



## El arte del relato en Pérez de Ayala: aproximaciones formales

Miguel Ángel Lozano Marco

Universidad de Alicante

Como sabemos, Ramón Pérez de Ayala publicó en sus años de plenitud creadora, entre 1902 y 1928, medio centenar de narraciones breves; precisamente estos veintiséis fecundos años se hallan acotados por dos novelas cortas: la inencontrada *Trece dioses*, la primera que escribió según confesión propia<sup>402</sup>, y *Justicia* (1928), que señala el punto final de su carrera como narrador. Los relatos fueron apareciendo en las páginas de la prensa periódica, en diarios, revistas y colecciones de novelas cortas, para después encontrar acomodo en diversos volúmenes no exentos de originalidad en su deseo de rehuir la condición de meras recopilaciones

————— 334 —————

de cuentos: *Prometeo*, *Luz de Domingo*, *La caída de los Limones*. *Tres novelas poemáticas de la vida española* (1916), *Bajo el signo de Artemisa* (1924, aunque los seis relatos que reúne fueron publicados entre 1903 y 1912), *El ombligo del mundo* (1924; cinco narraciones y un prólogo unificador). Otro volumen de novelas cortas fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en 1959, parece ser que a instancias de Guillermo de Torre<sup>403</sup>, y recoge, bajo el rótulo de *La revolución sentimental*, tres novelas cortas (fechadas en 1913, 1922 y 1928) no reunidas anteriormente, junto con la obrita de teatro que le da título. Años después, en 1962, José García Mercadal recopila y publica en un tomo con el título de *El Raposín* veintidós cuentos escritos entre 1903 y 1924, de los que la casi totalidad son obras primerizas fechadas (o fechables) antes de 1907. Algunos relatos no pasaron a las páginas de un libro hasta su inclusión en las *Obras completas* de la editorial Aguilar: *El último vástago*, *La fiesta del árbol*, *Sonreía*<sup>404</sup>; *Cuarto menguante* quedó fuera de ellas puesto que, después de sufrir una adecuada reelaboración y ampliación, se convirtió en la primera parte de la novela *Luna*

*de miel, luna de hiel*<sup>405</sup>. Por último hay que señalar que en otras secciones de las citadas *Obras completas* encontramos algún relato más: en *La caverna de Platón* son claramente cuentos la obrita que abre la sección (y que le da título) y *Un mártir*<sup>406</sup>, mientras que en un par de crónicas de Terranova y sus cosas advertimos un predominio de lo narrativo<sup>407</sup>, lo que las acerca al campo objeto de este trabajo.

————— 335 —————

En las páginas siguientes voy a intentar esbozar algunos rasgos generales, apuntar algunas de las características formales que presenta la narrativa breve de Pérez de Ayala, un sector de su producción literaria poco atendido por la crítica<sup>408</sup>. Este sector incluye, como hemos visto, cuentos y novelas cortas, y ambas denominaciones hacen referencia a dos realidades literarias con sus peculiaridades propias, pero también con estrechas afinidades. El profesor Mariano Baquero Goyanes ha puesto de manifiesto a lo largo de sus esclarecedores estudios el cercano parentesco existente entre estos dos tipos de narraciones. En su fundamental Tesis nos decía:

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<sup>409</sup>.

Y en un reciente artículo vuelve a tocar el tema, defendiendo como más apropiado el término *cuento largo*, utilizado por la 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

————— 336 —————

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<sup>410</sup>.

Entrando en materia, es preciso señalar en primer lugar 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 de tipo simbolista (los más tempranos), pues en éstos interesa más la creación de un ambiente sugestivo, producir ciertas sensaciones, etc... El desenlace suele ser rápido, abrupto y, con cierta frecuencia, brutal, en la línea de las mejores obras de Clarín y de los finales efectistas de Valle-Inclán<sup>411</sup>.

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»<sup>412</sup>; 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 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

————— 337 —————

descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo»<sup>413</sup>. Nuestro autor incide repetidamente sobre esta misma idea: sus novelas se proponen «la recreación presente»<sup>414</sup>; «ir trazando y presentando»<sup>415</sup>; el «análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos»<sup>416</sup>, etc... 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<sup>417</sup>.

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*<sup>418</sup>.

Este carácter presentativo de la narrativa ayaliana se manifiesta, en el sector que aquí estudiamos, bajo la forma de una modalidad típicamente

————— 338 —————

contemporánea: el *cuento-situación*<sup>419</sup>. 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 alumbraba 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, casi la totalidad de los cuentos de Pérez de Ayala narra un suceso que se desarrolla en un corto período de tiempo o, si éste se dilata, escoge unos instantes 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 «Raposín»*, *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 Raposín*, *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 ya la línea apuntada. No es necesario comentar, en este sentido, el caso de *Sentimental Club*, pues se trata de una pieza teatral en la que se representa, en un cuadro único, una conversación entre diez personajes<sup>420</sup>.

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

————— 339 —————

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 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, completa 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»<sup>421</sup>. Aunque el tipo de narrador omnisciente que aparece en toda la narrativa de Pérez de Ayala acostumbra a 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

————— 340 —————

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, que intenta contar con objetividad (*Tío Rafael de Vaquín*); o traza unas páginas autobiográficas (*Sonreía*); o interviene 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*)<sup>422</sup>. El resto de los relatos sigue la línea antes apuntada: tendencia a la presentación, que en ocasiones llega a objetivar la acción acercándose a formas teatrales<sup>423</sup>, y esporádicas intromisiones del narrador.

————— 341 —————

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»<sup>424</sup>. 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 le 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 que nadie puede poner en cuestión; por ello, el tipo de objeciones hechas a sus novelas a partir de los juicios de Cansinos-Assens no es válido para este sector<sup>425</sup>. 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 que existan por sí mismas, como creaciones que son fruto de una intuición artística única, sino en función del pensamiento

————— 342 —————

que las origina y les da un sentido<sup>426</sup>. 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: 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 una 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»<sup>427</sup>. Podemos concluir, pues, que en estas obras encontramos la perfecta y equilibrada 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 sólo como mero aditamento de digresiones meditativas- y lo novelesco<sup>428</sup> 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*, novela en la que el diseño ideológico se sobrepone al desarrollo de los acontecimientos, gobernándolos fatalmente<sup>429</sup>.

El ensayo propiamente dicho, es decir, la exposición de ideas sobre

————— 343 —————

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 argumenta 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; éstos son don Melitón Pelayo<sup>430</sup> 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 Sentiñano de la novela inconclusa *Pilares*, así como 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*<sup>431</sup>. 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, y 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»<sup>432</sup>. 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 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*<sup>433</sup>.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Súmesese 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](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

