



Mariano Baquero Goyanes

La Novela como Tragicomedia. Pérez de Ayala y Ortega

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 a la pureza novelesca afectan, no quedan mermados, sin embargo, con esa carga de elementos teatrales. Si a ella quiero referirme hoy no es para plantear, una vez más, un enojoso problema de límites y géneros literarios, sino, tan sólo, para contrastar el tratamiento de tragicomedia que Pérez de Ayala da a la novela, con unas muy conocidas páginas de Ortega y Gasset.

Ir persiguiendo -a través del diálogo, las metáforas, las situaciones, la caracterización de los personajes, la ambientación de escenarios- la textura teatral de las novelas de Pérez de Ayala, es tarea que requeriría más espacio del que dispongo. Por eso, quiero únicamente recordar algunos aspectos reveladores del gusto del gran novelista asturiano por las caracterizaciones exageradas y, a veces, por el juego a que los personajes novelescos se entregan, de ponerse y quitarse teatrales caretas. Recuérdese al ministro don Sabas, de Troteras y Danzaderas. Es un Hombre público que, como tal, suele llevar siempre enmascarado, su gesto con el convencional a que su profesión le obliga:

Ramón Pérez de Ayala

Se sentó y se restregó las manos. Echábase de ver al punto que era hombre público por la carátula que llevaba puesta, ocultándole la verdadera y móvil expresión del rostro; esa carátula social de las personas que han vivido muchos años ante los ojos de la muchedumbre, carátula que tiene vida propia, pero vida escénica y tiende a tipificar con visibles rasgos fisonómicos el ideal y singulares aspiraciones del individuo.

Y más adelante, y en un momento de triste sinceridad de D. Sabas: «Por primera vez se le cayó la carátula de afabilidad protectora dejando al desnudo un rostro gravemente triste. Acto seguido superpuso nuevamente la carátula... Y poco después: Terminada la canción cuando Teófilo y Rosina miraron de nuevo a D. Sabas, éste ya tenía superpuesta la carátula social».

Se diría que D. Sabas es casi un personaje a la manera de los que O'Neill presenta en obras como *El gran dios Brown*, en la que tanta importancia tiene el simbólico ponerse y quitarse caretas -auténticas aquí, plásticamente perceptibles-, encubrir y descubrir la personalidad, disfrazarla o desnudarla.

El motivo de las caretas aparece con cierta significativa insistencia en la novelística de P. de Ayala. Recuérdense en *El ombligo del mundo*, descripciones como la siguiente: «La marinería: hombres taciturnos, imbuídos de hereditario temor al mar, y mujeres alharaquientas, como si de continuo educasen la garganta y la carátula, para las imprecaciones ante la tormenta y el naufragio».

Y en *Tigre Juan*, la paradójica personalidad de éste, el contraste entre su exterior terrible y su gran capacidad cordial, su enorme ternura, dan lugar a escenas como aquella en que el memorialista visita a la moribunda Carmona: «Habíase esforzado ahora en componer una sonrisa benigna, melificada. A pesar suyo, presentaba una carátula de sayón, sicario o esbirro, que se refocilaba en el tormento de la víctima». Recuérdese, asimismo, el atuendo de Tigre Juan en el día de su boda: «El día de la boda, Tigre Juan se atavió a lo señor; chistera, levita, pantalones largos y botas de elástico. Doña Iluminada era de parecer, en su fuero íntimo, que la máscara terrible y el traje popular le sentaban mejor que la carátula grotesca y los arreos del petimetre».

Conviene retener esta condición que tantos personajes novelescos presentan, de seres enmascarados, con careta, con expresiones abultadamente petrificadas, para mejor ir entendiendo la índole dramática, teatral, de tantas narraciones de P. de Ayala. Un paso más, en esa labor de entendimiento, podría venir dado por el estudio, no ya de rostros o de gestos, sino -lo que es más importante- de situaciones. Muchas de ellas son fácilmente reductibles a esquema teatral. Incluso hay novelas enteras -y el propio autor se encarga de señalárnoslo- cuya estructura es plenamente teatral, trágica, dramática o cómica. El autor tiene conciencia de lo que es una situación correspondiente a cada uno de esos esquemas literarios que corresponden a la escena. Y, en ocasiones, Pérez de Ayala juega humorísticamente a cruzar o desencasillar situaciones, al hacer

vacilar las fronteras existentes entre los tres citados esquemas. En la novela poemática Prometeo, cuando Perpetua entra en el gabinete de la marquesa de San Albano para darle a conocer la llegada del naufrago Marco, Pérez de Ayala subraya el efecto cómico del desajuste que supone la actitud que la marquesa presenta en ese momento, en manos de una peinadora, con el gesto solemne que hubiese deseado componer:

-Verá usted [dice Perpetua]. Ocorre algo grave.

La marquesa hubiera deseado componer una actitud estatutaria de patricia ecuanimidad, indicando que estaba dispuesta a recibir las nuevas más trágicas; pero la peinadora, la tenía condenada a una postura ridícula y desgraciada.

En Belarmino y Apolonio hay una escena de signo semejante, que creo de un gran interés como refuerzo de cuanto voy apuntando en torno a la sensibilidad de Pérez de Ayala para lo teatral. Cuando Apolonio recibe una carta de su hijo diciéndole que no ha nacido para cura y que ha huido con la hija de Belarmino para casarse con ella, el padre corre a casa de la duquesa de Sombrío:

Y leyó la carta a la duquesa. En el fondo, tan en el fondo que ni él mismo se daba cuenta, Apolonio se sentía argullosísimo, creyéndose en aquellos momentos un personaje trágico de verdad e imaginando inspirar a la duquesa, fuerte interés patético.

-¡Bah! Temí, al verte, que se trataba de algo grave. Siéntate.

Aunque hay que resolver de prisa, para resolver de prisa hay que pensar despacio. Siéntate.

«Siéntate»; que fue lo que le dijo Napoleón a la reina de Prusia, en ocasión que la soberana, para conseguir un tratado menos infamante, quiso conmover al corso, representándole una escena dolorosa y teatral.

Bien sabía Apolonio que la tragedia exige hablar en pie y con coturno. Al sentarse, comprendió que estaba peor que en ridículo, humillado, como un ídolo al que derriban.

El pasaje es de un gran interés, no sólo por presentar a Apolonio en un momento muy expresivo de su literaturización, de su teatralización vital, sino, sobre todo, porque en esas líneas Pérez de Ayala define bien sus preocupaciones sobre la esencia de la tragedia y de la comedia, al recoger una aguda observación que procede, incluso en el ejemplo, del famoso estudio de Bergson sobre La Risa. En él se lee: «Por eso el poeta trágico procura evitar cuanto pudiera atraer nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes. Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. He aquí por qué los héroes de tragedia no beben ni comen, ni se calientan a la lumbre. Y hasta, rehuyen sentarse. Sentarse a la mitad de una tirada de versos equivale a recordar que se tiene cuerpo. Napoleón, que era psicólogo a ratos, había observado que por el solo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia». Y

seguidamente ofrece Bergson el mismo ejemplo: «Se trata de una entrevista con la reina de Prusia, después de Jena: Ella, como Jimena, me acogió con trágicos acentos. "¡Señor justicia! ¡Justicia! ¡Magdeburgo!" Y continuó así, en un tono que me desconcertaba. Por último, para hacerla cambiar de estilo, le rogué que se sentase. No hay cosa mejor para cortar una escena trágica; cuando se está sentado todo degenera en comedia».

Pérez de Ayala tomó, pues, aplicándolo a la situación declamatoria de Apolonio, este ejemplo de Bergson que ya Ortega, en 1914, había utilizado también en sus *Meditaciones del Quijote*. En el capítulo 18, *La Comedia*, se lee: «Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje trágico medio cuerpo fuera de la realidad. Difícilmente, a fuerza de fuerzas, se incorpora sobre la inercia real la noble ficción heroica: toda ella vive de aspiración. Su testimonio es el futuro. La "vis cómica" se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad. Al través de la ficción, avanza, la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el "rôle trágico"». Y en nota, apunta Ortega: «Cita Bergson un ejemplo curioso, la reina de Prusia entra en el cuarto donde está Napoleón. Llega furibunda, ululante y conminatoria. Napoleón se limita a rogarle que tome asiento. Sentada la reina, enmudece, el «rôle» trágico no puede afirmarse con la postura burguesa propia de una visita y se abate sobre quien lo lleva».

Importa destacar esta coincidencia de Ortega y de Pérez de Ayala al utilizar una tesis y un ejemplo de Bergson, porque creo que no es la única. Me gustaría estudiar -pero esto requeriría más atención y espacio de los hoy disponibles- lo que de orteguiano hay en Pérez de Ayala, sobre todo, su gusto por el perspectivismo, convertido en el narrador asturiano, en procedimiento novelesco, descriptivo, analizador: el fluir paralelo de las vidas de Tigre Juan y de Herminia en *El curandero de su honra*, el cuádruple enfoque utilizado en *Troteras* y *Danzaderas* al ofrecernos los puntos de vista de cuatro personajes en un mismo momento y frente a unos mismos hechos, etc. Y junto al gusto por los efectos perspectivísticos, cabría señalar las relativamente abundantes páginas novelescas de Pérez de Ayala sobre algo que si no es la «razón vital» de Ortega, se le aproxima bastante. A lo largo de *Los trabajos de Urbano y Simona* y, sobre todo, en las encendidas palabras que el tema de la «razón vital» suscita en Colás, al final de *El curandero de su honra*, pueden encontrarse ejemplos muy expresivos.

De lo últimamente apuntado, interesa subrayar la común actitud de Ortega y Pérez de Ayala -con su raíz en Bergson- frente al tema de la tragedia y de la comedia, y al suave tránsito de una a otra. Por aquí se llega a la tragicomedia y a lo que de tragicomedia comporta toda novela, en el sentir de uno y otro escritor. En uno de los más bellos y conocidos libros de Ortega, *Meditaciones del Quijote*, el gran pensador español expone esta tesis de la novela como tragicomedia, a lo largo de su interpretación del *Quijote* y de lo que es la novela moderna. Tras rechazar Ortega la tesis que hace depender la novela de la poesía épica, y tras analizar la esencia de la tragedia y de la comedia, llega a aproximar la novela a este último género teatral, al decir:

Siempre va el canto de un duro, según hemos indicado, de la novela a la pura comedia.

A los primeros lectores del «Quijote» debió parecerles tal aquella novedad literaria. En el prólogo de Avellaneda se insiste dos veces sobre ello: «Como casi es comedia toda la «Historia de D. Quijote de la Mancha», comienza dicho prólogo y luego añade: «Conténtese con su «Galatea» y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas».

Y líneas adelante, formula Ortega su definición: «La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. Por esto, yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su "Celestina"; tragicomedia. La novela es tragicomedia. Acaso en "La Celestina" hace crisis la evolución de este género, conquistando una madurez que permite en el "Quijote" la plena expansión».

Si ahora contrastamos esta teoría orteguiana con lo que ocurre en las novelas de Pérez de Ayala, la contrastación -al menos para mí- resulta impresionante.

Ya en 1911, Pérez de Ayala da el subtítulo de Tragicomedia a su novela corta Padre e hijo. En El curandero de su honra hay un pasaje, la descripción de cómo, en el tren, Tigre Juan da el biberón a su hijo, que hace decir al novelista: «La tensión tragicómica de la escena, no cede, antes se acrecienta». Y al final de la misma novela, el autor da la clave, la definición de lo que ésta y su primera parte, Tigre Juan, significan: «Los personajes de la tragicomedia de «Tigre Juan y Curandero de su honra», hubieron de atravesar un período de eliminación de las pasiones y reflexionar sobre sí mismos.

Más interesante aún resulta observar algunos momentos de Luna de miel, luna de hiel y Los trabajos de Urbano y Simona. Ya en las primeras páginas, cuando Pérez de Ayala describe la disputa de los padres de Urbano en torno a la boda de éste, y ante don Cástulo, el preceptor del joven, se lee: «Don Cástulo, semejante al espectador de ánimo sencillo que presencia una tragedia desde la primera fila de butacas, con ojos contraídos y corazón alarmado, cavilaba: "Ya está apretado el nudo. Funestos presagios estremecen el aire. ¿Qué va a pasar aquí?"»

Con estas frases, puestas en boca de don Cástulo, Pérez de Ayala nos da el tono, compone algo así como la obertura de lo que va a ser esa tragicomedia de Urbano y Simona, trabajos y penalidades con desenlace feliz. En otras muchas páginas de las dos novelas se insiste precisamente en esa calidad tragicómica de la acción. La figura de D. Cástulo, el humanista tímido, el preceptor de Urbano, sirve para -al serle confiado el papel de espectador de la trama escénica- acentuar la configuración de ésta. Así cuando Urbano se casa, leemos: «Don Cástulo, en su fuero íntimo, hallábase tan pusilánime como don Leoncio. Recordaba que ciertas veces, de espectador en el teatro, si en la escena manejaban armas de fuego, tapaba él las orejas por temor a la explosión. Allí, espectador de primera fila en la boda -estaba escrito que fuera el eterno espectador-, hubiera querido cerrar los oídos y los ojos del alma, para no contemplar el cataclismo que por fuerza había de sobrevenir». Pérez de Ayala subraya la

tensión dramática de la peripecia novelesca con los comentarios de don Cástulo, el cual, en una ocasión, dice, refiriéndose a la boda de Urbano y Simona: «¿En qué iba a parar una educación disparatada, ilógica, contra todos los principios de la pedagogía clásica y los dictados del sentido común, sino en este paso en que lo bufo se mezcla con lo patético, como en los dramas románticos?»

Y, efectivamente, en las dos novelas las notas trágicas alternan con las inteligentemente cómicas. Recuérdense, entre las primeras, las correspondientes a la suerte de doña Rosita, la abuela de Simona. Cuando esta señora se entera de que ha de abandonar, por desahucio, la casa donde siempre ha vivido, se lee: «En su frente, desde el entrecejo hasta la blanca cabellera iban frunciéndose los pliegues de la máscara trágica». Y al caer muerta por la noticia, «oyose el alarido de la tragedia, cuando la miserable palabra humana, tan inexpresiva para todo lo que es supremo, se anula y el grito brota; ese alarido que amedrenta la carne mortal con más eficacia que el mismo espectáculo de la muerte. Era Simona que se arrojaba sobre el cuerpo yacente de la abuela». Obsérvese el arte, el depurado arte novelesco-teatral de Pérez de Ayala al adentrarnos en una dimensión, en un ambiente trágico, con esas alusiones plásticas -la máscara- y sonora -el grito-.

Tras toda esta escena y las no menos dramáticas subsiguientes, se dice de Urbano: «Le había vencido la fatiga de ser protagonista en una larga situación dramática, superior a la elasticidad de sus nervios. Necesitaba un respiro, un entreacto antes de reanudar la acción».

Por todo ello, en las primeras páginas de Los trabajos de Urbano y Simona, cuando Pérez de Ayala se sirve de D. Cástulo para resumir los sucesos contenidos en la anterior novela, pone en boca de éste nuevas alusiones a la calidad tragicómica de esos sucesos: «Hicimos de Urbano un ángel y le condujimos al tálamo a que se uniese con una ángela, Simona. Esto era trágico y era bufo». Y recordando la muerte de D.^a Rosita y la separación de Urbano y Simona, D. Cástulo se lanza a una declamación sobre la tragedia: «¡Horror! ¡Piedad! ¡Tragedia! Sí, una verdadera tragedia clásica».

Pero una tragedia taraceada de comicidad, como tantas veces señala el propio don Cástulo, una verdadera tragicomedia. Es decir, que las más características narraciones de Pérez de Ayala, según lo revelan las observaciones y comentarios contenidos en ellas mismas, vienen a ejemplarizar, en la práctica, lo que Ortega sostenía, teóricamente, ante las páginas del Quijote.

Piénsese que novelas como Tigre Juan y Luna de miel, luna de hiel son tragicomedias no sólo porque el autor o algún personaje lo digan, sino por la última verdad de su contextura temática, de su intención. En unas y otras obras un tema trágico -sobre todo en Tigre Juan, tema del honor conyugal- aparece manejado de una forma tal que, por las situaciones, el talante de los personajes y, sobre todo, el desenlace, pierde tragicidad para desembocar en la amable solución propia de una comedia.

Lamento que la falta de espacio y mis personales limitaciones me hayan obligado a tratar tan precipitada, inhábil y desordenadamente un tema que creo de algún interés. El entrañado en el hecho de que dos escritores de una misma generación literaria -Pérez de Ayala nació en 1881 y Ortega y

Gasset en 1883- lleguen, en la práctica y en la teoría, a una misma definición de la novela: la novela como una tragicomedia.
Creo que pocas veces la historia de la literatura puede ofrecernos, y a través de versiones excepcionalmente bellas como las de Ortega y Pérez de Ayala, una tan inteligente y apasionada solución a uno de los más vivos problemas del arte de nuestro tiempo.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

