramático por la sugestión que

van creando los romances, que anticipan de esa manera poemática, generalizadora, lo que va a suceder.

Según la línea que he venido siguiendo, debo abordar la interpretación de esta obra en el contexto de las novelas poemáticas, y ello me lleva a identificarme con las [245] opiniones de Ángeles Prado y a acercarme a Julio Matas. Al igual que Juan Pérez de Setignano, Cástor Cagigal, el protagonista, es un hombre que vive de sueños; pero los suyos son muy sencillos, como su propia vida: ha obtenido la plaza de secretario del ayuntamiento de Cenciella -pueblecillo habitual de los cuentos de la primera época- y se considera feliz (con más, Setignano se consideraba fracasado); el narrador nos lo resume:

Antes no había hecho otra cosa que estudiar, trabajar, habitar viviendas miserables, comer con escasez y soñar siempre. Soñaba con un paisaje muy verde, melancólico y caricioso, como el de Cenciella. No había tenido amigos ni amores, como no fuera también en sueños, ni conocido juegos, solaces o diversiones. En Cenciella apenas tenía qué hacer (456).

Hombre aislado y contemplativo (a ello hace referencia el título: ocio y contemplación), se encuentra a punto de casarse con su novia, Balbina, una huérfana que vive con su abuelo, muchacha de su misma condición: ambos nos aparecen «cruzando la región sutil de los sueños» (457), o «extasiados en mutua contemplación» (458) sin percatarse del peligro que les acechaba.

También se hace alusión reiteradamente al carácter inmaduro de Cástor. Es desvalido como «un niño de pecho abandonado», lo que conmueve profundamente a su patrona, doña Predestinación. Pero el narrador nos dice, no sin ironía: «Lo cierto es que a la sazón Cástor tenía veintiocho años» (459). El significado de su apellido apunta en este mismo sentido: Cagigal, o cajigal, de cajigo: roble que todavía no ha alcanzado su desarrollo regular. Pues bien, el origen y causa de su tragedia, la violación de su [246] novia en su misma presencia, cometida por los siete Becerriles (miembros de una vasta familia que componen el bando de los caciques), está precisamente en su debilidad, en no haber sabido hacerse respetar y en no dejar clara su postura. El muchacho confiesa a los Chorizos, el bando «democrático» que pretendía acabar con el poderío de los caciques, que su simpatía está con ellos, pero que no puede tomar partido de una manera ostensible; la razón, según apreciamos nosotros, no es una pretendida imparcialidad, sino miedo. A la afirmación del señor Nicolás, portavoz de los Chorizos, de que «se ha acabado el reinado de los Becerriles», el muchacho responde: «Todavía no, señor Nicolás» (460); y juzga su posición muy delicada, pues teme que los caciques sospechen de sus inclinaciones. El mismo personaje le aconseja: «Decídase usted, y no sea niño».

Después de la violación, es el alcalde (de la familia de los Becerriles) quien aleja al deshonorado matrimonio de Cenciella, ofreciendo a Cástor un puesto en la Diputación Provincial de Pilares. Y comienza la huida de la pareja. Igual que el joven no supo enfrentarse con la situación antes del ultraje, no sabrá hacerlo después: no puede resolver su propio problema y se dedica a huir de todos los lugares, pues a todos

ellos, tarde o temprano, llegan noticias de su deshonra. Esta escapada sólo puede terminar con la muerte; y así los dos «se dejaron morir» en el naufragio con que termina la novela. Nótese cómo ellos nunca han podido gobernar su propia vida: se dejan llevar por las circunstancias, sin tomar partido; van huyendo, sin buscar remedio; y, al final, se dejan morir, ya que las circunstancias les depararon aquella fácil ocasión de dimitir de la vida.

Frente a la candidez infantil de Cástor se levanta la brutalidad del mundo que lo rodea. La vida no es fácil; el mundo está lleno de peligros, y el hombre debe enfrentarse [247] a ellos y vencerlos, o, por lo menos, intentarlo. Cástor ha incumplido esta elemental norma y es un hombre frustrado; de ahí que Julio Matas opine que ha pecado por defecto, «no ha vivido entre los hombres a la altura de la norma y, por tanto, no puede hallar la felicidad (o plenitud) sino en un mundo hipotético donde está abolida la esencial condición humana» (461).

La mencionada brutalidad se manifiesta en todos los ámbitos y personas: los Becerriles; el pueblo que festeja con una cencerrada la deshonra de la pareja en lugar de procurarles justicia y consuelo; las burlas de que van siendo objeto; e incluso la alusión al triunfo político de los Chorizos al final de la novela: cuando éstos ocupan el poder son peores que los Becerriles. El mismo señor Joaco, abuelo de Balbina, demanda una justicia violenta -más bien una venganza- cuando afirma: «Acá abajo ya es sabido que no hay más justicia que la que uno se toma por su mano...» (462), con lo que se apunta el tema de la última novela escrita por Pérez de Ayala. Luz de domingo, pues, cuenta también la historia de un crimen sin justicia, y el deseo que se expresa en los versos del Cantar de Mio Cid («¡Qual ventura serie esta, si ploguiese al Creador,/ que assomasse essora el Cid Campeador!»), que figuran al frente de la obra, delata abiertamente su imposibilidad.

La tercera novela poemática, La caída de los Limones, es, como sabemos, la recreación poemática de un suceso que llenó las páginas de los periódicos en 1902: el crimen de Don Benito (Badajoz). Incide de nuevo en la temática caciquil, y esto la enlaza con Luz de domingo; pero si en esta novela los caciques están vistos desde fuera, desde la pareja que sufre sus desafueros (que quedan impunes), en La caída observamos este fenómeno del poderío local desde su mismo seno, desde dentro de la familia Limón-Uceda, protagonista del relato. Más aún, el [248] autor muestra con precisión la base sociológica que lo sustenta, así como la historia de la familia, desde que al noble linaje de los Uceda, muy venido a menos, se une por matrimonio don Enrique Limón, hombre ambicioso y emprendedor que había llegado a la muerta ciudad de Guadalfranco, en la segunda mitad del siglo XIX, con el objeto de sacar rendimiento a los «muchos alcornoques que vegetan por aquellos contornos». Asistimos, pues, al nacimiento, desarrollo, esplendor, decadencia y muerte de una familia representativa de ese fenómeno sociopolítico que define un período de la historia contemporánea de España. Pero el objeto y finalidad de la novela es narrar la caída, el ocaso de la época caciquil: al igual que en Luz... el poderío de los Becerriles mengua y desaparece finalmente, siendo sustituidos por los Chorizos, lo que no supone un cambio sustancial, en esta novela quienes van a suceder en el uso del poder a la extinguida dinastía tampoco

los aventajan moralmente: son aquellas fuerzas sediciosas de Guadalfranco que lanzaban la hoja clandestina (La Tía Cacica), los mismos que se complacen en escupir a los ajusticiados; o aquel republicano que en la pensión de doña Trina celebra la muerte de los asesinos y siente que no hayan sido ejecutadas también las dos hermanas: «¡En este país no hay justicia!», exclama al final.

Si esta novela queda relacionada con Luz de domingo por el tema caciquil, se relaciona asimismo con Prometeo por el carácter del protagonista central. Arias Limón vive también de quimeras e imaginaciones desmesuradas, alimentado por una literatura heroica (en este caso, le influye decisivamente la lectura de la Conquista de la Nueva España) que lo empuja a soñar con grandes acciones. Al igual que sucedió a Juan Pérez de Setignano -y como quedaba prefigurado en Troteras- el joven Arias aspira a realizar hechos grandiosos, sobrehumanos, y no llega a la altura de hombre; tampoco sabe hacer frente a la realidad; cuando se enamora no puede actuar normalmente, y acaba violando y asesinando. En la confesión que del crimen hace a su hermana, le dice: [249]

Yo nunca he deseado mal a nadie. Mis ambiciones eran generosas, nobles. ¡Cuántas veces me he sentido enfermo porque el corazón no me cabía en el pecho! ¡Me ahogaba este corazón tan grande y violento! He sido perezoso porque sabía que jamás llegaría a ejecutar acciones tan altas como yo anhelaba (463).

Una cosa lo diferencia del protagonista de Prometeo: si aquel era un hermoso ejemplar humano, robusto, fuerte, inteligente, varonil y no carente de voluntad, Arias es un ser débil, enfermizo, vanidoso. Los sueños heroicos nacen de un cuerpo exiguo.

El crimen sobre el que se basa esta novela dio lugar a multitud de escritos, la mayor parte artículos en la prensa de la época, pero llegó también a mover la pluma de notables escritores. Andrés Amorós nos señaló la versión, más cercana a la realidad, que narra Pío Baroja en Los visionarios (libro publicado por Espasa-Calpe en 1932) (464); pero lo que nunca se ha mencionado es que J. Martínez Ruiz -gran amigo de Pérez de Ayala, como sabemos escribió en 1903, en las páginas de Alma Española, revista en la que colaboraba el escritor asturiano, una crónica sobre ese suceso titulada «Crímenes españoles.-El de Don Benito.-Ambientes y personajes» (465). El comienzo es interesante:

Cuando nuestros ojos han pasado y repasado por las largas columnas en que la Prensa cuenta este crimen, hemos sentido, en este breve minuto en que la pluma corre sobre el papel, en esta estancia en que las máquinas trepidan, toda la intensidad, todo el hervor, todo el ambiente de estos sombríos pueblos españoles. Y cuando hemos considerado que el [250] pueblo en que esta tragedia se ha desenvuelto es un pueblo extremeño, hemos visto, bien clara, la trayectoria fatal de esta pasión enorme. Fijaos bien: Extremadura es la recia tierra española de las grandes energías... (466).

Siguen a continuación unas consideraciones de tipo sociológico sobre

Extremadura y la realidad rural española: la influencia del medio (Taine); las raíces de la tristeza y la violencia en los pueblos; y concluye:

Y toda esta pobreza, toda esta angustia, toda esta inquietud perdurable a lo largo de los siglos, determinan en estos pueblos españoles un ambiente de excitación, de agresividad, de violencia, de misantropía, en que el temperamento se desequilibra bárbaramente y da en las hazañas portentosas de un Cortés, en la inquietud filosófica de Moreno Nieto, o en el hórrido atentado del autor de este crimen (467).

Esta crónica consta de dos partes: la primera, de raíz sociológica -a la que pertenecen los fragmentos transcritos-, y una segunda, puramente literaria, en la que el futuro Azorín reconstruye imaginativamente los momentos que siguen a la violación y al crimen con tintes pre-tremendistas: la noche, la luz de la luna, el perro que ladra, el lejano ruido del tren, y los asesinos, atónitos, palpando los cuajarones de sangre, aún caliente, mientras buscan un pozo para lavar esas manchas. Todo esto no tiene nada que ver con la novela de 1916; pero sí existe cierta cercanía con ideas expresadas en la parte anterior: la distancia entre el pasado glorioso y el presente mezquino (Extremadura: conquistadores de ayer - criminales de hoy); lo sombrío del lugar; las energías que no encuentran cauce adecuado... y pueden dar lugar a diferentes efectos... [251] Aunque son ideas con las que se tropieza uno con facilidad en la literatura de la época. En realidad, hay mucha distancia entre las dos versiones: por lo pronto, Martínez Ruiz no toca el tema del caciquismo (sólo habla de los «señoritos»). No quiero afirmar que nos encontremos ante una «fuente» del relato poemático, aunque es seguro que Ayala leería este artículo; pretendo solamente señalar su existencia, y el interés que presenta por venir de quien viene.

La historia de Arias Limón y de la familia Limón-Uceda es una narración enmarcada, y el marco lo constituyen los dos primeros capítulos y el último, de los once en que está dividida la obra. En estos tres capítulos nos aparece el autor-narrador por la época en que estudiaba el doctorado de Derecho y habitaba en la pensión de dona Trina, «excelente señora alcarreña, de muchas libras, corazón meloso y no mal abastecida despensa». Si el narrador fija los hechos de esta narración-marco en «la primera quincena del mes de mayo», debemos suponer que corresponderá al de 1903, puesto que iban a ser ejecutados los autores de un asesinato cometido, en la realidad, el 19 de junio del año anterior. Por aquella pensión, en la que patrona y sirvientas se encontraban ocupadas en los preparativos de ropa blanca para la canastilla, por el inminente nacimiento del nieto de doña Trina, aparecen dos misteriosas mujeres, marchitas ya por la edad, que dicen necesitar vestidos de luto «para el sábado, a las doce en punto»; se establece un contraste: blanco-negro, nacimiento-muerte. La razón de ese luto a fecha fija se la explica al curioso narrador la patrona: «son las dos señoritas de Limón, de los Limones de Guadalfranco» (468). A [252] partir de aquí, saltamos a la historia central y al escenario de ella.

Como en el caso de Prometeo (más que en Luz...), los poemas son un elemento estructurador de la obra; y, al igual que siempre, anticipan,

generalizan, universalizan y dan una dimensión trascendente a los sucesos del relato. María Dolores Rajoy Feijoo aprecia una «mayor diversidad en los poemas, tanto de forma como de fondo», que en las dos obras anteriores, y es muy cierto. Pero también hay que decir que esa diversidad queda neutralizada por una especial organización, que da un sentido al conjunto.

El primer poema, que antecede al capítulo en que aparecen las dos hermanas Limón, es una nueva versión del tópico clásico de la brevedad de la rosa («Ayer eran dos rosas frescas...»), y se refiere directamente a estas dos mujeres cuya juventud se ha marchitado; pero en un alcance más general, que es como ha de ser interpretado, esta composición abre la novela poemática introduciendo la idea de la caducidad de todo lo que existe. Tiene, pues, un valor prologal, puesto que lo que vamos a leer es la historia de una caída.

El poema II se relaciona con el XI (el del último capítulo) y ambos encuadran a los ocho restantes. Corresponden a la narración marco y expresan un mismo tema reiterando los mismos elementos (son dos poemas en perfecta simetría): el ciclo de la vida, con el sucesivo alternarse de nacimiento-muerte simbolizado en dos caballeros, el blanco y el negro (el día y la noche; la vida y la muerte) que se persiguen y nunca se encuentran; las mismas campanas, en los dos poemas, anuncian uno u otro acontecimiento.

En el centro podemos establecer dos grupos de tres poemas cada uno, que forman dos unidades; vienen precedidos, ambos, por un poema generalizador. El primer grupo estaría precedido por el poema III, que habla de la vieja ciudad de piedra cincelada y barro deleznable, otrora fuerte y hoy postrada. Como en el caso del día-vida y [253] noche-muerte, la ciudad está personificada en un caballero yacente, desengañado de sus empresas pasadas («...todo fue un fútil empeño»), que sólo añora «dormir, morir». A esta visión poemática inicial sigue, en la prosa, un resumen histórico-sociológico del lugar: ambos géneros cumplen aquí, separadamente pero de forma complementaria, su cometido. Los tres últimos versos son de esencial importancia para lo que va a venir:

Están posados en su cabeza

la mariposa del ensueño  
y el escorpión de la pereza (469).

El grupo de tres poemas que le siguen, los IV, V y VI, corresponden a la infancia y adolescencia de Arias, y desarrollan el tema de la unión entre el ensueño y la pereza. El IV alude al encantamiento en que vive el muchacho: es el país de las Hadas, el mundo cerrado, protegido, que habita; y el encerrarse en sí mismo y vivir de sueños. El siguiente, el V, tiene que ver con la pereza: el poeta incita a emprender el camino de la vida: la barca ha de ir por el río a buscar el mar; pero en la realidad de la narración sucede lo que no se le desea en los versos: «¡Quiera Dios que no te remanes/ sobre la presa del molino!» (470). La barca ingobernada que queda detenida en este lugar es un claro símbolo del estancamiento del protagonista. La fábula que constituye el poema VI -la muñeca destrozada- cuenta de los impulsos violentos con que reacciona este niño (¿o ya

adolescente?) cuando no puede enfrentarse a la realidad, cuando algo lo desborda o contraría; anuncia y explica el crimen: la muchacha será también una muñeca rota por ese niño, ya grande, o por ese grande que sigue siendo niño. Con este poema se cierra la época de infancia y adolescencia de Arias, en la que se ha formado un carácter: ensueño, pereza, violencia latente. [254]

El segundo grupo viene precedido por el poema en el que se expresa el tema central de la realidad caciquil: el Poder («¡Oh vino de divina/ borrachera...!»); de ahí que ocupe el centro de la trayectoria de la obra. La situación privilegiada, casi omnipotente, de Arias en su mezquino reino determinará también su actuación. Es otra composición de validez general.

Los poemas VIII, IX y X forman otra unidad en torno al tema del amor. Los tres son poemas nocturnos: la oscuridad, símbolo de la desorientación del muchacho, es una constante. En el VIII se recrea un pasaje de Hamlet: la noche en que hace representar a los cómicos, ante el rey y la reina, la escena del asesinato de su padre. En una imagen alegórica, el amor es la antorcha que empuña Hamlet, «de faz tenebrosa». En los últimos cuatro versos se nos dice:

¡Amor! Alumbras, manso o

furibundo,  
antorcha roja o recogido foco,  
la tragicomedia del ¡mundo...  
Pero estás en las manos de un loco (471).

El poema IX da una visión terrible de la noche: «Matriz lóbrega de los crímenes todos»; y precede al capítulo en el que se comete el crimen. En el siguiente, el X, se va haciendo la luz sobre la sombra: la luz es el Verbo (en la parte novelesca, Arias se confiesa a su hermana como autor del crimen). La luz-verbo ilumina la sangre, como en un alumbramiento que «deja las entrañas rotas». Estos tres poemas, que corresponden a la juventud -sin madurar- del protagonista, expresan su experiencia del amor como sentimiento confuso. La vida amorosa requiere la participación de la otra persona, y Arias, por ello, tendría que salir de su aislamiento habitual, abandonar su mundo de ensueño, para participar de una realidad natural. Sus «energías» -como decía Martínez Ruiz- [255] amorosas, al no seguir un camino normal, dan como resultado un crimen.

Julio Matas, al apuntar el sentido de la obra, concluye: «En el plano de la 'vida española', Arias es la versión individual de Guadalfranco..., y ambos configuran la imagen de la decadencia nacional tal como la ve Ayala...» (472). Pero, en realidad, Arias no es todo Guadalfranco: la muchacha asesinada y los que le escupen una vez ajusticiado son también parte de la ciudad. Él es el último vástago de una familia noble -los que llevaban la voz cantante en la edad heroica- reforzada con voluntariosa sangre plebeya en la época áurea del cacicato. La novela, como el título expresa, trata de la inexorable caída de una familia representativa de una forma de poder, y ello se asocia con un proceso natural: los limones caen del árbol cuando les llega su momento. Y toda la obra está bañada -desde los poemas- por la omnipresencia de lo natural, del ciclo de la vida y la muerte: así como nacen los limones en el árbol, tienen que caer. Todo es caduco (poema I); todo es efímero, pero la vida permanece, siempre igual

(poemas II y XI): el día sucede a la noche y lo que ha nacido morirá. Pero, ¿y en la vida española?: muere una forma de poderío, el caciquismo, y ¿quién la va a sustituir? Las fuerzas progresistas, los «demócratas» que luchaban contra los caciques, y los republicanos que aparecen en la pensión, ¿superan moralmente a los poderosos caídos? La disposición cíclica de la obra nos lleva a una conclusión pesimista: los Chorizos no son mejores que los Becerriles, y los progresistas que aquí aparecen no son menos brutales que los caciques. Pero hay un niño que acaba de nacer: ¿queda aquí apuntada la esperanza? (nos acordamos de aquellos versos de Machado). En esto radica la «ejemplaridad» de la novela poemática (473). [256]

Estas conductas erróneas son también tres manifestaciones del «querer ser» (474): un hombre inteligente y sano que quiere ser un Prometeo sin castigo; un hombre corriente que quiere ser un contemplativo aislado; y un ser débil y enfermizo que sueña con grandes hazañas, aunque sabe de antemano que son imposibles. Pero estos querer ser no pueden ser impuestos a la realidad y, al contacto con ésta, se volatilizan. No tienen en cuenta sus propias y reales limitaciones. Ofuscados en sus quimeras, han descuidado la vía de acceso a la auténtica realidad: conocerse a sí mismo e intentar acercarse lo más posible a la plenitud de su arquetipo. Ninguno ha pasado de esa etapa de la vida, propia de la adolescencia, que Pérez de Ayala define como el período de «las nubes» (475). Ninguno ha llegado a ser hombre, puesto que, como hemos leído, por su hombredad «el hombre se afirma hermano de los otros hombres»; «la hombredad estriba en la universal simpatía comprensiva; sentimiento de tolerancia y emoción para la justicia» (476). Los tres protagonistas son insolidarios y egocéntricos, incapaces de sentir esa simpatía cordial por sus semejantes, de ahí su error y su sanción (477).

### III. Otra visión de la vida española: «Castilla» (1920-1922)

Los relatos que aquí agrupamos, claramente diferenciados del resto, vienen a constituir un paréntesis en la época de las novelas poemáticas; aun alejados de esa original fórmula literaria, mantienen con ellas ciertas constantes temáticas: la falta de vitalidad de la vida española (reflejada en unos pueblecillos castellanos), y, por consiguiente, la imposibilidad que tienen sus habitantes para poder acceder a una vida plena. Estas tres obras en prosa, junto con dos romances (La Cenicienta y Los buhoneros (478)) y algunas otras composiciones que, al parecer, no llegaron a lograrse (479), iban a formar un libro, Castilla (o Castilla gentil, como lo llama en otra ocasión). Ángeles Prado, en un excelente -como todos los suyos- trabajo (480), estudia estas composiciones, aporta nuevos [258] datos y concluye que en este libro, por su construcción, se iba a «dar el salto desde lo costumbrista prosaico hasta lo universal lírico», al igual, pues, que en las novelas poemáticas, «donde se arranca de una base localista y particularizada para desembocar en intuiciones de vigencia eterna» (481). Pero, por los elementos de que disponemos, no se llega a pasar del primer estadio.

Pérez de Ayala, en un artículo, nos informa de cómo se fueron

gestando estas obras durante un descanso estival en un pueblecito de Tierra de Campos (482):

[...] durante aquel estío, paralelamente a Belarmino y Apolonio, iba yo trazando la silueta, la historia, la psicología y la biografía de aquel pueblecillo (y de otros, sus mellizos) en crónicas, estampas literarias, poesías y romances, y hasta una novelilla... La novelilla se publicó en La Prensa con el título de Un pueblo castellano, y posteriormente en Madrid en La Novela de Hoy, con el título de Pandorga, y no [259] tengo por qué ocultar que despertó curiosidad y alabanza (483).

Pandorga, la más extensa de las tres composiciones, no es en rigor una novela, sino una especie de boceto caricaturesco en el que se funden elementos ensayísticos, teatrales y narrativos (como siempre, Pérez de Ayala se nos muestra innovador). No hay, desde luego, anécdota unificadora, y es el espacio físico, el pueblo de Tierra de Campos así llamado por el escritor, el que cumple esa misión (484). La obra está dividida en tres partes: «Escenario», «Entremés» y «Drama»; y cada uno de los epígrafes define su contenido.

En «Escenario», capítulo de tono más general como base caracterizadora que es, se nos muestra el lugar con pretensiones de abarcarlo desde varios puntos de vista: parte de la biología evolucionista -el pueblo es un organismo vivo, y como tal está sometido a la necesidad de adaptarse al medio y a la exigencia de progreso y evolución- para llegar a su geografía física, su historia, su vida social, carácter y fisonomía. Se detiene el escritor en comentar e interpretar su historia. En un párrafo nos dice:

En fin, que el pueblo de Pandorga, en eso de la adaptación al medio, sin duda está vivito y coleando. [260] Pero lo que es en lo de la exigencia de mudanza, aumento y novedad, está más que difunto, puesto que está momia. Desde que nació, hace ya muchos siglos, claro que no se ha movido del sitio; esto nada tiene de particular. Pero lo admirable es que desde hace varios siglos no ha medrado ni ha menguado, ni se ha percatado del curso del tiempo, ni ha marcado en sus anales ningún suceso notorio.

Y así va tirando el pueblo de Pandorga, como muerto vivo, en maravillosa inmovilidad, que se asemeja al estado de beatitud en que es de presente continuo. Sólo que este andante sin variaciones está colmado de trabajos y escaseces (485).

Sin embargo, esta atonía presente oculta un pasado activo: «Pandorga carece de historia en los postreros cuatro siglos, porque en los otros diez anteriores fue uno de los pueblos más afligidos por la Historia (486): por allí pasaron los romanos (esto pertenece a la «puericia prehistórica»), pero, en realidad, la historia comienza con los godos, de los que quedan restos inciertos y mezquinos; siguen los moros, quienes dejan como reliquia las dos Medinas; los cristianos, o sea, «ricos homes o magnates pendencieros», levantaron recios castillos (hoy, corralizas para el ganado o cobijo para gitanos) y desde ellos «movían guerra al rey». Con

la llegada de Carlos V, los nobles, «con achaque de defender las libertades castellanas», arrastran a los plebeyos, y éstos en la derrota de Villalar resultan deslomados, mientras los «ricos homes» quedan «tan ternes y honrados». Los pandorgueños se desengañaron entonces de la Historia y se echaron a dormir; y así siguen. Al igual que Guadalfanco, el pueblo queda personificado: tumbado en la cuneta, sin ánimo para salir de su sopor. Del paso de las diversas razas, los lugareños han heredado los rasgos constitutivos de su [261] carácter: indisciplina (de los iberos), estoicismo (romanos), altivez (godos) y pereza (moros).

Esta visión, en clave humorística, de la Historia de Castilla guarda sus distancias con la propia de la generación del 98, señaladamente con la que Unamuno designó mediante el término «intrahistoria». No se contrapone en Pérez de Ayala esta vida callada y monótona a la Historia, como si aquella -la intrahistoria- fuera el fondo, la sustancia del progreso, el presente vivo en el que hay que ir a buscar la tradición eterna; y la Historia, el presente superficial que cuando pasa a ser recogido en los libros se convierte en un pasado muerto (487). En Pandorga no se advierte esa «sustancia del progreso», sino parálisis, ausencia de vitalidad. La Historia es vida que discurre pujante, a la que Castilla no se incorpora; de ahí que no pueda aspirar a su plenitud. También Ángeles Prado afirma al respecto: «A diferencia de los escritores del 98, que bucean en el pasado, petrificando en él el presente (España eterna, intrahistoria, eterno retorno), la mirada de Pérez de Ayala se dirige a éste penetrando en las raíces históricas de la realidad, pero con la vista puesta en un desarrollo hacia un porvenir problemático» (488).

Los dos capítulos siguientes nos dan, en distinto tono, dos anécdotas reveladoras de la vida pandorgueña. En el «Entremés», fragmento narrativo de clara disposición teatral (como indica el epígrafe), se nos presenta una escena de carácter jocoso. Narra, con una técnica expresionista, aquello que constituye la máxima diversión para las gentes del pueblo, la agonía y muerte de uno de sus habitantes -en este caso se trata del único gordo del lugar- se reúnen en torno al lecho y conversan empleando frases hechas y refranes sin cuento: este acontecimiento [262] viene a suponer «tres o cuatro días seguidos de zarandeo, de expectación, de sociabilidad, de obligada elocuencia...» (489). La deformación caricaturesca, que redondea el tono humorístico, se acerca bastante al esperpento, con los mismos recursos de animalización y cosificación de los personajes; así, las «viejas amojamadas» del villorrio tienen «sueño de liebre», y cuando escuchan la llamada de la hija del agonizante, «se incorporan en el camastro, tiesa la oreja» (490). Las del tío Fulgencio «son enormes, delgadas y de color morado; dos abanicos inútiles, porque no se puede dar aire con ellos para respirar mejor» (491). Las caras de los viejos y viejas que asisten al trance son «rugosas», como frutos puestos a secar en el sobrado, camuesas del último otoño (492). Asimismo, el cura tiene aspecto «rubianco y pachucho de gato capón, que ya no caza ratones», y el monacillo, «morro afilado y nervioso, ojos bailadores, de azabache, como ratón en la casa donde no hay mantenimiento» (493). Para desconuelo de los asistentes, el tío Fulgencio no muere. Como contraste, en «Drama», la muerte de una vaca escuálida a la que la de otra vecina ha «quebrado la tripa», alcanza proporciones trágicas, y desencadena un proceso judicial

que acaba arruinando a las familias en litigio.

Ángeles Prado vio cómo el tema básico de este grupo de obras es la pobreza (494). En el mismo tono está narrada La fiesta del árbol; una anécdota con segunda intención que cuenta cómo para poder pagar el lunch con que se obsequia a los diputados que asisten a la celebración de «la fiesta del árbol», en la que se planta un simbólico pino en la plaza del pueblo de Villascopezo, tiene el municipio [263] que talar y vender como madera la única arboleda de los contornos (495).

El pueblo. El hombre. El asno. Estampa es una bella pieza literaria prácticamente desconocida. No ha sido recogida en las Obras completas ni en ningún otro volumen, y por ello -y por su brevedad- me he decidido a transcribirla aquí (496):

#### APOSTILLAS

El pueblo. El hombre. El asno. Estampa.

Ésta es una estampa vieja, descolorida, cenicienta. La ceniza tiene dos colores descoloridos, dos reminiscencias de color, dos aprensiones de color; unas veces el azul cinéreo, otras el rubio cenizoso. Estos dos descoloridos colores son los que tiene la estampa; el azul cinéreo en el cielo, el rubio cenizoso en la tierra. Tierra y cielo son como dos trozos de tela usada y desvaída, hilvanados, allá en el horizonte, por unas toscas puntadas de hilo gordo, que fue negro y es ya verdinegro: una fila de chopos. Cielo y tierra son la remendada capa de un pobre.

La tierra es como burdo paño casero. Las lanzaderas han dejado señalada su ruta de vaivén en [264] largas y regulares estrías: los cavones del arado. Este burdo y mal cardado sayal es hirsuto, tiene una áspera pelambre de tono algo más rubio; la paja de los rastros.

La recia estofa de tierra y paja por una parte se arruga, se abullona, se frunce; un pueblo. En el pueblo no hay un ladrillo, ni una piedra. Todo es adobes y tapiales; tierra y paja.

¿No hay una piedra? Sí, hay muchos y grandes sillares de piedra azulina y cenicienta; casi el color del cielo, pero un poco más frío y acerado. Todos estos sillares se amontonan, sin designio de hermosura, en la mole enorme de la iglesia, con su torre. La iglesia aplasta al pueblo. La iglesia, de perfil y a distancia, es semejante a una de aquellas planchas antiguas, alimentadas con carbón de encina, el pecho de bajamar, y su chimenea, alzándose sobre el pecho al modo de largo pescuezo; se llamaban planchas de vapor. Esta enorme plancha parece dispuesta para alisar, para aplastar, para planchar las arrugas y rebujos que le han salido a la recia estofa de tierra y paja.

Por el hueco de una de estas arrugas camina un hombre. Todo él es de color rubio cenizoso. Anda como un sonámbulo. Lleva sobre los hombros la carga de cincuenta años. Muchos meses del año no duerme arriba de tres horas. Ha comido siempre lentejas agusanadas, sopas de sebo, pan de una semana y queso empedernido. Ha bebido un vino

que sabe a vinagre. No sabe cantar.

A par del hombre va el asno. Es rucio, de color rubio cenizoso. El camello es el barco de los grandes mares arenosos del desierto. El asno es el camello de los páramos y las estepas de barro; la chalupa de las lagunas desecadas y estériles. El camello resiste dos semanas sin comer ni beber; el asno, una semana. Al asno nadie le apercibe el pienso. Él mismo se procura el sustento comiendo los cardos que crecen [265] al borde de los caminos y en los eriales. Este asno conduce a lomos un costal voluminoso y pesado, que amenaza aplastarlo. Las frágiles patitas tiemblan y se entrecruzan, a punto de quebrarse.

En tanto, los vanos vencejos, que se alimentan de mosquitos, vuelan en anillo alrededor de la fea torre.

El pueblo, el hombre y el asno llevan una carga demasiado pesada desde hace demasiados años. ¿Años? Siglos. Querido Ignacio, pintor de Castilla; tú bien lo sabes.

Ramón Pérez de Ayala

Valdenebro de los Valles. Septiembre 1920

Esta «Estampa» -es un texto puramente descriptivo- se acerca en su tono, más que las anteriores, al criticismo noventayochista (aunque convendría decir, de forma más exacta, regeneracionista), por su visión dolorida y triste de Castilla; incluso nos parece encontrar ecos de un verso de Campos de Castilla de don Antonio Machado («y atónitos palurdos sin danzas ni canciones» (497)), cuando afirma de este otro palurdo apesadumbrado: «No sabe cantar». Sin embargo, la separa de las visiones lírico-críticas de los hombres del 98 el tipo de imágenes que emplea, con las que degrada aún más la realidad y la somete a sistemática deformación: la tierra y el cielo son «tela usada y desvaída», «burdo paño casero», que se abullona y se frunce. La iglesia semeja una plancha de carbón, etc. Encontramos también alguna greguería, como la referente al camello-barco «de los grandes mares arenosos del desierto» y asno-camello-chalupa de los páramos [266] y «las lagunas desecadas y estériles». Todo ello, más el cuidadoso empleo del color en estas descripciones (unos «colores descoloridos», muy sutilmente matizados), conduce a la referencia, y envío, a Ignacio Zuloaga, con la que termina.

#### IV. «Cuarto menguante»

En 1921 Pérez de Ayala publica en La Novela Semanal «Cuarto menguante», y este texto, convenientemente reelaborado y ampliado, vuelve a aparecer dos años después convertido en la primera parte de su novela Luna de miel, luna de hiel (498), conservando, como tal parte, el mismo título. El relato versa, como sabemos, sobre una errónea educación sexual planeada y dirigida por la madre de Urbano, el protagonista, doña Micaela Cano, mujer que comete el pecado de querer dominar la Naturaleza, apartando de su hijo todo aquello que tenga que ver con el sexo. Como es

de rigor, Urbano queda condenado al fracaso, que se consuma al no poder consumar su matrimonio con Simona, muchacha de casi su misma condición. Al final, y como sucede de forma habitual en las novelas de esta segunda época, tanto extensas como cortas, el error no tiene consecuencias funestas, puesto que se intenta rectificar: en este caso será la Naturaleza la que se encargará de educar sexualmente a Urbano y Simona, como queda insinuado en el desenlace de la novela corta («Dafnis y Cloe redivivos. Nihil novun sub sole», son las palabras que la cierran), y corregir así, normativamente, la viciada educación social que han recibido. El tono con el que está narrada, el mismo, claro está, que el del resto de la novela de 1923, no se diferencia mucho del que apreciamos en no pocos pasajes de *El ombligo del mundo*. Andrés Amorós lo define con precisión: «[...] la narración mantiene un difícil término medio entre el lirismo de la ingenuidad, la farsa grotesca y el esquema ensayístico. La armónica [267] combinación de tan distintos ingredientes es uno de los caracteres que singularizan a Pérez de Ayala dentro de la novela española contemporánea» (499). Por ser, en realidad, parte de una obra más extensa, las «Novelas de Urbano y Simona», su estudio ha sido hecho por el profesor Amorós en su libro fundamental. En lo que a nosotros respecta, tiene interés realizar un cotejo entre los dos textos -el de 1921 y el de 1923- y sacar algunas consecuencias; pero esto, para no romper la línea que venimos siguiendo, lo veremos en un apéndice.

#### V. «El ombligo del mundo». Compendio del arte narrativo ayaliano

Este libro de novelas poemáticas se encuentra situado justo en el centro de la segunda época: fue publicado en 1924, aunque tres de los cinco relatos que lo componen ya habían visto la luz con anterioridad, sin los poemas que los preceden (500): como en 1916, Pérez de Ayala reserva la versión definitiva y completa para el libro; un libro que parece haber sido concebido unos años atrás (501). Es obvio que en este caso no puede hablarse de la pertenencia de estos relatos a una «época de transición», sino a la de plenitud creadora, y que si todavía conservan vestigios del signo de «tinieblas sobre las cumbres», no es menos cierto [268] que en las cinco narraciones se tiende a la «recreación en presente de algunas de las normas eternas y los valores vitales», tal y como su autor dijo de las novelas escritas a partir de Belarmino y Apolonio (502). En *El ombligo del mundo* encontramos el repertorio de temas, estilos y preocupaciones característico de las novelas «originales» de su autor.

Diríamos que, en un aspecto esencial, tres de estas novelas cortas se diferencian de las de 1916 y se asemejan a las extensas de su período temporal: en el reconocimiento de las normas y los valores vitales que encaminarán hacia la plenitud a Urbano y Simona, y a Tigre Juan y Herminia, una vez que superen los erróneos comportamientos anteriores. De este modo, Adriana salvará su matrimonio, y don Recaredo se enfrenta decididamente con su problema: la necesidad de perpetuar su casta, imperativo que está por encima de (y en pugna con) la esterilidad a que ha sido condenado por su condición de eclesiástico; mientras que «Grano de Pimienta» es fiel siempre a su pujante vitalidad. Por el contrario, los

comportamientos erróneos y vitalmente infecundos llevarán consigo el castigo, su «sanción inmanente»: así, terminarán mal, topándose con la muerte, el hidalgo apodado «Mil Perdones», el cura don Olegario Pandora, alias «El Padre Eterno», y el protagonista de Clib, Generoso Vigil. El profesor auxiliar es un caso aparte, que consideraremos en su lugar oportuno. Al mismo tiempo, frente al clima lírico-dramático de las tres novelas poemáticas anteriores, estas cinco se caracterizan por la presencia constante del humor: todas ellas podrían llevar el subtítulo que en su manuscrito original llevara Justicia, «novela humorística» (503). [269]

También en este libro la diversidad de relatos se encuentra neutralizada por una profunda unidad, que no es sólo la del pensamiento que los sustenta, con ser esto tan esencial, sino la del espacio en que suceden: son varias actuaciones humanas, encerradas en ese breve universo que es el valle del Congosto. El lugar viene caracterizado en el fundamental prólogo: un valle cerrado entre las altas montañas y el mar, nunca totalmente visitado por la luz del sol, y cuyas dimensiones -siempre relativas- lo acercan, según el punto de vista de sus habitantes, al valle de Josafat (es el mayor entre los otros vallecitos de los contornos), aunque, en opinión del narrador, comparado con aquél no es mayor que «una concha de almeja». Ángeles Prado ha visto, de manera inteligente, las connotaciones simbólicas del lugar y cómo ya desde la primera oración «quedan aludidos estos estratos múltiples del universo novelesco: lo regional, lo nacional y lo universal» (504). No está de más abundar en ello y señalar un texto de su autor en el que reflexiona sobre el sentido que el espacio adquiere en la obra poética, y que puede ser aplicado al imaginario (aunque no tanto) valle de este libro:

[...] el poeta vive por encima del espacio y fuera del tiempo. Para el poeta todos los lugares, ya sean Babilonia, Aquisgrán, Jauja o Pekín, son «utopías», es decir, negación de un lugar determinado; pueden estar en todas partes y en ninguna. Y en cuanto al [270] tiempo, un centauro o la burra de Balaam no hay inconveniente en que los concibamos como contemporáneos nuestros, con voz actual. La máxima superación del espacio y del tiempo se ha de verificar finalmente en el valle de Josafat, olla podrida y hervidero de todos los lugares y todos los tiempos. Entre tanto los mortales todos aguardan acudir a aquella última cita, los poetas la anticipan y presienten, puesto que, como vates, contemplan el mundo sub specie aeterni (505).

Este lugar «utópico», construido con claras referencias asturianas, tiene unas características que lo definen: está aislado, encerrado entre las montañas y teniendo al mar como su salida natural y la vía de contacto con el mundo exterior: el narrador nos dice que es «la única ventana» abierta sobre el mundo; precisamente por este encierro en lugar angosto (sugerencia fonética de su nombre, Congostó), el sol no lo ilumina nunca por completo, y así se encuentra de continuo en «perdurable penumbra crepuscular». Es también un lugar venido a menos: hay restos de antiguos edificios, ruinas de un castillo feudal, restos románicos...; en una casona gótica con aspilleras está instalada la Administración de Correos,

y aprovechan una aspillera baja como buzón; los más antiguos escudos heráldicos hacen referencia a la época en que los habitantes eran cazadores de ballenas, mientras que hoy «pescan con caña en el cieno de la dársena». La época de decadencia viene a comenzar en el siglo XVIII, según se desprende del tipo de «gongorismo heráldico» característico del siglo, «pues el mucho aparentar nace con la conciencia del dejar de ser» (506). La vida religiosa, asimismo, carece de todo valor trascendente y sirve para remediar mezquinas frustraciones: de las tres iglesias del lugar, la [271] apodada Ropero de las Desesperadas alberga a las Hijas de María; la segunda, Salvamento de Náufragos, debe su mote a que allí se celebra la Adoración Nocturna, lo que permite a los esposos «saturados de cónyuge» poder escapar del hogar; la tercera iglesia, La Madre Eterna, cuyo apodo le viene de su hinchada cúpula, resulta estar dedicada a San Ramón Nonnato. Los clérigos, por supuesto, viven de espaldas a una vida espiritual, alimentan en los feligreses una moral mojigata y se preocupan, ante todo, de sus intereses materiales.

Si el lugar está aislado del mundo, es penumbroso y tiene mermada su vitalidad, pues no se ha recuperado de su decadencia, ya secular, de la misma índole son sus habitantes. Cada cual «se considera, a sí propio, ombligo del mundo»; son, como los define el Sr. Hurtado en Clib, antisociales: encerrados en su egoísmo, necesitan de los demás para ejercerlo plenamente; tienen pocas luces, puesto que no pasan de ejercer un tipo de «inteligencia rutinaria»: juzgan por las apariencias; nunca abordan en profundidad lo que la realidad les ofrece; discuten acaloradamente por cosas superficiales y se dejan llevar por sus impulsos primarios; lo contrario de lo que se concluía en La Araña al glosar el nombre de Recio de Tirteafuera. Sólo un grupo se diferencia ostensiblemente del resto de la población: los apodados Escorpiones e Intelectuales; son osados por vestir a la usanza extranjera: llevan «chanclos Boston» en vez de almadreñas y fuman en pipa: «He aquí toda la modernidad del valle de Congosto: un atavío externo y un humo de fragancia morosa, como aliento del mundo remoto e imposible» (507). Para concluir con este panorama humano, y como expresión social, las clases sociales en el Congosto son más bien castas que «jamás se mezclan ni cruzan»: los campesinos, marineros, menestrales y artesanos y una clase media que «abarca desde mercaderes con tienda puesta hasta las familias de añejo patrimonio, reducido ya a un rédito sobre manera [272] parvo» (508). Carecen, pues, de elementos activos y emprendedores; no van más allá de esa clase media estancada. Todo ello nos presenta un conjunto de seres insolidarios y mortecinos, aislados, rutinarios, carentes de vitalidad; son, en definitiva, «sombras incorpóreas» que divagan por aquella penumbra constante ejecutando cada uno su propia «tragicomedia cotidiana».

Es evidente que este angosto y penumbroso valle, con sus mortecinos habitantes, recubre una realidad mucho mayor que la que puede ocupar en su presunta localización geográfica, y queda aquí reflejado uno de esos temas esenciales que atraviesan la obra madura de Pérez de Ayala: el que se refiere al «problema de España»; la crítica de la vida nacional. Sirve, por ello, de fondo común, de base sustentadora de los relatos; de espacio unificador.

El lector, por su parte, se encuentra ya prevenido desde el poema

inicial, escrito en segunda persona, y conoce la actitud que debe adoptar. El poeta nos hace una llamada de atención y nos aconseja: debemos ser conscientes de nuestras limitaciones y usar de los cinco sentidos para observar la realidad; no debemos ensimismarnos, sino permanecer vigilantes («Sobre tiempo y espacio eres una atalaya»). Pero también sabemos que no debemos «atracarnos de realidades y saciarnos de las cosas visibles», sino «permanecer en todo punto en una postura crítica» (509): comprender de manera inteligente lo que nos aparece (510). [273]

Sobre el tema apuntado en el prólogo, se manifiesta en el primer relato la segunda línea temática, muy representada en el libro: la aspiración del hombre a su plenitud (511). Sin duda alguna, «Grano de Pimienta» y «Mil Perdones» es la novela más representativa del tema de la «vitalidad ascendente» o «sentimiento entusiástico de la vida». Ya en el poema inicial se contraponen el gerifalte que vuela dilatadamente y que vuelve al puño de donde partió, pero trae consigo la presa (la sabiduría), y un hidalgo, una «sombra más negra» (como casi todos los habitantes del valle), paseando por las «sombrias callejas, al pie de los campanarios»; va atado desde su misma entraña por una cadena: el pasado. Como advirtió Ángeles Prado, en este libro poemático emplea su autor un sistema de imágenes «compuesto de elementos simbólicos que se refieren al vuelo, junto a otros que configuran la gravitación hacia la tierra» (512); representa de este modo, poéticamente, a los seres que encarnan los valores vitales positivos y las conductas que se alejan de ellos.

El relato desarrolla el tema expresado en los versos: su base argumental es la oposición entre «Mil Perdones», el hidalgo empobrecido que «se alimenta de ilusiones y se embriaga de palabras generosas» (513), y «Grano de Pimienta», hombre activo, eufórico y vital. El motivo de esta oposición es el amor por «Cerecina» (514), la sobrina del sacerdote [274] apodado «Padre Eterno». «Grano de Pimienta» se afirma en su vitalidad y denuncia el ambiente esterilizador en que se mueve. Dice a la muchacha:

No entiendes que soy el solo hombre en todo el valle. No entiendes que mis locuras y disparates son porque quiero vivir, porque me siento vivir, porque no me acomodo a quedar en esta soledad muerta, entre esas apariencias de hombres. No soy «Grano de Pimienta», sino de dinamita. Y tú eres fuego. Si me inflamas, salta el valle en mil añicos (515).

El tema de la oposición entre apariencia y realidad es muy importante en esta novela: todos los personajes llevan apodos que apuntan a su dimensión aparental, como se había adelantado ya en el prólogo. La acción se desarrolla por los años de la Primera Guerra, y refleja el conflicto entre aliadófilos y germanófilos; el hidalgo «Mil Perdones» causará la admiración de buena parte de sus paisanos debido a su semejanza con el kaiser (lo que da pie al aliadófilo Pérez de Ayala para criticar a sus contrarios (516)), cosa que le satisface en extremo y que asume hasta llegar a la locura. Por su parte, «Grano de Pimienta» ha rechazado rotundamente el mote de «el Diputado», con el que estaban empezando a aludirlo, por su parecido con el hijo del diputado, lo que para los habitantes del lugar es un hecho digno de estima: «No quiero ser siervo de un parecido -ha dicho-. Quiero ser yo distinto de todos, libre y

desmandado. Quiero volar a mis locuras» (517) (clara referencia al poema inicial). [275]

Al final de la obra, el hidalgo muere enajenado, después de sufrir una «parálisis general», mientras que «Grano de Pimienta» pasa de adinerado comerciante -situación a la que llega después de algunos años de ausencia de su ciudad- a bolchevique, y vuelve al pueblo (como el gerifalte con su presa) para casarse con «Cerecina». En este momento afirma abiertamente:

[...] La experiencia me ha enseñado que con poca diferencia el mundo es como el valle de Congosto. Pero yo sigo siendo grano de dinamita, más que de pimienta (518).

También «el Padre Eterno» (así apodado por ser el párroco de «La Madre Eterna» y por su conocida fecundidad genésica) muere ensimismado una vez que el progreso (el ferrocarril) le ha partido su «paraíso terrenal», un huertecillo, que era su punto de articulación con el Universo, regado por tres arroyos a los que denomina Fe, Esperanza y Caridad: los cuadros de hortalizas se empapan con las tres virtudes teologales. El relato es uno de los más divertidos e imaginativos de su autor, y a ello contribuye la estética expresionista empleada para degradar o ridiculizar las formas de vida del valle, y alguna cosa más. Así, en un momento en que un submarino alemán aparece por las aguas cercanas, el hidalgo y «el Padre Eterno», furibundo germanófilo, se dirigen a él en un vaporcillo para entregar al capitán un memorial destinado al kaiser; la escena está descrita en jocosos términos esperpénticos:

El submarino flotaba en la trémula superficie semejante a una cenicienta rata ahogada, por la forma y el color. Y el vaporcito avanzaba a ligeros saltos, emitiendo a intervalos ruidos secos, al modo de estornudos, como perro con moquillo (519). [276]

El encuentro del hombre con las normas de la moral natural aparece, de manera similar a como se produce en las «novelas normativas» (Luna de miel... y Tigre Juan...), en *La triste Adriana*. El esquema argumental básico lo aclara: los protagonistas pasan de un estado de infelicidad por el incumplimiento de las normas, a un estado de dichosa esperanza cuando rectifican sus conductas. Adriana y su esposo, el poeta Federico, se caracterizan por vivir inmersos en un mundo ficticio; los dos se engañan creyendo ser algo distinto de lo que en realidad son: ella «se pasaba el día, cuándo leyendo folletines, cuándo extraviada en imaginaciones quiméricas. Desde niña no había hecho otra cosa que soñar» (520) (igual que los protagonistas de las novelas de 1916); y lo que más la atraía era creerse adúltera e imaginar desenlaces funestos. Federico es un poeta caracterizado por su insinceridad:

Federico vegetaba por su lado, a distancia inmensurable de Adriana. Amaba tanto y de manera tan ardiente en sus versos a todos los seres y las cosas de la tierra, el cielo y los mares, derretido en ternura universal, pues se decía poeta panteísta, que fuego no le quedaba una migaja de amor efectivo que emplear en la vida cotidiana (521).

El paradigma normativo se encuentra aquí en los seres que viven más cerca de la naturaleza: Xuanín «el Sapo» y Espera «la Calandria» (pareja que forma un contrapunto con la central); aquél es poeta también, pero no artificial, como Federico. Es de advertir que en la obra literaria de Pérez de Ayala los auténticos poetas son estos seres más «naturales» («esos versos... tienen perfume, melodía, y dentro de ellos se palpa un cúmulo de fuerzas activas» (522), dice un personaje de esta novelita), frente a los que se denominan «poetas» partiendo de una insinceridad [277] radical, del artificio mixtificador, como sucede con Teófilo Pajares en Troteras, con Federico o con Telesforo Hurtado en La pata de la raposa; todo ello está en consonancia con ese concepto ayaliano de la poesía, a la que tantas veces define como «lo elemental».

Del encuentro de Adriana con la naturaleza (la «moral natural»), representada en esa pareja mencionada, nace su toma de conciencia, lo que la llevará a luchar para conseguir el amor de su marido, y emprende un camino, marcado simbólicamente a lo largo del relato, desde las tinieblas iniciales hacia la luz. Así, la novela se cierra felizmente con el anuncio de que, de este amor mutuo, nacerá un hijo -como sucederá en El curandero de su honra-: «Al hijo de nuestro amor, Salvador te llamaremos» (523).

Está claro que el nombre de Adriana es, como indica Ángeles Prado, un anagrama de Ariadna; y a ello, unido en la mitología con la musa del teatro, alude en los normativos versos iniciales: no hay fatalidad; todo depende de nosotros mismos.

Descubre la tramoya de tu misterio,  
que aún desconoce tu esposo Esquilo.  
Nada hay fatal, de acá del cementerio.  
Al moverte, tú misma tiras del hilo.

¿Los mortales, juguetes de los dioses? Mentira  
del flojo, del nesciente, del falsario.  
Melpómene, del hilo que te aprovecha, tira.  
Eres la reina de tu escenario (524).

Sobre el imperio y primacía de los impulsos vitales por encima de imposiciones sociales alejadas de la naturaleza trata el cuento situado en tercer lugar. La vitalidad es el rasgo básico que define a los dos hermanos, don Recaredo Castañeda, «cura castrense de Pilares», y don Rodrigo, [278] un señor feudal fecundo y tonitronante, que recoge lo mejor de los anteriores y «descomunales» don Cristóbal (Éxodo y Padre e hijo) y don Alberto Menéndez de los Trojes (El patriarca). Este relato es una nueva versión del último cuento mencionado, aunque notablemente enriquecida: don Rodrigo, que se encuentra apremiado por ineludibles deseos de procrear, marcha al campo, a su mansión familiar, para visitar a su hermano e intentar convencerlo de que debe casarse y, así, hacer continuar su casta, en trance de extinción. El hidalgo, naturalmente, rehúsa, pero aquellos contornos están llenos de descendientes bastardos (como sucede con los anteriores personajes, ante todo la afirmación de su propia personalidad).

Pero el centro de interés en este relato está en el problema del sacerdote castrense: se establece, desde el principio, un contraste entre la condición eclesiástica de don Recaredo y su primitiva vitalidad: «Todos nosotros somos casta de bárbaros, de paganos» (525), declara complacido; sobre todo, se alude a su condición de hombre frustrado (virilmente frustrado), puesto que su condición de religioso le prohíbe procrear; de ahí las peculiares sensaciones que va experimentando:

Entonces, desde la niebla de su carne hasta la niebla de su espíritu, se elevó una convicción entrañable, mística, que le saturaba. «Lo que dentro de mí ruge es la exigencia de la especie, el clamor multacentenario de mi casta, que no se resigna a extinguirse sobre la tierra. La sana barbarie de los Castañeda, levadura turbulenta, tiene derecho a pervivir en tanto dure la masa floja de la vida humana» (526).

Todo queda en este relato muy atado a lo telúrico. La niebla es un motivo permanente y simbólico: es la «leche densa de las tetas negras de la tierra», como se dice en [279] el poema que precede a la narración; es el vaho que emerge de la tierra, difuminando las «formas permanentes», en el que se confunden las fuerzas primitivas e irracionales: «las pasiones, los instintos, las imaginaciones, los pensamientos, las sensaciones...» (527). Como vemos, se trata de algo identificable con la Voluntad schopenhaueriana. Parece ser que también don Recaredo adquiere al final la «función normal masculina» cuando huye con Melania «la Prieta», muchacha a la que el autor califica de «espíritu de la tierra» y la relaciona con la bíblica Sulamita, lo que es muy revelador.

Como sabemos, el desenlace de este cuento está en estrecha conexión con los sucesos que se desarrollan en Justicia (1928): Melania trae la noticia del crimen de Tinoco y se escucha un rumor de muchedumbre que se acerca.

Sin duda alguna, el relato más cerebral de Ramón Pérez de Ayala, aun por delante de La Araña, es Clib. En él, el escritor quiere expresar directamente su concepción del mundo y el sentido que debe tener la correcta actuación del hombre: la base filosófica que sustenta sus obras de madurez. En realidad, se encuentra más cerca del ensayo «novelizado» que del relato propiamente dicho; y aun dentro de este segundo período, en el que todos los elementos de su novelística están dispuestos en función de esa «tesis previa» -como ya apuntara Norma Urrutia (528)-, esta novelita destaca por su excesiva carga intelectual, que se hace patente y presente en las abundantes irrupciones de fragmentos meditativos en los que se exponen y desarrollan las ideas centrales. Clib es, ante [280] todo, una reflexión sobre la norma en la actuación humana; a ello se alude con precisión en el poema inicial:

Amigo:

Cuando estás más enajenado,  
o acaso ensimismado en tu vacío profundo,  
tanto más eres juguete del Hado.  
No pretendas creerte ombligo  
del mundo.

.....  
No te escondas: tesoro sepultado.  
No te derrames: cántaro vertido.  
Tu corazón, umbral siempre franqueado.  
Y tu amor sea con todos compartido (529).  
.....

Los pecados por «exceso» y por «defecto» (siguiendo las indicaciones de Julio Matas) contra la norma en la actuación humana vienen a estar representados aquí por la enajenación y el ensimismamiento, dos posturas opuestas que vienen a ser la misma, igual que sucedía en *La Araña* con las nociones de longitud y latitud (vuelta a la derecha o a la izquierda que «son la misma cosa, sólo que son todo lo contrario»); así se caracteriza a los habitantes de Reicastro (la capital del valle de Congosto), seres antisociales por excelencia. Ángeles Prado señala que mientras en las otras tres narraciones «el acento tónico recae sobre la trayectoria individual, en *Clib* adoptará el autor un enfoque que va a permitirle concentrar su atención en una modalidad de la vida colectiva» (530).

El señor Hurtado, «jefe» de los Escorpiones o Intelectuales, personaje de mucha labia, resume en las seis primeras páginas el sentido de la obra. En una conversación -más bien soliloquio- con un forastero que acaba de llegar a la ciudad, le va informando sobre el carácter [281] de los reicastrenses: «son por idiosincrasia antisociales; lo cual, repare usted, no es lo mismo que insociables» (531); son egoístas, pero necesitan de los demás, porque el egoísmo se satisface a costa ajena: el egoísta «es antisocial, pero necesita de la sociedad, y es, por tanto, sociable» (532). El arquetipo de la antisociabilidad lo encuentra el señor Hurtado en una casa de juego, pues allí todos «quieren salir ganando con detrimento de los demás, en lugar de producir bienes comunes» (533).

Estas ideas se particularizan y ejemplifican con la historia que a continuación nos aparece: la de Generoso Vigil, el protagonista de la novela corta. Hombre que llega a ser dominado por el juego, descubre en él un sentido -erróneo- de la vida entendida en términos de ensimismamiento y enajenación, con lo que se convierte en lo opuesto al hombre libre tal y como lo entendía el escritor: «Entiendo por hombre libre -nos dice en otro lugar- aquel que ciertamente conoce y se atiene a los móviles y fines de su conducta, ora abandonándose a la fluencia del instinto, ora guiándose por los cauces geométricos de la razón. El hombre libre, ése sí, es ya un medio para la libertad aumentativa de los demás...» (534). La norma que Generoso Vigil viola es la misma que se desprende del «hecho estético esencial», tal y como era concebido en *Troteras*: «La confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás» (535); y la que alumbra a las virtudes que deben acompañar al «creador que posea de consuno espíritu lírico y espíritu dramático» (536): la tolerancia y la justicia. Más directamente [282] se nos muestra el «imperio de la norma» en *El sendero innumerable*: en la «Polémica entre la tierra y el mar»: los opuestos quedan conciliados al final en ese anhelo de «confusión» o «transfusión», para emplear términos ayalianos; y aún más en el «Coloquio con Sant Agostino» (537): los hombres serían hermanos -dice el poeta- si se pudieran «trocar en sus contrarios» aunque sólo fuera por un breve

instante. En Clib vuelve a repetirse todo ello: ante los argumentos de Generoso Vigil, quien mantiene que la vida es juego y que lo esencial en el hombre es la «enajenación para afirmarse» y la «afirmación para enajenarse», donde los extremos de ensimismamiento y enajenación se unen en su anormalidad -el hombre, ombligo del mundo, en conclusión-, Hurtado, portavoz del autor, expresa la solución normativa con estas palabras:

¿Ombligo del mundo? Si eso tan solo fuéramos, nada seríamos. Somos piernas, con que el mundo avanza; brazos con que se modifica; corazón, con que siente; conciencia, en donde se reconoce y clarifica el orden universal. Equilibrio, equilibrio. No nos ensimismemos, hasta abolir a nuestros semejantes; ni nos enajenemos, hasta preterir los deberes para con nosotros mismos. Pongámonos, con dejación momentánea y comprensiva, en el lugar de los demás hombres, en cada caso concreto. Tolerancia, libertad, y a la postre justicia (538).

El profesor auxiliar, relato que cierra el libro, se distingue notablemente de los otros cuatro. En primer lugar, los hechos no suceden en el Congosto, sino en Pilares, en cuya Universidad padece el protagonista, don Clemente, las penalidades anejas a su condición de profesor auxiliar, aunque en grado superlativo. [283]

No es el de este cuento (539) un tema habitual en Ayala, ni mucho menos; es más bien extraño, sobre todo dentro de esta segunda época. El sufrido y estoico profesor no aspira a ensanchar sus estrechos horizontes vitales (se diferencia así de los más positivos personajes ayalianos): es un ser mediocre que se siente feliz con su pobre patrimonio y con el amor de sus hijas, aunque los alumnos lo pongan, con mucha frecuencia, en situaciones difíciles. Don Clemente es un hombre bueno, en verdad, pero no con el pleno sentido que Pérez de Ayala asigna a este concepto. En un interesante y poco conocido texto leemos:

Esta primera condición es la de hombría de bien, hombría cabal: vir bonus. Las palabras y en consecuencia los conceptos van degenerando de tal suerte que hombría cabal apenas si quiere decir nada. El primer grado de degeneración comenzó por estrechar el significado de vir bonus, hombre cabal, a la conducta ética; luego se estrechó, dentro de la conducta ética, a la sobriedad en el ejercicio del sexo; por último, ya hoy se califica de hombre bueno a quien no puede ser otra cosa, un desdichado, un pobre hombre... Vir bonus, lo mismo que buen caballo o buena escopeta, indica el ejemplar que reúne el mayor número de excelencias, y necesariamente de eficacia, entre los de su especie; en el caso del hombre, inteligencia, imaginación, voluntad, diligencia, probidad, sencillez, franqueza, liberalidad..., y hasta una hermosa hipostasis (sic); pero esto último es la añadidura, que a pocos les ha sido [284] otorgada. Esta integridad humana u hombría cabal es condición inexcusable en toda actividad noble» (540).

Todo esto caracteriza al personaje vitalmente positivo, como «Grano de Pimienta»; nuestro profesor auxiliar es, más bien, un pobre hombre. Al

describirlo, el narrador lo pone como ejemplo de la «fisonomía estoica»; descubre en su rostro «nobleza de carácter y estrechez de inteligencia», y en el estado de su ropa adivina «la escasez de sus medios de fortuna y la dignidad de su vida» (541). Es pobre, bondadoso, digno y poco inteligente; pero está tratado con ternura, y esto no es muy frecuente en Ayala. Su singularidad radica en el modelo que aquí sigue: es un cuento de clara inspiración clariniana (542): el protagonista, al igual que los mejores personajes de don Leopoldo Alas, es uno de esos seres que «siguen su propia virtud» y es fiel a los valores que rigen su pobre e insignificante vida -aunque a veces sufran-, y por ello es feliz; y tendrá su recompensa final cuando un alumno, el que más se distinguía en la clase por su agresividad contra él, al ir a su casa con ánimo de intimidarlo, se enamora de una de sus hijas y termine formando parte de la familia.

Este cuento, tal vez, viene a presentar otra posible actitud vital digna: la del que se conforma con sus limitaciones y asume sus fracasos sin que ello afecte a su carácter y modifique su natural bondad. Será, pues, otro ejemplo dentro del repertorio de actitudes y actuaciones humanas que encontramos en *El ombligo del mundo*. [285]

## VI. «Justicia». Novela última

Según nos informa Andrés Amorós -ya lo hemos señalado con anterioridad-, *Justicia* tenía en el manuscrito un subtítulo que no conserva en su aparición impresa: «Novela humorística». Este calificativo de «humorística» alude a una realidad, es cierto, pero se hace necesario aclarar que se trata de un humor amargo, corrosivo, pesimista. Yo diría que nos encontramos ante la obra más pesimista de Pérez de Ayala: *Justicia* es un esperpento que muestra con su peculiar estética expresionista una realidad social moralmente degradada. Tanto el título como el subtítulo preterido tienen un sentido irónico, sarcástico casi, puesto que, como afirma Ángeles Prado, «lo que va a mostrarnos es la ausencia de todo sentimiento de justicia por parte del pueblo reicastroense» (543).

El título hace referencia expresa a la máxima virtud que Ayala pretendía despertar en sus lectores por medio de su obra literaria: es la finalidad última de sus escritos (544). La búsqueda de la justicia como estado último para la perfección moral del individuo llena toda la segunda época, desde su fundamento en *Troteras* hasta *El curandero de su honra* (1926), y la que nos ocupa. Recordemos que en *Troteras* el arte auténtico es aquel que prepara al hombre «para recibir dignamente el advenimiento de dos grandes virtudes, de las dos más grandes virtudes, [286] y estoy por decir que las únicas»: «la tolerancia y la justicia» (545). Y en *El curandero...* se llega a unas precisas conclusiones que iluminan el sentido de esa novela corta publicada dos años después:

He aquí mi dictamen: debemos ser tolerantes para luego poder ser justos. Cuando yo comprendo, con la cabeza y con el corazón, la causa poderosa de un ajeno maleficio, y me apiado sinceramente del malhechor, y, más aún, llego a sostener que no pudo por menos de obrar de aquella suerte, y que cualquiera otro, reunidas todas sin excepción e idénticas circunstancias, hubiera

hecho otro tanto; en este caso yo soy tolerante. Pero, a seguida, cúmpleme ser justo, porque mi Razón me muestra de modo palmario que aquel maleficio merma la razón de ser del hombre que lo ejecutó, hasta el punto de justificar en ocasiones la pena capital; y de otra parte perjudica y ofende la razón de ser de los demás hombres. Con esto de la pena capital no me refiero al castigo impuesto por los tribunales de justicia, sino al que impone la misma naturaleza; como si dijéramos, el hombre que se mata por temeridad, el que revienta de una comilona, el que se aniquila o enloquece, de tanto beber. Debemos ser justos, por caridad hacia el malhechor y en merecido tributo al hombre que se esfuerza en aproximarse a su plena razón de ser (546).

Apliquemos este razonamiento, fruto del aprendizaje vital de Tigre Juan, a Tinoco y tendremos expresado el juicio normativo y correcto sobre su crimen; lo contrario de lo que sucede en el relato. Podemos también recordar los argumentos del señor Hurtado (citados hace poco), con que hacía frente al «error» de Vigil en Clib: ni ensimismamiento [287] ni enajenación; debemos intentar situarnos en el lugar de cada uno, en cada caso concreto: «Tolerancia, libertad, y a la postre justicia». Como podemos comprobar, el escritor viene repitiendo una misma idea, que podemos encontrar en numerosos ensayos y poemas -vease El sendero innumerable-: a la justicia se llega mediante la comprensión profunda de cada particular manera de obrar; mediante la tolerancia. En ello estriba la hondedad, «en la universal simpatía comprensiva; sentimiento de tolerancia y emoción para la justicia» (547).

Si reiteradamente vamos encontrando estas formulaciones positivas de la virtud, también se nos han presentado actuaciones opuestas: las raíces del comportamiento de los reicastrenses están en las novelas poemáticas de 1916. En Luz de domingo, el abuelo de Balbina pide una justicia que es en realidad una venganza (desea tomar la justicia por su mano); y los habitantes de Cenciella muestran su falta de sensibilidad para esa virtud al burlarse de los deshonrados. La caída de los Limones se cierra abruptamente con las palabras de aquel republicano -«¡En este país no hay justicia!»- que delatan su condición brutal; al tiempo que los de Guadalfranco se vengán cobardemente de los caciques una vez que han sido ejecutados. En Justicia culmina esta línea; está ausente el espíritu de comprensión y tolerancia y predomina el deseo de venganza unido al de diversión cruel.

Hemos dicho que nos encontramos ante otra novela poemática, aunque no se la haya calificado así ni figure en un volumen bajo este rótulo. Ello es evidente, y Ángeles Prado ha acertado al situarla en su edición de El ombligo del mundo en el lugar que debe ocupar, inmediatamente después de Don Rodrigo y don Recaredo, cumpliendo con lo que el mismo escritor había previsto al ir esbozando el libro de 1924: esta novela figuraba en aquella [288] lista como «Histerismo (Justicia)»; si la obra no llegó a ocupar aquel lugar y vio la luz cuatro años más tarde que el libro, se debe a contingencias que desconocemos (548).

La obra pertenece al mundo novelesco del Congosto (la acción sucede también en Reicastro, como «Grano de Pimienta», La triste Adriana y Clib),

pero no está alejada de las novelas de 1916. Si nos damos cuenta, aparecen los cuatro puntos fundamentales que advertíamos en aquellas obras maestras: los protagonistas viven de quimeras e imaginaciones; y aquí es el pueblo, protagonista colectivo, el que queda calificado como «aburrido e imaginador, resignado y humorístico» (549). Es evidente que son seres frustrados, y esa frustración radical es la causa de sus crueles impulsos, de su deseo de venganza «por diversión». No es menos notable la presencia de la muerte: las cinco beatas; el ajusticiamiento de Tinoco; y los dos linchamientos que no se llegan a consumir: el de Melania y el imaginario del diputado liberal. Por último, la atonía y la brutalidad -las dos aquí- impregnan el ambiente de Reicastro. A esta novela se le puede aplicar lo que el profesor Mainer advertía en las tres novelas poemáticas: «A la vista de estos relatos de 1916 resulta evidente que el problema de España ha pasado a ser, para Ramón Pérez de Ayala y para los intelectuales de 1910-1920, la patética inadecuación del país para la convivencia civil, la irrefrenable tendencia a la incivilidad, la propensión a la envidia. La denuncia de la brutalidad...» (550). Justicia, la última novela poemática, viene a ser, pues, compendio y resultado de los dos ciclos anteriores. [289]

En esta novela se cumple otro designio del escritor, ya expresado en *Troteras*, precisamente en ese pasaje en que Alberto reflexionaba sobre cómo el arte auténtico debe preparar al público para el reconocimiento de las dos grandes virtudes, las cuales «no se sienten; por lo tanto, no se transmiten, a no ser que el creador de la obra artística posea de consuno espíritu lírico y espíritu dramático» (551). Pues bien, en *Justicia* se hace patente esa unión del espíritu lírico con el espíritu dramático. Veamos cómo.

Al leer la novela, podemos comprobar un cambio de estilo que aparece al final del capítulo tercero (está dividida en siete): los tres primeros capítulos, muy breves, tienen como protagonista al gitano Tinoco, el calderero enamorado de Melania «la Prieta» o «el Ángel de azabache»; desde el fondo oscuro de su herrería, situada por debajo del nivel de la calle, la muchacha le aparece recortada en la ventana como una «visión empírea». Desea unirse a ella e interpreta de forma particular lo que el «Ángel» moreno le dice, metafóricamente, que debe hacer para liberarse de las cadenas: «Martillo tienes, y brazo fuerte». Sus cadenas vienen a ser su mujer, su suegra y sus tres cuñadas, que viven con él: cinco desagradables beatas que lo aborrecen y zahieren de continuo; y los cinco eslabones partidos son las cinco cabezas aplastadas bajo la fuerza de su maza. Esta novela, como poemática que es, se inicia también con un poema en versículos, la «Balada del calderero apasionado», que nos introduce en el espíritu del protagonista. A partir de aquí los tres primeros capítulos están narrados en un tono lírico, con abundantes imágenes poéticas que nos muestran el mundo interior de Tinoco, en el que lo «prodigioso» tiene un papel muy importante. Vemos el crimen desde el mismo punto de vista del criminal, y por ello lo comprendemos. En esto radica el espíritu lírico, que Alberto define como «capacidad de subjetivación»; o sea: «vivir por cuenta propia y por entero, con ciego abandono de uno mismo y [290] dadivosa plenitud, todas y cada una de las vidas ajenas. En la mayor o menor medida que se posea este don, se es más o menos tolerante» (552).

Pero en el final del capítulo tercero se produce el paso del espíritu lírico al dramático, que es la «capacidad de impersonalidad, o sea la mutilación de toda inclinación, simpatía o preferencia...» (553); y frente a la prosa poética con que estaban narrados los sucesos anteriores, se hace uso, hasta el final, de una técnica expresionista, puramente esperpéntica, una «superación del dolor y de la risa», como decía aquel personaje de Valle-Inclán (554). El pueblo de Reicastro, que se erige en protagonista de la mayor parte de la obra, desea castigar el crimen y, una vez preso Tinoco, deciden buscar a Melania, a la que juzgan causante del hecho; en ese delirio colectivo se advierte la mezquina condición de las gentes: seres frustrados, como antes hemos dicho. [291]

Había brotado en el alma popular, desde sus raíces oscuras, un violento impulso venatorio que no podía ya amansarse hasta ser satisfecho. Aunque reclamase pan y justicia, lo que el pueblo necesitaba era una víctima de circo, con que causando, para contemplarlos, sufrimiento y agonía, eliminar fuera de sí, transitoriamente, la agonía y sufrimiento que a él, por el simple hecho de vivir, le causaban, sin acertar a distinguir cómo, ni de dónde, ni por quién.

Por eso gritaba indistintamente ¡justicia! y ¡venganza!, como si fueran la misma cosa. El hambre de justicia era hambre de olvido, por diversión (555).

El pueblo, en demanda de justicia, acude a Macarrón, el diputado del partido liberal democrático, quien, pensando sacar tajada electoral, les halaga el oído y les promete «justicia y pan». Consigue que el juicio se celebre en Reicastro y para ello «se habilitó el gran salón de bailes y espectáculos del 'Clib', que así se titulaba el Casino local» (556), de manera que el tribunal, acomodado en el escenario, tenía sobre sí las dos máscaras (cómica y trágica) del teatro. Macarrón, que actuó como acusador privado, no sólo le imputa un crimen contra natura, sino que además lo delata como bolchevique, semita (como los judíos) y gitano; o sea, lo opuesto de un guardia civil.

Hay una notable novedad en esta obra: los Intelectuales o Escorpiones pierden los rasgos negativos o las reticencias con que estaban vistos en algunos pasajes de El ombligo del mundo; son un grupo incomunicado, «recelados y rehuidos en el pueblo, porque tenían el feo vicio de hallar mal las cosas malas de la sociedad donde vivían... y, lo que es peor, de decir lo que pensaban» (557). [292]

Se destaca así su aislamiento y falta de operatividad social. Pues bien, son precisamente dos individuos de este grupo quienes actúan como defensor y como forense, causando el coraje del público y empeorando la situación del acusado, porque actúan razonablemente. El defensor delata el estado patológico mental de Tinoco (lo que era cierto) y las causas sociales del crimen («por no existir el divorcio»); y también expone ideas cercanas a las que encontramos en los escritos ayalianos: hay que tender hacia una legislación super natura, «o sobre la naturaleza, por cuanto la supera, apoyándose en ella, y no otra cosa son civilización y cultura, pues para domeñar a la naturaleza es imprescindible comenzar por desentrañar y obedecer sus leyes inderogables. El edificio social, sin

firmes y cimientos de naturaleza, se desmorona» (558). Y aún más, el forense argumenta sobre la noción de normalidad con las mismas reflexiones que hemos podido leer páginas atrás, en un ensayo aquí citado: «¿Qué es la normalidad? -se pregunta este personaje-. Comúnmente se cree que normalidad es lo usadero, el tipo predominante, el tipo medio. Se llama persona normal a una persona vulgar y como cualquiera otra. Pues no, señor. Normal es lo que se ajusta a la norma. Y la norma es el ideal de perfección» (559). El escritor traslada a este Intelectual, casi al pie de la letra, fragmentos de sus propios artículos. Son, pues, sus más firmes convicciones las que caen en el vacío, las que no sólo no son comprendidas, sino que despiertan el enojo de la gente. No aventuramos mucho al deducir que en esta novela Pérez de Ayala se nos muestra pesimista sobre la posible eficacia social de las pretensiones reformistas de su grupo generacional; por lo menos, delata la enorme distancia que existe entre el grupo de los intelectuales y la base social sobre la que intentan actuar e influir. Las ideas generales que exponen en el juicio, inteligentes y profundas, suenan extrañas en aquella realidad, [293] no son operativas. Como se esperaba, Tinoco es condenado a cinco penas de muerte.

Sucede un cambio radical. Los jesuitas hacen frecuentes visitas al condenado en su celda, y logran difundir la idea de que no sólo se ha arrepentido, sino que casi se ha convertido en un santo; y se habla del hijo pródigo, María Magdalena y Dimas, el buen ladrón. En resumen, que los jesuitas convencen al pueblo, con astucia y poco esfuerzo, de que el propio reo ha visto la luz y ha reconocido que la causa del crimen han sido «las ideas disolventes» del «nefando liberalismo», y que el «inductor había sido, pues, Macarrón». Se cuentan milagros del santo reo y se pide su indulto. El día de la ejecución, al izar la bandera negra, el pueblo, apesadumbrado, vio cómo un rayo de luz abría un boquete azul en el cielo, «por donde penetrase el alma de Tinoco». Después de esto, los reicastrenses deciden linchar a Macarrón; y en su opinión lo hicieron, pues describen con pelos y señales el suplicio del diputado; pero todos saben que eso sólo está en su imaginación. En realidad, Macarrón había huido.

Manejado fácilmente por fuerzas opuestas, el pueblo de Reicastro es todo lo contrario de un pueblo libre. Esta última novela, también «de la vida española», muestra una sombría realidad: en ese medio degradado no hay ya lugar para personajes positivos y ejemplares, y el ácido del esperpento no deja casi nada sin corroer. Los únicos seres con cierta vitalidad son los más elementales: Melania y Tinoco, que aspiraban a la libertad -allí imposible; por eso son odiados-; y el mismo don Rodrigo, que aún conserva su imperativo carácter de señor feudal. Pero también muestra el escritor la inoperancia de su grupo: los intelectuales. A la vista de este relato da la impresión de que, después de varios años, no se haya conseguido nada; no hayan llegado a ningún sitio, y se encuentren inmovilizados en el mismo lugar de partida. No es extraño, pues, que ésta sea su última novela. A partir de aquí, Pérez de Ayala se dedicará a exponer sus ideas, a diario, en multitud de artículos periodísticos y, en su momento oportuno, a la acción política.

[295]

## Apéndice

«Cuarto menguante» y «Luna de miel, luna de hiel»

Pérez de Ayala publica en 1921, en *La Novela Semanal*, *Cuarto menguante*, novelita que dos años más tarde volvió a aparecer, esta vez como primera parte de una novela extensa, *Luna de miel, luna de hiel* (1923). Me propongo en estas páginas cotejar ambos textos y sacar algunas consecuencias. Para mayor comodidad emplearé las siglas CM para hacer referencia a la novelita corta, *Cuarto menguante* (según el texto señalado, claro está), y LM para la novela, en su edición en el volumen IV de las *Obras completas* de Aguilar.

Ambas presentan la misma estructura: se dividen en tres partes (que no van precedidas por epígrafe), correspondientes a un pasado próximo (caracterización de los principales protagonistas y presentación del suceso que sirve de base al relato: la boda de Urbano decretada por doña Micaela); un pasado remoto (aquí hay grandes diferencias entre ambos textos, como se verá; en resumen: comienza con la infancia de Micaela; su amistad con don Cástulo; boda de aquella con don Leoncio; nacimiento y educación de Urbano, al que su vigilante madre oculta todo cuanto tenga relación con el sexo -origen del conflicto y centro de la novela-; amistad con la familia de Simona y decisión de boda entre los dos inocentes jóvenes); y una vuelta a un pasado próximo que enlaza con el final de la primera parte (boda de Urbano y Simona; viaje de novios; abandono de Simona por parte de Urbano y regreso de éste al hogar materno, donde se decide que el joven [296] regrese junto a su mujer acompañado por su preceptor, don Cástulo, quien colaborará en la educación sexual del inocente). Cada uno de estos tres apartados se desarrolla en el siguiente número de páginas: en CM el pasado próximo ocupa trece páginas; el pasado remoto, veinte y el segundo pasado próximo, trece. En LM ocupan respectivamente nueve, veintiocho y catorce páginas. Hay una diferencia considerable entre la longitud de ambos textos; CM tiene un total de cincuenta y cuatro páginas, con abundantes ilustraciones intercaladas y un formato pequeño (en 8.º menor); LM ocupa cincuenta y una páginas completas, con un formato mucho mayor. Por término medio, una página de CM contiene doscientas veintiocho palabras y una de LM, trescientas ochenta y tres. Observamos también diferencias en las proporciones entre ambos textos: mientras que en la primera parte (pasado próximo) guardan semejanzas en cuanto a la extensión -nueve páginas en LM y trece en CM-, en la segunda parte (pasado remoto) LM posee un texto mucho más extenso: veintiocho páginas de aquella frente a veinte de CM (recuérdese la diferencia de tamaño entre las hojas), e igual sucede con el texto que corresponde al segundo pasado próximo, aunque la diferencia ya no es tan grande: trece páginas en CM frente a catorce en LM. Sobre estas bases, vamos a ver con detalle en qué radica esa diferencia de extensión.

Naturalmente, las variantes entre ambos textos son numerosísimas: la prosa se encuentra mucho más elaborada en LM, pero sobre la base de CM. No vamos a consignar aquí todas las variantes estilísticas; sólo citaremos algún ejemplo representativo para detenernos más en aquellas que afectan directamente a la estructura de la obra en sus diversos componentes. Para comenzar, diremos que en LM aparece al principio un párrafo introductorio en el que el narrador nos da la situación espacio-temporal y crea una

cierta expectación; en CM la acción comienza in media res con las palabras de doña Micaela, que nos introducen directamente en el asunto. Es interesante hacer constar aquí la diferencia en la caracterización [297] de los personajes en ambas novelas. Sobre todo, la comparación del perfil de doña Micaela con el de Dante: motivo que, además de dar fuerza al retrato, quedará conectado después con el tema de la «bajada al infierno» -que viene a ser el mundo bajo de Pilares, el mercado, etc., lugares en los que pasó su niñez-. Veamos estas variantes significativas:

CM        LM

Doña MICAELA

(Pág. 4)(Pág. 225)

[...] por filo de los cincuenta, vestida con peinador blanco, bastante escotada porque la aquejaba el calor y padecía de sofocos; el pelo suelto por la espalda, porque sufría de jaquecas; ojos arrebatados; en lo más rotundo de la mejilla izquierda, un lunar de veludillo negro y tamaño de una lenteja, mouche de beatués, como ella decía con locución galicana y acento nasal. Talante y afectado, entre altivo y romántico. Por filo de los cuarenta y cinco, poco más o menos; vestida con peinador blanco, bastante descotada porque le aquejaba el calor y padecía de sofocos; el pelo suelto por la espalda, pues sufría de jaquecas; perfil aguileño y enjuto -muy parecido al de Dante-, con la piel como ahumada y color cordobán, adherida al hueso; ojos atrincherados, duros y alerta.

Don LEONCIO

(Pág. 4)(Págs. 225-226)

A su diestra don Leoncio Fano, testa de nieve, rostro oliváceo e hidalguero, barbas de acero, revolvía, en actitud de resignación, el café. A su diestra, el marido, don Leoncio -testa rapada, rostro oliváceo, barbas [298] de acero: cabeza de hugonote vencido-revolvía, en actitud de resignación, el café.

Don CÁSTULO

(Págs. 4-6)(Pág. 26)

[...] rala pelambre, áurea antaño, hogaño blanquinosa; daba, en conjunto, la impresión de un crepúsculo otoñal, apacible, triste, de esos color de miel.[...] rala pelambre, áurea antaño, hogaño un tanto -muy poco- blanquinosa. Su faz daba en conjunto, la impresión de una mañana de octubre, de esas color de miel.

Urbano no presenta diferencias considerables en su caracterización; se destaca en ambos textos los dos rasgos que lo definen desde un principio: su timidez («exageradamente susceptible al rubor y aun al

llanto») y la «mandíbula ancha, que denotaba fuerte voluntad, acaso soterraña y en germinación todavía».

He consignado las anteriores variantes porque dan prueba de la elaboración y depuración a que ha llegado el texto LM, pues matizan más los rasgos psicológicos en el primer encuentro del lector con los personajes, aunque no juegan un papel decisivo como elementos diferenciadores entre ambas estructuras. Más importancia en este sentido tienen los dos fragmentos siguientes. El primero caracteriza las relaciones en el seno de la familia:

CM

LM

(Págs. 13-14)(Pág. 231)

Lo que él no sospechaba, ¡el infeliz! era que Urbano, por virtud de las artes nada paladinas e insinuaciones delicadamente sutiles de don Cástulo, respetaba y amaba más a su padre que a su madre. El muchacho se permitía con don Leoncio, alentado por la madre, conatos de energía y desparpajo, adivinándole más débil, y atraído, además, por una especie de confianza amistosa. Urbano no había tenido ningún amigo, sino don Cástulo. Lo que él no sospechaba, ¡el infeliz!, era que Urbano, por virtud de las artes nada paladinas e insinuaciones [299] delicadamente sutiles de don Cástulo, le respetaba y amaba más a él que a doña Micaela. Por temerla demasiado, Urbano aborrecía un poco a su madre, incoscientemente, a modo de desazón y tirantez muy interiores y oscuras. Con don Leoncio, Urbano se permitía conatos de energía y desparpajo, en parte introducido por la madre y contaminado por la rutina del hogar, donde don Leoncio era algo así como el último mono; en parte porque, sintiéndose tan débil y empequeñecido bajo la autoridad materna, cedía a veces al impulso adolescente de imponer su voluntad, por desquite, sobre alguien más flojo y sumiso, y para eso allí estaba a propósito su padre; pero, señaladamente, porque don Leoncio atraía a Urbano con una especie de amistosa y amorosa confianza. Urbano no tenía sino un amigo partido en dos mitades. Una de las mitades, la que corresponde al trato continuo, la mitad pasiva de la amistad, era el preceptor, don Cástulo. [300] La otra mitad, oculta y silenciosa, donde reside el amor leal, era don Leoncio, su propio padre.

Y esto otro es esencial para el conocimiento de la personalidad de doña Micaela:

CM LM

(Pág. 15)(Pág. 233)

Después del primer alumbramiento, Micaela quedó inútil para la maternidad. Se aplicó entonces, fanáticamente, según sus raras ideas y austerísimos métodos, al cuidado y educación del único vástago. El marido dejó de existir para ella. Después del primer

alumbramiento, Micaela opuso a una segunda maternidad, y desde entonces, fanáticamente, según sus raras ideas y austerísimos métodos, vivió sólo para el cuidado y educación del único vástago. El marido dejó de existir para ella.

Todas éstas son las únicas divergencias notables que aparecen entre ambos textos en la primera parte del relato. Como podemos apreciar, no hay grandes diferencias de tipo estructural entre las dos redacciones, pero sí hay -y esto es lo importante- una mayor complejidad en los personajes de LM, que son aquí la razón del relato. Por el contrario, en la segunda parte (el pasado remoto) las diferencias son enormes y muy significativas. En CM toda la vida anterior de doña Micaela queda reducida al siguiente fragmento:

El resorte vital de doña Micaela era la ambición. Soñaba codearse con gentes linajudas y de fuste. Era hija de una tendera que tenía un puesto de [301] quincalla y géneros catalanes al aire libre, en el mercado. Se había educado en la calle, y había visto, desde muy niña, cosas feas y bajas que le repugnaban. Databa de entonces su amistad con don Cástulo, hijo de otra tendera del aire, protegida de unos señores beatos, que pagaron al niño el bachillerato; pero, aunque listo, salió de tan poco genio que nunca supo valerse por sí. Leoncio y Micaela se conocieron porque la madre de ella era cliente del bazar donde estaba él empleado. En casándose, Micaela se metió por la Iglesia, habiendo observado, de antiguo, que todas las damas distinguidas eran muy devotas. Cuando le nació Urbano se determinó en criarlo y hacerlo hombre de una manera perfectamente contraria a como ella se había hecho mujer. Ella lo sabía todo a los doce años. Quería que su hijo llegase a casarse sin haber sabido ni sospechado nada. (Págs. 19-20.)

Este breve fragmento narrativo -veintiocho líneas en CM- se encuentra desarrollado en LM a lo largo de trece páginas que dan cuenta de la psicología de doña Micaela y de sus causas: la niñez en el mercado de Pilares y su ambiente (prolijamente descrito); su familia: era hija de padre desconocido, su madre vivía con un hombre al que Micaela obliga a casarse; su amistad con don Cástulo y la historia de éste, desarrollada con cierta amplitud; el noviazgo con don Leoncio, del que también se nos cuentan sus antecedentes; el propósito de dirigir la educación de Urbano y la vigilancia a que lo somete... Todo ello constituye una historia secundaria, aunque básica en la novela, en la que abundan digresiones, citas de autores y de obras literarias: Platón, Calderón de la Barca, el Novellino -cuya historia resume Cástulo-. Marcan bien claramente estos fragmentos las diferencias entre ambas estructuras, diferencias que terminan cuando se vuelve sobre el asunto central, lo único que interesa en la nouvelle. Hay que señalar en CM la ausencia de dos personajes que cobrarán importancia en las siguientes tres partes [302] de la novela (y que, por supuesto, sí aparecen en LM: María Egipcíaca, la amante de don Leoncio, y Pentámetro, el espolique del «centauro» Paolo. Naturalmente, en la novela corta quedan suprimidos los personajes que no son pertinentes

para el desarrollo de ese «único acontecimiento». Sin embargo, sí cumple su función en la nouvelle una descripción extensa (no aparece otra), que ocupa algo más de una paginita -CM, págs. 27-28; LM, págs. 255-256-, dedicada a presentarnos la finca de los Cea, la familia de Simona: encuadra socialmente a esta familia, marca sus diferencias con la familia de Urbano (doña Micaela aspira a codearse con la aristocracia; recalca, pues, la ambición de la dama) y presenta los lugares en que han de desarrollarse los hechos venideros: petición de mano, boda, etc. La descripción, pues, se encuentra subordinada a la narración.

La tercera parte, el pasado próximo que comienza a partir de la boda, contiene también importantes diferencias estructurales -ocupa en CM desde la página 46 a la última, la 57 y en LM, desde la 262 hasta la 276-. En CM se describe la inquietud interior de Urbano y Simona en su viaje de novios en dos páginas (46 y 47) en las que no entra nada del mundo exterior: es la descripción somera de dos estados de ánimo. Este episodio ocupa en LM ocho páginas en las que abundan las descripciones (lo que se ve desde la ventanilla de la diligencia, los pasajeros que allí viajan, un gracioso chiste sobre dos monjitas) y el análisis amplio y complejo de las experiencias y sentimientos de ambos protagonistas. Asimismo, la rápida crisis que sufre Urbano en la habitación de la pensión, cuando decide volver solo y fracasado a su casa -CM, páginas 50-51-, ocupa en LM dos páginas (272-73), en las que se analiza la situación y se plasma el conflicto dramático con el desdoblamiento del muchacho ante el espejo: «el Urbano de siempre y el Urbano de ahora, cuitado, infelicísimo» (LM, pág. 272). El desenlace es igual en los dos textos.

El cotejo entre ambas versiones nos permite observar, sobre un material determinado, las características [303] que definen al relato breve frente a la novela, tal y como en la primera parte dejamos apuntado. La nouvelle se concentra exclusivamente sobre lo argumental; se narran los hechos directamente implicados en el desarrollo lineal de la «fábula», mientras que en la novela son los personajes quienes ocupan el primer plano de interés, y son sus caracteres y sus actuaciones lo que intenta ser analizado y expresado. Muestra clara de ello es la importancia que en Luna de miel cobra la parte correspondiente al pasado remoto, esencial en la novela, pues en ella todos los elementos se encuentran encaminados a perfilar el origen y la formación del carácter de la madre de Urbano. También abundan aquí largas descripciones de ambientes -mercado de Pilares- y derivaciones hacia la historia de otros personajes -Cástulo, Leoncio, y la incursión en la vida de la familia de Micaela, que no aparece en CM-, las cuales constituyen, cada una por separado, historias afluentes a la central. Del mismo modo, acabamos de ver que en la tercera parte, el viaje de novios, CM sigue la misma línea de continuidad narrativa que el resto del relato, mientras que en la novela queda destacado como pasaje importante en el que se practica un dilatado sondeo en los dos cónyuges, analizando sus sentimientos y reacciones -siempre los protagonistas en primer plano-, mientras que el mundo exterior adquiere consistencia, destacándose objetos y personajes que se van superponiendo sobre la mera relación de un asunto. Como podemos ver, en la novela corta no surge ninguna interferencia en la continuidad de la narración de un hecho único, y todos los elementos del relato quedan subordinados a esa

línea narrativa. Los diálogos están integrados en la narración; las descripciones son escasas y nunca suponen un abandono de la continuidad: no desplazan la atención hacia lugares marginales; y los personajes quedan descritos escuetamente, sin que estén sometidos a una caracterización que pueda desequilibrar las proporciones de rigor dentro de la unidad de la obra.

[305]

#### Bibliografía crítica

AA. VV., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ed. Ariel, 1974.

AA. VV., *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980. Once estudios críticos sobre el escritor y su obra*, Oviedo, I. D. E. A., 1981.

AA. VV., *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Oviedo, 1980.

ACOSTA MONTORO, José, *Periodismo y literatura*, 2 vols., Madrid, Ed. Guadarrama, 1973.

AGUADO, Emiliano, «La narración breve en los escritores del 98», Leonardo, I, Madrid, 1945, págs. 237-244.

AGUSTÍN, Francisco, *Ramón Pérez de Ayala. Su vida y obras*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1927.

ALBIAC, María Dolores, «La educación estética. Baile español». Un precedente desconocido de Troteras y danzaderas, de Ramón Pérez de Ayala», *Ínsula*, núm. 361 (diciembre, 1976), págs. 3 y 14.

— «Hidalgos y burgueses: la tetralogía generacional de Ramón Pérez de Ayala», en M. Tuñón de Lara y otros, *VII Coloquio de Pau. Del Antiguo Régimen al franquismo*, Madrid, Edicusa, 1977, págs. 205-247.

— «La Semana Trágica de Barcelona en la obra de Ramón Pérez de Ayala», *Ínsula*, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 3-4.

ÁLVAREZ, Carlos Luis, «El raposín, por Ramón Pérez de Ayala», *Blanco y Negro*, 2 marzo 1963, núm. 2652.

— «Contorno de un clásico», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 30-33. [306]

ÁLVAREZ, G., Y CASTAÑÓN, L., *Estudio histórico de los periódicos y revistas de Asturias*, 2 tomos, ejemplar mecanografiado que se conserva en la Hemeroteca de Gijón.

AMORÓS, Andrés, «Pérez de Ayala: la novela total», *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Ed. Anaya, 1966, págs. 219-220.

— *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Ed. Gredos, 1972.

— *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, Madrid, Castalia, 1973.

— «El prólogo desconocido de *Justicia* de Pérez de Ayala», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 87 (enero-abril, 1976), págs. 3-11.

— «Pérez de Ayala enjuicia su obra (Una carta inédita)», *Ínsula*, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 4-5.

— «Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-68 (enero-febrero, 1981), págs. 7-20.

— «Introducción» a su ed. de *La pata de la raposa*, Barcelona, Ed. Labor, 1970, págs. 7-28.

- «Introducción biográfica y crítica» a su ed. de Tinieblas en las cumbres, Madrid, Ed. Castalia, 1971, págs. 7-36.
- «Introducción crítica» a su ed. de Troteras y danzaderas, Madrid, Ed. Castalia, 1973, págs. 9-33.
- «Introducción» a su ed., de Las novelas de Urbano y Simona, Madrid, Alianza Editorial.
- «Introducción» a su ed. de Belarmino y Apolonio, Madrid, Ed. Cátedra, 1976, págs. 13-47.
- «Introducción crítica» a su ed. de Tigre Juan y El curandero de su honra, Madrid, Ed. Castalia, 1980, págs. 7-72.
- «Introducción» a la ed. Cincuenta años de cartas íntimas. 1904-1956, a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta, Madrid, Caja de Ahorros de Asturias y Editorial Castalia, 1980, págs. 7-31.
- Introducción a su ed. de A. M. D. G., Madrid, Cátedra, 1983, págs. 9-98.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, El cuento español, Buenos Aires, Ed. Columba, 1959. [307]
- Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ATKINSON, William C., «Ramón Pérez de Ayala: Novelist», Modern Languages, Londres, 1931, XII, págs. 164-168.
- AYALA, Francisco, Reflexiones sobre la estructura narrativa, Taurus, Madrid, 1970.
- «Pérez de Ayala ante Galdós», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 37-40.
- AZAÑA, Manuel, «Belarmino y Apolonio» en Obras Completas, vol. I, ed. de Juan Marichal, México, Eds. Oasis, 1966, págs. 1115-1119.
- AZORÍN, «Oviedo. En la biblioteca de Clarín», Obras Completas, tomo VIII, Madrid, Aguilar, págs. 98-105.
- BAEZA, Ricardo, Comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos, Barcelona, 1935.
- BALAKIAN, Anna, El movimiento simbolista, Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.
- BALSEIRO, José A., «Ramón Pérez de Ayala, novelista», El vigía, Madrid, Mundo Latino, II, 1928, págs. 125-269.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C. S. I. C., 1949.
- «Clarín, creador del cuento español», Cuadernos de literatura, 5 (1949), págs. 145-169.
- «Los cuentos de Clarín», en Leopoldo Alas «Clarín», ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Ed. Taurus, 1978, págs. 245-252.
- Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), Madrid, Ed. Gredos, 1963, págs. 161-171 y 171-245.
- «Estudio preliminar» a Antología de cuentos contemporáneos, Barcelona, Ed. Labor, 1964.
- Qué es la novela, Buenos Aires, Ed. Columba, 1966.
- Qué es el cuento, Buenos Aires, Ed. Columba, 1967.
- «Los cuentos de Azorín», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 226-227 (octubre-noviembre, 1968), págs. 355-374.
- Estructuras de la novela actual, Barcelona, Ed. Planeta, 1970.
- [308]

- «Los cuentos de Baroja», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 265-267 (julio-septiembre, 1972), págs. 408-426.
- «Los cuentos de Gabriel Miró», en Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1879-1979), compilación de J. L. Román del Cerro, Alicante, 1979, págs. 123-148.
- «De Miró a Pérez de Ayala», Monteagudo, núm. 71, Universidad de Murcia, 1980, págs. 5-8.
- «Los 'cuentos largos' de Clarín», Los Cuadernos del Norte, núm. 7 (mayo, junio, 1981), págs. 68-71.
- BARBERO, Teresa, «Los senderos innumerables de Pérez de Ayala», La Estafeta Literaria, núm. 545, 1 de agosto de 1974, págs. 18-19.
- BARJA, César, Literatura española: libros y autores contemporáneos, Victoriano Suárez, Madrid, 1935, págs. 439-466.
- BATAILLON, Marcel, «Belarmino y Apolonio», Bulletin Hispanique, tomo XXIV, 1922, núm. 2, págs. 189-191.
- BAYER, Raymond, Historia de la estética, México, F. C. E., 1980 (2.<sup>a</sup> reimpresión).
- BECK, Mary Ann, «La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala», Hispania, Baltimore, XLVI, 1963, págs. 480-489.
- BERNARDETE, Mair, J., y RÍO, Ángel del, El concepto contemporáneo de España (1895-1931), New York, Las Américas Publ. C., 1962.
- BESER, Sergio, «'Sinfonía de dos novelas'. Fragmento de una novela de 'Clarín'», en Leopoldo Alas «Clarín», ed. de José María Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1978, págs. 238-244.
- Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Ed. Laia, 1972.
- «Introducción» a José López Pinillos «Parmeno», La sangre de Cristo, Ed. Laia, Barcelona, 1975.
- BEST, Marigold, Ramón Pérez de Ayala: an annotated bibliography of criticism, Grant and Culter Ltd., London, 1980.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- El Unamuno contemplativo, Barcelona, Ed. Laia, 1975. [309]
- BLANCO FOMBONA, Rufino, «En torno a dos novelistas: Pío Baroja y Pérez de Ayala», Motivos y Letras de España, Madrid, Ciap., 1930, págs. 137-148.
- BLEIBERG, Germán, «Algunas revistas literarias hacia 1898», Arbor, XI, 1948.
- BOBES, María del Carmen, Gramática textual de «Belarmino y Apolonio», Madrid, Planeta, 1977.
- «Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», Los Cuadernos del Norte, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 26-29.
- «Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala», Ínsula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1 y 30.
- BOSCH, Juan, «La forma en el cuento», Revista Nacional de Cultura (Caracas), XXIII (1961), núm. 144, págs. 40-48.
- BOSCH, Rafael, La novela española del siglo XX, Nueva York, Las Américas Publ. Co., 1970.
- BOURNEUF, R., y OUELLET, R., La novela, Barcelona, Ed. Ariel, 1975.

BRANDERBERGER, Eran, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1973.

CALVO, Luis, «El día de Ramón Pérez de Ayala», ABC, Madrid, 23 de noviembre de 1930.

CAMPBELL, Breton, «The Esthetic Theories of Ramón Pérez de Ayala», Hispania, L., Baltimore, 1967, págs. 447-453.

— «Free will and determinism in the theory of tragedy. Pérez de Ayala and Ortega y Gasset», Hispanic Review, 1969, vols. XX-XVII, págs. 375-382.

CANOVA GALIANA, Joaquina, «Pérez de Ayala y el teatro», en AA. VV., Homenaje a Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 161-188.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, «Bajo el Signo de Artemisa y El ombligo del mundo», Los Lunes de «El Imparcial», Madrid, 27 de julio de 1924.

— La nueva literatura, IV. La evolución de la novela. Colección de estudios críticos, Madrid, Ed. Páez, 1927. [310]

CARAYON, Marcel, «Lumière des dimanches», La Rêvue de Genève, VI, 1923, págs. 401-405.

— «Bajo el signo de Artemisa», Bulletin Hispanique, XXVII, 1925, págs. 283-285.

CASARES, Julio, Crítica efímera, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Historia de la lengua y literatura castellana, t. XII, Madrid, 1920, págs. 127-128.

— «Don Ramón Pérez de Ayala», De la tierra, Madrid, Jubera Hnos., 1914, págs. 243-251.

CLAVERÍA, Carlos, «Apostillas al lenguaje de Belarmino», Cinco estudios de literatura española moderna, Salamanca, 1945.

— «Apostillas adicionales a Belarmino y Apolonio, de Ramón Pérez de Ayala», Hispanic Review, 1948, vol. XVI, págs. 340-345.

COLETES BLANCO, Agustín, «Inglaterra y la novela de Ramón Pérez de Ayala», Los Cuadernos del Norte, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 58-63.

— «En torno al Ayala modernista: Tres sátiras de 'El Carbayón'», Nueva Conciencia, Mieres del Camino, núms. 20-21 (octubre, 1980), Homenaje a Ramón Pérez de Ayala, págs. 55-57.

CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 255 (marzo, 1971), págs. 403-416.

CUESTA RODRÍGUEZ, E., «Noreña y Pérez de Ayala», Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 67, 1969, págs. 267-74.

CUETO ALAS, Juan, «La cuarta persona del singular. El humor literario: dos ejemplos asturianos», Urogallo, núm. 16, 1972, págs. 83-90.

CURTIUS, E. R., Ensayos críticos acerca de la literatura europea, Barcelona, Seix-Barral, 1972.

CVITANOVIC, Dinko, «Consideraciones sobre la mentalidad alegórica en Luz de domingo», en Pelayo H. Fernández, Ed., Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala, University of New Mexico, Gijón, 1981, págs. 53-60.

D'AMBROSIO DE SERVODIDIO, Mirella, Azorín, escritor de cuentos, New York, Las Américas Publ. Co.-Anaya, 1971.

DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen, «Amor, educación, pedagogía», Los Cuadernos del Norte, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 16-21. [311]

DÍAZ FERNÁNDEZ, J., «Un novelista en el teatro. Pérez de Ayala,

- dramaturgo y crítico», *El Sol*, 12 de diciembre de 1928, págs. 1-2.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.
- DÍEZ-BORQUE, José María, «Antonio Machado, crítico literario, enjuicia la prosa de sus contemporáneos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 304-307 (octubre-diciembre, 1975; enero, 1976), págs. 810-839.
- DÍEZ CANEDO, E., «Ramón Pérez de Ayala: Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones», *España*, III, febrero, 1917, págs. 108.
- DÍEZ DE REVENGA, María Josefa, «El ombligo del mundo», *Monteagudo*, núm. 71, Universidad de Murcia, 1980, págs. 9-18.
- «Las primeras narraciones cortas de Pérez de Ayala», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. XXXVIII, núm. 2 (1981), págs. 157-182.
- «Pandorga: una novela corta de Pérez de Ayala», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, vol. XXXIX, núm. 1 (1982), págs. 189-207.
- DOMINGO, J., «Ramón Pérez de Ayala o el intelectualismo narrativo», *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Ed. Labor, 1973, págs. 93-103.
- DURÁN, Manuel, *De Valle-Inclán a León Felipe*, México, Finisterre, 1974.
- «EL CABALLERO AUDAZ», *Galería*, t. II, Madrid, Eds. ECA, 1944.
- EMBEITA, María, «Dos problemas de abulia: La voluntad y Tinieblas en las cumbres», *La Estafeta Literaria*, Madrid, núm. 365 (11 de marzo de 1967), pág. 12.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Ramón Pérez de Ayala», en *Las mejores novelas contemporáneas*, t. VII, Barcelona, Ed. Planeta, 1965, págs. 270-349.
- ESPINOSA, Hilma, e HIDALGO, Linda, «Simposio Internacional Centenario de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 105-107. [312]
- FABIAN, Donald, L., «Action and Idea in Amor y pedagogía and Prometeo», *Hispania*, XLI, Baltimore, 1958, págs. 30-34.
- «The progress of the artist: A major theme in the early novels of Pérez de Ayala», *Hispanic Review*, vol. XXVI, 1958, págs. 108-116.
- «Pérez de Ayala and the Generation of 1898», *Hispania*, XLI, Baltimore, 1958, págs. 154-159.
- «Bases de la novelística de Ramón Pérez de Ayala», *Hispania*, XLVI, Baltimore, 1963, págs. 57-60.
- FEENY, Thomas P., «El hombre de acción as Hero in Pérez de Ayala's *Bajo el signo de Artemisa*», *Revista de Estudios Hispánicos*, The University of Alabama Press, 9, 1975, págs. 231-40.
- FERNÁNDEZ, Pelayo H., *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1978.
- «Norteamérica vista por Ramón Pérez de Ayala y Julio Camba», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 71-80.
- Ed., *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, University of New Mexico, Gijón, 1981.
- *Ideario etimológico de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Eds. José

Porrúa Turanzas, S. A., 1982.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «Leopoldo Alas y Clarín», *Ínsula*, núm. 31, III, 1948.

— «Esquema de la novela española contemporánea», *Clavileño*, núm. 5 (octubre, 1950), págs. 15-28.

FERNÁNDEZ AVELLO, M., «Ramón Pérez de Ayala y el periodismo», *Gaceta de la Prensa Española*, núm. 132 (enero-febrero, 1961), págs. 3-13.

— *Pérez de Ayala y la niebla*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970.

— *El anticlericalismo de Pérez de Ayala*, Oviedo, Gráficas Summa, 1975.

— *Recuerdos asturianos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Biblioteca Popular Asturiana, 1980.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1981. [313]

FERRAGUT, Juan, «Impresiones de un lector. Los libros del día (Sobre El ombligo del mundo)», *Nuevo Mundo*, Madrid, 27 de junio de 1924.

FERRERES, Rafael, *Los límites del modernismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1964.

FOGELQUIST, Donald F., «Helios, voz de un renacimiento hispánico», *Revista Iberoamericana*, 40, 1955, págs. 291-299.

FONT, María Teresa, «La sociedad del futuro en Pérez de Ayala, Huxley y Orwell», *Revista de Estudios Hispánicos*, The University of Alabama Press, IV, núm. 1 (abril, 1970), págs. 67-83.

FORRADELLAS, Joaquín, «El último vástago, novela primera de Pérez de Ayala», *Letras de Deusto*, núm. 9, vol. 5 (enero-junio, 1975), págs. 137-155.

FOX, E. Inman, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa, 1976.

FRIERA SUÁREZ, Florencio, «Esquema histórico de la época de Pérez de Ayala» y «Crónica y bibliografía del primer centenario del nacimiento de Ramón Pérez de Ayala», en *Nueva Conciencia*, Mieres del Camino, núms. 20-21 (octubre, 1980), págs. 7-15 y 115-144.

— *Pérez de Ayala: el escritor y su tiempo. Literatura e historia en la Asturias de la Restauración (Resumen de su Tesis Doctoral)*, Universidad de Oviedo, 1982.

— «Entre Delfos y el valle Congosto: La importancia de cada ombligo», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 15 (septiembre-octubre, 1982), págs. 99-100.

FUENTENEbro, Francisco, «La huella literaria de Ramón Pérez de Ayala», *Arbor*, núm. 337, enero, 1974, págs. 51-62.

GAMALLO FIERROS, Dionisio, «Primera etapa de la vida y obra de Pérez de Ayala», *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980. Once estudios críticos sobre el escritor y su obra*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981, págs. 227-443.

GARCÍA BLANCO, M., «Unas cartas de Unamuno y Pérez de Ayala», *Papeles de Son Armadans*, t. XXXVIII, núm. CXIV, 1965, págs. 237-254.

— «Clarín y Unamuno, Leopoldo Alas 'Clarín'», ed. de J. María Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1978, págs. 82-97. [314]

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, Archivum, XX, Universidad de Oviedo, 1970.

- «Pérez de Ayala y el compromiso generacional», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 34-39.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías, «El estilo contra la novela», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 52-57.
- «Presentación» a la *Antología asturiana de Pérez de Ayala*, Oviedo, Biblioteca Académica Asturiana-Caja de Ahorros de Asturias, 1980.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «De Clarín y Unamuno», *Proemio*, III, 3 (diciembre, 1972), págs. 467-472.
- GARCÍA MERCADAL, José, «Clarín, Pérez de Ayala, Ortega y Munilla y Los Lunes de El Imparcial», *Destino*, Barcelona, 7 de julio de 1962, págs. 31-33.
- «Prólogo» a *Obras Completas de Ramón Pérez de Ayala*, t. I, Madrid, Ed. Aguilar, 1964, págs. XI-LXXV.
- «Una amistad y varias cartas», prólogo a *Ramón Pérez de Ayala*, Ante Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964, págs. 7-44.
- GIL, Miguel L., «La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI (junio, 1979), núm. 348, págs. 596-608.
- GILLESPIE, Ruth G., «Ramón Pérez de Ayala, precursor literario de la revolución», *Hispania*, XV, Stanfor, 1932, págs. 215-222.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E., *Novelas y novelistas*, Madrid, Ed. Calleja, 1918, págs. 281-292.
- «Las novelas de Ramón Pérez de Ayala», *La Esfera*, Madrid, 2 de junio de 1923.
- «Las nuevas novelas ejemplares», *El Sol*, Madrid, 20 de mayo de 1924, pág. 1.
- «Azorín, cuentista», *El Sol*, Madrid, 21 de julio de 1929.
- GÓMEZ MARÍN, José Antonio, «Pérez de Ayala, rescatado», *Aproximaciones al realismo español*, Madrid, Castellote Editor, 1975, págs. 119-126.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, «Ramón Pérez de Ayala», *Revista Contemporánea*, vol. 130, Madrid, 1905, págs. 143-168.
- *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, Editores, 1909. [315]
- GONZÁLEZ BLANCO, Pedro, «La paz del sendero», *Nuestro Tiempo*, II, Madrid, 1904, págs. 267-272.
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel, *La prosa de Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Salamanca, 1979.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, Blanca, *Los temas del «Carpe diem» y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona, 1938.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, E., «El cuento de Pío Baroja Vidas sombrías. Del simbolismo al existencialismo», *Ínsula*, núm. 267, 1969.
- «Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo», *Ínsula*, Madrid, núm. 350 (enero, 1976), pág. 11.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, «La obra literaria de don Ramón Pérez de Ayala», *Bulletin of Spanish Studies*, IX, Liverpool, 1932, págs. 24-30.
- GRANJEL, Luis S., «La novela corta en España (1907-1925)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 222 (junio, 1968), págs. 477-508, y núm. 223 (julio, 1968), págs. 14-50.
- *La generación literaria del 98*, Madrid-Salamanca, Ed. Anaya,

1973.

GRASS, Roland, «Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica», en *El Simbolismo*, ed. de J. Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, págs. 313-327.

GUILLÉN, Alberto, *La linterna de Diógenes*, Madrid, Ed. América, S. A.

GULLÓN, Germán, «Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 286 (abril, 1974), págs. 173-188.

GULLÓN, Ricardo, «La novela española contemporánea», *La Torre*, año XI, núm. 42 (1963), págs. 45-68.

— *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963.

— *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969.

— «Las novelas cortas de Clarín», *Ínsula*, núm. 76, abril, 1952.

— «Un ejemplo de novela lírica», *El País*, 9 de agosto de 1980, pág.

16.

— *El modernismo visto por los modernistas*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1980.

— «Ramón Pérez de Ayala y la novela lírica», en Pelayo H. Fernández, [316] Ed., *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, University of New Mexico, Gijón, 1981, págs. 61-70.

HARTSOOK, John H., «Literary Tradition as form in Pérez de Ayala», *Romance Notes*, University of North Carolina, VI, 1964, págs. 21-25.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*, México, F. C. E., 1954.

HIERRO, José, «El cuento como género literario», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 61, enero de 1956.

HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

IBARRA, Jaime, «Ramón Pérez de Ayala», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1930, pág. 13.

IGUALADA BELCHI, Dolores A., «Pérez de Ayala y el lenguaje», *Monteagudo*, núm. 61, Murcia, 1978.

JARNÉS, Benjamín, «Los tres Ramones», *Proa*, I, núm. 5, Buenos Aires, 1924, págs. 3-9.

JIMÉNEZ MADRID, Ramón, «Ayala y Miró (En torno a unas cercanías literarias)», *Monteagudo*, núm. 71, 1980, Universidad de Murcia, págs. 30-33.

JOHNSON, Ernest A., «Sobre Prometeo de Pérez de Ayala», *Ínsula*, núms. 100-101, Madrid, 1954.

— «Prometeo and the Humanities», *Hispania*, XXXVIII, Baltimore, 1955, págs. 276-281.

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1970 (4.<sup>a</sup> ed.).

KING ARJONA, Doris, «La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology», *Revue Hispanique*, LXXIV, 1928, págs. 573-671.

KRONIK, John W., «La modernidad de Leopoldo Alas», *Papeles de Son Armadans*, 41, núm. 122 (1966), págs. 121-134.

LEIGHTON, Charles, «The Structure of Belarmino y Apolonio», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII, 1960, págs. 237-243.

LITVAK, Lily, ed., *El modernismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1975.

- Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1979.
- Transformación industrial y literatura en España (1895-1905), Madrid, Ed. Taurus, 1980. [317]
- LIVINGSTONE, Leon, «Duplicación interior y el problema de la forma en la novela», en Germán Gullón y Agnes Gullón, Teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1974.
- «The theme of the Paradoxe sur le Comedien in the novels of Pérez de Ayala», *Hispanic Review*, 1954, vol. XXII, págs. 208-223.
- LONGHURST, Carlos, «Sobre la originalidad de Tinieblas en las cumbres, *Ínsula*, núm. 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 5.
- LÓPEZ, Julio, «Hacia una teoría literaria de la generación del 14», *Ínsula*, núm. 427 (junio, 1982), págs. 4-5.
- LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne, «Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXV, 1971, págs. 445-460.
- La Revista de Occidente y la formación de minorías, Madrid, Taurus, 1972.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, El naturalismo y España, Madrid, Ed. Alhambra, 1977.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan, Estudio preliminar a su selección y ed., *Krausismo: estética y literatura. Antología*, Barcelona, Ed. Labor, 1973.
- LOZANO ALONSO, María Blanca, «Novelas cortas de Pérez de Ayala: Éxodo y Padre e hijo», *Hoja del Lunes de Murcia*, núms. 1474, 1477, 1481, 1483 (agosto-octubre de 1964).
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel, «Hacia una clasificación de la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala», *Ítem*, Centro de Estudios Universitarios-Facultad de Filosofía y Letras, Alicante, núm. 2 (1977), págs. 77-97.
- MACKLIN, J. J., «Tradición literaria en Luz de domingo», *Ínsula*, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), pág., 6.
- «Pérez de Ayala y la novela modernista europea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 21-36.
- «Myth and Mimesis: The Artistic Integrity of Pérez de Ayala's Tigre Juan and El curandero de su honra», *Hispanic Review*, XLVIII (1980), núm. 1, págs. 15-36.
- «Un alto en la vida errante: un texto olvidado de Ramón Pérez de Ayala y Antonio de Hoyos», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 101 (1980), págs. 525-535. [318]
- MADARIAGA, Salvador de, *Semblanzas literarias contemporáneas*, Barcelona, Ed. Cervantes, 1924.
- MAEZTU, María de, *Prosistas españoles, semblanzas y comentarios. Antología siglo XX*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- MAINER, José Carlos, *Literatura y pequeña-burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa, 1972.
- La Edad de Plata, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- MARÍAS, Julián, «Ensayo y novela», *Ínsula*, núm. 98, 15 febrero, 1954.
- Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- MARICHAL, Juan, *La vocación de Manuel Azaña*, Madrid, Edicusa, 1971.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)», en

Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes, Murcia, 1974.

— «Semántica del título en la narrativa de Ramón Pérez de Ayala», *Monteagudo*, núm. 71, 1980, Universidad de Murcia, págs. 23-29.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, «Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los 'nova novorum'», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. VI, Barcelona, Ed. Vergara, 1968, págs. 375-442.

— «Leopoldo Alas, narrador (Sus cuentos, sus novelas, 'Su único hijo')», *La Estafeta Literatura*, núms. 402-404, 15 de septiembre de 1968, págs. 21-22.

— «Ramón Pérez de Ayala en dos entrevistas de hacia 1920», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 86 (septiembre-diciembre, 1975), págs. 407-419.

— «Necrologías sobre Clarín», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 7 (mayo-junio, 1981), págs. 2-7.

— «Ramón Pérez de Ayala y el Modernismo», en Pelayo H. Fernández, Ed., *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, University of New Mexico, Gijón, 1981, págs. 27-38.

MATAS, Julio, *Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Seminarios y Ediciones, S. A., 1974.

— «Pérez de Ayala y el cuento», *Ínsula*, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 7. [319]

— «Política y silencio en Pérez de Ayala», *Ínsula*, núm. 431 (octubre, 1982), págs. 1 y 12.

McBRIDE, Charles A., «Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 19 (1969), págs. 5-15.

MÉNDEZ RIESTRA, E., «Vindicación de la abulia: una lectura de La pata de la raposa», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 66-69.

MEREGALLI, Franco, «Parole nel tempo». *Studi su scrittori spagnoli del novecento*, Milán, U. Mursia & C., 1969.

MERIMÉE, Henri, «El ombligo del mundo y Bajo el signo de Artemisa», *Bulletin Hispanique*, XXVII, 1925, págs. 375-378.

MIRANDA, Sebastián, «Recuerdos de mi amistad con Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200 (julio-agosto, 1966), págs. 5-7.

MONTESINOS, J. F., «Acerca de un libro sobre las publicaciones periodísticas anteriores a 1895 de Valle-Inclán», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1970.

NAVARRO CARRIÓ, Mercedes, «Aproximación al concepto de novela de Ramón Pérez de Ayala», *Monteagudo*, núm. 71, 1980, Universidad de Murcia, págs. 34-38.

NOBLE, Beth, «The Descriptive Genius of Pérez de Ayala in *La caída de los limones*», *Hispania*, XL, Baltimore, 1957, págs. 171-175.

NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea*, t. I, Madrid, Gredos, 1963, (2.<sup>a</sup> ed.), págs. 467-514.

O'BRIEN, Mac Gregor, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en «La Prensa» de Buenos Aires*, Oviedo, I. D. E. A., 1981.

- OLIVIO JIMÉNEZ, José, «La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos», en *El Simbolismo*, ed. del autor, Madrid, Taurus, 1979, págs. 45-64.
- ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, New York, Las Américas Publ. Co., 1961.
- O'RIORDAN, Patricia, «Helios, revista del modernismo (1903-1904)», *Ábaco*, 4, 1973, págs. 57-150. [320]
- ORTEGA, José, «Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela», *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., 1974, págs. 13-28.
- ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- *La deshumanización del arte*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976.
- *Ensayos sobre la generación del 98*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Granada, 1979.
- PATTISON, Walter T., *El naturalismo español*, Madrid, Gredos, 1969.
- PAUCKER, Eleanor Krane, «Los cuentos como clave de la obra unamuniana», prólogo a Miguel de Unamuno, *Cuentos*, 2 vols., Madrid, Ediciones Minotauro, 1961, págs. 7-19.
- PEERS, E. Allison, *Historia del movimiento romántico español*, vol. II, Madrid, Gredos, 1967, págs. 525-527.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael, «Macterlinck en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, 1971, págs. 572-581.
- PÉREZ FERRERO, Miguel, «Los caminos de Ramón Pérez de Ayala», *Papeles de Son Armadans*, XXVI, 1962, págs. 235-242.
- *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Ed. Guadarrama, 1973.
- PÉREZ MINIK, Domingo, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, 1957.
- POSADA, Paulino, «Pérez de Ayala, un humanista del siglo XX», *Punta Europa*, 1967, vol. XII, núm. 127, págs. 48-53.
- PRADO, Ángeles, *La literatura del casticismo*, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1973, págs. 41-43 y 86-92.
- «Pérez de Ayala y su Viaje entretenido al País del Ocio», *Revista de Occidente*, 3.<sup>a</sup> época, núms. 5-6 (marzo-abril, 1976), págs. 79-82. [321]
- «Castilla: el sendero tierra adentro de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 316 (octubre, 1976), págs. 196-210.
- «Seudónimos tempranos de Pérez de Ayala», *Ínsula*, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1, 18 y 19.
- «Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 41-70.
- *Introducción crítica a su ed. de Ramón Pérez de Ayala, El ombligo del mundo*, Madrid, Ed. Orígenes, 1982, págs. 11-67.
- RAJOY FEIJOO, María Dolores, «Poesía y narrativa en Ramón Pérez de

Ayala», Homenaje a Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 45-66.

RAMOS GASCÓN, Antonio, «Clarín y el primer Unamuno», Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 263-264 (mayo-junio, 1972), págs. 489-495.

RAND, Marguerite C., «Pérez de Ayala: Poet, Novelist and Essayist», Hispania, Baltimore, XLV, 1962, págs. 662-670.

— Ramón Pérez de Ayala, Twayne Publishers, Inc. New York, 1971.

REININK, K. W., Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de don Ramón Pérez de Ayala, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht, El Haya (sic), 1959.

RIOPÉREZ Y MILA, Santiago, Azorín íntegro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

RÍOS, Laura de los, Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.

RISLEY, William R., «Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán: Jardín umbrío», en J. Olivio Jiménez, ed., El Simbolismo, Madrid, Ed. Taurus, 1979.

RIVAS CHERIF, Cipriano, «Apuntes de crítica literaria: Tinieblas en las cumbres», España, Madrid, 8 de diciembre de 1923, pág. 5.

ROCA MARTÍNEZ, José Luis, «Troteras y danzaderas y El mal metafísico: dos novelas de clave», Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 95 (1978), págs. 483-510. [322]

RODRÍGUEZ MONESCILLO, Esperanza, «El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala», Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1961, págs. 510-522.

— «El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala», Ínsula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 8.

RUBÍN, Antón, «Don Rafael de Zamora y Pérez de Urría, tercer marqués de Valero de Urría», La Nueva España, Oviedo; art. en cuatro entregas: I, 26-7-68; II, 30-7-68; III, 31-7-68; IV, 1-8-68.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, Historia y antología de la novela corta en España, Madrid, Ed. Aguilar, 1959 (2.<sup>a</sup> ed.).

— Raros y olvidados (La promoción de «El Cuento Semanal»), Madrid, Ed. Prensa Española, 1971.

— La promoción de «El Cuento Semanal». 1907-1925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

SALCEDO, Emilio, «Ramón Pérez de Ayala en la Tierra de Campos», El Norte de Castilla, 9 de octubre de 1980, pág. 19.

SALGUES DE CARGILL, Maruxa, Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1972.

SALINAS, Pedro, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

SALLENAVE, Pierre, «La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 234 (junio, 1969), págs. 601-615.

— «Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 244 (abril, 1970), págs. 178-190.

- SALVIA, R. J., «Las fronteras entre el cuento y la novela», *Leonardo*, I (1945), págs. 245-249.
- SCHMIDT, Ruth, *Ortega Munilla y sus novelas*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1973.
- SCHULMAN, Yván A., «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», en *El Modernismo*, ed. de Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1975.
- SEÑABRE SEMPERE, R., «La generación del 98 y el novecentismo», *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Filosofía y Letras, XVIII, 1964, núm. 3, págs. 24-30. [323]
- SHAW, Donald, «Ramón Pérez de Ayala» en *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1977.
- SHKLOVSKI, V., «La construcción de la nouvelle y de la novela», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov*, Buenos Aires, Ed. Signos, 1970.
- *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Planeta, 1971.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio, «Ramón Pérez de Ayala: De Sentimental Club a La revolución sentimental», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 181 (enero, 1965), págs. 5-19.
- «Una cuestión de poética y una pregunta retórica en torno a Sentimental Club», *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, University of New Mexico, Gijón, 1981, págs. 136-147.
- SOLÍS, Jesús Andrés, *Vida de Ramón Pérez de Ayala*, Candás, edición del autor, 1980.
- STEVENS, Harriet S., «Los cuentos de Unamuno», en *Miguel de Unamuno*, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Taurus, 1974, págs. 279-319.
- SUÁREZ, Constantino, *Cuentistas asturianos*, Madrid, Biblioteca Contemporánea, 1930.
- *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, VI, 1957, págs. 131-164.
- SUÁREZ SOLÍS, Sara, *Análisis de «Belarmino y Apolonio»*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1974.
- «El antifeminismo de Pérez de Ayala», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 2 (junio-julio, 1980), págs. 48-51.
- TIJERAS, Eduardo, «El cuento en Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 199-200 (julio-agosto, 1966), págs. 400-406.
- TORRE, Guillermo de, «Un arcaizante moderno: Ramón Pérez de Ayala», en *La difícil universalidad española*, Madrid, Ed. Gredos, 1965, págs. 163-200.
- TRENAS, Julio, «Visita a Ramón Pérez de Ayala», *Índice*, Madrid, núms. 116-117, 1958, pág. 5.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Ed. Tecnos, 1971 (2.<sup>a</sup> ed.). [324]
- URRUTIA, Jorge, «Introducción» a *Camilo José Cela, La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ed. Planeta, 1977, págs. IX-XC.
- *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Ed. Cincel, 1980.
- URRUTIA, Norma, *De «Troteras» a «Tigre Juan». Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Ed. Ínsula, 1960.
- VALLE, Félix del, «Los grandes españoles de hoy: Ramón Pérez de

Ayala», El Sol, Madrid, 20 de febrero de 1924, pág. 6.

VALBUENA PRAT, A., «El cuento en la literatura española», La literatura española en sus relaciones con la universal, Madrid, SAETA, 1965, págs. 512-515.

VARELA JÁCOME, Benito, Renovación de la novela en el siglo XX, Barcelona, Ediciones Destino, 1967.

VILLANUEVA, Darío, Prólogo a su ed., La novela lírica, Madrid, Taurus, 1982, 2 vols.

WYERS WEBER, Frances, The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966.

ZAMORA, Carlos, «La angustia existencial del héroe-artista de Ramón Pérez de Ayala: la caducidad de la vida», Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 83 (septiembre-diciembre, 1974), págs. 781-794.

ZLOTESCU-CIORANU, Ioanna, «Ejemplaridad de las tres novelas ejemplares de Miguel de Unamuno», Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, México, 1970, págs. 955-960.

ZUBIAURRE, Antonio de, Introducción a Ramón de Valle-Inclán, Femeninas. Epitalario, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, págs. 9-39.

ZULETA, Emilia de, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, págs. 184-186.

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)