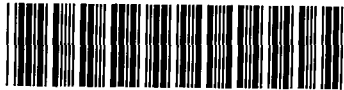




DEL RELATO  
MODERNISTA  
A LA NOVELA  
POEMATICA :  
LA NARRATIVA BREVE  
DE  
PEREZ DE AYALA

( TOMO SEGUNDO )

Universitat d'Alacant



500186685

Tesis Doctoral presentada por  
D. Miguel Angel Lozano Marco

Dirigida por el Doctor  
Guillermo Carnero Arbat.

Facultad de Filosofia y Letras  
Universidad de Alicante.

Alicante, Enero de 1.982





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

S E G U N D A

P A R T E



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

P R I M E R A   E P O C A

( 1 . 9 0 2 - 1 . 9 1 1 )

B A J O   E L   S I G N O

D E L

M O D E R N I S M O

I.- ETAPA 1.902-1.906.

1.- LA EPOCA MODERNISTA. PÉREZ DE AYALA, ESCRITOR SIMBOLISTA.

Como dejamos apuntado en las primeras páginas de esta Tesis, Pérez de Ayala se inicia en la narrativa de la mano del modernista Valle-Inclán con una novela corta inencontrable que, según confesión de su autor, estaba inspirada en la Sonata de otoño: Trece dioses. La influencia del escritor gallego sobre el asturiano es notoria y duradera, como iremos viendo; pero esta influencia, curiosamente, se reduce al ámbito de los relatos breves sin llegar decididamente a sus novelas mayores: el Valle-Inclán que seducía a nuestro autor era el de Jardín umbrío y las Sonatas, en los años de principio de siglo, para pasar, en la segunda década, a coincidir, algunas veces, en el ambiente e intenciones de las Comedias bárbaras.

Por aquella época, en los inicios de nuestra centuria, Ayala, movido por sus aficiones literarias, se suscribió a La Revue de Deux Mondes y a Le Mercure de France; a través de esta



última "se puso al tanto del movimiento poético francés a la sazón dominante, el simbolismo (...). Y como quisiera Ayala conocer más en extremo las obras de los simbolistas las encargó a su librero, que las pidió a Francia, y así Ramón tradujo al castellano versos de alguno de esos poetas"<sup>1</sup>. Estos fueron los modelos de sus primeros frutos poéticos<sup>2</sup> y, con la lógica evolución y depuración, de su obra lírica en las dos primeras décadas: los poemas de La paz del sendero (1.903) y la mayor parte de los que constituyen El sendero andante.

Cuando, después de terminar la carrera de Derecho, marcha a Madrid, entra en contacto con los modernistas: su admirado Valle-Inclán,<sup>3</sup> Villaespesa, etc., y funda, junto con Gregorio Martínez Sierra, María Martínez Sierra, Juan Ramón Jiménez y Pedro González Blanco (también asturiano y amigo de Ayala), la revista Helios, cuyo primer número aparece en abril de 1.903 (aunque, como sabemos, fue concebida y planeada a lo largo de 1.902). Helios, como señala Patricia O'Riordan, "parece que empezó con el propósito de propagar el simbolismo francés en sus páginas"<sup>4</sup>. En ellas 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 (...).<sup>5</sup>

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 anímicos, etc.<sup>5bis</sup> Definición esta que se encuentra muy cerca de (o, mejor dicho, coincide con) lo que la crítica actual enjuicia: así, 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"<sup>6</sup>; 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".<sup>7</sup> Si a la luz de estas opiniones 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 1.904 aparece en las librerías un libro gestado en el año anterior: La paz del sendero, uno de los textos fundamentales del simbolismo, muy influido por Francis Jammes y George Rodenbach. Refleja aquí su autor sus experiencias íntimas y sus meditaciones durante el verano de aquel año en el campo astur, concretamente en Noreña, lugar en el que veraneaba con su familia<sup>8</sup>; en ese ambiente reflejado en el libro, según opina Víctor García de la Concha, "la naturaleza 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"<sup>9</sup>; la misma misión cumple en varios de los cuentos que rodean temporalmente ese libro poético. Densas reflexiones sobre el simbolismo despertó este libro en Pedro González Blanco, autor de una elogiosa e interesante reseña crítica.<sup>10</sup>

Influyeron también decisivamente en el joven escritor E. Verhaeren y, sobre todo, Maeterlinck: a los dos dedicó sustanciosos estudios.<sup>11</sup> Además, no sólo percibimos claramente la

huella del segundo en ficciones modernistas -La dama negra es la más representativa-, sino que el joven escritor hizo una adaptación de La intrusa que fue estrenada en Oviedo, el 21 de diciembre de 1.904.<sup>12</sup>

No hay que pasar por alto en la formación literaria de Ayala la influencia de quien fuera su mentor y amigo en los tiempos de estudiante en Oviedo, don Rafael Zamora, Marqués de Valero de Urría:<sup>13</sup> era un buen conocedor de los simbolistas y decadentes franceses, al tiempo que un hombre empapado en la cultura griega clásica -hablaba griego y solía recitar a Homero en su lengua, también hizo una traducción de la Odisea al castellano. Su imagen aparece en algunos relatos ayalianos -algunos fundamentales, como podremos comprobar-, y a él dedicó un epigrama, recogido en El sendero andante.<sup>14</sup>

Después de estos años de aprendizaje, Pérez de Ayala vivió literariamente "bajo el signo del modernismo" casi hasta 1.911: las tres primeras novelas de la tetralogía sobre Alberto Díaz de Guzmán - de 1.905 a 1.911- son claramente modernistas, con su protagonista problemático, hiperestésico, hiprecrítico y

abúlico, desorientado normativamente en un mundo al que no puede adaptarse. Son las novelas en las que se produce esa conjunción naturalista-simbolista, que también advertimos en varios de los relatos que temporalmente las rodean. Pero cuando escribe La pata de la raposa (1.911), se advierte ya una distancia crítica hacia lo que suponía la anterior actitud modernista; incluso en una de sus últimas novelas decadentes, Sonreía... (1.909) la postura irónica es ya palmaria.<sup>15</sup>

1.1.- Obras primerizas: "Cruzada de amor" y "El otro padre Francisco"

Si en la ordenación crítica que sirve de base a esta parte del trabajo destaco Cruzado de amor y El otro padre Francisco en un primer apartado, lo hago movido por dos motivos principales: primero, porque el autor así parece aconsejarlo; en segundo lugar, porque presentan unas características peculiares que no volverán a aparecer posteriormente. Detallemos ambos motivos.

En la "Noticia del autor" que aparece al frente del volumen Bajo el signo de Artemisa<sup>16</sup> -que es el que cobija estos dos relatos-, tras declarar que reúne allí "novelitas de mocedad", confiesa: "Las dos primeras las escribí siendo casi 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". 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.<sup>17</sup> Ahora bien, uno de esos ejercicios literarios había sido publicado, como ya dijimos, en Helios en el mes de junio de 1.903, aunque su fecha de composición lo sitúa en 1.902; Ayala contaba entonces veintidós años y se encontraba algo lejos de ser "casi un niño", como afirma en 1.924: 1.902 es el año en que el escritor asturiano ha entrado en contacto directo con el mundo literario madrileño, y en 1.903 empieza a ser conocido por sus publicaciones en la mencionada revista. Sin embargo, Cruzada de amor presenta esas características apuntadas por Pérez de Ayala. Por su estilo parece anterior al relato de 1.902, pero intentar fechar esta composición es prácticamente imposible. García de la Concha, en la cronología de la obra poética de nuestro autor, sitúa las poesías insertas en esta novelita en 1.903:<sup>18</sup> se basa en la semejanza que presentan estos poemillas con los publicados en el número dos de Helios (mayo de 1.903): "Sonetos en el gusto francés: Redondelas a la manera de Carlos de Orleans, príncipe y poeta", pero no me parece un dato concluyente: también estos poemas pudieron ser compuestos anteriormente y publicados después, como sucedió con el "Cuento drolático". De todas formas, lo que importa de Cruzada de a-



mor es su carácter de ejercicio literario, de obra de adolescencia.<sup>19</sup>

Si tratamos de examinar las características peculiares de estas dos obritas, encontramos que Cruzada de amor viene ya definida desde su subtítulo: Novela romántica, y lo es verdaderamente, puesto que se encuentra más cerca de la novela histórica de nuestro romanticismo que de la narrativa modernista (las sugerencias, el preciosismo decadente, el afán por trascender la realidad, están ausentes) que será la utilizada por Ayala en posteriores relatos. Puede resultar interesante, en este sentido, recordar lo que Montesinos apuntaba sobre la formación 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 en las capitales, un más enérgico oro -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.<sup>20</sup>

Podemos comprobar que entre las lecturas juveniles de Ayala, anteriores a estas fechas, las obras de autores románticos tienen la primacía: Miguel Pérez Ferrero, en su parcial biografía sobre nuestro autor, nos dice que en el Colegio de la Inmaculada de Gijón leyó todo Zorrilla y el duque de Rivas,<sup>21</sup> y que en el último curso del bachillerato, en Oviedo, leyó la obra completa de Espronceda "en una edición catalana, Arte y Letras (...)"<sup>22</sup> Es un estilo grandilocuente y de exagerada retórica el que emplea en este primer relato 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.

en las que Godofredo hace gala de sus condiciones trovadorescas. Dedicar también varias líneas a describir la cruzada de San Bernardo y la marcha del ejército cristiano; introduciendo, de vez en cuando, notorios y divertidos anacronismos, citas eruditas o referencias clásicas (de Baltasar Castiglione, el Quijote, Esopo, Pedro, Jasones y Argonautas, Galeno, Horacio Amadís, etc.). Pero desde ese carácter básico de ejercicio literario, que es lo que define a esta novelita, tal vez lo más relevante sea el uso de una ironía de tono paródico que le lleva, algunas veces a lo caricaturesco. Parecer ser que el joven Ayala se complace en destruir el mundo romántico que atrae a su imaginación. En esta ambigüedad se mueve Cruzada de amor: por un lado el hecho de que desde el recuerdo, en 1.924, califique Ayala la Historia de los trovadores de Víctor Balaguer -de donde sacó el asunto para esta novela- "libro de lectura la más sugestiva para un muchacho",<sup>23</sup> delata ese recreo imaginativo del joven escritor y una cierta complacencia sentimental con la historia narrada (naturalmente, en la novela se advierte ese 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 de una ironía que impide su compromiso con la historia narrada<sup>24</sup> y que crea ese tono paródico que destruye el sentimentalismo habitual en esta clase de relatos. La verdad es que el tono de Cruzada de amor rebuye lo sentimental y tiende más bien hacia lo desenfadado y alegre, que es la nota dominante en estas dos primeras narraciones. Buena muestra de la utilización de esa ironía que confiere ese aspecto jocoso y paródico al relato la podemos encontrar, por ejemplo, en el momento en que Godofredo, camino de Trípoli, cae enfermo:

Aunque la nave era de las veleras más avisadas y agudas, a Godofredo parecía 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 tal enfermedad veníale al príncipe del gran calor que a todas horas en sus espaldas y cabeza recibía.<sup>25</sup>

Abunda en la novela un léxico culto y emplea frecuentemente arcaísmos: "yantar", "priesa", "aíña", "oribe", "poseido de pavura", "los nuestros pechos", "asendereados cuerpos", "la vuesa merced" etc. También hay que destacar que junto al tipo de prosa cuyo ejemplo puede ser el párrafo mencionado, que es la habitual de esta novela (mezcla de la prosa de la novela histórica del romanticismo con una sintaxis clasicizante -verbo al final, etc.- y frecuentes calcos cervantinos), encontramos algún párrafo aislado de evidente inspiración valleinclanesca, que contrasta fuertemente con el resto de la narración: creo que debe tratarse de añadidos a una redacción original de años atrás, interpolados en el momento en que nuestro escritor decide publicarla. Véase este ejemplo:

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 de 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. En ambos tenían los ojos cansados, mates, de agua estancada, circundados de grandes ojeras cárdenas, ojos que se perdían en las elevadas esferas interiores del arrobo místico.<sup>26</sup>

Diferente actitud encontramos en El otro padre Francisco, subtulado Cuento drolático (de drolatique: malicioso, divertido, chistoso). Pérez de Ayala se nos muestra aquí más directamente, complaciéndose con la figura de Rabelais -a quien conoció gracias a Valero de Urría, que sentía una gran admiración por el escritor francés- y con lo que éste significa para el aspirante a literato: un grito vitalista, tal y como se escucha en el final de la narración. Por lo pronto la prosa ha variado bastante, ya no es ese estilo retórico, imitación de la novela histórica de la época romántica; es una prosa bastante fluída, con tendencia a la musicalidad, muy modernis-

ta y sensual. Está convenientemente apartado no sólo cualquier atisbo decadentista, sino todo lo que pudiera 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 acontecimientos, cuidando bien su caracterización y destacando los rasgos pertinentes a la historia; como es obvio, emplea un estilo inspirado por el Valle-Inclán de Jardín umbrío, en el que se ha eliminado el tono melancólico y decadente:

El jardín del monasterio sonrío, 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 blandemente al halago de un viento indolente cargado con aromas prolíficos, enervantes.<sup>27</sup>

Es también un cuento sin acción: sobresale la creación de

ambientes voluptuosos y alegres (la primera parte es una conversación, en este jardín "afrodisiaco", entre el fraile escritor, protagonista de esta 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 "otro padre Francisco", Rabelais. Si queremos comprobar la distancia existente entre las dos narraciones primerizas no tenemos más que acudir a este final en el que el protagonista del cuento "enseña humanidad a los hombres" en un breve discurso, antes de ser apaleado por la comunidad. Pérez de Ayala no utiliza la ironía en ningún momento de la obrita, sino que se compromete con esta recreación de la "aventura apócrifa" rabelaisiana; se impone aquí la inmediatez y sinceridad de sus juicios:

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. Herma-



na paloma, sí; y hermano Lobo. Y también, hermano Macho Cabrío. Alegría, alegría. Aleluya, aleluya. Buscad y sorbed el sustantífico meollo. Hacedos libres, dejando libre vuestra humanidad aherrojada. ΕΔΖΕ ΑΝΕΡ ΦΙΛΟΥ (sed hombres, amigos).<sup>28</sup>

Ejercicio literario del que Pérez de Ayala se mantiene distante y cuento vitalista en el que se entrega alegremente pueden ser los rasgos más destacables de estas dos narraciones. Ambas tienen en común dos aspectos que no volveremos a encontrar en la narrativa ayalina: la recreación del pasado (Edad Media, siglo XVI), y otra cosa más importante: el optimismo.



1.2.- Ambiente de "La paz del sendero".

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

Quería morir, uno de los primeros relatos del joven Ayala, fue publicado en las prestigiosas páginas de Los Lunes de "El Imparcial" el 1 de febrero de 1.904. Según García Mercadal, fue el mismo Ortega Munilla quien lo invitó "para que probase su pluma por ver si alcanzaba 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 obrita:

Tomó el joven astur (...) unas cuartillas (...) y, ni corto ni perezoso (...) perguenó 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 (...)"<sup>29</sup>

Quería morir es un cuento simbolista y decadente que presenta evidentes similitudes con 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 "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 runrunaba 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"<sup>30</sup>. 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", a donde 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 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.<sup>31</sup>

La naturaleza le enseña su gran verdad oculta, en un día otoñal y crepuscular, 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."<sup>32</sup> 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".<sup>33</sup>

Encontramos también expresadas algunas ideas de La paz del

sendero, prosificando casi los versos: "El fenecer de la tarde flotaba en nuestras almas"<sup>34</sup>, 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.<sup>35</sup>

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."<sup>36</sup> Del mismo modo encontramos prosificaciones en el artículo crítico La aldea lejana (Con motivo de "La aldea perdida")<sup>37</sup>: "Cuando atardece en el cielo hay tristeza crepuscular en las almas", con la misma idea de raigambre romántica de identificar el estado de ánimo con la naturaleza; pero también encontramos 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 compañero mudo que vela cerca de mí, persona querida, que aguarda mi voz; su actitud es resignada y maternal"<sup>38</sup>. Pero ni La aldea lejana, ni La rifa de la "xata" son relatos, y si los he situado aquí es sólo porque presentan semejanzas 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"<sup>39</sup> el crítico impresionista nos relata cómo en una tarde de enfermedad (con una ambientación palmarriamente 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"<sup>40</sup>. Idea esta última muy cercana a Valle, quien habla del llanto del "dios antiguo al extinguirse su culto".<sup>41</sup>



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

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

Reúno en este grupo seis cuentos (o cinco y una breve pieza teatral, aunque de especiales características, como veremos) que aunque presenten también una estética simbolista-decadente,<sup>42</sup> mantienen diferencias con el tema y el ambiente de La paz...

Común a estas narraciones, como reza en el epígrafe, es el tema de la caducidad de la vida, la melancolía, la soledad, y todo ello, con el ambiente adecuado, dentro de una estética decadente: los protagonistas suelen ser 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"-, que se mueven en ambientes otoñales y crepusculares o nocturnos, pues la muerte de la naturaleza acompaña a 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'".<sup>43</sup> 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: todo esto nos revela 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 y del que el autor modernista tiende a evadirse o marginarse:<sup>44</sup> el mundo, que se presenta como fragmentario, es inasible, y el poeta, como sucede en La paz..., aspira a trascender la realidad y 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 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.<sup>45</sup> 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 que más datos aporta en este sentido: Tío Rafael es un "sacerdote independiente" que vive una existencia apacible en la paz de un pueblo costero, acompañado sólomente 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";<sup>46</sup> pero este mundo armónico se desintegra: el sobrino se va volviendo loco y, tras una escena brutal, es encerrado en el manicomio; y 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, adonde 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 quietran, como reflejadas en agua movible que las rompe.<sup>47</sup>

La soledad queda, pues, subrayada y aumentada por esa imagen -que se convierte en símbolo- del telescopio, que sirve como vínculo de unión con el universo y que, en este momento, invierte su función apuntando hacia la soledad del protagonista, que alcanza los límites de una soledad cósmica: el hombre solo en un punto del universo oscuro.

Este breve cuento, en el que se percibe la huella del Martínez Ruiz de Diario de un enfermo o La Voluntad, está narrado, en tercera persona, por Florencio Flórez, quien a su vez será el "yo narrador" de Viudo, relato subtítuloado "Fragmen-

to 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, en el que también encontramos la identificación entre la naturaleza y el estado de ánimo del protagonista:

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 delzura 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.<sup>43</sup>

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<sup>49</sup> (1.901), que es de donde arranca directamente Ayala; incluso emplea esas derivaciones tan azorianas, que luego aparecieron prolijamente en La Voluntad: "amarilleciendo", por ejemplo.

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 "mujer" del palomo Norito, un palomo aristocrático, "el patriarca del palomar"; ella era una "paloma plebeya" llamada la Pinta (el nombre que llevará en 1.921 la protagonista de Belarmino y Apolonio). Lo que vivamente impresiona al hiperestésico anotador es el dolor "resignado, silencioso y conmovedor de un estoico":

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.<sup>50</sup>

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, Norito 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 cuentan con el mismo personaje. "Raposín" es un anciano del que se cuentan terribles hazañas como bandolero, pero nunca su pudo probar nada. Pretende vivir con una nieta, a la que quiere profundamente, pero su marido se lo impide. El viejo gasta todas sus ganancias, que obtiene vendiendo periódicos en la estación del pueblo, en regalos para la nieta, y con esto va ablandándose



el cónyuge. Cuando le nace un nietecillo el cuento alcanza el climax 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 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.<sup>51</sup>

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 maiciosa. Pero las altiveces incubadas en

crisis de energía habiéndose 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"<sup>52</sup>. El título alude a la anécdota central: un sacerdote, caracterizado como un ser soez y torpe, pretende aprovechar el estado melancólico del anciano para sonsacarle en confesión la verdad de sus fechorías pasadas. El "Raposín", astuto como indicá su apodo, se vale de aquella confesión para robar al clérigo e imponerle silencio, aunque, por voluntad propia, las monedas van a parar al río. Abunda en este relato, junto con la visión de la interioridad del personaje central, unas dilatadas descripciones simbolistas de la naturaleza otoñal. La escena del robo recuerda otras semejantes en Valle, como, por ejemplo, la del cuento Juan Quinto, recogido en Jardín umbrío.

La dama negra es una pieza simbolista muy influída 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, recogidas ambas en

Jardín umbrío. La segunda de ellas, cuyo título presenta identidad con el subtítulo de Ayala, arranca también directamente de la obra de Maeterlinck,<sup>53</sup> por lo que presentan semejanzas en el tratamiento, aunque no en la historia narrada, que es muy diferente.

La obra, como es normal 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 propio para ser imaginado que para ser escenificado. La acción, que se desarrolla en un invernadero desde el que se contempla un desierto jardín otoñal<sup>54</sup> en el crepúsculo, 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 aparece más sangriento- para llevarse la vida del muchacho. Como vemos, La Dama Negra es la misma Intrusa; pero la decoración, el es-





Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

cenario 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 formas de pesadilla o delirio.<sup>55</sup>

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

hace evidente su amor, la naturaleza señala con su inquietud la presencia de una sombra negra 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"; y El Hijo muere.

Reconocemos aquí los rasgos que Susan Kirkpatrick<sup>56</sup> 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 nombre genéricos en vez 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.



da, que, en el caso de Pérez de Ayala, fue escrita para ser leída (en las páginas de Helios). Además, la situación central no es 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.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

1.4.- El caso de "El último vástago".

La novela corta que ahora nos ocupa, publicada, como ya dijimos,<sup>57</sup> en la revista Hojas Selectas, en seis entregas, llama la atención por no acomodarse al esquema estructural básico de la nouvelle, tal y como lo esbozábamos páginas atrás. En un principio pudimos pensar que la falta de continuidad argumental que presenta este relato fuera debida a que habría prevalecido el criterio de dotar de cierta unidad a cada entrega por separado. Sin embargo, después de examinar el contenido de cada entrega, hemos comprobado que la novela está fragmentada sólo para acomodarse al número de páginas que debía ocupar, sin tener en cuenta la separación por capítulos o unidades secuenciales. Realmente, la novela se encuentra interrumpida, hasta el siguiente número, en lugares que no presentan aspectos decisivos en la continuidad. El autor la dividió en cinco capítulos y un epílogo, que ocupan en la citada revista la extensión de 46 páginas, a doble columna y

con quince dibujos. En la segunda edición de las Obras Completas de Aguilar 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 que ya mencionamos: se pretende narrar en la novela corta 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 novela 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 narrado totalmente en un tono caricaturesco, expresionista, que degrada sistemáticamente cuanto aparece: un mitin republicano, sus personajes, el ambiente... (puede calificarse de pre-esperpéntico); como podemos comprobar en esta descripción:

De sobremesa abotagáronse los rostros y entorpecieron 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 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.<sup>58</sup>

Sin embargo, la mayor parte de la obra es claramente modernista y decadente: el protagonista, Fernando; su mansión; su amor imposible; los personajes más cercanos a él; los ambientes tristes y crepusculares en que se mueve, etc. Los elementos integrantes de la obra se encuentran todos desmesu-

rados, como si el autor se quisiera volcar en cada uno de ellos, acentuando todo lo que está utilizando. Las descripciones de los paisajes (que a veces adquieren un tono realista, muy cercano al de Palacio Valdés) ocupan excesivas páginas, e igual sucede con las historias secundarias, como la de los padres de Mariana, la protagonista, desarrollada prolijamente, y la de su hermano Francisco, causante de la ruina familiar. Todo ello oculta la línea argumental. Es preciso observar que el conflicto central queda apuntado difusamente en la página 723 (en la tercera entrega, cuando la obra lleva ya dieciocho páginas), y confirmado, después de bifurcaciones argumentales, en la página 827 (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. También hay que tener en cuenta que el tono simbolista-decadente, que es el esencial en la novela, origina esa disminución de la acción y el aumento de las descripciones de estados de ánimo, análisis de las subjetividades y gusto por la creación de un ambiente enfermizo y crepuscular,

sugere[n]te: en la obra se establece un balanceo entre 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 construída 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 con don Epaminondas, orador republicano y rival político de Fernando. No se establece un conflicto abierto entre ambos pretendientes, sobre todo porque el carácter abúlico de Fernando -junto con un malentendido: sus relaciones con una joven de noble linaje, con la que rompe pronto- lo predetermina ya hacia el abandono. 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 el 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.<sup>59</sup>

Radicalmente opuesto a Fernando es el orador republicano, don Epaminondas, quien queda ridiculizado cada vez que aparece en la novela (sometido 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 comenzábase a enrojecer el rostro, y un Eolo interior y protervo, en insondables enredijos de las vísceras 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.<sup>60</sup>

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 el segundo. Pero el diputado republicano ocupa muy poco lugar en el relato, y quien lo llena enteramente es Valvidiaries, moviéndose en una naturaleza triste -reflejo de sus sentimientos-, en los indispensables atardeceres y en las estancias del palacio señorial. Hay prolijas descripciones en el tono más decadente y preciosista, a veces demasiado, como cuando califica al fiel jardinero Pin de "director espiritual de las flores".<sup>61</sup>

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 Sonrefa.... 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 absoluta-

mente 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.<sup>62</sup>

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 ya 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 por Ayala al que debemos remitirnos para entender la obra es, como tantas veces, Valle-Inclán: la sugestión que en el joven asturiano produjeron las sonatas fue enorme. Resulta muy revelador que en un artículo de madurez, recogido después en Divagaciones literarias, recuerde la impresión que le produjo Sonata de otoño:

Yo recuerdo, siendo estudiante de la Universidad de Oviedo, cuando leí la primera obra de Valle-Inclán, Sonata de otoño. Para mí fue una revelación, un como dolor en la retina, por deslumbramiento. Yo no podía juzgar entonces

si se debía escribir siempre así, si aquello era el estilo o un estilo, si dentro de aquel lenguaje precioso, semejante a las joyas acrisoladas y esmaltes vivificados en los hornos de los orífices y de los mosaístas, hallarían engarce o álveo a propósito las ideas complejas, las emociones superabundantes y los gritos desconcertantes de la psique moderna, tan profunda y dinámica; lo que sí echaba yo de ver es que en español no se había escrito hasta entonces a la manera de Valle-Inclán.<sup>63</sup>

Y precisamente es ese mundo valleinclanesco (el de las Sonatas, principalmente la de otoño) el que aparece en El último vástago: fuera de la groseña 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 escepticismo y la abulia. ¿No es, acaso, Valle-Inclán el que parece dictar un fragmento como este?:

Aquella misma noche, la niña rubia hizo merced a las almohadas de su larga cabellera, fluída y luminosa como una aparición. De dar vueltas a un lado y otro soltáronsele las trenzas y la muchedumbre sedaña de sus cabe-

llos 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!.<sup>64</sup>

Naturalmente, el mundo de Fernando es un mundo sin salida que 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. Tampoco se puede decir que con Fernando muera una "clase"; muere solamente un sueño. Me parece que aquí se puede predicar de Ayala lo que sintéticamente caracteriza, según la apreciación de José-Carlos Mainer, la posición de Valle ante las Sonatas: en este sentido ambos pretenderían "metaforizar su condición de pequeño-burgués en la nostalgia de una Arcadia señorial".<sup>65</sup> Pero la "Arcadia" de Valle es más compleja -tal vez esa ironía que se advierte en las Sonatas dé más consistencia a la obra-, mientras que la de Pérez de Ayala es un producto en buena parte fallido: al fin y al cabo es una obra de mocedad de la que nunca se quiso acordar; en esto radica su interés.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

NOTAS

- 1 Miguel Pérez Ferrero, Op. cit., pág. 72.
- 2 Recogidos por José García Mercadal en el t. II de las O.C., págs. 11-65.
- 3 Sobre esta etapa de la vida de Ayala vide Miguel Pérez Ferrero, Op. cit., págs. 97- 116 y Jesús Andrés Solís, Op. cit., págs. 37-50.
- 4 Op. cit., pág. 129.
- 5 Helios, nº 1 (abril, 1.903), pág. 120.
- 5bis Estas características del modernismo son analizadas por Yván A. Sechulman en su art. "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", recogido en El Modernismo, ed. de Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1.975, págs. 65-96.
- 6 "Introducción" a su ed. El Simbolismo, Madrid, Taurus, 1.979, págs. 11-18. La cita corresponde a la pág. 12.
- 7 Anna Balakian, El movimiento simbolista, Madrid, ed.

Guadarrama, 1.969, pág. 127.

8

Vide el art. de E. Cuesta Rodríguez, "Noreña y Pérez de Ayala, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 67, 1.969, págs. 267-274.

9

Op. cit., págs. 128-129.

10

Pedro González Blanco, "Ramón Pérez de Ayala: La paz del sendero", Nuestro Tiempo, II, Madrid, 1.904, págs. 267-272.

11

"Emilio Verhaeren", La Lectura, vol III, 1.902, págs. 31-35; "Maeterlinck", La Lectura, vol III, 1.903, págs. 48-65. No han sido recogidos en las O.C.

12

El dato de la fecha del estreno nos lo proporciona Dionisio Gamallo Fierros, art. cit., pág. 438.

13

Vide N. Pérez Ferrero, Op. cit., págs. 76-81. También en María Dolores Albiac ("Hidalgos y burgueses...", págs. 210-211) encontramos una interesante interpretación de esta amistad entre dos personas muy desiguales en años.

14

O.C., II, pág. 171.

15

He utilizado los términos "modernismo" y "simbolismo" para referirme respectivamente a la época y a una específica corriente literaria que, junto con otras, forma parte de aquella. En este sentido, nuestro acuerdo con el juicio de J. Olivio Jiménez (Op. cit., págs. 14-15): "Modernismo y simbolismo: he aquí el primer problema que el tema plantea, pues son las dos caras -época y tendencia, estilo general y particular disposición poética- de una misma moneda (...). Si hoy contamos, al fin, con una imagen más cabal del modernismo es porque ya lo vemos, tanto ideológica como estéticamente, en calidad de un estilo epocal -complejo, heterogéneo y sincrético-, integrado en simultaneidad por las direcciones estéticas, y no es necesario enumerarlas de nuevo ahora, más diversas y aun contrarias. En virtud de ese mismo sincretismo, la inclinación simbolista tuvo con frecuencia que convivir, a veces en un mismo autor y hasta en un mismo texto, con la teóricamente más distante y opuesta: el arnasmismo, por ejemplo. Y en gracias a ese mismo carácter general y sincrético, el término modernismo ha actuado en ocasiones como un cristal opaco que impide ver con nitidez cada uno de sus muy distintos elementos integrantes -en nuestro caso, aquél de éstos que dio precisamente a la escritura de la época su mayor imantación poética: el simbolismo".

16

O.C., II, págs. 865-866.

17

En el mismo año (1.924) en que aparecen en libro estas



"novelitas de mocedad", Ayala publica en la tercera edición de La paz del sendero un conjunto de poemas primerizos que se habían mantenido inéditos hasta aquella fecha, y en unos "Escolios" justifica esta acción con unas palabras que también guardan interés para nuestro caso: "Estos escolios contienen sólo la excusa, o explicación, de haber añadido en la presente reedición de La paz del sendero algunas nuevas poesías viejas, que son las que van después del primitivo Epílogo.

¿Por qué ahora las doy a la estampa? ¿Es que al presente juzgo mi obra conforme a un código más tolerante, más benévolo, y lo que antaño escondí lo reputo digno de ser exaltado? Nada de eso, antes todo lo contrario. A medida que los años discurren y mis obras primerizas se alejan más de mí, descubro mejor sus fallas y defectos. No les atribuyo a estas obras preliminares (quizás tampoco a las posteriores) valor intrínseco alguno, sino un mero valor documental, histórico. Según crece un edificio, es menester afirmar su base o apuntalarlo. De la propia suerte, según mi obra va alzándose (aludo al número de volúmenes y no a otra especie de eminencia o altanería) la prudencia me persuade a reforzar sus cimientos. Las nuevas poesías viejas son, pues, la añadidura de más documentos de puerilidad, coetáneos a La paz del sendero. En futuras reediciones de este libro, si las llevo a cabo, iré aumentando el acervo documental con otras composiciones que estimo prematuro aún dar al público, poemitas desenfadados y arbitrarios, los cuales guardan una curiosa similitud con ciertas actitudes literarias de la juventud hodierna (y aun con la de algún viejo verde, amante de las letras): la juventud es siempre fiel a sí misma." (en Q.C., II, págs. 133-134).

18

Op. cit., pág. 24.

19

Gamallo Fierros también juzga muy juvenil esta novela corta y la califica de "pinitos literarios", mientras que advierte que El otro padre Francisco, fechado en 1.902, es "estéticamente bastante más moderno que "Cruzada de amor"(...)" (Op. cit., págs. 327 y 360-367.).

20

J.F. Montesinos, "Acerca de un libro sobre las publicaciones periodísticas anteriores a 1.895 de Valle-Inclán", en Ensayos y estudios de literatura española, Madrid, Revista de Occidente, 1.970, págs. 260-261.

21

Op. cit., pág. 35.

22

Ibíd., pág. 55.

23

O.C., II, pág. 365.

24

Esa "distancia" es un rasgo esencial del carácter de Pérez de Ayala. Alberto Díaz de Guzmán, en Troteras..., así lo declara: "Todo consiste en meterse entre los bastidores de uno mismo, introspeccionarse, convertirse de actor en espectador y mirar del revés la liviandad y burda estofa de todos esos bastidores, bambalinas y tramoya del sentimiento humano"

(ed. cit., pág. 286). Alberto es, como se sabe, el "alter ego" de don Ramón, y éste, en su epistolario íntimo, declara cosas semejantes; así, en carta fechada el 15 de septiembre de 1915 (tres años después de redactar aquella novela), dice a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta algo idéntico a lo expuesto por su personaje: "Tengo por costumbre hacer frecuentes exámenes de conciencia y procuro en todo momento ver por detrás de mis actos, ideas y sentimientos, la tramoya interior, los móviles y fines de ellos" (Cincuenta años de cartas íntimas..., pág.180).

25

O.C., II, págs. 917-918.

26

Ibid., págs. 381-382.

27

Ibid., pág. 369.

28

Ibid., págs. 376-377.

29

"Prólogo" a O.C., t. I, págs. XII-XIII.

30

O.C., I, pág. 1172

31

Ibid., pág. 1173.

32

Op. cit., pág. 61.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

33 Ibíd., págs. 90-91.

34 O.C., I, pág. 1172.

35 O.C., II, pág. 97.

36 O.C., I, págs. 1172 y 1173, respectivamente. Estos temas se repiten con frecuencia en La paz...; así: "En las grandes praderas, blancas y sin reproche,/ donde la luna vierte tristezas seculares,/ las vacas graves son los genios de la noche"(...) "Hoy he sabido por qué/ son tan solemnes las vacas,/ tan graves, tan melancólicas;/ por que parece que arrastran/ un doloroso destierro/ en este valle de lágrimas./ La luna vertía en el cielo/ la urna de sus nostalgias;/(...)", O.C., II, págs. 101-102.

37 En el apartado Rincón asturiano, O.C., I, págs. 1192-1199.

38 Ibíd., pág. 1192.

39 Op. cit., pág. 75.

40 O.C., I, págs. 5-7. Esta "Crónica de asturias" no aparecía en las páginas de la primera edición, la del año 1.964.

41

Sonata de otoño, Madrid, Espasa-Calpe, 1.966, pág. 81.

42

Sobre el empleo de estos dos términos apunta Anna Balian (Op. cit., pág. 104): "¿Simbolista y decadente! Muchas veces las historias de la literatura parecen apuntar que ese famoso 'y' es en realidad un 'o'. Pero el 'y' es más cierto que el 'o', y cualquier sugerencia de dualidad es una falacia. Una cosa no puede existir sin la otra". Y José Olivio Jiménez, en su art. "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (Algunos testimonios)" recogido en el libro del que es editor, El simbolismo, págs. 45-64, precisa "(...) en un alcance general, decadentismo vino a designar, de un modo comprensivo y sin mayores matices, lo que sencillamente era la literatura o el arte nuevos -en breve: el modernismo." (pág. 49).

43

Op. cit., pág. 31.

44

Cf. Ricardo Gullón, "Pitagorismo y modernismo", en Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, págs. 267-278.

45

Op. cit., pág. 78.

46

O.C., I, pág. 1.088.

47

Ibid., págs. 1.090-91.

48

Ibíd., pág. 1.083.

49

Sobre el Martínez Ruiz de esta época, vide el art. de Lily Litvak, "Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín", en AA.VV., La crisis de fin de siglo: ideología y literatura, Barcelona, ed. Ariel, 1.974, págs. 273-282. También la excelente "Introducción biográfica y crítica" de E. Inman Fox a su ed. de La Voluntad, Madrid, Castalia, 1.968; Carlos Blanco Aguinaga, Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI eds., 1970, págs. 115-164; y José M<sup>a</sup> Valverde, Azorín, Barcelona, ed. Planeta, 1.971, esp. págs. 65-214.

50

O.C., I, pág. 1.085.

51

Ibíd., pág. 1.024

52

Ibíd., pág. 1.028

53

Vide, Rafael Pérez de la Dehesa, "Maeterlinck en España", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 255, 1.971, págs. 572-581. Hay que tener en cuenta que Maeterlinck también influyó en el primer Azorín, quien hizo la primera traducción castellana de La Intrusa, que fue publicada en 1.896.

54

Es el tipo de jardín doliente, otoñal y moribundo que Lily Litvak estudia en su Erotismo fin de siglo, Barcelona,

Antoni Bosch, editor, l. 979: el cap. III se titula "Jardines dolientes" (págs. 69-82).

55  
O.C.I., págs. 1156-1157.

56  
"From 'Octavia Santino' to El yermo de las almas: Three Phases of Valle-Inclán", Revista Hispánica Moderna, 37 (1972-73), págs. 56-72, apud William R. Risley, "Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán", en El Simbolismo, ed. de J. Olivio Jiménez, págs. 306-307.

57  
Vide la nota 75 al cap. I de la primera parte.

58  
Hojas Selectas, pág. 538.

59  
Ibid., pág. 628.

60  
Ibid., pág. 1.018.

61  
Ibid., pág. 1.017

62  
J. Forradellas, art. cit., págs. 144-145.

63  
"Valle-Inclán" en Divagaciones literarias, O.C., IV, págs. 980-981.



64

Hojas Selectas, pág. 922.

65

La Edad de Plata, pág. 55.



2.- Naturalismo y simbolismo. Abandono del mundo de "La paz del sendero": Hacia "Tinieblas...".

En 1.904 encontramos también nuevas orientaciones en la narrativa breve de Pérez de Ayala. Parece que a la línea simbolista-decadente acompaña otra en la que la técnica naturalista es la base del relato, 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<sup>1</sup> 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 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,<sup>2</sup> 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 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".<sup>3</sup>

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 1.905, 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 y sensible, 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, cosa esta muy típica 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. Aquel le da cuenta de sus anhelos panteístas -cercaos 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 ("Aunque el hombre no sea sino una cañaheja, y la más débil de todas las del campo, le basta con ser una cañaheja pensante para aventajar al universo. Este puede matarle; pero aun muriendo es más noble, porque sabe que muere y el universo ignora que le mata"<sup>4</sup>). 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"<sup>5</sup>; y la vida es, según este personaje, esa cosa bronca que hay a su alrededor: el espectáculo de las pasiones más elementales que presentan 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 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.<sup>6</sup>

Pero con la llegada del eclipse (símbolo 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 inmun-

damente orgullosa"<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup> 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<sup>9)</sup> entre inteligencia y vida que tan bien supo resumir Martínez Ruiz en las últimas páginas de La Voluntad<sup>10)</sup>, de cuyo inspirador, Schopenhauer, encontramos también huellas en esa primera novela de Ayala:<sup>11)</sup> 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".<sup>12)</sup>

Andrés Amorós, en su fundamental libro sobre la novelística ayaliana, al enfrentarse con el núcleo de esta obra afirma: "Si tuviera que decir, en una sola palabra, el tema o problema fundamental que plantea esta novela no dudaría en afirmar: 'naturaleza'".<sup>13</sup> 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".<sup>14</sup>



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## 2.1.- Conciencia y naturaleza.

Los protagonistas de los cuentos que aquí recogemos 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. Resumiendo podemos decir que la naturaleza -la fuerza que 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 matizaremos 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.<sup>15</sup>

Sin embargo, sobre esta paradoja final prevalece el embrutecimiento a que llega Pin: 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",<sup>16</sup> y permanece inalterable ante el dolor. Naturalmente, todo camina hacia un fuerte efecto que sintetiza ese carácter brutal de 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 diaño; si me da por los cerdos, me amuela.<sup>17</sup>

La oposición conciencia/naturaleza aparece encarnada en los dos personajes centrales de Espíritu recio. Tal vez sea esta obra la mejor nouvelle de Pérez de Ayala de entre las escritas antes de 1.907; fue publicado en el penúltimo número de Helios (abril de 1.904) y según Patricia O'Riordan sus notas predominantes son la "virilidad" y "una prosa que busca siempre el 'mot juste'"<sup>18</sup> Desde luego, lo que a primera vista se advierte es el abandono de la prosa preciosista, prolijamente adjetivada, que caracterizaba a los relatos decadentistas, y el uso de un estilo sobrio a tono con ese mundo de realidades, y no de sensaciones inefables, que es el propio de estos relatos.

Espíritu recio está basado sobre la oposición entre dos personalidades: don José, sentimental y afectivo, y Fuencislo, el "espíritu recio", aldeano caracterizado por su "bárbaro estoicismo". En realidad, Fuencislo es de la misma condición que Pin: no ha sentido el mínimo estremecimiento por la muerte de su único hijo y se burla de la condición sensible del señorito -califica de "pamemas" sus muestras de dolor-; otra nota característica en él es su simplicidad mental:

(...) el pensamiento más rutinario 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."<sup>19</sup>

Pero sucede que, al final del relato, el personaje "conciencia" -don José- queda anulado ante la vitalidad pujante y atractiva que se descubre en Fuencislo: se nos revela que el señorito es hijo del aldeano, fruto de unas 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 las desinencias verbales de los gramáticos, de los hombres, era una infinitud presente, una eternidad cristalizada en una hora, cosa divina.<sup>20</sup>

El embrutecimiento de los seres que viven "apegados a la costra de nuestra madre común" no carece, pues, de cierta liberada ambigüedad: por un lado se nos da la cara sombría del asunto, pero, a la vez -en algunos casos, como en el de Fuencislo- se nos descubren otros horizontes de vitalidad, brutal también, pero en cierto modo atractiva. Todo esto contrasta con una constante de los relatos decadentistas: 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.

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 en el cementerio, entre dos tumbas; 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 señora; el descubrimiento de la paternidad de éste; y, como efecto 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 junto a la muerta".

Como vemos, 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 de alma de aquel cínico"<sup>21</sup> y desde esta ambigua perspectiva está visto el personaje. Si en el naturalismo el tipo del campesino solía dibujarse como el de un ser ignorante, egoísta, cruel, codicioso, etc. -un ejemplo claro: los cuentos de doña Emilia Pardo-Bazán<sup>22</sup>, con la unión del simbolismo columbramos perspectivas inéditas en esas almas fuertes, imprecisas sugerencias que dilatan los límites de unos "espíritus" que hasta entonces eran tenidos por romos.

## 2.2.- La vitalidad desmesurada: "El patriarca".

Posée interés este relato, no solo por sí mismo, sino también porque es el primer esbozo de otras narraciones posteriores; sobre todo de una fechada en 1.924: Don Rodrigo y don Recaredo.

Es, pues, un tema que recorre la obra narrativa breve -pues no lo encontramos en las novelas mayores-, y que con ligeras modificaciones aparecerá en Exodo y Padre e hijo (1.910-11). El protagonista, don Alberto Menéndez de los Trojes, es uno de los últimos "señores feudales" tonitronantes y de vitalidad desmesurada, que guarda parentesco con Don Juan Manuel de Montenegro, personaje central de las Comedias bárbaras valleinclanianas. Este relato es anterior en un año a la primera de esas "comedias", Aguila de Blasón (1.907), pero el personaje de Valle ya había aparecido en relatos recogidos en otros libros: Femeninas (1.895), Corte de amor y Sonata de otoño (1.902), aunque sin el protagonismo que alcanzará a partir de la "comedia" de 1.907.

Dos sucesos de interés encontramos en 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 a causa de haberle derribado y descalabrado ("justicia feudal"); 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 rehusa el matrimonio, pero se descubre, en la escena final, que tiene 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 luego hará don Juan Manuel de Montenegro en Romance de Lobos (1.908)- 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 cómo sugestionó al joven Pérez de Ayala la lectura de esta novela: le dedicó una "glosa laudatoria",

como la califica García de la Concha, una crítica impresionista en la que introduce breves 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 Ilfada. 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 u quimérico, forjado en las zahurdas de Plutón"<sup>23</sup>

Es este un cuento naturalista en el que, desde un principio, se contraponen la forma de vida del campesino (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.



Aquellos, 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.<sup>24</sup>

La anécdota que narra es de una violencia brutal. Xuan, campesino al que humilla el que los mineros aparezcan como 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 tenso 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.

NOTAS

1

Max Henríquez Ureña en su Breve historia del modernismo, México, F.C.E., 1.954, afirma en la pág. 17: "Se ha pretendido que naturalismo y modernismo eran anagónicos, olvidando que en el movimiento modernista cabían todas las tendencias, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte, que es, por excelencia, el rasgo distintivo del modernismo". Valiosa, también, en este sentido, es la opinión de Roland Grass, "Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica", en El Simbolismo, ed. de J. Olivio Jiménez, págs. 313-327; en pág. 325: "El naturalismo es un movimiento racionalista, científicista; el simbolismo y el modernismo son movimientos esteticistas, idealistas, espiritualistas. Pero entre una visión y otra del mundo, hay puntos de aproximación sobre los que después destacarán mejor sus divergencias".

2

Vide. Walter T. Pattison, El Naturalismo español, Madrid, Gredos, 1.969, esp. págs. 140-177. Excelente visión de la evolución de la novela a lo largo de las tres últimas décadas del pasado siglo en Sergio Beser, Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, ed. Laia, 1.972.

3

José-Carlos Nainer, "Unamuno, personaje de una novela de Felipe Trigo" en Literatura y pequeña-burguesía en España. (Notas 1.890-1.950), Madrid, Edicusa, 1.9972, págs. 59-76; la cita corresponde a la pág. 64. Se ocupa también de definir el

"segundo naturalismo" Sergio Beser en la "Introducción" a J. López Pinillos "Parmeno", La sangre de Cristo, Barcelona, ed. Laia, 1.974, págs. 7-24.

4  
Tinieblas en las cumbres, ed. de A. Amorós, pág. 256.

5  
Ibid., pág. 262. Este coloquio ha sido interpretado por Carlos Longhurst en su art. "Sobre la originalidad de Tinieblas en las cumbres", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1980) pág. 5, como "una conversación cuya forma dialéctica prefigura la utilizada por Baroja en su novela El árbol de la ciencia (1.911), en que Iturrioz, al igual que Yiddy, no es tanto un personaje como un mero interlocutor escéptico que le sirve al autor para distanciarse de su protagonista y examinar críticamente las ideas de éste".

6  
Ibid. pág. 281.

7  
Ibid., pág. 283.

8  
Sobre esta idea versa el trabajo de Carlos Zamora, "La angustia existencial del héroe-artista de Ramón Pérez de Ayala: la caducidad de la vida", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 83 (septiembre-diciembre, 1.974), págs. 781-94.

9

Sobre esta oposición vide el fundamental trabajo de Doris King Arjona, "La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology", Revue Hispanique, LXXIV, 1.928, págs. 573-671. Imprescindible también el art. de E. Inman Fox, "La crisis intelectual de los jóvenes de 1898" en La crisis intelectual del 98, Madrid, Edicusa, 1.976, págs. 211-237.

10

"Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el hombre-voluntad, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de comprensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el hombre reflexión, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos auto-análisis. El que domina en mí, por desgracia, es el hombre-reflexión; yo casi soy un autómatas, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar á un lado y á otro. Muchas veces yo me complazco en observar este dominio del ambiente sobre mí: y así veo que soy místico, anarquista, irónico, dogmático, admirador de Schopenhauer, partidario de Nietzsche." (José Martínez Ruiz, La Voluntad, ed. de E. Inman Fox, Madrid, ed. Castalia, 1.968, pág. 267.).

11

Al comienzo de La pata de la raposa, que enlaza directamente con Tinieblas..., aparece por primera vez citado Schopenhauer, al que Alberto atribuye parte de culpa de su crisis:

"Hasta entonces, había buscado en el arte, además de un estímulo, una mitigación de sus cavilaciones, un abrigo adonde acogerse olvidándose de la vida, como quiere Schopenhauer. Ahora, se le presentaba a los ojos del espíritu, con inconcusa certidumbre, la enorme ridiculez del arte, y se avergonzaba de haberse adscrito en serio a un juego tan pueril y vacío.

Levantóse de la butaca, se acercó a un pequeño armario de libros y cogió algunos volúmenes de Schopenhauer.

-¡Viejo lúbrico y cínico; qué necio eres y cuánto mal me has hecho!- Y los arrojó al patio de luces. (ed. de A. Amorós, pág. 50).

12

Sobre esto vide. el art. de E. Inman Fox citado en la nota 9; del mismo autor, y recogido también en el mismo libro, hay que señalar como básico el art. "Baroja y Schopenhauer: El árbol de la ciencia", págs. 177-192.

13

La novela intelectual..., pág. 96.

14

Ibid., pág. 100.

15

O.C., I, pág. 1107. El subrayado es mío. Nótese cómo aparece clara la oposición conciencia/naturaleza.

16

Ibid., pág. 1110



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

17 Ibíd., pág. 1111.

18 Op. cit., pág. 138.

19 O.C., I, pág. 1060.

20 Ibíd., pág. 1070.

21 Ibíd., pág.1065.

22 Sobre esto vide. el estudio de Juan Paredes Núñez, Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Universidad de Granada, 1.977; este autor parte directamente de las conclusiones del Prof. Baquero Goyanes en El cuento español en el siglo XIX, donde encontramos valiosos juicios sobre aquella novelista gallega.

23 Ramón Pérez de Ayala, Amistades y recuerdos, Barcelona, ed. Aedos, 1.961, págs. 141-142.

24 O.C., I, pág. 1095.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

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

En el mismo período cronológico que estamos estudiando, y junto a los relatos que hemos visto, aparecen otros que presentan peculiares características: lejos de la melancolía de los decadentistas y de la brutalidad primitiva y espontánea de los naturalistas, los define la ternura y una visión idealista del campo, en unos casos, y en otros, el deseo de trascender la realidad fenoménica para captar otras realidades de tipo espiritual.

Me parece que un rasgo distintivo básico de estos cuentos es la presencia de Clarín. Resulta sorprendente que en la entrevista concedida a Julio Trenas en 1.958, Pérez de Ayala respondiera a la pregunta del periodista sobre la influencia que los cuentos y novelas de don Leopoldo 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"<sup>1</sup>. 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 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 muchos, las prestigiosas firmas de Andrés Amorós, Eduardo Gómez de Baquero, Laura de los Ríos, Andrés González Blanco, Rafael Cansinos-Assens, Víctor García de la Conche, Mariano Baquero Goyanes, Manuel Fernández Avello, Juan Cueto Alas y 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 1.904- hasta sus últimos artículos, uno de los cuales, "Clarín y don Leopoldo Alas" (1.942)<sup>2</sup>, 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 por parte de Ayala de la figura del crítico, novelista y profesor de Derecho.



Los cuentos que aquí recogemos son de ambiente rural, y la tierra aparece como "refugio apacible" o como madre que engendra seres simples y felices. Es interesante en este sentido la opinión de Elías García Domínguez, pues aclara suficientemente ciertos aspectos de la influencia de Clarín sobre nuestro escritor, y la visión del campo en los relatos de ambos:

La presencia de Asturias (...) es constante como fondo de los relatos, hasta el punto de que una apreciación superficial podría confundir a Pérez de Ayala con un heredero de los escritores regionalistas del XIX. Pero el paisaje rural y el paisaje urbano en las novelas de Pérez de Ayala tienen muy raras veces el inerte valor ornamental de lo pintoresco o la pura exaltación de las bellezas del terruño natal, aunque tampoco funcionan como meros telones de fondo para crear un ámbito suficiente a los personajes (...). Por de pronto, Pérez de Ayala admiraba profundamente a "Clarín" y siguió muchos de los caminos iniciados por su maestro. En "Clarín" encuentro justamente dos modelos funcionales, a saber, el paisaje rural como símbolo y materialización de los conflic-

tos afectivos individuales y la ciudad -Vetusta, en La Regenta- como formalización de los conflictos interpersonales. Estos dos modelos, que "Clarín" descubrió o 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 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.<sup>3</sup>

Pero creo que la influencia de Clarín sobre Pérez de Ayala es menor en las obras de 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 Angeles Prado, a los "paliques" clarinianos.<sup>4</sup> 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. Esto lo trataremos de explicar en su lugar.

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, completa 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 es más "mimético": tiende a la visión en presente. Se ciñe a narrar y a describir el mundo exterior y no introduce digresiones -por lo menos hasta 1.911-. 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 Es-píritu 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 ese 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 esta 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 extraer precisamente de

ella todo el lirismo, toda la emoción posibles.<sup>5</sup>

Es esta ternura la que aparece en los dos cuentos, La nación y Miguelín y "Margarita". En el primero se nos cuenta 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, 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.<sup>6</sup>

Radical oposición con el protagonista de En la Quintana. Miguelín y "Margarita" presenta unas características semejantes: la aventura del niño Miguelín y su yegüa, "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 va a los toros y advierte el peligro que corría su yegüa; 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 vidia idílica campesina; la armonía entra en crisis en un momento dado, pero al final se restablece plenamente.

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, Adios, "Cordera", aunque entre estos dos existe alguna diferencia: La trampa posee un final feliz (como en estos 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, la "Cordera": 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 juego (sic) de su ternura era tan copioso que le anublaba el cerebro de manera que no daba con la tesis de la oración sagrada"<sup>7</sup>). A su servicio se ha puesto a una fámula "no solamente de edad canónica, pero que bíblica también"<sup>7</sup>: un ser deforme llamado, como contraste, Angeles; una sencilla y simple criatura de Dios que se extasiaba cada vez que el joven sacerdote interpreta alguna pieza en el armonium. En sus paseos por el pueblo tiene sus primeros encuentros con la amargura de la vida; se encuentra con la crueldad del hombre para con los animales. Esto queda sintetizado 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 adar-  
gaban los enmelados frutos que se acostumbra a  
llamar "miguelinos". De ellos los había tan ma-  
durecidos, que, agrietándose, mostraban la dora-  
da 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 hen-  
chido de dulzura, que por donde quiera rompía y  
rebasaba. Mas como nada hay para agriar la pro-  
pia e íntima sustancia como haría visible y pa-  
tente a las inclemencias exteriores, aquel higo  
estaba ya acedo.<sup>8</sup>

Encuentra así el tema para su sermón: será "un acto de amor  
por todos los seres humildes e indefensos, por las almas in-  
cipientes y torpes que el linaje humano parece desconocer (...)  
En toda carne mortal se encierra un alma que lucha por hacer-  
se manifiesta y visible".<sup>9</sup> En esta determinación del tema ha  
influido tanto la visión de su fámula, Angeles, ser incipien-  
te y torpe, pero dotado de ternura y sentimientos, como la de  
los animales indefensos. El título del relato alude a esa "pri-  
mera 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.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

### 3.3.- "Clarín" y Unamuno: Iniciación.

Como sucede en el cuento anterior, el deseo de trascender hacia una realidad de tipo espiritual es lo característico de 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, sobre todo 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;<sup>10</sup> me refiero a El Semejante, un cuento que tiene como protagonista 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".<sup>12</sup>

Sabida es la influencia que Clarín ejerció sobre Unamuno<sup>13</sup> - y sobre algunos más de los noventayochistas, como afirma J.W. Kronik<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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 melómano, lo cual le acarrea la burla de la ciudad (cuyo nombre no se menciona, aunque se reconoce a Oviedo: Cimadevilla, la Universidad...), 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"<sup>16</sup> Un día, al salir de la fábrica 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 Jesúsfn (...); 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 presentido antes, cuando el alma se le ahuecaba y encogía como esperando su santo advenimiento (...)"<sup>17</sup>.

Se establece, pues, una oposición clásica: campo/ciudad. Pero también naturaleza trascendente/crueldad de los hombres. Como sucede en Unamuno, el hombre natural está más cercano a lo inconsciente, a lo puramente contemplativo.

NOTAS

- 1  
Entrevista citada en la nota 10 al cap. I de la primera parte.
- 2  
Aparece como Introducción al libro : Leopoldo Alas, "Clarín", Superchería, Cuervo, Doña Berta, Madrid, Taurus (Temas de España), 1.970, págs. 9-30.
- 3  
"Presentación" a Antología Asturiana de Pérez de Ayala, págs. 21.22.
- 4  
"Seudónimos tempranos de Pérez de Ayala", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 1, 18 y 19.
- 5  
Mariano Baquero Goyanes, "Los cuentos de Clarín", en Leopoldo Alas "Clarín", ed. de José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1.978, págs. 245-252. El texto citado corresponde a las págs. 250-251.
- 6  
O.C., I, pág. 1095.
- 7  
Ibíd., pág. 1141.
- 8  
Ibíd., pág. 1143.

9 Ibíd., pág. 1144.

10 Carlos Blanco Aguinaga, El Unamuno contemplativo, Barcelona, Laia, 1.975.

11 Recogido en El espejo de la muerte. En O.C., vol II, Novelas, Madrid, Escélicer, S.A., 1.966, págs. 470-473.

12 Ibíd., pág. 473.

13 Sobre las relaciones de Unamuno con Clarín y las influencias de éste sobre aquél, vide los trabajos de Manuel García Blanco, "Clarín y Unamuno", en Archivum, II (1.952), págs. 113-135; Antonio Ramos Gascón, "Clarín y el primer Unamuno", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 263-264 (mayo-junio, 1.972), págs. 489-495; Franco Merregalli, "Da Clarin a Unamuno", "Parole nel tempo". Studi su scrittori spagnoli del novecento, Milano, U. Mursia & C., 1.969 y Luciano García Lorenzo, "De "Clarín" y Unamuno", Prohemio, III, 3 (diciembre, 1.972), págs. 467-472.

14 "La modernidad de Leopoldo Alas", Papeles de Son Armadans, 41, nº 122 (1.966), págs. 121-34.

15 Sergio Beser, "Sinfonía de dos novelas. Fragmento de

una novela de 'Clarín', en Leopoldo Alas "Clarín", ed. de José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, págs.238-244.

16  
O.C.,I, pág. 1175.

17  
Ibíd., pág. 1177.

#### 4.- Humorismo intelectual.

Recojo en este apartado unos cuentecillos que presentan diferencias muy notables con los que integran los tres grupos anteriores; aquellos seguían unas directrices literarias históricamente determinadas: las corrientes narrativas propias de la "época modernista"; estos quedan unidos por su humorismo. Lo he calificado de "intelectual" porque no nace de la simple descripción de sucesos chistosos y divertidos, sino de la actitud que adopta el autor ante esos sucesos. Están, 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 casi inevitable de todo ello,



irónica ante muchas pequeñeces de nuestra vida"<sup>1</sup>.

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"<sup>2</sup>. 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"<sup>3</sup>. Pero con ello tampoco solucionó su situación. Cuando el "yo narrador", que vuelve de Madrid -podemos adivinar un rasgo autobiográfico-, acude a visi-

tarlo, Celestino, que se disponía a marchar a la Adoración nocturna, con voz temblorosa le declara:

-¿Querriálo usted creer? Todos los republicanos y liberales dejaron de hacer calzado conmigo. ¡Me va costando la conversión más de seis mil reales!<sup>4</sup>

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 1.921 llega al "martirio" de manera patética y dramática: su figura es más compleja. Además, también aparece conjugada con ésta la figura de Martínez<sup>5</sup>, "antiguo oficial de Belarmino" que "abrió (...) un establecimiento de calzado mecánico, La Solidez." Y, más aún, también es inventor de una crema para dar lustre: "la crema Zenitram"<sup>6</sup>. 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. También sabemos, gracias a unas anotaciones que Andrés Amorós encontró entre los papeles del escritor, los nombres de las personas que sirvieron de fundamento a los dos zapateros de su gran novela: "Severino Camporro= Belarmino / Rubiera= Apolonio"<sup>7</sup>. Observemos el parecido fonético: Severino - Celestino, y nos sugerirá ese posible modelo. Suscribo, por último, las palabras de Dionisio Gamallo Piervos 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 está llena de ecos del a la vez tierno y endiablado humorismo de Clarín".<sup>8</sup>

De los demás cuentos, La espalera presenta un tono antisentimental, irónico, sobre lo efímero que resulta un desengaño sentimental, que se creía eterno. 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. Por último, La caverna de Platón es un

cuento que da nombre a un apartado de las Obras completas<sup>9</sup> en el que se reúne 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 1.904 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;<sup>10</sup> 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"<sup>11</sup>. El tal personaje es harto ratiocinante 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? Desengáñese usted: no sabemos nada de nada, y el único expediente fácil para endulzar la vida es disfrutar de las apariencias y amarlas como tales, convencidos de su deleznable condición.<sup>12</sup>

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".<sup>13</sup>



- 1 La novela intelectual..., pág. 13.
- 2 O.C., I, pág. 1.296.
- 3 Ibíd., pág. 1.298.
- 4 Ibíd., pág. 1.299.
- 5 Todo ello fue advertido por Sara Suárez Solís, Análisis de "Belarmino y Apolonio", Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.974, págs. 120-121.
- 6 Belarmino y Apolonio, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1.976, págs. 209-210.
- 7 La novela intelectual..., pág. 315.
- 8 Art. cit., pág. 416.
- 9 En O.C., I, págs. 1.275-1.313.
- 10 Angeles Prado, "Seudónimos tempranos de Pérez de Aya-



1a", Insula, númns. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 1 y 18-19.

11  
O.C., I, pág. 1.275.

12  
Ibíd., pág. 1.277.

13  
Ibíd., pág. 1.278.



II.- ETAPA 1.907-1.911.

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

EPOCA DE TRANSICION.

Me parece que hay elementos suficientes como para pensar que estos cinco años pudieran constituir una etapa delimitada en la evolución de la narrativa de Pérez de Ayala; aunque es una etapa algo especial: ya no escribe ninguno de esos cuentos encuadrables en corrientes literarias determinadas (simbolismo-decadentismo, "segundo naturalismo", espiritualismo), ni todavía se aprecian sino remotamente, y en el último año de este período, los rasgos del arte más típicamente ayaliano que comenzará a desarrollarse visiblemente a partir de 1.912. Por otro lado, sabemos gracias a sus biógrafos que 1.907 es el año en el que Pérez de Ayala decide dar nuevos rumbos a su vida, orientar su carrera literaria en un sentido, de ahí que nos encontremos ante una época de búsquedas, de afanosos tanteos. Es también el año en el que el escritor asturiano, decidido a vivir de la pluma, marcha



a Inglaterra como corresponsal literario de El Imparcial.<sup>1</sup>

Tal vez, lo que más decisivamente marque este período -en lo que concierne al desarrollo de la narrativa- sea la aparición de El Cuento Semanal y, sucesivamente, de las otras colecciones<sup>2</sup> afines, a las que Ayala va a destinar, a partir de entonces, la casi totalidad de sus relatos. En resumen, podemos decir que en 1.907 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-; desde ahora, las colecciones de novelas cortas imponen, como opina N. Martínez Arnaldos,<sup>3</sup> 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 acogida 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 (que es una 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.

Pero no es esta la única razón en que me baso para delimitar el período que nos ocupa; 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 que originan la inestabilidad que caracteriza al período. Comienza aquí, pues, una época a la que creo que conviene más la denominación de "etapa de transición" -con todo lo vago que suele ser este término- que no a la que encuadra a las Tres novelas poemáticas, obras de plena madurez.

La escasez en el número de relatos es otra nota característica del período 1.907-1.911: sólo encontramos tres novelas cortas y cinco cuentos; uno de ellos, Un instante de amor, aunque aparece sin fecha en El "Raposín", presenta un grado de madurez que lo hace asimilable a los relatos aquí encuadrados. De 1.909 es también una breve pieza teatral de tono futurista, Sentimental Club. Hay que tener en cuenta que en estos años Pérez de Ayala escribe y publica A.M.D.G. (1.910) y La pata de la raposa (1.911), al tiempo que va componiendo la casi totalidad de los poemas que integrarán El sendero andante (aparecido en 1.921).

Antes he apuntado que esta etapa viene caracterizada, en lo que a relatos breves se refiere, por la inestabilidad. En efecto, cada novelita de las escritas en estos años es distinta a la anterior, cada una marcha por diversas rutas; sólo dos de ellas mantienen firmes similitudes y se mueven en un mismo terreno: Exodo y Padre e hijo, las dos más tardías (1.910 y 1.911); pero nada tienen que ver con Sonreía ni con Artemisa, ni tampoco estas dos entre sí. En la etapa ante-

rior, los cuentos pueden ser fácilmente agrupados según corrientes literarias determinadas; mantienen ciertos rasgos comunes dentro de cada tendencia. En ésta se impone la individualidad de cada relato.

1.- Artemisa: naturalismo y simbolismo.

La primera nouvelle publicada, Artemisa (1.907)<sup>4</sup> nos revela que Pérez de Ayala no ha conseguido todavía la "técnica" necesaria para elaborar este tipo de relato y que las dimensiones prefijadas para su publicación (en El Cuento Semanal) le vienen cortas, aunque, en honor a la verdad, la desproporción no es excesiva, como sucedía en El último vástago. Artemisa subtitulada Novela dramática, consta de tres partes: la velada en casa de la familia de Gloria (Artemisa), en la que se plantea sordamente el conflicto entre la protagonista y su rudo y asilvestrado novio, Tomasón; el viaje, a la mañana siguiente, hacia los lugares de la cacería, con largas des-

cripciones del paisaje-; y el desenlace precipitado: la muerte violenta de los dos protagonistas. Aquí no aparecen digresiones ni historias secundarias, pero el cuidado por la ambientación margina, de algún modo, la línea argumental, que es muy débil. En efecto, la primera parte del relato -la más extensa-, que adquiere un tono casi costumbrista, pudiera difuminar la tensión existente entre los dos protagonistas, quienes progresivamente van ocupando el centro de la escena (recordemos que este relato presenta rasgos teatrales). Igualmente, las descripciones del paisaje, en la segunda parte, prevalecen sobre lo estrictamente argumental. De todos modos, aunque los elementos de este relato no confluyan hacia ese "efecto único", tampoco se pierde el "punto de referencia" necesario, ni se divaga sobre temas accesorios. Es una obra desigual, pero sumamente reveladora de la evolución de Pérez de Ayala en el manejo de este género.

Encontramos en esta obra los rasgos que caracterizaban a los relatos naturalista-simbolistas: aparece la oposición conciencia/naturaleza, representada por la oposición entre Alfredo y Tomasón, respectivamente. El personaje que vive más



cerca de lo natural es, como siempre, brutal y primitivo:

Tomás Alvarez 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 rustiqueza arisca; un no sé qué latente de biológica turbulencia y 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.<sup>5</sup>

Pero, partiendo de esta base, el autor intenta superar ese "naturalismo rural" mediante la adaptación de -o el entrecruzamiento con- el mito clásico de Artemisa. Claro que el mito aquí "no constituye un fin en sí mismo, ni obedece a una voluntad decidida de imitación", como afirma Esperanza Rodríguez Monescillo<sup>6</sup>; sirve únicamente para crear un punto de referencia que defina la personalidad de Gloria-Artemisa, la "diosa virgen y sin tacha"<sup>7</sup>, tal y como la califica el sacerdote ducho en cultura clásica grecolatina, don Robustiano. 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",<sup>8</sup> mientras que, por otro lado, el afecto que siente por su hermano Alfredo (Apolo) adquiere unos ambiguos tonos incestuosos:

-¡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.<sup>9</sup>

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, eso sí- de su hermano. En un precipitado desenlace lo que prevalece es la defensa de su virginidad; para ello 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. El efectismo alcanza aquí su punto más alto.

La novelita, bastante desigual, creo que debe ser vista desde esa perspectiva que apunté: como obra de búsqueda y como intento de superar la atmósfera rural naturalista de los relatos anteriores. Las opiniones sobre esta obra son de lo más encontradas: Francisco Agustín va demasiado lejos en su alabanza al decir nada menos 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"<sup>10</sup> (la verdad, yo no veo esto por ninguna parte); mientras que Andrés González Blanco, pasando revista a los autores que acaban de publicar en El Cuento Semanal, "la publicación, sin duda, más importante que ha surgido en el año de 1.907"<sup>11</sup>, 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 (...)"<sup>12</sup>



2.- "Sonreía...", última novela decadente.

Resulta curioso observar que si en Artemisa se aprecia esa 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 reimpresa hasta 1.964, formando parte del volumen primero de las Obras completas. La verdad es que se trata 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, además, es de inferior calidad. Es preciso observar que las nouvelles que fueron apareciendo en estas colecciones sufren también el olvido por parte de la crítica; por ello, hasta que no quedan dignamente asentadas en las páginas de un libro, no pueden aspirar a ser juzgadas como obras integrantes de la historia de la literatura. Julio

Casares así lo advierte:

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.<sup>13</sup>

El artículo toma después una orientación moralizadora que ya no nos interesa aquí. Este desinterés de la crítica hacia las obras publicadas en estas colecciones es notorio: incluso un "promocionista" de El Cuento Semanal como Rafael Cansinos-Assens, al hacer la crítica de volumen Bajo el signo de Artemisa,<sup>14</sup> 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 1.916-1924"; y analiza así las direcciones que el autor toma en ese intervalo (adelantándose un poco, a 1.913):

(...) tenemos unas veces la novela de la corte, que es también la novela de la picares-

ca 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 (...)<sup>14</sup>

Y de este modo, cuando Federico Carlos Sainz de Robles escribe su libro sobre La promoción de "El Cuento Semanal"<sup>15</sup> y llega al capítulo dedicado a Pérez de Ayala, ni estudia ni menciona novela corta alguna (!) -excepto Prometeo-, y basa su trabajo únicamente sobre las novelas: desde Tinieblas hasta Tigre Juan.

Hablábamos antes del interés que posee esta novelita y del olvido al que la condenó su autor; y estas dos cosas quisiera relacionar para hablar del claro autobiografismo que se advierte en ella. Joaquín Forradellas apunta como una posible causa del olvido en que cayó también El último vástago el autobiografismo ("no sabemos si real o total, o, simplemente, de clima anímico"<sup>16</sup>), y relaciona, desde esta

perspectiva, a Fernando Valvidares (El último vástago) con Rodríguez (Sonreía) y Alfredo (Artemisa). Personalmente no creo que exista autobiografismo en Fernando y Alfredo -aunque "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 ya en criatura independiente. Creo 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<sup>17</sup>, y Rodríguez, el "yo narrador" y protagonista de las Memorias que Fernández lee: con este artificio (Fernández lee una obra de su amigo Rodríguez) lo autobiográfico queda suficientemente oculto y el relato puede ser narrado en primera persona. Naturalmente que se trata de un autobiografismo de clima anímico el que encontramos en el segundo capítulo, en unos muy reveladores párrafos en los que se describe la vuelta a Pilares después de años de ausencia. Es una visión crítica de la vida provinciana, que puede quedar condensada en la reacción que tiene el protagonista después de la lectura de la prensa local:

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 Lilipit, debió de experimentar el grato asombro que yo entonces experimentaba.<sup>18</sup>

Además Rodríguez, el protagonista de esas "Memorias" guarda muchas similitudes con Alberto Díaz de Guzmán: es una persona inconstante -cree que tal vez mañana cambiará de manera de pensar, etc.-, de temperamento hipercrítico y abú-

lico. Se mueve también -y sobre esto se basa el argumento de la obra- entre el amor idealizado y espiritual y el amor carnal -siente hastío de las "suculencias mercenarias y tarifadas"- que aparece sublimado en una prostituta, Elin, que "mendiga un poco de idealidad" y que admira a Santa Teresa. Rodríguez se da a conocer como un "home cansado" de "sien ya cana" que muestra inclinaciones afectivas hacia las sencillas muchachas provincianas.<sup>19</sup> 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 sosegado le impulsa a contraer matrimonio con la joven. Esperanza es enfermiza, delicada y sensible. Obligado por negocios importantes, Rodríguez debe marchar, al día siguiente de su boda, a San Sebastián; Esperanza ha caído enferma y tiene que ir solo. Allí se produce el encuentro con Elin que marca la otra parte de su vida amorosa. Cuando el protagonista vuelve, después de varios días de fuerte tensión emocional, junto a su mujer, ésta ha muerto; y el relato se cierra con un brusco anticlimax. La anécdota básica guarda semejanzas con la historia amorosa de La pata...: la inconstancia de Alberto en sus relaciones con Fina; la postura de ambas protagonistas fe-



meninas; ese balanceo entre estados afectivos encontrados y, finalmente, las muertes de Fina y Esperanza en circunstancias más o menos idénticas.

El tono de la novelita es, como se ha dicho, básicamente decadente, aunque introduce algunos rasgos irónicos que no destruyen el sentimentalismo que impregna al relato (el autor en el prólogo, nos habla del carácter tragicómico que preside la vida de las "pobres criaturas efímeras"); todo ello se advierte en la escena del encuentro de Rodríguez con Esperanza:

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.<sup>20</sup>

3.- Lo trágico cotidiano: "Don Paciano".

El autor nos indica en las primeras líneas: "Esta es una de las jornadas que componen el libro de Lo trágico cotidiano".<sup>21</sup> Se apunta aquí un tema que quedó entrevisto en Sonreía... y que se intentará desarrollar en Pilares (1.915), aunque también aparece en Troteras, para luego alcanzar su plenitud en las novelas poemáticas y El ombiigo del mundo -sobre todo en el 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 sólo propio de ella, sino que se amplía a todo España: Tres amigos, Pedro, Pablo y Santiago, que son, respectivamente, escultor, escritor y divagador, son tres decadentes aburridos, tres seres inútiles que "hubieran dado lustre a su patria, si no hubieran nacido en España. Esto es lo trágico cotidiano".<sup>22</sup> Al tiempo, se esboza una visión crítica de la vida provinciana.



Los tres son 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, 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.

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

Exodo y su continuación, Padre e hijo, marchan por distintos derroteros: es el fin de un "feudalismo" rural y primitivo que encarna en el descomunal don Cristóbal, un personaje lleno de energía y vitalidad. Como contrapartida, su hijo Ignacio -al final del segundo relato se descubre que no es tal- es un ser aburguesado, "religioso y moji-gato" que provoca, con su actuación, la muerte del "caba-

llero". Se ha señalado la semejanza existente entre estas novelitas y las Comedias bárbaras de Valle-Inclán, y efectivamente así es. Norma Urrutia<sup>23</sup> dice 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". Pero lo cierto es que Águila de blasón y Romance de lobos fueron publicadas en 1907, es decir, tres años antes que Exodo, y en su segunda parte, Padre e hijo, Ignacio es calificado de "lobezno", igual que los hijos del vinculero gallego en la segunda comedia, y el papel que cumple es similar al de aquellos. Común a estas obras es la fuerte personalidad de los protagonistas, don Juan Manuel de Montenegro<sup>24</sup> y don Cristóbal; aunque no existe en las novelitas de Ayala la truculencia tan abundante en Valle, si exceptuamos sólomente el final de Padre e hijo, comparable al de Romance de lobos: el caballero repudia a Ignacio-al saber que no era suyo- y reconoce como hijos suyos a más de cien bastardos. La actitud básica en estos relatos es la admiración ante la vitalidad de don Cristóbal, que ejemplifica la sugestión de esa vitalidad no encontrada en la vida cotidiana:

No hay grandeza comparable a la grandeza de mi propio nombre, mundo 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.<sup>25</sup>

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

En un tema semejante al anterior incide "El árbol genealógico": no hay en ella contacto alguno con el mundo de las Comedias bárbaras, pero sí tiene en común con Padre e hijo el tema del acabamiento de la aristocracia rural, llena de virtudes, y de la oposición entre el padre, el duque (y decenas de títulos más) don Anselmo, anciano ya pero que había ostentado en su vida una vitalidad también pujante, y el hijo, alfenicado y vicioso. La máxima que defiende don Anselmo como definitoria del más alto ejemplo de nobleza ("que nuestras palabras sean tan veraces

que podamos afrontar la misma muerte, antes que nadie las ponga en duda"<sup>26</sup>) provocará, al seguirla, la muerte del "último vástago" de su linaje, aplastado por el eucaliptus que fue plantado en su nacimiento, cuya medida había sido puesta en duda por un desagradable amigo del muchacho. También el protagonista afirma, como don Cristóbal pudiera haberlo hecho, que "la nobleza estriba en las acciones", etc... Pero no aparece aquí esa prosa tan precisa y directa como la de Exodo y su continuación: es un relato lleno de digresiones de marcado tono ensayístico, que lo distingue del resto de las narraciones del período. Una versión resumida, eliminando los ensayos y reduciendo la trama a la pura anécdota, aparece en la segunda edición del primer volumen de las Obras completas llevando el título Las máximas, el eucaliptus, el vástago.

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

Incluíble en esta "etapa de transición", ya que por su estilo difícilmente podría pertenecer a época más juvenil,

es Un instante de amor, relato que se nos presenta como claro precedente de los frustrados amores de Anselmo Novillo y Felicita Quemada en Belarmino y Apolonio<sup>27</sup>. También reconocemos, en su protagonista principal, una especie de apunte de lo que después habría de ser Urbano. Es un relato justamente llevado, sin digresiones, en el que predomina un tono caricaturesco: personajes excesivamente deformados, que crean una auténtica tragicomedia grotesca. El rasgo que define al protagonista, Placidín Arbejo, es la timidez (como después a Urbano, hasta que se afirma su voluntad), y, por ello, no se declarará a Marujina hasta la senectud, después de cuarenta y cinco años de indecisión y espera. Ahora bien, el propósito que se persigue en esta narración es simplemente contar la historia y crear el efecto patético en la última página (la escena de amor entre los dos ancianos), pero no se advierte la intención moralizadora, básica en los relatos del segundo período.



7.- "Sentimental Club", patraña burlesca.

Sentimental Club, rebautizada luego como La revolución sentimental, no es un relato, sino una breve pieza teatral que fue publicada en El Cuento Semanal (1.909) y, con variantes y bajo el segundo título, en La Novela de Hoy (1929). Las diferencias entre las dos ediciones han sido estudiadas por Ignacio Soldevila-Durante,<sup>28</sup> y la estructura de la pieza por Joaquina Canoa Galianá,<sup>29</sup> lo que nos excusa de hacerlo aquí, y aún más tratándose de una obra teatral y no de una narración, que es la materia de esta Tesis. Sin embargo señalaremos su interés en esta etapa de búsqueda, pues supone una nueva orientación iniciada y no continuada: la ciencia-ficción. Su autor declaró mucho después:

Sentimental Club (...) es una patraña burlesca basada en la anticipación; escrita cuando aún no había surgido el comunismo, demuestra la absurdidad de ese régimen. Cuando ya todo está mecanizado, para librar-

se de la tiranía de la máquina, surge un grupo de hombres que trata de provocar la revolución sentimental.<sup>30</sup>

La acción transcurre en la Universal República Comunista, donde se había trabajado científicamente "para ir creando la psicología comunista y matar, para siempre, el sentimiento de la individualidad"<sup>31</sup> Se habían erradicado los sentimientos amorosos, no existía la escritura, se hablaba una sola lengua, la española, por ser "la más refractaria para temas sentimentales", la educación era básicamente visual y acústica, y se había logrado hacer desaparecer la música. Un grupo de personajes, capitaneados por Ulises, se conjuran para realizar esa "revolución sentimental". La obra es, ante todo, una defensa del valor individual de la persona: el sentimiento humano, piensa Ayala, nunca puede ser dominado, pues cada uno de los personajes se compromete a la acción para alcanzar su plenitud. Sorprende encontrar aquí evidentes similitudes con Un mundo feliz de Huxley, y con la novela 1.984 de Orwell, cuando la obra de Pérez de Ayala es muy anterior a ambas.<sup>32</sup> También es reconocible, tras la figura de Ulises, la personalidad del marqués de

Valero de Urría, por el tipo de mensaje que lanza cada vez que, bajo cualquier disfraz, aparece por las páginas de nuestro escritor (El otro padre Francisco, Pilares,...), y porque en esta obra se expresa con galicismos, y, como nos informa Pérez Ferrero, "en la prosodia castellana de Valero de Urría siempre se advertían dejos de pronunciación francesa" 33

8.- Precedentes inmediatos de "Troteras": Los "relatos" de "Terranova y sus cosas".

No se trata realmente de relatos, sino de "crónicas" que en algunos (pocos) casos suelen narrar algo; ya sabemos que lo anecdótico puede ser un componente de la "crónica periodística". Cercanas al cuento distingo tres: Mascarita: ¿me conoces?, en la que, con motivo de los carnavales, se hace una reflexión sobre el comportamiento humano y la necesidad de actuar siempre con una cierta máscara, pues la sinceridad es peligrosa. Suprema entrevista es una versión actualizada de la Pasión: Terranova, como periodista corres-



ponsal, marcha a Jerusalén para entrevistar a un Cristo desengañado que emite un "viva la bagatela" muy noventayochista. Pero, sin duda, la más interesante es La vieja y la niña: aparece aquí el mundo de las "danzaderas" y las "troteras", las bailarinas y cantantes de ínfima categoría en un Madrid pobre, destartado 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 lejano recuerdo de Verónica y su familia.


Si en el relato anterior aparece el mundo de las cupletistas cercanas a la prostitución, en la crónica Naturaleza-Amor nos encontramos con un claro diseño de Teófilo Pajares: el poeta Huevillos, representante del modernismo más obsoleto. Este poeta, inspirado por la visión de una fragatiza de "rostro chato" que estaba asomada en 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 niveas palomas de los cuentos azules.<sup>34</sup>

Serventesio de alejandrinos muy cercano al soneto modernista de Pajares que aparece citado en Troteras: "Soy poeta embrujado por rosas lujuriosas, etc... Ante la sorpresa de Terranova, Huevillos defiende que la poesía debe idealizar las cosas vulgares, y esto le vale una lección de estética por parte de su interlocutor:

-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.<sup>35</sup>

Resumen de las relaciones entre Alberto Díaz de Guzmán y Teófilo Pajares al tiempo que exposición de unas ideas



que encontraremos repetidas en los textos ayalianos a partir de aquí: la tendencia de cada ser a su arquetipo. Por otro lado, como sucederá en la novela que escribiría al año siguiente, 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.

NOTAS

1

Sobre este periodo vide los estudios biográficos de Miguel Pérez Ferrero, Jesús-Andrés Solís citados. Revisten interés las páginas que Elías García Domínguez, Op. cit., dedica a resumir la evolución de Pérez de Ayala desde 1.904, en que regresa de Madrid a Oviedo, hasta 1.907. Interesantes datos sobre problemas relacionados con este viaje a Inglaterra en el trabajo de José García Mercadal, "Una amistad y varias cartas", que sirve como prólogo a una recopilación de ensayos de Pérez de Ayala, Ante Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1.964, págs. 8-44.

2

Uno de los mejores trabajos, de entre los pocos que existen, dedicados al estudio del mundo de las colecciones de novelas cortas es el de Luis S. Granjel, "La novela corta en España (1.907-1.936)", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 222 (junio, 1.968) págs. 477-508, y nº 223 (julio, 1968), págs. 14-50. El más incansable y prolífico en este terreno es, sin duda, Federico Carlos Sainz de Robles, de entre cuyas obras sobre este tema se pueden citar "La promoción de El Cuento Semanal. Signo, valor y trascendencia de una época de la novela española (1.901-1.920)", como prólogo a La novela corta española. Promoción de "El Cuento Semanal", Madrid, ed. Aguilar, 1.959, págs. 9-40; Antología de la novela corta. 18 años de novela española: 1.907-1.925, 2 vols, Barcelona, Ed. Andorra, 1.972; Raros y olvidados, Madrid, Prensa Española, 1.971; y su último libro, resumen de todo lo anterior, La promoción de "El Cuento Semanal": 1.907-1.925.

(Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española), Madrid, Espasa-Calpe, 1.975.

3

Op. cit. en nota 52 al cap. 1 de la primera parte.

4

Fue J. López Pinillos "Parmeno" quien le propuso colaborar en El Cuento Semanal, según sabemos por una carta del autor de Doña Mesalina a Pérez de Ayala que recoge J. García Mercadal en el prólogo a Ante Azorín, citado en la nota 1 de este capítulo. La carta se puede leer en la pág. 15. El resultado de esto fue Artemisa (Novela dramática).

5

O.C., II, pág. 933.

6

Art. cit., pág. 512.

7

O.C., II, pág. 931.

8

Ibíd., pág. 938

9

Ibíd., pág. 959. A propósito del tema del incesto, cita Lily Litvak esta novela corta en su libro Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1.979, pág. 152.

10

Op. cit., pág. 133.

- 11 Andrés Gonzáles Blanco, Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, hermanos, Editores, 1.909, pág. 868.
- 12 Ibíd., pág. 872.
- 13 Julio Casares, "Literatura barata" en Crítica efímera, pág. 202.
- 14 La nueva literatura, vol. IV, págs. 97-98.
- 15 Madrid, Espasa-Calpe, 1.975. El capítulo dedicado a Pérez de Ayala ocupa las págs. 141-148.
- 16 Op. cit., pág. 139.
- 17 En O.C., I, pág. 918.
- 18 Ibíd., pág. 922.
- 19 Enormes semejanzas con las reflexiones del protagonista ante las muchachas provincianas encontramos en el artículo "Flores de huerto", escrito en junio de 1.904, al regreso de Pérez de Ayala a Oviedo, lo que arroja luz sobre la utilización de sentimientos propios y estados de ánimo experimentados por él que luego han pasado a sus personajes. El art.



puede leerse en el apartado La caverna de Platón, en O.C., I, pág. 1289-1295.

20 O.C., I, pág. 936.

21 Ibíd., pág. 1.152.

22 Ibíd., págs. 1.153.

23 Op. cit., pág. 88.

24 Gonzalo Sobejano opina sobre este personaje de Valle: Montenegro, figura mayor de este arte bárbaro y dionisiaco que Cansinos-Assens señalaba, es encarnación de la voluntad de dominio. No tanto de un dominio cifrado en el anhelo de ser más, de sobrepujarse y afirmar la vida en su eternidad, cuanto de un dominio consistente en conservar sin perturbación el señorío heredado (...) esta anacrónica o intempestiva glorificación de la fuerza nobiliaria y feudal entronca en el radicalismo aristocrático predicado por Nietzsche en el finisecular yermo de las almas" (Nietzsche en España, págs. 219-220).

25 O.C., II, pág. 995. Don Juan Manuel de Montenegro también "fingía gran menosprecio por toda suerte de timbres nobiliarios" Ramón del Valle-Inclán, "Rosarito" en Femeninas, Madrid, Espasa-Calpe, 1.978, pág. 154.

26

O.C., I, pág. 1.046.

27

Este Anselmo Novillo aparece documentado como un señor apellidado Corbera, que fue presidente de la Diputación en Oviedo; vide. M. Pérez Ferrero, Op. cit., pág. 81 y A. Amorós, La novela intelectual..., pág. 316.

28

"De Sentimental Club a La revolución sentimental, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 181 (enero, 1.965), págs.5-19.

29

"Pérez de Ayala y el teatro", Homenaje a Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Oviedo, 1.980, págs. 161-188.

30

Julio Trenas, entrevista citada.

31

O.C., II, pág. 1.042.

32

Las semejanzas han sido señaladas por María Teresa Font en el art. "La sociedad del futuro en Pérez de Ayala, Huxley y Orwell", Revista de Estudios Hispánicos, The University of Alabama Press, IV, nº 1, abril, 1.970, págs. 67-83. La autora sufre el error de no conocer más edición que la de Losada (Buenos Aires, 1.959).

33

Op. cit., pág. 76.





34 O.C., I, pág. 1.398.

35 Ibid., págs. 1398-1399.

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

S E G U N D A      E P O C A

( 1.912 - 1.928 )

N O V E L A S

P O E M A T I C A S



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

## LA EPOCA DE LAS NOVELAS POEMATICAS.

Nos enfrentamos con el arte maduro de Pérez de Ayala, en el que consolida un estilo y una visión del mundo; nuestro autor, en el desarrollo de su producción literaria y de su pensamiento, llega a su período definitivo, por ello creo que debe ser modificado el método a seguir para el estudio de su narrativa breve. No podemos observar ya corrientes o estilos, pues todo discurre dentro de un cauce único que, en el terreno que nos ocupa, es el de la "novela poemática". Debemos, pues, adoptar un criterio clasificatorio distinto, atendiendo a los temas básicos sobre los que se alza la creación literaria: los mismos que señalábamos en el Capítulo III de la Primera Parte siguiendo una interpretación de Troteras.... Estos temas que aparecen en la gran novela de 1.912 y, al mismo tiempo, en El Anticristo, son los mismos que encontramos en sus últimos relatos después de atravesar dieciséis años; pues 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 el encuentro del hombre con las "normas eternas" y los "valores vitales", o el fracaso que sigue a la infracción a las "normas"<sup>1</sup>. En 1.942 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 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 vita-

les 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.<sup>2</sup>

Los rasgos que caracterizan a la narrativa ayaliana en esta segunda y definitiva etapa fueron señalados en la Primera parte de este trabajo (en el Cap. I y, sobre todo, en el III), lo que me obliga a no repetirlo aquí. Hablamos

también del sentido del elemento poemático en la novelística de nuestro autor. Citemos ahora la justificación que Pérez de Ayala hace de este término; en el citado "Prólogo" a Troteras de 1.942 decía: "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"<sup>3</sup>. Entresaquemos los dos rasgos básicos de la definición; 1º.: "se aspira a obtener la poesía de la verdad". Como en la Primera parte decíamos, partiendo de otro fragmento de este fundamental texto, bajo las amargas verdades cotidianas están las "normas eternas" de las que se alimentan; hay, pues, que depurar la realidad, arrojar la ganga, distinguir lo esencial de lo accesorio. 2º.: el procedimiento seguido para llegar a esa depuración de la realidad, para llegar a lo esencial eliminando lo adjetivo, es sintético, no analítico, que ha solido ser el propio de la novela. Desde es-

te punto de vista, poemática es prácticamente toda la narrativa posterior a Troteras, aunque el tratamiento sintético es llevado a su plenitud en las novelas cortas. La novela poemática es un intento conseguido de superar los cauces de la novela convencional.

Por otro lado, debemos apreciar la evolución que Pérez de Ayala ha ido experimentando a partir de la "etapa de transición" (1.907-1.911) comentada antes. Víctor García de la Concha advierte muy acertadamente cómo a partir de 1.911 su postura vital va cambiando<sup>4</sup> (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"<sup>5</sup>, 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 de esa preocupación casi metafísica por el país en que vive"<sup>6</sup>. 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 aun, en la Agrupación al Servicio de la República, etc. Es muy fácil encontrar en sus escritos ideas participadas: páginas atrás señalábamos una, referente a la tendencia de cada ser a su arquetipo (en nota 30 al cap. III de la Primera Parte); del mismo modo, en el filósofo raciovitalista podemos encontrar formulaciones de vitalidad ascendente ("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 ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de las energías vitales"<sup>7</sup>); 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 la bandera hostil"<sup>8</sup>); o, cosa muy sabida, la visión perspectivista de la realidad<sup>9</sup>, etc. Pese a la distancia que Alberto Díaz de Guzmán (Pérez de Ayala) toma frente a Antón Tejero (Ortega y Gasset) en Troteras, las afinidades entre



ambos son patentes. "Ello no es de extrañar -afirma Angeles 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".<sup>10</sup>

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",<sup>11</sup> pero otros opinan lo contrario, como, por ejemplo, Cansinos-Assens, o don Antonio Machado, quien, en una carta fechada en 1.922, decía a nuestro autor:

Usted, como el maestro Unamuno, saca poesía de las 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(...).<sup>12</sup>

Creo que el parecido (lejano) está en esa apreciación de don Antonio: sacar "poesía de las ideas". También pueden acercarse en la utilización de la novela como instrumento metódico para pensar,<sup>13</sup> en la expresión de unas determinadas concepciones de la vida a través de la narración de unos sucesos y de la creación de unos personajes adecuados. Pero la obra de ambos guarda grandes 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 "relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos...";<sup>14</sup> como las "novelas" de don Miguel. Por otro lado, si acudimos a los artículos críticos que el escritor asturiano dedicó al que fuera Rector de Salamanca, apreciaremos junto a<sup>50</sup> admiración, una distancia crítica muy notable.<sup>14bis</sup>

Más interesante que la influencia unamuniana me parece la que sobre el autor de Belarmino y Apolonio ejerce un Clarín bien asimilado. Es sorprendente ver cuantos puntos de contacto presentan el pensamiento y la obra de ambos. 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 une yo destacaría, en primer lugar, el hecho de que los protagonistas más positivos de Clarín son aquellos que "siguen su propia virtud", 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 con su obligación: seguir el camino que les señalaba su propia virtud.

Laura de los Ríos, como gran conocedora 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, con ella, su dirección."<sup>15</sup> Es la tendencia hacia su arquetipo que experimentan los protagonistas "ejemplares" de Pérez de Ayala; aunque encontramos aquí una diferencia: en nuestro autor no se suele concebir la inclinación hacia la mediocridad; por regla general, 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 aquella carta comentada páginas atrás- es moral todo aquello que nos lleve a la plenitud; es inmoral lo que nos desvíe de ello.<sup>16</sup> 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 una 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 "otro" (Diálogo edificante), y, por supuesto, un odio a la intolerancia y a 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 expresa, 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.<sup>17</sup>

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, aún más, en el párrafo que a continuación citamos, sus opiniones coinciden totalmente con las reflexiones sobre su propia obra que hemos venido comentando:

Son obras de pura literatura, con todos los dones, agraciados o funestos, de la vida y de la naturaleza, 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.<sup>18</sup>

1

Esto lo advirtió Pierre Sallenave, en su art. "La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 234 (junio, 1969), págs. 601-615; en pág. 608: "Contrariamente a lo que afirma la mayoría de los exegetas, no nos parece que el pensamiento de don Ramón haya evolucionado sustancialmente a lo largo de los años". Y, más recientemente, Julio Matas, en Contra el honor..., pág. 25: "Pero en franca contradicción con el concepto parcial que sostiene toda tesis, Ayala se había formado una visión del universo, (...) caracterizada por una ilimitada tolerancia (...). Esta "visión" informa las meditaciones sobre diversas cuestiones que, a lo largo de su vida, fue dejando Ayala y que hoy, cuando podemos abarcarlas de modo "simultáneo" en las colecciones de sus artículos publicadas en años recientes, aparecen como lo que verdaderamente son, no la respuesta cambiante a sucesivas instancias vitales, sino ligeras variaciones sobre la misma idea."

2

"Prólogo" a Troteras y danzaderas, Buenos Aires, Losada, 1.942, pág. 17. El sentido platónico de sus normas se pone de manifiesto en varios de sus escritos; así en Amistades y recuerdos, pág. 152: "En el lenguaje laxo y generalizado de todos los días se suele entender como norma el módulo común y más usadero. Pero la norma es justamente lo contrario: dechado ideal y perfecto. Así, conforme al habla

vulgar (...), un hombre verdaderamente normal resultaría un anormal por desacostumbrado, y viceversa, la normalidad se compondría de hombres anormales, individuos que no cumplan la norma no hinchen la exigencia del arquetipo. Mas la norma es como la estrella polar; nos orientamos por ella aunque sabemos que no nos es dado alcanzarla. Y la norma, para aproximarse a aquella cumbre rara de la universalidad, me parece que es ésta: saber algo de todo y de algo más que nadie". El subrayado es mío.

3  
Pág. 19

4  
Vide. Op. cit., pág. 197.

5  
Ibíd., pág. 189.

6  
"Hidalgos y burgueses...", pág. 215.

7  
José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente (Col. El arquero), 1.976 (11ª ed.), pág. 35.

8  
Meditaciones del Quijote, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pág. 16.

9  
Guarda interés sobre este tema el ensayo de Mariano



Baquero Goyanes, "La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega y Gasset" y "Perspectivismo y contraste en Pérez de Ayala", ambos recogidos en Perspectivismo y contraste; en pág. 170 afirma: "Es decir, que las más características narraciones de Pérez de Ayala, según lo revelan las observaciones y comentarios contenidos en ellas mismas, vienen a ejemplificar, en la práctica, lo que Ortega sostenía ante las páginas del Quijote."

10

Angeles Prado, "Pérez de Ayala y su Viaje entretenido al País del Ocio", Revista de Occidente, 3ª época, núms. 5-6 (marzo-abril, 1.976), págs. 79-82. Sobre las características generales de su "generación" vide el estudio de Juan Marichal, La vocación de Manuel Azaña, Madrid, Edicusa, 1.971, esp. cap. III, "La crisis de identidad española", págs. 55-77.

11

"Prólogo" a O.C., de Pérez de Ayala, vol. I, pág. XXVII.

12

Recogida por Andrés Amorós en La novela intelectual..., pág. 347.

13

Así lo ve Norma Urrutia, Op. cit., pág. 13

14

Miguel de Unamuno, "Prólogo-epílogo a la segunda edición" de Amor y pedagogía, en O.C., II. Novelas, págs. 311-312.

14bis

De entre los diversos artículos y ensayos que Pérez de Ayala dedicó a Unamuno, destacaría como ejemplos de la idea apuntada: "Unamuno y Salamanca" en Apostillas y divagaciones, págs. 110-113; "Unamuno", en Amistades y recuerdos, págs. 125-128; y "Unamuno" en Divagaciones literarias, O.C.IV, págs. 987-991.

15

Laura de los Ríos, Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1.965, pág. 220.

16

Pérez de Ayala escribió algo tardíamente sobre Nietzsche, fue en un largo y profundo ensayo publicado en la revista La Pluma núms. 19 (diciembre, 1921), págs. 321-336; 20 (enero, 1.922), págs. 1-18, y 21 (febrero, 1.922), págs. 65-77; se titulaba Apostillas y divagaciones: Nietzsche, recogido después en Más divagaciones literarias, con los títulos "En torno a Nietzsche" y "Nietzsche en una cáscara de nuez", O.C., IV, págs. 1.089-1.145. Del pensamiento de Nietzsche atrae a Pérez de Ayala la idea del superhombre, de la vitalidad ascendente, aunque toma sus distancias. Tenemos presente siempre el diálogo entre Alberto y Teófilo en la parte tercera de Troteras (ed. de A. Amorós, pág.220).

17

"Clarín y don Leopoldo Alas" en Leopoldo Alas "Clarín", Superchería, Cuervo, Doña Berta, Madrid, Taurus, 1970, págs. 28-29

18

Ibid., pág. 15.



I.- La búsqueda de la plenitud humana. Los valores vitales. La moral natural.

Donald L. Fabián, en uno de los varios artículos que ha dedicado al autor de Tigre Juan, afirma que "cada novela suya tiene por tema un problema humano de índole ética o moral", y puntualiza acertadamente: "La palabra moral no debe entenderse aquí en su sentido primario, es decir, con referencia al concepto del hombre de lo que es recto y justo en la conducta, y no, por supuesto, en el sentido de "casto o lo que edifica piadosamente".<sup>1</sup> Se trata, como ya sabemos, de moralizar partiendo de lo que Ayala entiende por "moral universal" o "natural": esas "normas eternas" que conferirán la plenitud humana y vital al hombre que se someta a ellas, y no desde la base de una moral parcial o creada por la sociedad. Toda su obra literaria posterior a 1.912 seguirá esta línea. Pensemos que las obras poéticas más inmediatas, después de "Jardines. Modos del alma" (1.912), son las que forman el libro El sendero innumerable,

centro y síntesis lírica de su pensamiento maduro, y que después de los poemas insertos en las Tres novelas poemáticas (1.915-16) aparece nada menos que "Doctrinal de vida y de naturaleza: Heno de las eras y El niño en la playa" (1.918), incluidas en El sendero andante,<sup>2</sup> donde el autor moraliza muy directamente, utilizando incluso la segunda persona para reforzar -y no dejar dudas sobre- su intención decididamente didáctica. Pues bien, la definición de lo que debe ser ese hombre esencial y pleno (a cuya consecución va encaminada la "moralidad" de sus relatos) la encontramos expresada en un texto prácticamente desconocido, pues no ha sido recogido en sus Obras Completas ni reproducido en ninguna recopilación de ensayos: el "Prologo" al libro de Alberto Guillén, La linterna de Diógenes (su título no puede ser más revelador sobre sus intenciones). El fragmento que aquí nos interesa dice así:

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 degene-

ración 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 otorgada. Esta integridad humana u hombría cabal es condición inexcusable en toda actividad noble.<sup>3</sup>

Lo que aglutina a las novelas cortas incluidas en este primer grupo es, precisamente, lo arriba apuntado: son obras de carácter "moralizador" que tienden a la búsqueda una definición del vir bonus (o de la mulier bona, en el caso de El Anticristo y La triste Adriana). También se puede decir de ellas que "se proponen la recreación en pre-

sente de algunas de las normas eternas y los valores vitales"<sup>4</sup>, como don Ramón decía de las novelas escritas a partir de Belarmino y Apolonio, olvidando estas otras. Naturalmente que en los dos grupos restantes se advierte la presencia de los mismos elementos, pero de muy distinta forma: por vía negativa en las "novelas de la vida española" esto es, precisamente por el incumplimiento de la moral natural y la mengua de los valores vitales. Nótese que mientras las novelas del primer grupo tienen un final feliz (Cuarto menguante se cierra con el anuncio de la rectificación de la conducta, incorporándose a lo normativo natural), las del segundo grupo acaban funestamente, y los protagonistas son destruidos: hay pues una fuerte oposición entre la plenitud de aquéllos y la anulación de éstos. La presencia de las normas eternas, etc., es, por supuesto, obligada en las novelas del tercer grupo. Vuelvo a repetir que si he clasificado estas novelas cortas siguiendo el criterio expuesto ha sido atendiendo a sus rasgos más sobresalientes -como trato de demostrar-; rasgos que tienen en común cierto número de ellas. Pero todas están inspiradas por un mismo pensamiento.

Gonzalo Sobejano, en su importante obra Nietzsche en España, 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"<sup>5</sup>. Tal vez la obra más representativa en cuanto al tema de la "vitalidad ascendente" sea "Grano de Pimienta" y "Mil Perdones", que, dicho sea de paso, es uno de sus relatos de más rica imaginación: la base argumental es la oposición entre "Mil Perdones", el hidalgo que "se alimentaba de ilusiones y se embriagaba de palabras generosas",<sup>6</sup> y "Grano de Pimienta", vitalista por excelencia. El motivo de la oposición es el amor por "Cerecina", la sobrina del sacerdote apodado "Padre Eterno". "Grano de Pimienta" se afirma en su vitalidad y denuncia el ambiente frustrante 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 que-

dar 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.<sup>7</sup>

El tema de la oposición entre apariencia y realidad es muy importante en esta narración: los personajes llevan apodos que apuntan a su dimensión aparental. La acción se desarrolla por los años de la Primera Guerra, reflejando así el conflicto entre "germanófilos" y "aliadófilos"; el hidalgo "Mil Perdones" causará la admiración de buena parte de sus paisanos por su semejanza con el Kaiser (lo que da pie al aliadófilo Pérez de Ayala para criticar a sus contrarios<sup>8</sup>). Al final de la obra, "Mil Perdones" muere 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 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.<sup>9</sup>

Esta misma "vitalidad ascendente" es la que encontramos en la que he considerado como la primera novela corta de este "segundo período": El Anticristo (1.912). La protagonista es una monjita que ostenta el significativo nombre de sor Resignación, aunque como contraste -es ésta también una novelita de "contrastes"- su temperamento era apasionado y de "expresión espontánea". Había entrado en una incipiente y estéril comunidad religiosa que no habitaba un convento, sino un piso de vecinos, y lo había hecho empujada por su tía, doña Angustia 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";<sup>10</sup> es este personaje un claro precedente de doña Micaela, la madre de Urbano, y cumple una función semejante: la de querer dominar a la naturaleza. La amenaza de todo el clero es Rosendo Toral, el Anticristo (en el que se reconoce al líder radical Alejandro Lerroux).<sup>11</sup> Sor Resignación lo imagina físicamente parecido a un primo suyo, Ceferino, hombre estragado por el libertinaje y el vicio, y

que intentó poseerla a toda costa, sin conseguirlo. 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".<sup>12</sup> Lo que se destaca en la protagonista es, ante todo, su frustración como mujer: sus anhelos vitalistas reprimidos por el ambiente cerrado a que ha sido condenada, de ahí el nombre de religión que lleva. Sus impulsos vitales van marcándose cada vez más fuertemente en ella y 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, su espíritu campesino, saturado de imágenes sensibles, representaba al Anticristo como un cíclope, cerceñando de un solo hachazo todo un bosque secular.<sup>13</sup>

Estalla la tan temida revolución en la ciudad, los conventos son saqueados e incendiados, y la pequeña comu-

nidad puede escapar, embarcándose hacia algún país de ultramar. La rebeldía de sor Resignación se va acentuando en la travesía, a bordo de un barco en que se comenta que también viaja 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"<sup>14</sup>), el "Anticristo" salva a la muchacha, que pasa a ser ex novicia -son dos "opuestos que se complementan"- y le otorga, en palabras de Julio Matas, "la función normal femenina".<sup>15</sup>

La vitalidad es también el rasgo básico que define a los dos hermanos: don Rodrigo Castañeda, "cura castrense de Pilares", y don Recaredo, un señor feudal fecundo y tonitronante, que recoge lo mejor de los anteriores y "descomunales" don Cristóbal (de Exodo 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 visita a su hermano para convencerlo de que debe casarse y continuar "su casta". El hidalgo, naturalmente, rehusa; pero aquellos lu-

gares están llenos de descendientes suyos (como sucede con los anteriores personajes, ante todo la afirmación de su propia personalidad). Es interesante el contraste que aquí aparece entre la condición eclesiástica de don Rodrigo y su primitiva vitalidad: "Todos nosotros somos casta de bárbaros, de paganos"<sup>16</sup>, declara complacido; y, asimismo, el carácter de hombre frustrado (virilmente frustrado) ante su imposibilidad -por su condición de sacerdote- para procrear:

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."<sup>17</sup>

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 el poema que precede a la narración;<sup>18</sup> 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..."<sup>19</sup> Como vemos, algo muy cercano a la Voluntad schopenhaueriana. Parece ser que también don Rodrigo 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", que vincula este final con el motivo de la Sulamita, lo que es muy revelador. Como sabemos, el desenlace de esta novela está en conexión con los sucesos que se desarrollan en Justicia (1.928).

El encuentro del hombre con las normas de la moral natural aparece, de manera similar a como se produce en las "novelas normativas" (en Luna de miel... y en Tigre Juan..), en La triste Adriana. El esquema argumental básico lo clarifica: los protagonistas pasan de un estado de infelicidad por el incumplimiento de esas normas, a un estado de plenitud cuando rectifican su conducta. 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, cuando leyendo folletines, cuando estraviada en imaginacio-

nes quiméricas"<sup>20</sup>; 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 luego no le quedaba una migaja de amor efectivo que emplear en la vida cotidiana.<sup>21</sup>

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 forman 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"<sup>22</sup>, dice un personaje de esta novelita), frente a los que se denominan "poetas" partiendo de una insinceridad radical,

del artificio, como sucede con Teófilo Pajares en Troteras, con Federico, o con el Telesforo Hurtado de 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".<sup>23</sup>

Del encuentro de Adriana con la naturaleza ("la moral natural"), representada por esa pareja mencionada, nace su toma de conciencia, lo que la llevará a luchar por conseguir el amor de su marido, con lo que se cerrará felizmente la novelita, no sin antes anunciarnos que de este amor mutuo nacerá un hijo -como sucederá en Tigre Juan-: "Al hijo de nuestro amor, Salvador le llamaremos".<sup>24</sup>

El profesor auxiliar, cuya estructura ha sido objeto de un artículo de Julio Matas,<sup>25</sup> es un cuento de clara inspiración clariniana.<sup>26</sup> Se distingue del resto de los relatos de este grupo porque su protagonista, don Clemente, el pobre y estoico profesor auxiliar, no aspira a ensanchar sus estrechos horizontes vitales; es un ser mediocre que vive por y para el amor de sus hijas. Pero es uno de esos perso-

najes que sigue "su propia virtud", en el sentido clarini-  
no, y, por ello, tendrá su recompensa final: el reconoci-  
miento de un alumno (uno de los que más se distinguían en  
la clase por su agresividad contra él) que entrará a formar  
parte de su familia. Don Clemente es feliz con su pobre  
patrimonio y con el amor de los suyos, aunque sus alumnos  
le pongan, a veces, en situaciones difíciles. Es interesan-  
te el hecho de encontrarnos, en la madurez de Ayala (esta  
obrita parece ser de 1.924), con el relato en que capta más  
profundamente el sentido de las narraciones de Clarín. La  
ternura que aquí exhibe Pérez de Ayala es rara en él.

Pilares es una novela corta inconclusa que apareció pu-  
blicada en 1.915 en la madrileña revista Por Esos Mundos.<sup>27</sup>  
Es una obra interesante por muchas razones. El tema cen-  
tral es el de la posible (y segura) frustración del prota-  
gonista, un joven que parece reunir cualidades óptimas, si  
no abandona el mezquino mundo provinciano -Pilares (Oviedo)  
aparece definida como una ciudad de ambiente "quieto y so-  
ñoliento"- . Los consejos de que emprenda su aventura vital,  
de que ensanche sus horizontes, salen de labios del cate-  
drático de griego de la Universidad, Marco Setiñano (pri-



mer esbozo del que será protagonista de Prometeo, novela escrita esa mismo año):

Mitos somos nosotros dice Setiñano , usted y yo, todos los presentes, excepto ese Xuanón, que conserva aún la traza y perguenio de los héroes antiguos. Primero hubo dioses, luego semidioses, más tarde héroes, luego hombres; continuó degenerando la especie, y hubo semi-hombres. Ahora, amigos míos, hay ex hombres, ex hombres nada más. Tú, Xuanón, tienes talla heroica, y sería lástima que dejases pasar tu primavera sin intentar empresas y aventuras.<sup>28</sup>

Veo clara, tras el personaje de Setiñano, la figura de Valero de Urría (en la novela aparecen citadas frases que sabemos que corresponden al mentor del joven aspirante a literato)<sup>29</sup> y en el problema central se advierte el que se plantearía el mismo Pérez de Ayala antes de marchar a Madrid (en lo que podría haber influido decisivamente su amigo, el marqués admirador de Homero).

Nos encontramos también con una riqueza de acontecimien-

tos, anécdotas, personajes secundarios, digresiones, etc., impropia de una nouvelle: en la cuarta entrega, que es con la que finaliza o, mejor dicho, queda interrumpida definitivamente la secuencia de los acontecimientos, no se advierte una decidida línea central encaminada hacia un desenlace, sino que continúan apareciendo nuevos personajes enredados en sus propias historias. Lo más interesante, desde mi punto de vista, es la descripción de la vida y de los ambientes de Pilares, que se halla a medio camino entre la creación clariniana de Vetusta (el Casino, por ejemplo) y el mundo de Pilares tal y como será concebido a partir de Belarmino y Apolonio (1.920).

"Cuarto menguante" y "Luna de miel, luna de hiel".

La naturaleza será la encargada de educar sexualmente a Urbano y a Simona, como queda insinuado al final de la novela corta Cuarto menguante ("Dafnis y Cloe redivivos. Nihil novum sub sole", son las palabras que la cierran), para corregir normativamente la viciada educación social que han padecido y que los ha encaminado hacia un fracaso que podrán superar. Pero aquí nos encontramos con un texto interesante: una novela corta, publicada en 1.921 en La Novela Semanal, que posteriormente, y con una cuidada reelaboración y amplificación, se convirtió en la primera parte -conservando el mismo título- de la novela Luna de miel, luna de hiel (Madrid, Mundo Latino, 1.923). Debemos, pues, cotejar ambos textos y sacar consecuencias. Para mayor comodidad emplearé las siglas CN para hacer referencia a la novela corta, Cuarto menguante, y LM para la novela, según aparece en el vol. IV de las Obras completas de Aguilar.

Ambas presentan la misma estructura: se dividen en tres partes (que no van precedidas por epígrafes) correspondien-

tes 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; como resumen: comienza con la infancia de Micaela; su amistad con don Cástulo; boda de ésta 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 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 quince páginas; el pasado remoto, veintitrés y el segundo pasado próximo, dieciséis. 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 8º menor); LM ocupa cincuenta y una páginas completas, con un formato mucho mayor. Por término medio una pág. de CM contiene doscientas veintiocho palabras; y una de LM, trescientas ochenta y tres. Observamos también diferencias en las proporciones entre ambos textos: mientras <sup>que en</sup> la primera parte (pasado próximo) guardan semejanzas en cuanto a la extensión -nueve págs. en LM y quince en CM-, en la segunda parte (pasado remoto) LM posee un texto mucho más extenso: veintiocho páginas de aquella frente a veintitrés 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: dieciséis págs. 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 introduce directamente en el asunto. Es interesante hacer constar aquí la diferencia en la caracterización 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

pág. 4

D<sup>a</sup> Micaela

(...) 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

LM

p. 225

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

CM

LM

de jaquecas; ojos arrebatados; en lo más rotundo de la mejilla izquierda, un lunar de veludillo negro y tamaño de una lenteja, mouche de beauté, como ella decía con locución galicana y acento nasal. Talante afectado, entre altivo y romántico.

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 de acero: cabeza de hugonote vencido- revolvía, en actitud de resignación, el café.

Don Cástulo

págs. 4-6

pág. 226

(...) 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 (págs. 13-14)

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

LM (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, le respetaba y amaba más a él que a doña Micaela. Por temer-



OM

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.

LM

la demasiado, Urbano aborrecía un poco a su madre, inconscientemente, a modo de desazón y tirantez muy interiores y oscuras. Con don Leoncio, Urbano se permitía conatos de energía y desparpajo, en parte inducido 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 empujado 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

CM

LM

preceptor, don Cástulo. La otra mitad, oculta y silenciosa, donde reside el amor leal, era don Leoncio, su propio padre.

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

CM (pág. 15)

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

Todas estas son las únicas diferencias importantes 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 linajudad y de fuste. Era hija de una tendera que tenía un puesto de quin- calla y géneros catalanes al aire libre, en el merca- do. Se había educado en la calle, y había visto, des- de 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 su- po 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. Cuan- do le nació Urbano se determinó en criarlo y hacer- lo 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 páginas 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 de la novela (y que, por supuesto, sí aparecen en LM): María Egipciaca, 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 (dona 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 pág 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, págs. 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, infelícísimo" (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 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 pla-



no- 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 esta 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.





Universitat d'Alacant

Universidad de Alicante

NOTAS

1

Donald L. Fabian, "Bases de la novelística de Ramón Pérez de Ayala", Hispania, XLVI, Baltimore, 1.963, págs. 57-60. El texto cit. corresponde a las págs. 58-59.

2

O.C., II, págs. 197-202.

3

"Prólogo" al libro de Alberto Guillén, La linterna de Diógenes, Madrid, 1.921 (?), pág. XII. Ultimamente este prólogo ha sido recogido por José M<sup>a</sup> Martínez Cachero en su art. "Ramón Pérez de Ayala en dos entrevistas de hacia 1.920", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, n<sup>o</sup>. 86 (septiembre-diciembre, 1.975), págs. 407-419.

4

"Prólogo" a Troteras, Buenos Aires, 1.942, pág. 19

5

Madrid, Gredos, 1.967, pág. 594.

6

O.C., II, pág. 742.

7

Ibíd., pág. 750.

8

Vide. Andrés Amorós, "Pérez de Ayala, germanófono. (Un prólogo ignorado)", recogido como "Apéndice II" de su libro La novela intelectual, págs. 448-457.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

9 O.C., II, pág. 759.

10 Ibid., pág. 1.009.

11 Como informa puntualmente María Dolores Albiac en su citado art. "La Semana Trágica de Barcelona en la obra de Pérez de Ayala".

12 O.C., II, pág. 1.011.

13 Ibid., pág. 1.020.

14 Ibid., pág. 1.035.

15 Contra el honor..., pág. 191. El subrayado es mío.

16 O.C., II, pág. 800.

17 Ibid., pág. 801.

18 Ibid., pág. 798. Este relato es fundamental para el tema de la niebla, comentado por Manuel Fernández Avello en su libro, Pérez de Ayala y la niebla, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.970.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

19 Ibíd. 799.

20 Ibíd. 765.

21 Ibíd. págs. 767-768.

22 Ibíd., pág. 796.

23 "Cada edad pide su poesía. Pero si poesía es lo elemental (como dije hace años), y, por tanto, una participación o vislumbre de la conciencia cósmica (como digo ahora), los temas eternos de la poesía son Dios, Amor, Muerte.", R. Pérez de Ayala, "Alegato pro domo mea", en O.C., II, pág. 80.

24 O.C., II, pág. 796.

25 "Pérez de Ayala y el cuento", Insula, art. cit.

26 Mariano Baquero Goyanes lo advierte en su art. "Los cuentos de Clarín", ed. cit., pág. 250: "Piénsese (...) en la ternura-contenida, pero indisfrazable- de El profesor auxiliar, un cuento que enlaza inequívocamente con los de Clarín."

27

Los cuatro capítulos de que consta esta novela sin concluir aparecieron publicados del siguiente modo: Cap. I, nº 240 (enero, 1.915), págs. 85-92; cap. II, nº 241 (febrero, 1.915), págs. 193-202; cap. III (marzo, 1.915), págs. 359-368, nº. 242; cap. IV, nº 244 (mayo, 1.915), págs. 535-539. Recogido en O.C., I, págs. 957-1.018.

28

O.C., I, págs. 1.003-1.004.

29

Por ejemplo, las opiniones de Valero de Urría que Pérez de Ayala recoge en el poemilla "Hedonismo", parte de "Epigramas y redondelas" (1.909) en El sendero andante, O.C., II, págs. 171-172, aparecen aquí en boca de Setiñano; luego, el empleo de locuciones homéricas, etc...



II.- Las novelas poemáticas de la "vida española".

El volumen que apareció publicado en 1.916, recogiendo en sus páginas las tres novelas, Prometeo, Luz de domingo y La caída de los limones, presenta, a primera vista, la novedad literaria de que cada uno de los capítulos va precedido por un poema. Años después, en 1.942, nos dirá su autor:

Además de estos tres libros [se refiere a los tres Senderos], en todas mis novelas, largas o breves, hay poesías. A algunas de esas novelas breves (...) las hube de calificar de "novelas poemáticas". Creo que la poesía es el punto de referencia y, como si dijéramos, el ámbito en profundidad de la prosa narrativa. Muchas y enfadosas descripciones naturalistas ganarían en expresión y expresividad si se las cristalizase en un conciso poema, inicial del capítulo, como las mayúsculas miniadas que encabezan las crónicas antiguas. Algo por ese estilo me propuse en las glosas poéticas de mis novelas breves (...).<sup>1</sup>

Como sabemos hoy -por la carta que páginas atrás hemos citado- el propósito inicial de Pérez de Ayala fue el de organizar el libro de esta manera, aunque antes fueran publicadas las novelitas, por separado y sin los poemas introductorios, en las colecciones de novelas cortas que en su momento mencionamos. Nos encontramos, pues, ante las narraciones breves más comentadas por la crítica, y por ello debemos dar un repaso a esas opiniones, siguiendo un orden cronológico.

1.-La crítica ante las "Tres novelas poemáticas".

La primera crítica que encontramos es la de ENRIQUE DIEZ-CANEDO<sup>2</sup>. Este inteligente escritor comienza opinando que quizás "hasta hoy no ha producido Ramón Pérez de Ayala (...) nada tan firme y tan elevado a la vez como las tres 'novelas poemáticas de la vida española'". Advierte cómo, aunque el escritor parte de realidades inmediatas, no se queda en ellas, sino que sabe elevarse desde aquí hasta las "normas eternas y universales" (Observación importante,

pues cala en el fondo del asunto). Hace referencia a lo que en la novela se recoge de la "dolorosa vida española de hoy", y concluye hablando de la integración de versos en la trayectoria narrativa de los sucesos: con ello "no nos da una mera y superflua narración que duplica la novelesca sino una nueva y más alta versión del asunto".

SALVADOR DE MADARIAGA<sup>3</sup> hace hincapié en la unión de lo observado con lo meditado (califica a Pérez de Ayala de "mente poética experta en el manejo de los símbolos"). Destaca Prometeo a la que califica de "verdadero apólogo, un enxiemplo a la manera de Don Juan Manuel".

FRANCISCO AGUSTIN,<sup>4</sup> a propósito de las Novelas poemáticas..., relaciona a Pérez de Ayala con Unamuno, pues para ambos, en opinión del crítico "la realidad es lo que el hombre quisiera ser". Las califica de "imágenes de la eterna vida española" (muy unamunianamente) y resume su enseñanza en los versos siguientes: "Tú, como yo, todos, hermano,/ todos somos como Odysseus,/ todos poseemos un arco,/ para los demás imposible,/ para uno mismo ágil y blando./

Todos apuntamos al cielo./ Si alguno no apunta..., ¡men-  
guado!". El crítico los comenta así: "Que es lo mismo que  
decir: todos agonistas. España es país de agonistas, de  
luchadores. Odysseus o Marco de Setiñano es un hombre que  
quiere ser... Y quiere ser lo que los españoles han querido  
ser cuando han tenido voluntad, o sea, hombres concretos  
capaces de exaltar su individualidad hasta el grado máximo".

J. A. BALSEIRO<sup>5</sup>, también relaciona a nuestro autor con  
Unamuno. Se centra en Prometeo y juzga que su "antecedente  
indiscutible" es la novela unamuniana Amor y pedagogía. A  
continuación se dedica a mencionar los rasgos de aproxima-  
ción entre ambas obras, resaltando más el valor de la de  
Pérez de Ayala.

CESAR BARJA les dedica unos breves párrafos de su inte-  
resante capítulo.<sup>6</sup> Habla de la interrelación entre poema y  
prosa narrativa y concluye calificándolas de "término de  
transición" "por razón de ese doble aspecto en que se pre-  
senta cada una de las tres novelas poemáticas, como obra  
de creación, según se expresa en los dichos poemas y ele-



mentos poéticos, y como obra de reproducción, en la narración en prosa."

ERNEST A. JOHNSON, en sus dos artículos sobre Prometeo,<sup>7</sup> encuentra también una relación entre Unamuno y Ayala: "Marco de Setiñano, pretende alcanzar las cimas de Odiseo, superhombre imbuído de heroísmo. Para él, "querer es poder". Dueño de sí mismo y de lo porvenir, resulta el vivo ejemplo del "querer ser" de Unamuno, ya que se mayor deseo es convertirse en el padre de un nuevo Prometeo". Resume las coincidencias de los viajes de Setiñano-Odysseus con los del héroe de la Odisea y subraya la degradación que, desde la épica a la novela, va sufriendo el personaje y el mundo en que se mueve (Odysseus - Marco de Setiñano - Juan Pérez de Setiñano; Nausicáa: Perpetua Meana). El hijo que deseaba este falso Odysseus, el nuevo Prometeo, es un ser deforme que acaba suicidándose; encarnaría, pues, el "querer no ser". En opinión del crítico, a Pérez de Ayala le interesaba la influencia que la literatura puede ejercer sobre la vida del hombre: "Juan Pérez naufraga en los escollos de una imaginación recalentada por la clásica literatura del Renacimiento, igual que Lord Jim llega a un

fin dudoso en sus mediocres novelas de heroísmo marineró,  
y Madame Bovary fracasa en su romántica peripecia o Alonso  
Quijano se hunde con sus libros de caballerías". Apunta  
que las cinco partes de este relato vienen a ser como los  
cinco actos de una tragedia clásica, en la que los poemas  
iniciales suplantarían al coro. Finalmente, señala la pre-  
sencia de Dante (Juan Pérez de Setiñano nació en Florencia;  
su madre se llamaba Beatriz, etc..) y cita unos versos del  
Canto XXVI del Infierno.

BETH NOBLE<sup>8</sup> resume y comenta La caída de los limones, de  
la que dice: "generally considered a good exposé of the  
cacique system but inferior to the other two novelas poe-  
máticas, is, in my judgment, an excellent psychological  
novel and a little masterpiece of descriptive style with  
striking plasticity of language and subtle juxtaposition  
of visual, symbolic, and abstract reality. I should like  
to show Ayala's descriptive genius in creating different  
planes of reality, indirectly through suggestion and  
implication."

DONALD L. FABIAN expone las semejanzas y las diferencias existentes entre Amor y pedagogía y Prometeo.<sup>9</sup> En las dos aparecen tres caracteres principales: Avito, don Fulgencio y Apolodoro, que se corresponden respectivamente con Marco Pérez de Setiñano, su tío (el duque de Setiñano) y Prometeo. Ambos protagonistas escogen madre para el proyectado genio: Marina y Perpetua. La razón que mueve a cada uno es diferente; Avito quiere crear un genio mediante una educación científica, pues es un fanático de la "pedagogía sociológica". Marco, por el contrario, quiere "engendrar" un Prometeo, un tipo semidivino, pues él, hombre de pensamiento, no ha llegado a ser hombre de acción: el hombre de pensamiento precede al hombre de acción, que lo será su hijo. Diferencia esencial: Marco es vencido por un capricho del destino, con lo que Ayala nos quiere dar a entender que la actuación de Marco es insensata. Esto lo explica en el poema que antecede al último capítulo. Enseñanza: el perfeccionamiento de la sociedad requiere un largo y lento proceso. Y concluye: "Whether the "message" in the novel can be extended to the point where one may say that Ayala means to suggest that the recovery of Spain (these novels, it is to be recalled, are subtitled "novelas poemáticas de la vida española") will require intelligent, sustained, cooperative action rather

than ambitious, individual efforts is moot. This seems a reasonable inference from the story's contents, however, and from Ayala's continuing concern with the crisis Spain was passing through during the first part of the twentieth century".

EUGENIO G. DE NORA<sup>10</sup> considera que toda la obra precedente de Pérez de Ayala viene a ser una tentativa "frente a la plenitud sazónada, rica, de concisión y armonía sencillamente clásicas que encontramos en estos prodigiosos relatos, acaso las obras maestras de la novelística ayaliana". Destaca junto a esta plenitud estética una mayor eficacia crítica sobre el tema central de una "trágica España frustrada": aparece aquí ya una fusión entre lo ambiental localista y lo mítico, que es lo que va a distinguir a su narrativa posterior. Evidencia un fallo en Prometeo, pues opina que en esta novela, el elemento alegórico prevalece sobre el "representativo". Y ante el procedimiento seguido en el libro -la unión de narración y poesía-manifiesta: "Ayala, al encuentro de su forma personal -personalísima- de expresión novelesca, desborda en rigor el

género "novela"; y esta "nueva creación" a que lo lleva su complejidad ("novela poemática", sí, pero también, y cada vez más, novela dramática, o tragicomedia novelesca), exige una visión simultánea a la acción pero "desde fuera" de la acción misma, y lo más impersonal posible, que asuma la totalidad, el "destino" de sus personajes y la significación suprema de sus actos: de ahí -ya en La caída de los limones, y luego en las grandes novelas finales- la existencia de una "acción posterior", situada de modo que pueda completar (...) a la acción inicial que forma el núcleo de la novela (...)" . Apreciaciones estas que me parecen de un interés fundamental.

NORMA URRUTIA<sup>11</sup>, en su estudio, sitúa estas novelas dentro del amplio capítulo "Hacia una conciencia nacional". Según la autora, en Prometeo nos encontramos con un nuevo intento de formular un esquema del "español ideal": "Setiñano amplía algunas ideas de Díaz de Guzmán, sobre todo aquellas que exaltan al hombre de acción y a los pueblos activos; pero como es un simple profesor y no un aventurero o un hombre de estado, no pasa de soñar una realidad que

no se corresponde, por otra parte, con su vida (...)" . El hombre semidivino, pues, no puede pasar de ser un mito o mero ideal; de ahí que Prometeo nazca deforme, jorobado y crezca lleno de terribles resentimientos contra todo, hasta la escena final de su suicidio,

ESPERANZA RODRIGUEZ MONESCILLO<sup>12</sup> resalta la sólida formación clásica del escritor asturiano y analiza la influencia que el mundo helénico ejerce sobre él. Comenta muy detalladamente Prometeo, señalando todo aquello que tiene relación con la Odisea y lo que aquí aparece como original. Vincula esta obra con el ideario noventayochista (su semejanza con Amor y pedagogía de Unamuno), e interpreta el fracaso final porque Marco-Odyseus modela "el cuerpo del futuro Prometeo, pero se olvida de poner su propia alma en el empeño, "de apuntar al cielo" como dice Ayala."

MARIANO BAQUERO GOYANES<sup>13</sup> comenta el cambio de perspectivas desde el que se narra Prometeo: un desajuste de perspectivas "por virtud del cual lo elevado y lo vulgar entrecruzan y confunden sus acentos". Ejemplifica suficientemente

esta observación y concluye: "Ese continuo oscilar -propio de la parodia- entre el plano de la expresión noble, de los motivos mitológicos, y el de la expresión vulgar y cotidiana, permite a Pérez de Ayala degradar burlescamente a los héroes homéricos".

MARY ANN BECK,<sup>14</sup> que parte de la consideración de la postura vital de Ayala para estudiar, desde ella, su estética, advierte el cambio de orientación que suponen las tres novelas, pues en este momento "se observa en él deseos de trascender el realismo y escapar a un mundo poético, simbólico, en el cual se acerca a esa realidad que considera la más artística (...)". Del mismo modo, GUILLERMO DE TORRE<sup>15</sup> aprecia en ellas "el primer paso desde la novela subjetiva a la objetiva; o parafraseando sus palabras, trasciende del espíritu lírico al dramático."

GONZALO SOBEJANO<sup>15</sup> comenta muy sucintamente Prometeo. En esta novela, Pérez de Ayala "se planteó el problema del superhombre (...) y lo hizo de un modo sarcástico y desengañado que, no por eso, deja de descubrir la virtud atrac-

tiva de aquel ideal" Y completa esta idea: "Pero, pese al ludibrio de la sátira, el anhelo se expresa intensamente: fe en el cuerpo, en la hermosura de la vida corporal y en la generación de un ser perfecto. Es el nivel coetáneo de degeneración del hombre lo que queda en evidencia."

JOSE M<sup>a</sup> MARTINEZ CACHERO<sup>16</sup> comenta también muy sucintamente las tres novelas. En Prometeo, después de señalar que se trata de una "curiosa versión del episodio homérico en la cual se encuentran y aman "el moderno Ulises" y "la moderna Nausika", apunta que, de las tres, es la que más se asemeja a las novelas ayalianas posteriores. Por de manifiesto la abundancia de digresiones "intelectuales y marginales", pues esto se nota más en una novela corta que en una extensa. Luz de domingo queda considerada como "acaso el más hermoso ejemplo del dominio narrativo de Pérez de Ayala". En La caída de los limones se destaca la sobriedad narrativa "sin que en ningún momento le pueda la propensión divagatoria, asentada ya en su peculiar manera de escritor".

MARGUERITE C. RAND<sup>17</sup> clasifica estas novelas como "tran-



sitional short novels"; hace un comentario lineal, siguiendo el curso de los acontecimientos de cada una de ellas, y juzga su contenido como una continuación del criticismo noventayochista. Años después, PELAYO H. FERNANDEZ<sup>18</sup> realizará también un comentario lineal de La caída de los limones.

Es ANDRES AMOROS el crítico que realiza un más detenido y completo análisis de las tres novelas.<sup>19</sup> Señala que en Prometeo se unen dos temas clásicos: el de Ulises y el que da título a la obra, pero este plano mítico alterna constantemente con un plano realista bajo, que lo degrada; toda la parte inicial de la novela "se reduce a un juego de ironías por la alternancia de los diversos planos: el mítico, el realista degradante y el generalizador simbólico". Advier- te un conflicto vital típicamente noventayochista: la oposición entre hombre de pensamiento y hombre de acción, conciencia y voluntad. Resume en cuatro puntos los propósitos de esta historia: "1) El fracaso del superhombre nietzscheano, aunque, como matiza certeramente Sobejano, también sienta el atractivo de este ideal que -advirtámoslo- está unido a su tan querido tema de la educación y supone una clara

alusión de tipo colectivo, nacional. 2) El fracaso de la educación puramente racional y optimista. 3) Que en el fondo del hombre existe, sin necesidad, inevitablemente, la posibilidad del mal: tema pesimista, típico de Pérez de Ayala. 4) Lo ilusorio de los consuelos religiosos". Y en lo referente a "la vida española" señala que "lo más importante, en este sentido, es la visión del hombre frustrado por el medio en que vive, que se sabe dotado de energías y posibilidades que el ambiente le impide desarrollar." En resumen, en esta novela "lo mítico nos reenvía a lo actual, pero también al símbolo general de la humanidad: en ese triple plano se mueve esta narración (...)" . Luz de domingo, considerada por el crítico como la más perfecta y lograda de las tres, presenta, "mediante el conflicto patético de unos personajes (...) un alegato lleno de vida contra el caciquismo y, en general, contra la política española. A esto se unen los subtemas de la paternidad, la religión y el honor. Y el tema lírico de la "luz de domingo", que nos hace sentir el temblor humano de la temporalidad." La caída de los limones cuenta con grandes aciertos: la creación de una atmósfera cerrada y pesada en esa capital de

provincia -Guadalfranco- "enfocada con lente crítica noventayochista", que posee un valor simbólico; el estudio sociológico del caciquismo; el análisis psicológico de Arias, el protagonista. Junto a la plasmación de la vida de esta ciudad se introduce, al principio y al final, unas escenas de tipo costumbrista en la pensión en que se hospeda el "yo narrador" de esos dos capítulos -pues el resto está narrado en tercera persona-: "el tema de la hija de la patrona que espera un hijo y, al final, da a luz. Esto tiene una finalidad doble: la principal y evidente de servir de contraste al ajusticiamiento, y la secundaria de reforzar la verosimilitud costumbrista". No cree logrado la unión de atroz realismo con la estilización modernista en un capítulo inspirado en los cuentos de hadas. También opina que la "anormalidad psíquica del protagonista particulariza algo este drama sexual y resta algo de claridad a su condición de símbolo de la realidad española." Común a las tres novelas es "la unión del destino individual del protagonista con el destino colectivo nacional", y, en conjunto suponen: "1) alejamiento de lo autobiográfico; 2) búsqueda de grandes temas colectivos: paternidad, honor, aristocracia...;

3) preocupación por España de signo muy pesimista y crítico; 4) mirada muy desengañada sobre todo el mundo; 5) experimentos técnicos, recurso a la "literatura", gran madurez y maestría estilísticas; 6) por su extensión, son más logradas e impresionantes que las grandes novelas anteriores. En cierto modo, Pérez de Ayala no superará nunca su rotundidad y brillantez."

MARUXA SALGUES DE CARGILL<sup>20</sup> destaca la utilización del mito en Prometeo. Advierte un tono paródico que cree que es debido a que nuestro autor sigue las ideas de Ortega y Gasset. También la pone como ejemplo del perspectivismo característico del escritor, por los cambios de tono que presenta. Y concluye diciendo que en este relato se funden dos mitos helénicos: Odiseo y Prometeo. "La mayor parte de la novela trata de establecer un paralelo entre las aventuras de Marco de Setiñano y el Odiseo homérico. Pérez de Ayala, como James Joyce en su obra maestra Ulysses, relata los episodios de La odisea en un ambiente contemporáneo. En el último tercio de la novela, el tema cambia de manera abrupta y Marco, el moderno Odiseo, se transforma en un personaje de tipo prometeico que aspira a desafiar

el orden natural y divino del universo por medio de su hijo, un superhombre. La gran ambición de Marco, de reproducirse en un superhombre, es un fracaso. Su hijo, aunque se llama Prometeo, es un ser débil y deforme que se contrapone a la figura mítica y, precisamente, en esta contraposición se halla el propósito de la novela. El verdadero Prometeo no es el niño que lleva su nombre, sino Marco de Setiñano, quien, como el rebelde titán mítico, desafía a los dioses olímpicos y recibe su castigo."

Aunque el propósito que persigue JULIO MATAS en su libro es el de estudiar las "novelas normativas",<sup>21</sup> sin embargo dedica un interesante capítulo a las "poemáticas". Con estas tres novelas "Ayala presenta por primera vez en forma de libro la aplicación de las ideas que sobre la obra literaria ha ido desarrollando durante los tres o cuatro años que preceden a su publicación. Hemos de verlas, pues, como un experimento cuyo éxito animó al escritor a continuar el camino emprendido con ellas." Esto es, Pérez de Ayala logra, con estas narraciones consolidar su arte maduro. Advierte

el crítico en estas novelas un tema común: "la 'caída' como consecuencia de un 'error' que exige ser castigado. El error (...) se comete aquí por exceso o defecto en relación a ciertas normas universales, y (...) el orden natural, en cada una de las novelas, castiga 'ejemplarmente' a los violadores de dichas normas. Así, "Marco peca por exceso", pues "sintetiza, en lo individual, el embotamiento físico y espiritual de la España de su tiempo; (...) si España, llevada de orgullosa ambición y perdiendo de vista lo escaso de sus fuerzas, quería realizar una hazaña memorable, habría de resultar de su deseo un engendro tan monstruoso como el de Prometeo de Marco de Setiñano." Cástor Cagigal, el protagonista de Luz de domingo, peca por "defecto", pues "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." Y Arias Limón, que "está dividido entre unos sueños desmesurados de gloria y su propia abulia e impotencia", peca porque su exceso (imaginativo) tiene el contrapeso de su defecto (activo): "Sus sueños de conquistas y grandezas se resuelven en la tiranía doméstica que ejerce sobre su hermana Dominica, su acompañante y sirviente Bernu-

do y el perro Delfín, al cual deja renco al lanzarlo brutalmente contra un muro, y cuando se enamora de una joven vecina va a casa de ésta y la viola, asesinando después a la muchacha y a su madre. En el plano de la "vida española", Arias es la versión individual de Guadalfranco (...)"

22

JOSE-CARLOS MAINER abunda sobre el problema de España: "A la vista de estos realtos de 1.916 resulta evidente que el problema de España ha pasado a ser, para Ramón Pérez de Ayala y para los intelectuales de 1.910-1.920, 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 que aparecía en las primeras novelas de Baroja -emblemáticamente representada en Camino de perfección por la escopeta, la guitarra y el cromo del Sagrado Corazón de Jesús- perdura pero ya no está imbricada en la inadaptación específica del protagonista. Ya no es un reto personal al que se responde con formas vicarias de suicidio o desesperación. Ahora se ha convertido en una dolorosa constatación que se afronta con firme voluntad de reforma, con la conciencia de librarse -al asumirla- de un mal colectivo."

MIGUEL L. GIL<sup>23</sup> vuelve sobre el tema tratado en anteriores estudios: el parentesco entre Amor y pedagogía y Prometeo. Afirma que ambas novelas tienen el mismo tema y dibuja un esquema argumental que puede servir para ambas. Pero observa diferencias: los personajes unamunianos son caricaturas, se mueven como simples títeres, mientras que los de Ayala lo hacen "en un plano de realidad convincente". "Don Avito parte de su afición a la pedagogía, de modo que su deseo de paternidad es intelectualista. Aplica su método educativo ya desde el estado embrionario del hijo y actúa con un frío y desmesurado racionalismo. En cambio, Marco de Setiñano aspira a engendrar, no a "formar", un hombre de acción, una especie de superhombre destinado a la felicidad". En resumen: "Prometeo es víctima del destino, mientras que Apolodoro lo es de la manía pedagógica de su padre."

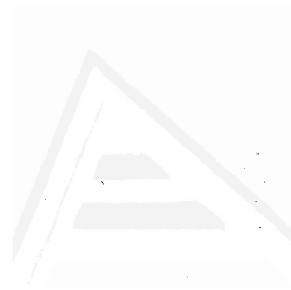
J. J. MACKLIN<sup>24</sup> después de revisar varias opiniones críticas sobre Luz de domingo, demuestra la vinculación de esta novelita con la tradición del Romancero. "El tono de la novela lo establece desde el primer momento el epígrafe del Poema de mío Cid" (versos que se refieren al episodio de la "Afrenta de Corpes"). Con ello, el autor "nos da desde el principio un claro indicio de la influencia del romance.



Como conclusión, sugiere que "el tema central que une las tres novelas poemáticas es el de la búsqueda frustrada de una realidad inasequible. En cada novelita la vida y la literatura se entretajan para crear una sensación extraña de ambivalencia en el lector. En Prometeo el mundo mítico es reinterpretado para demostrar la futilidad de perseguir un ideal heroico; el mundo mítico choca con el mundo real. En La caída de los limones la ilusión del mundo irreal es destuida por la intrusión de lo real. En Luz de domingo el ideal se encuentra sólo en un mundo irreal. El mundo de la literatura es el mundo de la fantasía, es un refugio contra la desesperanza, ofrece un consuelo y un gozo momentáneos, la imposición del mundo de dentro sobre el mundo de fuera."

MARIA DOLORES RAJOY FEIJOO<sup>25</sup> hace un estudio sobre la relación entre los poemas y la prosa novelesca. Según la autora, "Pérez de Ayala no se contenta con las dimensiones tradicionales de la novela o de la poesía, sino que utiliza ambos géneros para emprender una nueva forma de novelar, la 'novela poemática'. No se produce una mera adición entre prosa y poesía, sino un imbricamiento.

El último trabajo aparecido sobre las novelas poemáticas pertenece a ANGELES PRADO.<sup>26</sup> Como ya sabemos, estudia conjuntamente las novelas de 1.916 con las incluidas dentro de El ombligo del mundo y Justicia. Parte para su interpretación de las ideas que expresa su autor en el conocido "Prólogo" a la edición argentina de Troteras de 1.942. Estudia, a continuación, la poesía como elemento estructural de género poemático, sacando como conclusión que "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". Al analizar los personajes, observa que ninguno de ellos posee un sentido de la realidad; "ninguno de los tres personajes ha superado la crisis de la adolescencia; no se han hecho hombres". Y desarrolla a continuación, en la parte central del trabajo, esta idea: "Esa desorientación vital la representa el autor por medio de un grupo de imágenes que se refieren a la natación, al peregrinaje y a la navegación." En resumen, Pérez de Ayala ha creado a estos personajes "según un esquema intelectual preconcebido, y con una finalidad literaria docente".



## 2.- Las "Novelas poemáticas de la vida española".

Como hemos podido observar, la crítica ha venido considerando las Tres novelas poemáticas como un sector peculiar y bien determinado dentro de la obra narrativa de Pérez de Ayala. Ahora bien, si por lo general se las tiende a considerar como exponentes de una "etapa de transición", encontramos también opiniones que apuntan en el sentido que aquí defendemos: son obras que entran de lleno en la segunda época, en el arte maduro de su autor; esto se desprende de las opiniones de Guillermo de Torre o de Mary Ann Beck. Más aún, Julio Matas ha visto en ellas, como antes hemos resumido, la primera "aplicación de las ideas que sobre la obra literaria ha ido desarrollando durante los tres o cuatro años que preceden a su publicación" (aunque también reconoce esos rasgos en La Araña (1.913)); y, lo que es más sorprendente, el poeta Enrique Díez Canedo, al escribir la crítica del volumen que contiene estas tres novelas cortas, no sólo destaca los rasgos mencionados, sino que se anticipa, usando casi los mismos términos, a las

reflexiones que Pérez de Ayala hará sobre su obra de madurez muchos años después; o sea, que define por primera vez ( y en febrero de 1.917) la singularidad del arte maduro ayaliano:

Nuestros hombres de letras suelen ser o descriptores que realizarían su aspiración cuando lograsen dar de la vida una reproducción casi fotográfica 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 azmazón de sus ideologías, y al novelar o al poetizar sebe levantarse del hecho humano, de la acción cotidiana a las normas eternas y universales.<sup>27</sup>

Pero también sucede -y esto no ha sido señalado- que los temas básicos de las tres novelas poemáticas no se agotan con ellas ni quedan circunscritos a un período temporal determinado (1.915-16), sino que vuelven a aparecer, después de adelgazarse y entretajerse con otros en El ombligo del mundo, en Justicia<sup>28</sup> (1.928), que es otra novela poemática perfectamente asimilable a las tres anteriores. Por ello, la

reflexión sobre el "problema de España" amplía los límites que se le asignaban llegando precisamente hasta la última obra narrativa de Pérez de Ayala. Entre las fechas que acontañan estos doce años, el análisis, la visión crítica de la vida española aparece también -además de en los ensayos: Política y toros, etc...- en la novela corta Pandorga (1.922) y en algún relato asimilable a ella, aunque no de igual manera ni con el mismo tono de las otras cuatro narraciones, cuyos rasgos generales y comunes vamos a intentar determinar.

Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones y Justicia, pese a sus diferencias efectivas (la primera expone un caso particular -que adquiere un tono simbólico- y las restantes presentan tres manifestaciones de la realidad caciquil provinciana) mantienen ciertas constantes en su visión crítica de la vida nacional, partiendo siempre, como certeramente afirma María Dolores Albiac "desde supuestos morales personales y ajenos a cualquier planteamiento político del tema".<sup>29</sup> En las cuatro novelas, los protagonistas suelen vivir de quimeras e imaginaciones, alejados del mundo real; son seres frustrados ("por el mero hecho de ser espa-

ñol", como diría Ayala); en todas aparece la muerte como único desenlace posible y la brutalidad en el ambiente, impregnando a toda la sociedad. Veamos, pues, cómo se manifiestan estas cuatro constantes.

En Prometeo, la escisión entre la imaginación y la realidad aparece ya desde el título y desde el tono irónico con que comienza la narración: "El aeda ha degenerado en novelador" y las musas, a las que invocaba Homero, se han convertido en una "diosa cominera de estos días plebeyos, diosa de la curiosidad impertinente y del tedio risgón"<sup>30</sup>. Después de la referencia a la "fábula antigua" y de presentarnos a dos personajes bajo los nombres de Odysseus y la ninfa Kalypso, nos enteramos, descendiendo al mundo vulgar, de sus verdaderos nombres: Federica Gómez y un "profesor de lengua y literatura griegas en la Universidad literaria de Pilares" que "figuraba en el escalafón con el nombre de Marco de Setiñano. Pero tampoco era este su verdadero nombre. Se llamaba propiamente Juan Pérez de Setiñano", aunque "en los raptos de entusiasmo báquico, que en él eran hartó frecuentes, decía ser Odysseus"<sup>31</sup>. Desde bien joven, estuvo obsesionado con sueños

quiméricos y desmesuradas ambiciones: "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"<sup>32</sup> Mientras tanto, se dedica impetuosamente a leer para adquirir la indispensable sabiduría que tal empresa requiere, todo ello sin olvidar la formación de un cuerpo robusto y sano. Pero el tiempo pasa y su destino no se concreta. Se da cuenta entonces de que él es un hombre de pensamiento, pero no un hombre de acción, y se considera por ello frustrado; sin embargo, el hombre de pensamiento debe preceder al hombre de acción, y esto es lo que se propone engendrar, según declara a su tío y mentor: "si bien he renunciado al éxito personal, ha sido porque aspiro al éxito anónimo de la paternidad. Lo que yo hubiera querido ser, lo será mi hijo, Prometeo"<sup>33</sup>.



Los sueños del protagonista de Luz de domingo son más sencillos: desea la tranquilidad, la vida apacible; anhelos que no va a poder ver cumplidos. El autor nos advierte del carácter de Cástor Cagigal, joven que ha obtenido la plaza de secretario del Ayuntamiento de Cenciella:

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.<sup>34</sup>

Y todo ello se resume en esa preciosa metáfora que da título a la novela y que tan directamente alude a la visión armónica imposible, ya que no pertenece a este mundo. El deseo de no intervenir en las luchas caciquiles de la localidad provoca el que los cabecillas de uno de los bandos en pugna violen brutalmente a su prometida ante sus ojos.

Pero sin duda alguna es Arias Limón, el protagonista de La caída..., quien presenta una mayor distancia entre su



condición real -es un ser enfermizo, débil, vanidoso...- y sus sueños desmesurados. Este contraste es lo que le llevará al crimen<sup>35</sup> cuando, al enamorarse de una mujer de su localidad -Guadalfranco-, se vea imposibilitado para actuar normalmente: "Mis ambiciones eran generosas y nobles confiesa Arias ;Cuantas 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."<sup>36</sup>

Es preciso observar aquí que Justicia presenta una peculiaridad interesante: el protagonista de la novela es colectivo, es todo el pueblo de Reicastro; un pueblo al que el narrador califica de "aburrido e imaginador, resignado y humorístico"<sup>37</sup>. Los dos primeros capítulos, de los siete que componen esta novelita, están articulados sobre un personaje: Tinoco el calderero; pero una vez que éste ha cometido su crimen (mata a su mujer, suegra y tres cuñadas, empujado por su amor hacia Melania la "Prieta"), el centro de atención pasa a la colectividad, a su movimiento homogéneo y a las manipulaciones a que se somete.

La condición de hombres frustrados (directamente implicada con la de soñadores empedernidos) es lo que caracteriza a los personajes de estas novelas, tanto individual como colectivamente; en efecto, si bien los tres protagonistas de las novelas cortas de 1.916 presentan inequívocamente ese carácter, en Justicia la frustración se amplía para describir la forma de vida de todo un pueblo. En el delirio colectivo, en sus ansias de castigar el crimen, se advierte:

Había brotado en el alma popular, desde sus raíces oscuras, un violento impulso venatorio que no podría 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.<sup>38</sup>

Toda esta carrera de frustraciones sólo puede desembocar en la muerte: muere, suicidándose, el sueño de Odysseus-Juan Pérez, el imposible Prometeo; mueren también Arias Limón y Tinoco (ambos ajusticiados), y la pareja protagonista de Luz de domingo. Quiero apuntar aquí mi desacuerdo con la opinión de Julio Matas, según la cual Cástor Cagigal muere por pecar "por defecto" como hombre, como sanción por ese defecto. Afirma el crítico que "Cástor es acosado (...) por su propia falta de valor para hacer frente a la situación planteada y dominarla, o, al menos, intentar dominarla, como ocurrirá con Tigre Juan, paradigma de hombría", y, más adelante, concluye: "Cástor, en fin, 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".<sup>39</sup> Me parece que por seguir muy estrechamente un modelo en el análisis de los comportamientos humanos, que en otros relatos da un resultado satisfactorio, el crítico mencionado desenfoca algo el sentido de Luz de domingo: según mi punto de vista, el carácter pacífico de Castor, su bondad, es un elemento que utiliza el autor para denunciar, precisamente, su imposibilidad en esta realidad

social, Cástor y Balbina son seres que desentonan en ese ambiente hostil, y ya el señor Joaco, el abuelo de Balbina, dice claramente: "Acá abajo ya es sabido que no hay más justicia que la que uno se toma por su mano"<sup>40</sup>. Del mismo modo, también me parece que se descentra un tanto la cuestión cuando se hace hincapié en la excesiva bondad de Castor como elemento que perturba la credibilidad de la novela. Y es que hay que tener en cuenta que estos relatos no son obras realistas, sino que "extraen elementos de la realidad" para construir esa otra "realidad superior, imaginativa", que es la realidad artística,<sup>41</sup> tal y como la define Ayala en Las máscaras. Cástor es un personaje claramente simbólico: la bondad y la inocencia -como arriba apunté- no pueden vivir en esta sociedad, y por ello deben volar "al país de la Suma Concordia", en donde no existen Becerriles ni Chorizos, y brilla eternamente la pura e increada luz dominical"<sup>42</sup>. También, por considerar desde una perspectiva "realista" un relato como Prometeo, Eugenio de Nora se siente perplejo ante su desenlace y dice de él: "Caso, podría pensarse, de fatalidad trágica, antes que de lógica novelesca";<sup>43</sup> y lo mismo podría decirse del final de El Anticristo, por ejemplo.

Tampoco estoy de acuerdo con el juicio que Julio Matas emite sobre Setiñano: el fracaso y "castigo" no creo que sea debido a un pecado "por exceso" contra la norma. Sugiero, y ésta es mi interpretación de Prometeo, que Juan Pérez de Setiñano fracasa por incumplir su propio proyecto vital, por abdicar en su hijo: cada persona -repite Ayala en diversos escritos- debe tender hacia su arquetipo, su perfección, lo más que pueda; por eso, al delegar su "proyecto vital" en un hijo, Setiñano incumple la ley moral básica, la de su propio desarrollo. Un texto ensayístico de nuestro autor puede matizar aún más la cuestión:

El hombre, junto a la función de la paternidad, ejercita otra muchedumbre de funciones permanentes y abserbentes 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.<sup>44</sup>

Creo que este párrafo centra y explica suficientemente el problema central y la intención de Prometeo.

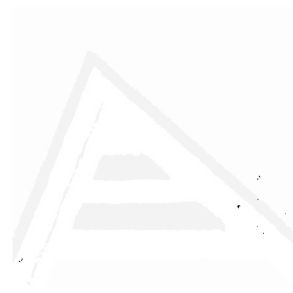
La brutalidad es la nota dominante en el ambiente de estas novelas cortas: es lo que se advierte en todos los personajes -con la excepción de los dos protagonistas de Luz de domingo y de Prometeo, que, como ya apunté, muestra un problema diferente-; la que bana toda La caída de los limones, desde la actuación de los caciques hasta la del pueblo, que se complace escupiendo a los ajusticiados; la de los habitantes de Reicastro en Justicia, con esa identificación entre los términos "venganza" y "justicia". Creo que lo que José Carlos Mainer apunta sobre las novelas de 1.916 se puede predicar igualmente de la de 1.928: "el problema de España ha pasado a ser (...) la patética inadecuación del país para la convivencia civil, la irrefrenable tendencia a la incivilidad (...)"<sup>45</sup>

La brutalidad y la falta de pulso vital son, pues, las más destacadas características de la "vida española", desde Guadalfranco (La caída...) hasta Reicastro (Justicia), pasando por la misma capital (no sólo por la crítica de Troteras, sino también por lo que Setiñano cuenta sobre su estancia en Madrid). De esta manera, el pueblo de Reicastro es manejado primeramente por el cacique liberal, y luego por los

jesuitas, que logran, con astucia y poco esfuerzo, convencerlo de que la causa del crimen han sido "las ideas disolventes" del "nefando liberalismo".

### 3.- Castilla.

Otra ejemplificación de la "vida española" y una nueva constatación de su falta de vitalidad la encontramos en Pandorga (1.922). No se trata de una novela poemática, sino de un boceto caricaturesco fruto de sus observaciones; la incluyo aquí por cercanía temática. Pérez de Ayala nos informa de que la escribió durante un descanso estival en un pueblecito de Tierra de Campos:<sup>46</sup> "(...) 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 tengo por qué



ocultar que despertó curiosidad y alabanza"<sup>47</sup> De esta manera el autor caracteriza su novelilla.

Pandorga es un relato muy cercano a lo teatral en el que aplica una técnica expresionista a unos sucesos que se mueven entre lo costumbrista y lo "intrahistórico": no existe una anécdota unificadora, sino que está dividido en tres partes denominadas significativamente "Escenario", "Entremés" y "Drama". En las dos últimas hay, por separado, cierto argumento: la máxima diversión de las gentes del pueblo, que es el hecho de la muerte de uno de sus habitantes, está visto desenfadadamente, en un tono de entremés, mientras que en el "Drama", por contraste (y como sucedía en aquel cuento de 1.906, En la Quintana) la muerte de una vaca alcanza proporciones trágicas. La primera parte, "Escenario", constituye la base caracterizadora del mundo cuya pequeña vida se nos va a mostrar. Resume aquí Pérez de Ayala lo esencial de esa visión crítica sobre un retazo de la "vida española":

En fin, que el pueblo de Pandorga, en eso de la adaptación al medio, sin duda está vivo y colgando. 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. Solo que este andante sin variaciones está colmado de trabajos y escaseces.<sup>48</sup>

En el mismo tono está narrada La fiesta del árbol; una anécdota con segunda intención que cuenta cómo para poder pagar el lunch con el 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 que talar y vender como madera la única arboleda de los contornos.

La estampa El pueblo. El hombre. El asno..., que fue publicada en la primera página del diario El Sol (el 19 de septiembre de 1.920), se acerca más en su tono al criticismo noventayochista por su visión dolorida y triste de Castilla; incluso encontramos ecos de un verso de Campos de Castilla de don Antonio Machado: "y atónitos palurdos sin danzas ni canciones", cuando afirma de otro "palurdo" apesadumbrado: "No sabe cantar". Sin embargo la separan de las visiones críticas de los hombres del 98 el tipo de imágenes que emplea, con las que degrada o rebaja 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: "El camello es el barco de los grandes mares arenosos del desierto. Es asno es el camello de los páramos y las estepas de barro; la chalupa de las lagunas desecadas y estériles". Todo ello, más el cuidadoso empleo del color en las descripciones (unos "colores descoloridos") conduce a la referencia a Ignacio Zuloaga con la que termina la "Estampa". Como esta prosa no ha sido recogida en ningún volumen de obras de Pérez de Ayala, la copio en el Apéndice.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

NOTAS

- 1 "Alegato pro domo mea", O.C., II, págs. 78-79.
- 2 "Ramón Pérez de Ayala: Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones", España, III, febrero, 1.917, pág. 14
- 3 Semblanzas literarias contemporáneas, Barcelona, ed. Cervantes, 1.924, págs. 120-122.
- 4 Op. cit., págs. 144-164.
- 5 Op. cit., págs. 175-186.
- 6 Op. cit., págs. 449-450.
- 7 "Sobre Prometeo de Pérez de Ayala", Insula, núms. 100-101 (abril, 1.954), págs. 13-14. A las mismas conclusiones llega en otro texto: "Prometeo and the Humanities", Hispania, XXXVIII, Baltimore, 1.955, págs. 276-281.
- 8 "The Descriptive Genius of Pérez de Ayala in La caída de los limones", Hispania, XL, Baltimore, 1.957, págs. 171-175.

9 "Action and Idea in Amor y pedagogía and Prometeo", Hispania, XLI, Baltimore, 1.958, págs. 30-34.

10 Op. cit., págs. 486-488.

11 Op. cit., págs. 44-47.

12 "El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala", Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1.961, págs. 510-522.

13 "Contraste y perspectivismo en Pérez de Ayala" en Perspectivismo y contraste, págs. 213-214.

14 "La realidad artística en las tragedias grotescas de Pérez de Ayala", Hispania, XLVI, Baltimore, 1.963, págs. 480-489.

15 Op. cit., págs. 595-596.

16 "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, 1.968, págs. 405-406.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

- 17 Op. cit., págs. 80-91.
- 18 Ramón Pérez de Ayala. Tres novelas analizadas, Gijón, Distribuciones "Yepes", 1.972, págs. 71-111.
- 19 La novela intelectual..., págs. 236-289.
- 20 Op. cit., págs. 52-58.
- 21 Contra el honor..., págs. 41-51.
- 22 La Edad de Plata, pág. 167.
- 23 "La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)", Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 348 (junio, 1.979), pág. 596-608.
- 24 "Tradición literaria en Luz de domingo", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), pág. 6.
- 25 "Poesía y narrativa en Ramón Pérez de Ayala (Lectura de Las novelas poemáticas)", Homenaje a Ramón Pérez de Ayala. Universidad de Oviedo, 1.980, págs. 45-66.

26

"Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala", págs. 41-56.

27

Art. cit. pág. 14. Notese la cercanía con las ideas que Pérez de Ayala va exponiendo en Principios y finales de la novela o en el "Prólogo" a la ed. de Troteras de 1.942. O, más aún, con lo que el autor expone en el "Prólogo" a La linterna de Diógenes de Alberto Guillén, pues en págs. X-XI dice: "Autor (auctor, en latín), significa el que acrece, el que produce, el que hace. Usted, que ha visitado tantos autores, habrá observado que en general no hacen nada, ni nada producen, sino que reproducen trivialidades y cosas sin importancia de la vida cotidiana. (Que la vie est cotidienne!, exclamó el poeta, abrumado por la estupidez del contorno), figurándose que por trasladar tales trivialidades y cosas sin importancia desde la vida real y fluyente a la vida ilusoria y estancada del papel impreso, bien en prosa acecinada, bien con ritmos arbitrarios, y poniéndolos bajo su firma de auctor todo adquiere valor, hermosura y trascendencia, como al contacto de una varita mágica").

28

M<sup>a</sup> Josefa Díez de Revenga y Angeles Prado la vinculan a El ombligo del mundo. Yo creo, como compruebo en la Tesis, que sus rasgos básicos están en consonancia con las novelas de 1.916 y no con los de El ombligo..., que se estudian en los otros apartados.



29 "Hidalgos y burgueses...", pág. 235.

30 O.C., II, pág. 594.

31 Ibíd., págs. 601-602.

32 Ibíd., pág. 603.

33 Ibíd., pág. 610.

34 Ibíd., pág. 641.

35 Como se sabe, este relato está basado en el crimen de Don Benito, que sucedió en junio de 1.902.

36 O.C., II, pág. 717.

37 Ibíd., pág. 1177.

38 Ibíd., pág. 1156.

39 Contra el honor..., pág. 48.

40 O. C., II, pág. 661.

41 "La realidad artística" en Las máscaras, O.C., III, pág. 189.

42 O.C., II, pág. 672.

43 Op. cit., pág. 488.

44 Mas divagaciones literarias, O.C., IV, pág. 1185.

45 La Edad de Plata, pág. 167.

46 Emilio Salcedo, art. cit., nos informa sobre circunstancias de la gestación de esa obra: "En 1.920, durante los meses de agosto y septiembre, Ramón Pérez de Ayala redacta, sobre personajes ovetenses, su novela Belarmino y Apolonio, en Valdenebro de los Valles, partido judicial de Medina de Rioseco y el pueblo, según el censo de aquel mismo año tiene 723 habitantes. A cinco kilómetros estaba el ferrocarril de Medina de Rioseco, el viejo trenecillo de los Torozos. Ramón Pérez de Ayala escribe, da largos paseos, monta a caballo, redacta también algunos poemas y dos años después una novela corta que dedica a su amigo el doctor Gregorio Marañón, Pandorga, que publicó antes en el periódico bonaerense "La Prensa", con el título de Un pueblo castellano. Tuvo el proyecto de un ciclo titulado Castilla gentil, que no llegó a coguermo y se dispersó por su obra toda."





47 "El periodismo literario" en Divagaciones literarias,  
O.C., IV, pág. 1.003.

48 O.C., II, pág. 1112.



III.- Novela y ensayo: Visión del mundo.

Sin duda alguna, los relatos más cerebrales de Ramón Pérez de Ayala son los dos recogidos en este apartado; y lo son porque en ellos el autor quiere expresar directamente su concepción del mundo, la base filosófica que sustenta sus obras de madurez. Verdaderamente, están más cerca del ensayo "novelizado" que del relato propiamente dicho; y aún dentro de este segundo período, en el que todos los elementos de su novelística están dispuestos en función de esa "tesis previa"<sup>1</sup> -como apunta Norma Urrutia-, estos dos relatos destacan por su excesiva carga intelectual. Por ello, aunque los temas aquí expresados constituyen el terreno en que se mueven los personajes de sus novelas a partir de 1.912, hemos decidido formar este tercer apartado, del mismo modo que en la clasificación de sus novelas mayores se suele destacar Belarmino y Apolonio frente a las dos largas novelas posteriores, aunque la visión del mundo que inspira a estas tres obras es la misma.

Quiero subrayar que La Araña, el primer relato en que abiertamente nos muestra Pérez de Ayala su concepción del universo y su visión moral de la conducta humana, es del año 1.913, sólo un año posterior a la primera novela corta de tono "simbólico integral" (recuérdese su carácter de "Ejemplo", como reza el subtítulo). Lo cual tiende a reforzar mi apreciación de que la "segunda época" o, lo que es lo mismo, el definitivo y logrado arte personal de nuestro autor, comienza a evidenciarse objetivamente a partir de 1.912, y no después (a partir de Belarmino... (1.920), como se venía afirmando).

El primer y único crítico que ha observado -y muy agudamente- las características de La Araña y su significado en el contexto de la obra ayaliana ha sido Julio Matas en su estudio Contra el honor... Naturalmente, si esta obra no ha sido nunca citada se debe a que hasta 1.959 no se asentó en las páginas de un libro<sup>2</sup>; de no ser así, tal vez hubiera continuado acompañando al resto de la narrativa breve en su marginación casi total. Julio Matas resalta su importancia pues advierte que en ella "se encuentran en ger-

men los elementos de las futuras novelas mayores", y así sintetiza su significado:

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.<sup>3</sup>

De estos tres personajes se vale el autor para darnos su visión del mundo y del comportamiento humano, pues, como hemos podido advertir en las observaciones hechas a lo largo de esta Tesis, la metafísica de Pérez de Ayala fundamenta una ética, que es la finalidad de su labor literaria; es indesligable, pues, en nuestro autor, la especulación

metafísica de la consecuencia ética que de tal concepción se desprende.

El narrador rehusa describir a sus tres protagonistas: "Nadie supo nunca qué eran, de qué vivían, ni por qué edad andaban"<sup>4</sup>. Lo que sí sabemos es que constituyen el centro de la tertulia que se reunía en el café de La Araña<sup>5</sup> y que cada uno representa una "postura" específica: don Pablo es de "temperamento místico. En los hecho más triviales desen- tranaba alta trascendencia sobrenatural (...). En resolu- ción, que su psicología pecaba por exceso"<sup>6</sup>. Don Agustín, por el contrario "pecaba por defecto. Todo le parecía nor- mal"<sup>7</sup>. Tenemos así dos personajes diametralmente opuestos que quedan también definidos por referencia a dos dimensio- nes: longitud y latitud (un contertulio asigna a esta reu- nión 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 prime- ros, don Pablo y don Agustín, longitud y latitud ("una vuel- ta a la derecha y una vuelta a la izquierda, que como es sa-

bido, son la misma cosa, solo que son todo lo contrario"<sup>8</sup>), 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"<sup>9</sup>. Tenemos aquí apuntadas 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, pero también, y mucho antes, en los poemas de El sendero innumerable; y también el exceso y el defecto con respecto a una 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) "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"<sup>10</sup>; 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 pedigüño: primero hunde un billete de cinco duros en el fango y los 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 pedigüño 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 el poema "Filosofía" (1.919) 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:

Entre el albatros y el somormujo  
hay una norma y un ecuador.

y se compensan flujo y reflujo  
en un equilibrio superior<sup>11</sup>

El carácter de fábulas que presentan los relatos ayalianos 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, como se presenta el amor en su primer germen"<sup>12</sup>. 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 qué 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, juzgándolas 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.<sup>13</sup>

Si en La Araña se nos muestra el entramado básico del mundo ayaliano, que posteriormente será desarrollado a lo largo de su obra literaria, y su visión del arte como "realidad esencial" o como "transcripción de la experiencia vital, pero siempre desde la perspectiva de la inteligencia"<sup>14</sup>, como fácilmente deducimos de la cita anterior, en Clib encontramos una reflexión sobre la norma de la actuación del hombre; a esto se alude muy directamente en el poema inicial:

Amigo:

Cuando estás más enejado,  
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.<sup>15</sup>

Los pecados por "exceso" y por "defecto" contra la norma en la actuación humana vienen aquí representados por esa enajenación y ese ensimismamiento -dos posturas opuestas que vienen a ser la misma, como sucedía, en el relato anterior con las nociones de longitud y latitud, que caracterizan a los habitantes de Reicastro, seres antisiciales por excelencia, y que se particularizan en la actuación de Generoso Vigil, el protagonista de la novela corta. La norma que viola este personaje es la 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"<sup>16</sup>; y la que alumbra a las virtudes que deben acompañar al "creador que posea de consuno espíritu lírico y espíritu dramático"<sup>17</sup> la tolerancia y la justicia. Mas directamente se nos muestra el "imperio de la norma" en El sendero innumerable: en la "Polemica entre la tierra y el mar": los opuestos quedan conciliados al final en ese anhelo de "confusión" o "transfusión", para emplea

términos ayalianos; y aún más en el "Coloquio con Sant Agostino"<sup>18</sup> los hombres serían hermanos -dice el autor- 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 pretender 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.<sup>19</sup>



Universitat d'Alacant

Universidad de Alicante

NOTAS

1

Op. cit. Es interesante lo que, sobre este concepto de "tesis" en nuestro autor, apunta Julio Matas, op. cit., págs. 22-25.

2

Buenos Aires, ed. Losada. El libro lleva el título de La revolución sentimental, y recoge, además, Pandorga y Justicia.

3

Op. cit., pág. 32.

4

O.C., II, pág. 1.075.

5

Eliás García Domínguez, op. cit., pág. 13 nos informa que La Araña es el "reflejo de la famosa tertulia del Fornos, donde eran asiduos Valle-Inclán, Romero de Torres, Julio Antonio y el fraternal amigo de Pérez de Ayala, el escultor asturiano Sebastián Miranda. En aquella tertulia se forjó asimismo la amistad de aquel grupo de intelectuales y artistas con el entonces bisoño novillero Juan Belmonte, que se presentaba en Madrid en la primavera de 1.913."

6

O.C., II, pág. 1.079.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

- 7 Id.
- 8 Ibíd., 1.078.
- 9 Ibíd., págs 1.078-1.079.
- 10 Ibíd., pág. 1.088.
- 11 "Estaciones", en El sendero innumerable, O.C., II, pág.  
231
- 12 Entrevista citada en nota 5 al primer capítulo de la  
Primera parte.
- 13 O.C., II, págs. 1.088-1.089.
- 14 Julio Matas, op. cit., pág. 37.
- 15 O.C., II, pág. 810.
- 16 Troteras..., ed. cit., pág. 188.
- 17 Ibíd., págs. 334-335.



18 En El sendero innumerable, O.C., II, págs. 262-266.

19 O.C., II, págs. 837-838.



Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante

A P E N D I C E



APOSTILLAS

El pueblo.- El hombre.- El asno.- Estampa.

Esta 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 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 rastrojos.

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 tapias; 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 se-

manas sin comer ni beber; el asno, una semana. Al asno nadie le apercibe el pienso. El mismo se procura el sustento comiendo los cardos que crecen 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 1.920

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- AA.VV., La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa, Barcelona, ed. Ariel, 1.974.
- AA.VV., Pérez de Ayala visto en su centenario. 1.880-1.980. Once estudios críticos sobre el escritor y su obra, Oviedo, I.D.E.A., 1.981.
- ACOSTA MONTORO, José, Periodismo y literatura, 2 vols., Madrid, ed. Guadarrama, 1.973.
- AGUADO, Emiliano, "La narración breve en los escritores del 98", Leonardo, I, Madrid, 1.945, págs. 237-244.
- AGUSTIN, Francisco, Ramón Pérez de Ayala. Su vida y obras, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1.927.
- ALBIAC, M<sup>a</sup> Dolores, "La educación estética. Baile español". Un precedente desconocido de Troteras y danzaderas, de Ramón Pérez de Ayala", Insula, nº 361 (Diciembre, 1976), pág. 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, 1.977, págs. 205-247.
- , -----, "La Semana Trágica de Barcelona en la obra de Ramón Pérez de Ayala", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 3-4.

ALVAREZ, Carlos Luis, "El raposín, por Ramón Pérez de Ayala", Bianco y Negro, 2-marzo-1.963, nº 2652.

-----, -----, "Contorno de un clásico", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 30-33.

ALVAREZ, G. y CASTAÑON, L., Estudio Histórico de los periódicos y revistas de Asturias, 2 tomos, ejemplar mecanografiado que se conserva en la Hemeroteca de Gijón.

AMOROS, Andrés, "Pérez de Ayala: la novela total", Introducción a la novela contemporánea, Salamanca, ed. Anaya, 1.966, págs. 219-220.

-----, -----, La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, ed. Gredos, 1.972.

-----, -----, Vida y literatura en "Troteras y danzaderas", Madrid, Castalia, 1.973.

-----, -----, "El prólogo desconocido de Justicia de Pérez de Ayala", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 87, (enero-abril, 1.976), págs. 3-11.

-----, -----, "Pérez de Ayala enjuicia su obra (Una carta inédita)", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 4-5.

-----, -----, "Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 367-68 (Enero-Febrero, 1.981), págs. 7-20.

-----, -----, "Introducción" a su ed. de La pata de la raposa, Barcelona, ed. Labor, 1.970, págs. 7-28.

AMOROS, Andrés, "Introducción biográfica y crítica" a su ed. de Tinieblas en las cumbres, Madrid, ed. Castalia, 1.971, págs. 7-36.

----, ----, "Introducción crítica" a su ed., de Troteras y danzaderas, Madrid, ed. Castalia, 1.973, 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, 1.976, págs. 13-47.

----, ----, "Introducción crítica" a su ed. de Tigre Juan y El curandero de su honra, Madrid, ed. Castalia, 1.980, págs. 7-72.

----, ----, "Introducción" a la ed. Cincuenta años de cartas íntimas, 1.904-1.956, a su amigo Miguel Rodríguez-Acosta, Madrid, Caja de Ahorros de Asturias y Editorial Castalia, 1.980, págs. 7-31.

ANDERSON IMBERT, Enrique, El cuento español, Buenos Aires, ed. Columba, 1.959.

ATKINSON, William C., "Ramón Pérez de Ayala: Novelist", Modern Languages, Londres, 1.931, XII, págs. 164-168.

AYALA, Francisco, Reflexiones sobre la estructura narrativa, Taurus, Madrid, 1.970.

----, ----, "Pérez de Ayala ante Galdós", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 367-368 (Enero-Febrero, 1.981), págs. 37-40.

AZAÑA, Manuel, "Belarmino y Apolonio" en Obras Completas, vol. I, ed. de Juan Narichal, México, eds. Oasis, 1.966, págs. 1.115-1.119.

AZORIN, "Oviedo. En la biblioteca de Clarín", Obras Completas, t. VIII, Madrid, Aguilar, págs. 98-105.

BAEZA, Ricardo, Comprensión de Dostoiewsky y otros ensayos, Barcelona, 1.935.

BALAKIAN, Anna, El movimiento simbolista, Madrid, ed. Guadarrama, 1.969.

BALSEIRO, José A., "Ramón Pérez de Ayala, novelista", El vigía, Madrid, Mundo Latino, II, 1.928, págs. 125-269.

BAQUERO GOYANES, Mariano, El cuento español en el siglo XIX, Madrid, C.S.I.C., 1.949.

----, ----, "Clarín, creador del cuento español", Cuadernos de literatura, 5 (1.949), págs. 145-169.

----, ----, "Los cuentos de Clarín" en Leopoldo Alas "Clarín", ed. de José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, Madrid, ed. Taurus, 1.978, págs. 245-252.

----, ----, Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala), Madrid, ed. Gredos, 1.963, págs 161-171 y 171-245.

----, ----, "Estudio preliminar" a Antología de cuentos contemporáneos, Barcelona, ed. Labor, 1.964.

----, ----, Qué es la novela, Buenos Aires, ed. Columba, 1.966.

----, ----, Qué es el cuento, Buenos Aires, ed. Columba, 1.967.

----, ----, "Los cuentos de Azorín", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 226-227 (Octubre-Noviembre, 1.968), págs. 355-374.

BAQUERO GOYANES, Mariano, Estructuras de la novela actual, Barcelona, ed. Planeta, 1.970.

----, ----, "Los cuentos de Baroja", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 265-267 (Julio-septiembre, 1.972), págs. 408-426.

----, ----, "Los cuentos de Gabriel Miró", en Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria. En el centenario de su nacimiento (1.879-1.979), compilación de J.L. Román del Cerro, Alicante, 1.979, págs. 123-148.

----, ----, "De Miró a Pérez de Ayala", Monteagudo, nº 71, Universidad de Murcia, 1.980, págs. 5-8.

----, ----, "Los "cuentos largos" de Clarín", Los Cuadernos del Norte, nº 7, (Mayo, Junio, 1.981), págs. 68-71.

BARBERO; Teresa, "Los senderos innumerables de Pérez de Ayala", La Estafeta Literaria, nº 545, 1 de agosto de 1.974, págs. 18-19.

BARJA, César, Literatura española: libros y autores contemporáneos, Victoriano Suárez, Madrid, 1.935, págs. 439-466.

BATAILLON, Marcel, "Belarmino y Apolonio", Bulletin Hispanique, t. XXIV, 1.922, nº 2, págs. 189-191.

BAYER, Raymond, Historia de la estética, México, F.C.E., 1.980 (2ª reimpresión).

BECK, Mary Ann, "La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala", Hispania, Baltimore, XLVI, 1.963, págs. 480-489.

BERNARDETE, Mair, J. y RIO, Angel del, El concepto contemporáneo de España (1.895-1.931), New York, Las Américas Publ. C., 1.962.

BESER, Sergio, "Sinfonía de dos novelas". Fragmento de una novela de 'Clarín', en Leopoldo Alas "Clarín", ed. de José M<sup>a</sup> Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1.978, págs. 238-244.

----, ----, Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, Barcelona, el Laia, 1.972.

----, ----, "Introducción" a José López Pinillos "Parmeno", La sangre de Cristo, ed. Laia, Barcelona, 1.975.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, Juventud del 98, Madrid, Siglo XXI, 1.970.

----, ----, El Unamuno contemplativo, Barcelona, ed. Laia, 1.975.

BLANCO FOMBONA, Rufino, "En torno a dos novelistas: Pío Baroja y Pérez de Ayala", Motivos y Letras de España, Madrid Ciap., 1.930, págs. 137-148.

BLEIBERG, Germán, "Algunas revistas literarias hacia 1.898", Arbor, XI, 1.948.

BOBES, M<sup>a</sup> del Carmen, Gramática textual de "Belarmino y Apolonio", Madrid, Planeta, 1.977.

----, ----, "Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.9807, págs. 26-29.



BOBES NAVES, M<sup>o</sup> del Carmen, "Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 1 y 30.

BOSCH, Juan, "La forma en el cuento", Revista Nacional de Cultura (Caracas) XXIII (1.961), n<sup>o</sup> 144, págs. 40-48.

BOSCH, Rafael, La novela española del siglo XX, Nueva York, Las Americas Publ. Co., 1.970.

BOURNEUF, R, y OUELLET, R., La novela, Barcelona, ed. Ariel, 1.975.

BRANDERBERGER, Eran, Estudios sobre el cuento español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1.973.

CALVO, Luis, "El día de Ramón Pérez de Ayala", ABC, Madrid, 23 de noviembre de 1.930.

CAMPBELL, Brenton, "The Esthetic Theories of Ramón Pérez de Ayala", Hispania, L, Baltimore, 1.967, págs. 447-453.

---, ---, "Free will and determinism in the theory of tragedy. Pérez de Ayala and Ortega y Gasset", Hispanic Review, 1.969, vol. XXXVII, págs. 375-382.

CANSINOS-ASSENS, Rafael, "Bajo el Signo de Artemisa y El ombligo del mundo", Los Lunes de "El Imparcial", Madrid, 27 de julio de 1.924.

----, ----, La nueva literatura, IV. La evolución de la novela. Colección de estudios críticos, Madrid, ed. Páez, 1.927.

CARAYON, Marcel, "Lumière des dimanches", La Revue de Genève, VI, 1.923, págs. 401-405.

----, ----, "Bajo el signo de Artemisa", Bulletin Hispanique, XXVII, 1.925, págs. 283-285.

CASARES, Julio, Crítica efímera, Madrid, Espasa-Calpe, 1.962.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, Historia de la lengua y literatura castellana, t. XII, Madrid, 1.920, págs. 127-128.

----, ----, "Don Ramón Pérez de Ayala", De la tierra, Madrid, Jubera Hnos., 1.914, págs. 243-251.

CLAVERIA, Carlos, "Apostillas al lenguaje de Belarmino", Cinco estudios de literatura española moderna, Salamanca, 1.945.

----, ----, "Apostillas adicionales a Belarmino y Apolonio de Ramón Pérez de Ayala", Hispanic Review, 1.948, vol. XVI, págs. 340-345.

COLETES BLANCO, Agustín, "Inglaterra y la novela de Ramón Pérez de Ayala", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 58-63.

CORTAZAR, Julio, "Algunos aspectos del cuento", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 255, (marzo, 1.971), págs. 403-416.

CUESTA RODRIGUEZ, E., "Noreña y Pérez de Ayala", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 67, 1.969, págs. 267-74.

CUETO ALAS, Juan, "La cuarta persona del singular. El humor literario: dos ejemplos asturianos", Urogallo, nº 16, 1.972, págs. 83-90.

CURTIUS, E. R., Ensayos críticos acerca de la literatura europea, Barcelona, Seix-Barral, 1.972.

D'AMBROSIO DE SERVÓDIDIO, Mirella, Azorín, escritor de cuentos, New York, Las Americas Publ. Co.- Anaya, 1.971.

DÍAZ CASTAÑON, Carmen, "Amor, educación, pedagogía", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 16-21.

DÍAZ FERNANDEZ, J., "Un novelista en el teatro. Pérez de Ayala, dramaturgo y crítico", El Sol, 12 de diciembre de 1.928, págs. 1-2.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, Modernismo frente a Noventa y ocho, Madrid, Espasa-Calpe, 1.979.

----- . ----- . Estructura y sentido del Novecentismo español, Madrid, Alianza Universidad, 1.975.

DÍEZ- BORQUE, José María, "Antonio Machado, crítico literario, enjuicia la prosa de sus contemporáneos", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 304-307 (octubre-diciembre, 1.975- enero, 1.976), págs. 810-839.

DÍEZ CANEDO, E., "Ramón Pérez de Ayala: Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones", España, III, febrero, 1.917, pág. 108.

DIEZ DE REVENGA, M<sup>a</sup> Josefa, "El ombligo del mundo", Monteagudo, nº 71, Universidad de Murcia, 1.980, págs. 9-18.

DOMINGO, J., "Ramón Pérez de Ayala o el intelectualismo narrativo", La novela española del siglo XX, Barcelona, ed. Labor, 1.973, págs. 93-103.

DURAN, Manuel, De Valle-Inclán a León Felipe, México, Finisterre, 1.974.

"EL CABALLERO AUDAZ", Galería, t. II, Madrid, eds. ECA, 1.944.

EMBEITA, María, "Dos problemas de abulia: La voluntad y Tinieblas en las cumbres", La Estafeta Literaria, Madrid, nº 365 (11 de marzo de 1.967), pág. 12.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Ramón Pérez de Ayala", en Las mejores novelas contemporáneas, t. VII, Barcelona, ed. Planeta, 1.965, págs. 270-349.

ESPINOSA, Hilma e HIDALGO, Linda, "Simposio Internacional Centenario de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispano-americanos, núms. 367-368 (enero-febrero, 1.981), págs. 105-107.

FABIAN, Donald L., "Action and Idea in Amor y pedagogía and Prometeo", Hispania, XLI, Baltimore, 1.958, págs. 30-34.

---, ---, "The progress of the artist: A major theme in

the early novels of Pérez de Ayala", Hispanic Review, vol. XXVI, 1.958, págs. 108-116.

----, ----, "Pérez de Ayala and the Generation of 1898", Hispania, XLI, Baltimore, 1.958, págs. 154-159.

----, ----, "Bases de la novelística de Ramón Pérez de Ayala", Hispania, XLVI, Baltimore, 1.963, págs. 57-60.

FEEENY, 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, 1.975, págs. 231-40.

FERNANDEZ; Pelayo H., Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.978.

----, ----, "Norteamérica vista por Ramón Pérez de Ayala y Julio Camba", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 367-368, (enero-febrero, 1.981), págs. 71-80.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., "Leopoldo Alas y Clarín'", Insula, nº. 31, III, 1.948.

----, ----, "Esquema de la novela española contemporánea", Clavileño, nº 5, (octubre, 1.950), págs. 15-28.

FERNANDEZ AVELLO, M., "Ramón Pérez de Ayala y el periodismo", Gaceta de la Prensa Española, nº 132, (enero-febrero, 1.961), págs. 3-13.

FERNANDEZ AVELLO, M., Pérez de Ayala y la niebla, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.970.

----, ----, El anticlericalismo de Pérez de Ayala, Oviedo Gráficas Summa, 1.975.

FERRAGUT, Juan, "Impresiones de un lector. Los libros del día (Sobre El ombligo del mundo)", Nuevo Mundo, Madrid, 27 de junio de 1.924.

FERRERES, Rafael, Los límites del modernismo, Madrid, ed. Taurus, 1.964.

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, nº 1 (abril, 1.970), págs. 67-83.

FORRADELLAS. Joaquín, "El último vástago, novela primera de Pérez de Ayala", Letras de Deusto, nº 9, vol. 5 (enero-junio, 1.975), págs. 137-155.

FOX, E. Inman, La crisis intelectual del 98, Madrid, Edicusa, 1.976.

FUENTENEbro, Francisco, "La huella literaria de Ramón Pérez de Ayala", Arbor, nº 337, enero, 1.974, págs. 51-62.

GAMALLO FIERROS, Dionisio, "Primera etapa de la vida y obra de Pérez de Ayala", Pérez de Ayala visto en su centenario. 1.880-1.980. Once estudios críticos sobre el escritor y su obra, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.981, págs. 227-443.

GARCIA BLANCO, M., "Unas cartas de Unamuno y Pérez de Ayala", Papeles de Son Armadans, t. XXXVIII, nº CXIV, 1965, págs. 237-254.

----, ----, "Clarín y Unamuno, Leopoldo Alas "Clarín", ed. de J.M<sup>a</sup> Martínez Cachero, Madrid, Taurus, 1.978, págs. 82-97.

GARCIA 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, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 34-39.

GARCIA DOMINGUEZ, Elías, "El estilo contra la novela", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 52-57.

----, ----, "Presentación" a la Antología asturiana de Pérez de Ayala, Oviedo, Biblioteca Académica Asturiana-Caja de Ahorros de Asturias, 1.980.

GARCIA LORENZO, Luciano, "De Clarín y Unamuno", Prohemio, III, 3 (diciembre, 1.972), págs. 467-472.

GARCIA MERCADAL, José, "Clarín, Pérez de Ayala, Ortega y Munilla y Los Lunes de El Imparcial", Destino, Barcelona, 7 de julio de 1.962, págs. 31-33.

----, ----, "Prólogo" a Obras Completas de Ramón Pérez de Ayala, t. I, Madrid, ed. Aguilar, 1.964, págs. XI-LXXV.

----, ----, "Una amistad y varias cartas", Prólogo a Ramón Pérez de Ayala, Ante Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1.964, págs. 7-44.

GELABERT, Andrés, "Viendo la lluvia con Pérez de Ayala", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 22-25.

GIL, Miguel L., "La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)", Cuadernos Hispanoamericanos, CXVI (junio, 1.979), nº 348, págs. 596-608.

GILLESPIE, Ruth G., "Ramón Pérez de Ayala, precursores literario de la revolución", Hispania, XV, Stanfor, 1.932, págs. 215-222.

GOMEZ DE BAQUERO, E., Novelas y novelistas, Madrid, ed. Calleja, 1.918, págs. 281-292.

----, ----, "Las novelas de Ramón Pérez de Ayala", La Esfera, Madrid, 2 de junio de 1.923.



GOMEZ DE BAQUERO, E., "Las nuevas novelas ejemplares", El Sol, Madrid, 20 de mayo de 1.924, pág. 1.

----, ----, "Azorín, cuentista", El Sol, Madrid, 21 de julio de 1.929.

GOMEZ MARIN, José Antonio, "Pérez de Ayala, rescatado", Aproximaciones al realismo español, Madrid, Castellote editor, 1.975, págs. 119-126.

GONZALEZ BLANCO, Andrés, "Ramón Pérez de Ayala", Revista Contemporánea, vol. 130, Madrid, 1.905, págs. 143-168.

----, ----, Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera hermanos, Editores, 1.909.

GONZALEZ BLANCO, Pedro, "La paz del sendero", Nuestro Tiempo, II, Madrid, 1.904, págs. 267-272.

GONZALEZ CALVO, José Manuel, La prosa de Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Salamanca, 1.979.

GONZALEZ DE ESCANDON, Blanca, Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española, Barcelona, 1938.

GONZALEZ LOPEZ, E., "El cuento de Pío Baroja Vidas sombrías Del simbolismo al existencialismo", Insula, nº 267, 1.969.

----, ----, "Bajo la sombra del modernismo y el impresionismo: la generación del 98 y el simbolismo", Insula, Madrid, nº 350 (enero, 1976), págs. 11.

GONZALEZ RUIZ, Nicolás, "La obra literaria de don Ramón Pérez de Ayala", Bulletin of Spanish Studies, IX, Liverpool, 1.932, págs. 24-30.

GRANJEL, Luis S., "La novela corta en España (1.907-1.925)" Cuadernos Hispanoamericanos, nº 222 (junio, 1968), págs. 477-508 y nº 223, (julio, 1.968), págs. 14-50.

----, ----, La generación literaria del 98, Madrid-Salamanca, ed. Anaya, 1.973.

GRASS, Roland, "Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispanoamérica" en El Simbolismo, ed. de J. Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1.979, págs, 313-327.

GUILLEN, Alberto, La linterna de Diógenes, Madrid, ed. América, s.a.

GULLON, Germán, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 286 (abril, 1.974), págs. 173-188.

GULLON, Ricardo, "La novela española contemporánea", La Torre. año XI, nº 42 (1.963), págs. 45-68.

----, ----, Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1.963.

----, ----, La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1.969.

GULLON, Ricardo, "Las novelas cortas de Clarín", Insula, nº 76, abril. 1.952.

----, ----, "Un ejemplo de novela lírica", El País, 9 de agosto de 1.980, pág. 16.

----, ----, El modernismo visto por los modernistas, Madrid, ed. Guadarrama, 1.980.

HARTSOOK, John H., "Literary Tradition as form in Pérez de Ayala", Romance Notes, University of Nort Carolina, VI, 1.964, págs. 21-25.

HENRIQUEZ URENA, Max, Breve historia del modernismo, México, F.C.E., 1.954.

HIERRO, José, "El cuento como género literario", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 61, enero de 1.956.

IBARRA, Jaime, "Ramón Pérez de Ayala", La Gaceta Literaria, Madrid, 15 de octubre de 1.930, pág. 13.

IGUALADA BELCHI, Dolores A., "Pérez de Ayala y el lenguaje", Monteagudo, nº 61, Murcia, 1.978.

JARNES, Benjamín, "Los tres Ramones", Proa, I, nº 5, Buenos Aires, 1.924, págs. 3-9.

JIMENEZ MADRID, Ramón, "Ayala y Miró (En torno a unas cercanías literarias)", Monteagudo, nº 71, 1.980, Universidad de Murcia, págs. 30-33.

JOHNSON, Ernest A., "Sobre Prometeo de Pérez de Ayala", Insula, n.ºs, 100-101, Madrid, 1.954.

----, ----, "Prometeo and the Humanities", Hispania, XXXVII, Baltimore, 1.955, págs. 276-281.

KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1.970 (4ª ed.).

KING ARJONA, Doris, "La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology", Revue Hispanique, LXXIV, 1.928, págs. 573-671.

KRONIK, John W., "La modernidad de Leopoldo Alas", Papeles de Son Armadans, 41, n.º 122 (1.966), págs. 121-134.

LEIGHTON, Charles, "The Structure of Belarmino y Apolonio", Bulletin of Hispanic Studies, XXXVII, 1.960, págs. 237-243.

LITVAK, Lily, ed., El modernismo, Madrid, ed. Taurus, 1975.

----, ----, Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1.979.

----, ----, Transformación industrial y literatura en España (1.895-1.905), Madrid, ed. Taurus, 1.980.

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, 1.974.

----, ----, "The theme of the Paradoxe sur le Comedien in the novels of Pérez de Ayala", Hispanic Review, 1.954, vol.

XXII, págs. 208-223.

LONGHURST, Carlos, "Sobre la originalidad de Tinieblas en las cumbres, Insula, nº 404-405 (julio-agosto, 1.980), pág.5.

LOPEZ CAMPILLO, Evelynne, "Apuntes sobre una evolución en la temática del ensayo español (1895-1930)", Cuadernos Hispanoamericanos, LXXXV, 1.971, págs. 445-460.

----, ----, La Revista de Occidente y la formación de minorías, Madrid, Taurus, 1.972.

LOPEZ JIMENEZ, Luis, El naturalismo y España, Madrid, ed. Alhambra, 1.977.

LOZANO ALONSO, M<sup>a</sup> Blanca, "Novelas cortas de Pérez de Ayala: Exodo y Padre e hijo", Hoja del Lunes de Murcia, núms. 1474, 1477, 1481, 1483 (agosto-octubre de 1.964).

MACKLIN, J.J., "Tradición literaria en Luz de domingo", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), pág. 6.

----, ----, "Pérez de Ayala y la novela modernista europea" Cuadernos Hispanoamericanos, nº 367-368 (enero-febrero, 1.981) págs. 21-36.

----, ----, "Nyth and Mimesis: The Artistic Integrity of Pérez de Ayala's Tigre Juan and El curandero de su honra", Hispanic Review, XLVIII (1.980), nº1, págs. 15-36.

MADARIAGA, Salvador de, Señalanzas literarias contemporáneas, Barcelona, ed. Cervantes, 1.924.

MAEZTU, María de, Prosistas españoles, semblanzas y comentarios. Antología siglo XX, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1.943.

MAINER, José Carlos, Literatura y pequeña-burguesía en España (Notas 1.890-1.950). Madrid, Edicusa, 1.972.

----, ----, La Edad de Plata, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1.975.

MARIAS, Julian, "Ensayo y novela", Insula, nº 98, 15-febrero, 1.954.

----, ----, Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

NARICHAL, Juan, La vocación de Manuel Azaña, Madrid, Edicusa, 1.971.

MARTINEZ ARNALDOS, Manuel, "El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta) (1.907-1.936)" en Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes, Murcia, 1.974

----, ----, "Semántica del título en la narrativa de Ramón Pérez de Ayala", Monteagudo, nº 71, 1.980, Universidad de Murcia, págs. 23-29.

MARTINEZ 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, 1.968, págs. 375-442.

MARTINEZ CACHERO, José María, "Leopoldo Alas, narrador (Sus cuentos, sus novelas, "Su único hijo")", La Estafeta Literaria, núms. 402-404, 15 de septiembre de 1.968, págs. 21-22.

-----, -----, "Ramón Pérez de Ayala en dos entrevistas de hacia 1.920", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 86 (septiembre-diciembre, 1.975), págs. 407-419.

-----, -----, "Necrologías sobre Clarín", Los Cuadernos del Norte, nº 7 (mayo-junio, 1.981), págs. 2-7.

MATAS, Julio, Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala, Madridm Seminarios y Ediciones, S.A., 1.974.

-----, -----, "Pérez de Ayala y el cuento", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), pág. 7.

McBRIDE, Charles A., "Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín", Cuadernos de la Catedra Miguel de Unamuno, 19 (1.969) págs. 5-15.

MENDEZ RUESTRA, "Vindicación de la abulia: una lectura de La pata de la raposa", Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 66-69.

MEREGALLI, Franco, "Parole nel tempo". Studi su scrittori spagnoli del novecento, Milan, U. Mursia & C., 1.969.

MERIMEE, Henri, "El ombligo del mundo y Bajo el signo de Artemisa", Bulletin Hispanique, XXVII, 1.925, págs. 375-378.

MIRANDA, Sebastian, "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 1.895 de Valle-Inclán" en Ensayos y estudios de literatura española, Madrid, ed. Revista de Occidente, 1.970.

NAVARRO CARRIO, Mercedes, "Aproximación al concepto de novela de Ramón Pérez de Ayala", Monteagudo, nº 71, 1.980, Universidad de Murcia, págs. 34-38.

NOBLE, Beth, "The Descriptive Genius of Pérez de Ayala in La caída de los limones", Hispania, XL, Baltimore, 1.957, págs. 171-175.

NORA, Eugenio G. de, La novela española contemporánea, t. I, Madrid, Gredos, 1.963 (2ª ed.), págs. 467-514.

OLIVIO JIMENEZ, José, "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos", en El Simbolismo, ed. del autor, Madrid, Taurus, 1.979, págs. 45-64.

ONIS, Federico de, Antología de la poesía española e hispanoamericana, New York, Las Americas Publ. Co., 1961.



O'RIORDAN, Patricia, "Helios, revista del modernismo (1903-1.904)", Abaco, 4, 1.973, págs. 57-150.

ORTEGA, José, "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", Ensayos de la novela española moderna, Madrid, Ediciones José Porrús Turanzas, S.A., 1.974, págs. 13-28.

ORTEGA Y GASSET, José, España invertebrada, Madrid, Espasa-Calpe, 1.964.

----, ----, Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela, Madrid, Espasa-Calpe, 1.964.

----, ----, La deshumanización del arte, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1.976.

----, ----, Ensayos sobre la generación del 98, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1.981.

PAREDES NUNEZ, Juan, Los cuentos de Emilia Pardo Bazán, Universidad de Granada, 1.979.

PATTISON, Walter T., El naturalismo español, Madrid, Gredos, 1.969.

PAUCKER, Eleanor Krane, "Los cuentos como clave de la obra unamuniana", Prólogo a Miguel de Unamuno, Cuentos, 2 vols., Madrid, Ediciones Minotauro, 1.961, págs. 7-19.

PEERS, E. Allison, Historia del movimiento romántico español, vol. II, Madrid, Gredos, 1.967, págs. 525-527.

PEREZ DE LA DEHESA, Rafael, "Maeterlinck en España", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 255, 1.971, págs. 572-581.

PEREZ FERRERO, Miguel, "Los caminos de Ramón Pérez de Ayala", Papeles de Son Armadans, XXVI, 1.962, págs. 235-242.

----, ----, Ramón Pérez de Ayala, Madrid, ed. Guadarrama. 1.973.

PEREZ MINIK, Domingo, Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Madrid, 1.957.

POSADA, Paulino, "Pérez de Ayala, un humanista del siglo XX", Punta Europa, 1.967, vol XII, nº 127, págs. 48-53.

PRADO, Angeles, La literatura del casticismo, Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1.973, págs. 41-43 y 86-92.

----, ----, "Pérez de Ayala y su Viaje entretenido al País del Ocio", Revista de Occidente, 3ª época, núms. 5-6 (marzo-abril, 1.976), págs. 79-82.

----, ----, "Castilla: el sendero tierra adentro de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 316 (octubre, 1.976), págs. 196-210.

----, ----, "Seudónimos tempranos de Pérez de Ayala", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), págs. 1, 18 y 19.

----, ----, "Las novelas poemáticas de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 367-368 (enero-febrero, 1.981), págs. 41-70.

RAJOY FELJOO, M<sup>a</sup> Dolores, "Poesía y narrativa en Ramón Pérez de Ayala", Homenaje a Ramón Pérez de Ayala, Universidad de Oviedo, 1.980, págs. 45-66.

RAMOS GASCON, Antonio, "Clarín y el primer Unamuno", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 263-264 (mayo-junio, 1.972), págs. 489-495.

RAND, Marguerite C., "Pérez de Ayala: Poet, Novelist and Essayist", Hispania, Baltimore, XLV, 1.962, págs. 662-670.

----, ----, Ramón Pérez de Ayala, Twayne Publishers, Inc. New York, 1.971.

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), 1.959.

RIOS, 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, 1.979.

RIVAS CHERIF, Cipriano, "Apuntes de crítica literaria: Tinieblas en las cumbres", España, Madrid, 8 de diciembre de 1.923, pág. 5.

ROCA MARTINEZ, José Luis, "Troteras y danzaderas y El mal metafísico: dos novelas de clave", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 95 (1.978), págs. 483-510.

RODRIGUEZ MONESCILLO, Esperanza, "El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala", Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1.961, págs. 510-522.

----, ----, "El humanismo griego en Ramón Pérez de Ayala", Insula, núms. 404-405 (julio-agosto, 1.980), pág.8.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, Historia y antología de la novela corta en España, Madrid, ed. Aguilar, 1.959 (2ªed.).

----, ----, Raros y olvidados (La promoción de "El Cuento Semanal", Madrid, ed. Prensa Española, 1.971.

----, ----, La promoción de "El Cuento Semanal". 1.907-1.925. (Un interesante e imprescindible capítulo de la historia de la novela española), Madrid, Espasa-Calpe, 1.975.

SALCEDO, Emilio, "Ramón Pérez de Ayala en la Tierra de Campos", El Norte de Castilla, 9 de octubre de 1.980, pág.19.

SALGUES DE CARGILL, Maruxa, Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1.972.

SALINAS, Pedro, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1.970.

SALLENAVE, Pierre, "La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 234 (junio, 1.969), págs. 601-615.

SALLENAVE, Pierre, "Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 244 (abril, 1970) págs. 178-190.

SALVIA, R.J., "Las fronteras entre el cuento y la novela" Leonardo, 1 (1.945), págs. 245-249.

SCHMIDT, Ruth, Ortega Nunilla y sus novelas, Madrid, Ediciones de La Revista de Occidente, 1.973.

SCHULMAN, Yván A., "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", en El Modernismo, ed. de Lily Litvak, Madrid, Taurus, 1.975.

SENABRE SEMPERE, R., "La generación del 98 y el novecentismo", Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Salamanca, Filosofía y Letras, XVIII, 1.964, núm. 3, págs. 24-30.

SHAW, Donald, "Ramón Pérez de Ayala" en La generación del 98, Madrid, Cátedra, 1.977.

SOBEJANO, Gonzalo, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1.967.

SOLDEVILLA- DURANTE, Ignacio, "Ramón Pérez de Ayala: De Sentimental Club a la revolución sentimental", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 181 (enero, 1.965), págs. 5-19.

SOLIS, Jesús Andrés, Vida de Ramón Pérez de Ayala, Cádiz, edición del autor, 1.980.

STEVENS, Harriet S., "Los cuentos de Unamuno" en Miguel de Unamuno, ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Taurus, 1.974, págs. 279-319.

SUAREZ, Constantino, Cuentistas asturianos, Madrid, Biblioteca contemporánea, 1.930.

----, ----, Escritores y artistas asturianos, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, VI, 1.957, págs. 131-164.

SUAREZ SOLIS, Sara, Análisis de "Belarmino y Apolonio", Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1.974.

----, ----, "El antifeminismo de Pérez de Ayala" Los Cuadernos del Norte, nº 2 (junio-julio, 1.980), págs. 48-51.

TIJERAS, Eduardo, "El cuento en Valle-Inclán", Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 199-200 (julio-agosto, 1.966), págs. 400-406.

TORRE, Guillermo de, "Un arcaizante moderno: Ramón Pérez de Ayala" en La difícil universalidad española, Madrid, ed. Gredos, 1.965, págs. 163-200.

TRENAS, Julio, "Visita a Ramón Pérez de Ayala", Índice, Madrid, núms. 116-117, 1.958, pág. 5.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, Medio siglo de cultura española (1.885-1.936), Madrid, ed. Tecnos, 1.971 (2ª ed.).

URRUTIA, Jorge, "Introducción" a Camilo José Cela, La familia de Pascual Duarte, Barcelona, ed. Planeta, 1.977, págs. IX-XC.

URRUTIA, Norma, De "Troteras" a "Tigre Juan". Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala, Madrid, ed. Insula, 1.960.

VALLE, Félix del, "Los grandes españoles de hoy: Ramón Pérez de Ayala", El Sol, Madrid, 20 de febrero de 1.924, pág. 6.

VALBUENA PRAT, A., "El cuento en la literatura española", La literatura española en sus relaciones con la universal, Madrid, SAETA, 1.965, págs. 512-515.

VARELA JACOME, Benito, Renovación de la novela en el siglo XX, Barcelona, Ediciones Destino, 1.967

WYERS WEBER, Frances, The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1.966.

ZAMORA, Carlos, "La angustia existencial del héroe-artista de Ramón Pérez de Ayala: la caducidad de la vida", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, nº 83 (septiembre-diciembre, 1.974), págs. 781-794.

ZLOTESCU-CIORANU, Ioanna, "Ejemplaridad de las tres novelas ejemplares de Miguel de Unamuno", Actas del Tercer congreso Internacional de Hispanistas, México, 1.970, págs. 955-960.



ZULETA, Emilia de, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1.966, págs. 184-186.

Universitat d'Alacant  
Universidad de Alicante



I N D I C E

SEGUNDA PARTE

PRIMERA EPOCA (1.902-1.911). BAJO EL SIGNO  
DEL MODERNISMO.

I. Etapa 1.902-1.906.

1.- LA EPOCA MODERNISTA. PEREZ DE AYALA ESCRITOR SIMBOLISTA.....	177
1.1.- Obras primerizas: <u>Cruzada de amor</u> y <u>El otro padre Francisco</u> .....	184
1.2.- Ambiente de <u>La paz del sendero</u> .....	195
1.3.- Relatos sobre la soledad, la vejez y la muerte.....	200
1.4.- El caso de <u>El último vástago</u> .....	213
NOTAS.....	223
2.- NATURALISMO Y SIMBOLISMO. ABANDONO DEL MUNDO DE <u>LA PAZ DEL SENDERO</u> : HACIA <u>TINIEBLAS</u> .....	234
2.1.- Conciencia y naturaleza.....	240
2.2.- La vitalidad desmesurada: <u>El patriarca</u> .....	246



2.3.- La brutalidad: <u>La prueba</u> .....	248
NOTAS.....	251
3.- RELATOS ESPIRITUALISTAS Y DE TONO IDILICO. LA PUELLA DE <u>CLARIN</u> .....	256
3.1.- Cuentos rurales de tono idílico y sentimental.....	261
3.2.- La religión: <u>La primera grieta</u> .....	265
3.3.- <u>Clarín</u> y Unamuno: <u>Iniciación</u> .....	267
NOTAS.....	270
4.- HUNORISMO INTELECTUAL.....	273
NOTAS.....	279
II.- <u>Etapa 1.907-1.911.</u>	
EPOCA DE TRANSICION.....	281
1.- <u>Artemisa</u> : naturalismo y simbolismo.....	285
2.- <u>Sonrefa...</u> , última novela decadente.....	290
3.- Lo trágico cotidiano: <u>Don Paciano</u> .....	297
4.- Semejanzas con el Valle-Inclán de las <u>Comedias bárbaras</u> : <u>Exodo</u> y <u>Padre e hijo</u> .....	298

5.- Relato y ensayo: <u>El árbol genealógico</u> y <u>Las máximas, el eucaliptus, el vástago</u> .....	300
6.- Relato tragicómico o cómico- burlesco: <u>Un instante de amor</u> .....	301
7.- <u>Sentimental Club</u> , patraña burlesca.....	303
8.- Precedentes inmediatos de <u>Troteras</u> : Los "relatos" de <u>Terranova y sus cosas</u> .....	305
NOTAS.....	309

## SEGUNDA EPOCA (1.912-1.928). NOVELAS POEMATICAS

LA EPOCA DE LAS NOVELAS POEMATICAS.....	316
NOTAS.....	328
I.- La búsqueda de la plenitud humana. Los valores vitales. La moral natural.....	332
<u>Cuarto menguante</u> y <u>Luna de miel, luna de hiel</u> .....	348
NOTAS.....	362
II.- Las novelas poemáticas de la "vida española".....	366
1.- La crítica ante las <u>Tres novelas</u> poemáticas.....	367



2.- Las <u>Novelas poemáticas de la vida española</u> .....	388
3.- <u>Castilla</u> .....	400
NOTAS.....	404
III.- Novela y ensayo:	
Visión del mundo.....	411
NOTAS.....	421
APENDICE.....	424
BIBLIOGRAFIA CRITICA.....	428