



**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA**

**Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Programa de Doctorado “Filología Hispánica”**

**LA TETRALOGÍA DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA:
ASPECTOS ÉTICO-ESTÉTICOS, LECTORIALES Y
GENÉRICOS**

Tesis Doctoral presentada por D. José Luis Rodríguez Herrera

Dirigida por el Dr. D. José Manuel Marrero Henríquez

Las Palmas de Gran Canaria, a 18 de enero de 2012

A Inma

y a mis hijos, Sergio e Irene.

A mis padres.

Y a Doña María del Prado Escobar Bonilla,
sabia y paciente impulsora de este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I. CUESTIONES PRELIMINARES.....	14
1. Una tetralogía o cuatro novelas.....	14
2. En torno al seudónimo Plotino Cuevas.....	25
3. El intelectualismo vitalista de la narrativa ayalina	44
4. La novela como realidad simbólica.....	50
4.1. La dimensión simbólica de lo anecdótico.....	63
5. El “prólogo” a <i>Troteras y danzaderas</i>	66
5.1. Estado de la cuestión	66
5.2. Conciencia colectiva / conciencias representativas	68
CAPÍTULO II: LA TETRALOGÍA EN SU DIMENSIÓN ESTÉTICA	82
1. Unidad o diversidad del sentido estético en la narrativa de Pérez de Ayala.....	82
2. La tetralogía como búsqueda del sentido estético de la vida	87
2.1. La crisis estética.....	87
2.1.1. El esteticismo inicial de Pérez de Ayala.....	87
2.1.2. Opiniones de Ayala sobre el esteticismo	88
2.1.3. La crisis del esteticismo en la tetralogía	89
2.2. La reeducación estética	99
2.2.1. El seudónimo proyecta su sombra sobre <i>La pata de la raposa</i>	99
2.2.2. Bajo la mirada de Plotino	100
2.2.3. El ojo interior de Plotino y la teoría de la <i>Einfühlung</i> de <i>Troteras y danzaderas</i>	104
2.2.4. El ojo plotiniano como un ver las cosas por primera vez.....	109
2.3. La estética como regeneración	113
2.3.1. Introducción	113
2.3.2. Educación política / educación estética	116
2.3.3. Sentido de la educación estética en Ayala.....	122
2.3.3.1. Introducción	122
2.3.3.2. El <i>Simposio</i> platónico en <i>Tinieblas</i>	127
2.3.4. La ordenación estética en <i>La pata de la raposa</i>	137

2.4. La crisis de la palabra: hacia la escritura ética.....	140
CAPÍTULO III: RELACIONES ENTRE NOVELA Y LECTOR: UNA NOVELA EN BUSCA DE UN LECTOR.....	
1. Concepto de novela.....	162
1.1. Problemática de la novela	162
1.2. Hacia un concepto de la novela en Pérez de Ayala.....	163
1.3. La novela educativa.....	170
1.3.1. Filiaciones de su novela educativa.....	172
1.3.1.1. Los modelos antiguos	173
1.3.1.2. Influencias europeas	176
1.3.1.3. Afinidades nacionales.....	177
2. La preocupación por el lector.....	181
2.1. Acercamiento al concepto del lector: imagen del público en el ensayo de Pérez de Ayala.....	181
2.2. La problemática del lector en la narrativa de Ayala	191
3. Función ético-estética de las técnicas narrativas en la tetralogía.....	199
3.1. Impersonalidad y subjetivismo de la voz narrativa	199
3.2. Estrategias narrativas de incitación al lector.....	207
3.3. Las citas.....	211
3.4. Los “capítulos prescindibles”	217
3.5. La intertextualidad	226
CAPÍTULO IV: GÉNEROS LITERARIOS Y PATRONES NARRATIVOS EN LA TETRALOGÍA	
1. Introducción.....	230
2. Formas narrativas	244
2.1. La novela bizantina	244
2.1.1. Caracterización de los personajes.....	251
2.1.2. Espacio idealizado	253
2.1.3. Amor idealizado	254
2.1.4. Aventuras por separado. Anagnórisis	259
2.2. La novela lupanaria.....	264
2.2.1. De la novela lupanaria a <i>Tinieblas en las cumbres</i>	264
2.2.2. Lo erótico-lupanario en el contexto de la problemática vital del hombre: el caso de Alberto.....	271
2.2.3. Erotismo y educación estética.....	275

2.2.4. Moralidad de lo lupanario: la novela lupanaria artística	283
3. Formas de la literatura confidencial.....	294
3.1. La forma epistolar	303
3.2. El diario de Bertuco.....	333
4. Formas dialogadas.....	341
4.1. El diálogo platónico	341
4.2. El diálogo teatral	349
4.2.1. “Consejo de pastores” o la estructura de la intolerancia	350
CONCLUSIONES	354
BIBLIOGRAFÍA	361

INTRODUCCIÓN

El estado actual de la obra de Ramón Pérez de Ayala sigue mostrando signos de un interés relativo que deviene de una extraña situación en la Historia de la Literatura, en la que se le sitúa por delante de la extensa nómina de narradores menores de la 1ª mitad del siglo XX, pero un paso por detrás de los grandes escritores de ese mismo periodo. A pesar del interés mostrado por eminentes estudiosos (Amorós, Bobes Naves, Curtius, L. Livingstone o, más recientemente, otros como Lozano Marco, Florencio Frieria o A. Coletes), el escenario sigue siendo el de un clásico casi desconocido y con escasos lectores.

Con esta tesis nos hemos propuesto dirigir el interés del lector hacia las novelas de la 1ª etapa del escritor asturiano –la tetralogía formada por *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913), en torno al personaje de Alberto Díaz de Guzmán–, consideradas mayoritariamente, aun cuando el mismo autor propusiera otra interpretación “simbólica” en diversas ocasiones, como la transposición literaria de una autobiografía, la del propio Ayala encarnado en la figura de Alberto Díaz de Guzmán, su *alter ego*.

En el capítulo I de la tesis (“Cuestiones preliminares”) planteamos algunos de los puntos conflictivos en la valoración crítica de estas cuatro novelas, empezando precisamente por este aspecto, a saber, si se trata realmente de una tetralogía *sensu stricto*, concebida y realizada como tal, o de novelas independientes que no presentan como artefacto artístico una trabazón estructural. Frente a apreciaciones que rechazan la unidad de estas obras apoyándose en la ausencia de un protagonismo narrativo

continuo por parte de Alberto Díaz de Guzmán, hemos intentado explicar esta intermitencia como la coherente plasmación artística de la realidad vital, multiforme e inconsecuente. Tal discontinuidad anticipa en términos de focalización narrativa el problema de la incapacidad de las artes temporales (literatura o música) para representar las artes espaciales (pintura), esto es, la imposibilidad del lector de *El curandero de su honra* de seguir las vidas de Tigre Juan y de Herminia al mismo tiempo una vez que los personajes deciden separarse, a pesar del baldío intento del narrador de redistribuir en dos columnas paralelas ambas historias, esto es, de unificar visualmente lo que transcurre simultáneamente. Si el lector decide leer horizontalmente está abocado a la incomprensión ambas columnas, si decide leer primero una columna y luego otra –única solución posible en realidad–, constata el fracaso de la literatura para ser como la pintura (*ut pictura poesis*), en las páginas de una de las grandes obras de la llamada “etapa normativa”, *Tigre Juan*. Asimismo, a través del análisis de diversos aspectos léxicos, temáticos y genéricos pretendemos confirmar la pensada y lograda trabazón orgánica con que Ayala concibe este plan novelesco.

Una de las líneas maestras que circula por este trabajo es nuestra pretensión de constatar que lo aparentemente superficial en la narrativa ayalina –otra muestra más de lo impredecible de la vida–, puede adquirir en cualquier momento una trascendencia insospechada. Antes de verificar mediante el análisis de algunos tópicos, diálogos o hechos a primera vista intrascendentes, la dimensión simbólica de lo anecdótico, profundizamos en un componente que no ha sido atendido ni valorado como se merecía: la utilización del seudónimo Plotino Cuevas en la primera edición de *Tinieblas en las cumbres*. En oposición a quienes consideran tal seudónimo un hecho irrelevante para adentrarse en el mundo narrativo de Ayala y una máscara con la que el autor pretendía evitar nefandas consecuencias a su familia a causa del evidente componente lupanario de la novela, tratamos de mostrar

en este apartado de la tesis que con esta elección nominal Ayala hace una verdadera declaración de intenciones. Como se analiza con más detalle en capítulos posteriores, la elección del seudónimo es de notable relevancia para el entendimiento ideológico y estructural de este primer ciclo, primer ciclo en el que ya Ayala ofrece una concepción general del fenómeno artístico y de su proyección social y una sincera preocupación ética desde madurados postulados estéticos que revela –en una línea similar a la iniciada por estudiosos de la obra ayalina como José Ramón González– un perfil menos elitista o intelectualista de nuestro escritor asturiano.

La lectura trascendental, en clave hispánica (conciencia colectiva), que Ayala ofreció sobre la intención de la tetralogía al prologar la edición argentina de *Troteras y danzaderas* en el año 1942 ha chocado frontalmente con la interpretación de algunos sectores críticos a causa del incuestionable componente biográfico (conciencia individual) presente en estas novelas. En la lectura que proponemos Ayala muestra en estas novelas diversas conciencias individuales representativas de esa conciencia colectiva llamada España y, de manera particular, dramatiza la gestación de su conciencia como escritor, que pasa de ser individual –más bien egocéntrica o esteticista en el caso de Alberto–, a una conciencia ética-estética, en la que la razón de ser de la individualidad se debe en gran medida a la responsabilidad social que le es concomitante.

El capítulo II, titulado “La tetralogía en su dimensión estética”, es una guía detallada de las disquisiciones estéticas que van perfilando la conciencia artística de proyección social que acabará asumiendo Alberto Díaz de Guzmán. En la introducción a esta cuestión, tratamos de mostrar que el pensamiento estético de Ayala, por mucho que plantee diversos aspectos de índole teórica, revela una unidad esencial en torno al concepto de arte como preparación imaginaria para la vida y, por ende, como instrumento idóneo para la regeneración individual y colectiva. El inicial

esteticismo con que Ayala se inicia en los ambientes literarios madrileños –publicación de *La paz del sendero* (1903), participación en la fundación de la revista *Helios*, el relato *Trece dioses*, cuyo modelo confeso son *Las sonatas valleinclanescas*–, entra en crisis en las páginas de la tetralogía con la crisis de conciencia de Alberto, simbolizada en el episodio del eclipse. El carácter antivital de la aspiración artística de Alberto es analizado en tanto que surge como reacción a la educación jesuítica, girando siempre en torno a la idea de la muerte. Como expresión de la caída del esteticismo concebido como refugio aristocrático de una romántica actitud de desarraigo o de orfandad vital (*Tinieblas* y *A.M.D.G.*) y de la posterior búsqueda y hallazgo de una estética enraizada en la vida y en la sociedad (*La pata* y *Troteras*) examinamos un componente léxico configurador de una red isotópica clave en nuestra lectura de la tetralogía, el concepto estético de lo “sublime”.

Nos centramos luego en una fase intermedia entre el fin del esteticismo y la asunción cabal del proyecto ético-estético. En busca de unos nuevos valores que posibiliten la conciliación entre las aspiraciones artísticas y la aceptación sin escapistas subterfugios de la vida tal como es, mostramos los avances y retrocesos de Alberto en una reeducación estética, en la que la mirada plotiniana, como proponemos en la siguiente sección de este capítulo (“Bajo la mirada de Plotino”), aportará una luz nueva a una realidad hasta entonces oscura, hecha de falsas apariencias y miradas enajenadoras, una suerte de caverna platónica. Analizando las teorías estéticas de Plotino como un ver en la oscuridad por primera vez –otra noción estética fundamental en Ayala– y articulándolas con la controvertida noción teórica de la *Einfühlung* y con el experimento literario de la lectura del *Otelo* a Verónica aspiramos a diseñar el entramado teórico que sustenta finalmente el pensamiento estético de Ayala.

Contrastando a menudo el universo narrativo ayalino con la producción ensayística o los artículos periodísticos del escritor asturiano, así

como con la obra de otros intelectuales de la época, analizamos el encuentro entre este programa estético y el instrumento verbal adecuado para formalizarlo, la palabra, la Literatura, como la solución ética-estética que Alberto por experiencia propia y ajena –Verónica– propone para salvar a la sociedad española y que entra en conflicto con otras soluciones adoptadas en la época, como la formación política propuesta por Antón Tejero (Ortega y Gasset), cuyos artículos son “transcritos” en muchas ocasiones a modo de diálogo intertextual.

Tras parangonar los problemas de incompreensión que como género literario sufrieron la novelas de Ayala y las de su admirado Guy de Maupassant a causa de lo novedoso de sus planteamientos morfológicos, en el capítulo III (“Relaciones entre novela y lector: una novela en busca de un lector”), estudiamos la medida en que el carácter educativo de la novela ayalina se deriva de su proyecto de formación ético-estético del pueblo español. Recurrimos a textos del propio Ayala y de una serie de escritores clásicos (Platón y Horacio, principalmente), nacionales (Clarín y Galdós) y europeos (Schiller y Goethe) para demostrar y caracterizar la sincera vocación ayalina por conferir efectividad social al juego artístico.

Rescatamos luego diversas opiniones recogidas de muchas páginas ensayísticas de Ayala sobre la idiosincrasia del público de su tiempo, así como las de otros intelectuales de la época, porque nos han servido de diagnóstico sobre el grado de concienciación de la intelectualidad del momento de los males nacionales y sobre la implicación del autor asturiano, como escritor (novela) e intelectual (prensa escrita), en la labor de mitigar las dolencias de España. Pasamos posteriormente a analizar con detalle la pretensión educativa desde la creación novelesca, empezando por la imagen del lector que se trasluce de los escritos teóricos de Ayala. Apoyándonos en ciertas matizaciones teóricas desarrolladas por la “Estética de la recepción”, hemos estudiado algunas técnicas narrativas típicas de Pérez de Ayala –el

flujo entre impersonalidad y omnisciencia, las citas, los “capítulos prescindibles”, la intertextualidad– a la luz del propósito del autor de incidir sobre la instancia lectora.

El último capítulo de esta tesis (“Géneros literarios y patrones narrativos en la tetralogía”) subsana en parte uno de los aspectos menos estudiados del escritor asturiano, la función y el sentido de algunos de los moldes genéricos que conforman estas primeras novelas, cuya singularidad ha provocado en muchas ocasiones el cuestionamiento crítico de su adscripción genérica. Dividimos el análisis de tales patrones en tres bloques atendiendo a su mayor o menor pureza narrativa: desde aquellas formas cuya naturaleza novelesca es incuestionable (novela bizantina y novela lupanaria), hasta las que remedan modelos procedentes de géneros no narrativos (el diálogo platónico y el diálogo teatral), pasando por estructuras originariamente no narrativas que en la evolución del género han pasado a la novela con carta de naturaleza (género epistolar y diario). Abordamos el examen de estos moldes desde un enfoque intencional, pues pretendemos constatar cómo tales moldes sirven de vehículo formal del universo ideológico y del propósito comunicativo del autor.

El trasunto bizantino –sancionado por la tradición literaria como una novela de aventuras amorosas, de relaciones secretas entre amantes ideales en un mundo hostil que pone a prueba la constancia de su amor con velados embarazos, raptos, muertes fingidas o separaciones fortuitas hasta la anagnórisis final– actúa como cauce formal adecuado para la enunciación de las relaciones amorosas entre Fernando y Rosina, sujetas a toda suerte de contingencias. Con la identificación de la tónica bizantina desplegada a lo largo de la tetralogía se verifica asimismo la unidad radical de tales novelas tanto en la concepción inicial como en el resultado final.

Abordamos el estudio de la materia lupanaria desde una interpretación ejemplarizante, que ha sido negada o relativizada en muchas

ocasiones. Abrumado Ayala por incontrollables pulsiones sexuales, hecho que constatamos en el análisis del intercambio epistolar con su amigo Miguel Rodríguez Acosta –esto también es componente biográfico–, proponemos la lectura en clave hispánica de la presencia de personajes, situaciones o ambientes lupanarios como el espacio simbólico de la conciencia colectiva española, sobre la que hay que promover la educación estética: prostitución y arte se reconcilian gracias a la educación estética que sufre la *trotera* Verónica tras la lectura del *Otelo*.

Las “formas de la literatura confidencial”, cartas y diarios, confieren verosimilitud a la expresión subjetiva de la intimidad del personaje. Amén del cotejo de una praxis epistolar que muestra un dominio de la tónica clásica (Cicerón y Séneca, principalmente), como sucede en el caso de las cartas a Halconete, analizamos la adaptación *ex profeso* de las propiedades de las formas confesionales de la literatura al contexto temático en que se inscriben: la sucia materialidad física de la carta que revela un contenido indecoroso en *Tinieblas* o la plasmación de la hipocresía o falsedad jesuíticas en *A.M.D.G.* son ejemplos tan destacables al respecto como la inclusión del diario de Bertuco, que permite a Ayala ofrecer con intensidad el drama de un conflicto personal en un género que resulta ser espacio de libertad y de resistencia individual frente a un ambiente represivo que busca la anulación de la conciencia del personaje.

Terminamos este trabajo con dos modos dialogados, el platónico y el teatral. En el caso del primero, nos centramos en la identificación de las estructuras formales que caracterizan tal género y su tipología, así como en la intencionalidad narrativa de su uso, ideado como vehículo para el descrédito de las ideas falsas, como en el caso del diálogo platónico que sostienen Alberto Díaz de Guzmán y Telesforo Hurtado en *La pata de la raposa*.

En el caso del diálogo teatral, nos hemos detenido en el estudio del

“Consejo de pastores”, capítulo de *A.M.D.G.*, con el que ejemplificamos a modo de conclusión, el perfecto maridaje entre la intención expresiva y el canal formal más efectivo.

CAPÍTULO I

CUESTIONES PRELIMINARES

1. Una tetralogía o cuatro novelas

Las primeras cuatro novelas de Ramón Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913), han sido reunidas, desde la clasificación general de su producción narrativa propuesta por el profesor Andrés Amorós, bajo el marbete de “primera época autobiográfica”. Al revisar la bibliografía de estas novelas se observa que la mayoritaria conformidad crítica con esta propuesta clasificatoria no lleva aparejada la idea de que constituyan una tetralogía *sensu stricto*, es decir, un conjunto narrativo pensado y organizado de manera unitaria. Tal negativa contradice lo expuesto por Ayala en el “prólogo” que antepone a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*:

Las cuatro novelas están íntimamente ligadas entre sí, y componen la primera parte de un plan o conjunto arquitectónico, que nunca llegué a realizar. Aunque cada una de las cuatro novelas asume por sí unidad literaria independiente (como por ejemplo, cada uno de los recuadros o lienzos de un retablo), sin embargo todas ellas fueron concebidas al modo de partes subordinadas en la unidad previa de una composición más amplia. Hay, por lo pronto, en todas ellas, algunos personajes episódicos, que trashuman de una a otra. Además, estos personajes, al parecer episódicos en una de las novelas, pasan a ser protagonistas en otra; o bien, en cada una de ellas y en ciertos momentos, ejecutan la acción principal¹.

Con tales afirmaciones sobre la pretensión de unidad narrativa en la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán, no debe extrañar que autoras como Carmen Bobes Naves señale que los cuatro títulos forman en realidad una única novela, una sola historia, cuyo nexo se fundamenta en una continuidad

¹ R. Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Buenos Aires, Losada, 1942, pág. 5.

de sentido y en la persistencia de algunos personajes²: Rosina, Fernando, Travesedo, Jiménez, y algunos de menor entidad como los componentes del circo de monsieur Levitón, el padre de Rosina o Halconete, que aparecen en distintas novelas. Alberto Díaz de Guzmán, generalmente reconocido como *alter-ego* del autor, es el único personaje que participa en el entramado de todas ellas, de ahí que sea frecuente referirse a la tetralogía como el ciclo narrativo de Alberto Díaz de Guzmán. Sin embargo, y aquí estriba una de las razones principales que se han esgrimido para cuestionar dicha unidad, con la excepción de *La pata de la raposa*, en los otros tres relatos, Alberto o comparte una relevancia narrativa similar a la de otros caracteres (así sucede, por ejemplo, con Rosina en *Tinieblas en las cumbres* y con Coste en *A.M.D.G.*), o simplemente su participación desmerece, cuantitativa más que cualitativamente, en relación a otro personaje (tal es el caso del poeta Teófilo Pajares en *Troteras y danzaderas*). El desvanecimiento de las atribuciones con que suele medirse el protagonismo narrativo lleva a J. J. Macklin a negar de manera tajante la existencia de una tetralogía como tal que tenga como soporte fundamental la figura de Alberto Díaz de Guzmán:

The first four novels of Ramón Pérez de Ayala have traditionally been as forming a unity held together by the presence of the main character, Alberto Díaz de Guzmán. In fact, Guzmán is the protagonist in the full sense in only one novel and each of the novels is capable of being read and understood separately³.

Resulta indiscutible que Alberto sobresale como personaje central únicamente en *La pata de la raposa*. Tal es su relevancia que esta obra puede llegar a caracterizarse estructuralmente, según señala Amorós, “por el predominio casi absoluto del protagonista”⁴. Ahora bien, con independencia del grado de preeminencia que pueda adquirir en cada una de las novelas, no

² C. Bobes Naves, “Renovación del relato...”, pág. 80.

³ J. J. Macklin, “Literature and experience...”, pág. 129.

⁴ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 177.

se puede dejar de reconocer el calibre de Alberto Díaz como elemento determinante en la génesis creativa de la organización global de la tetralogía.

Al margen de las acusaciones de oportunismo y encono radical contra la Compañía de Jesús que suele achacársele a *A.M.D.G.*, esta novela, en la que sin duda Coste y Bertuco comparten protagonismo, está concebida como un retroceso hasta la etapa infantil de ese pintor novicio, Alberto, con el propósito de indagar en las erróneas normas vitales que le han conducido inexorablemente a la crisis general de valores que padece al final de *Tinieblas en las cumbres*. En este mismo sentido, el final de la historia -que no se encuentra en la última novela publicada, *Troteras y danzaderas*, sino en la tercera parte, titulada “La tarde”, de *La pata de la raposa*- sólo se entiende como consecuencia del hastío de la vida bohemia madrileña reflejada en *Troteras y danzaderas*, explicable a su vez desde la novela anterior por la decisión de Alberto de ganarse la vida como escritor, después de la pérdida de sus bienes patrimoniales. De todo esto deducimos que la peculiar situación narrativa en que se sitúa cada novela, en sí misma y en relación con otras, se deriva del seguimiento de la figura de Alberto Díaz de Guzmán.

Por otro lado, el procedimiento de reiteración de caracteres con alteraciones en el protagonismo narrativo que se otorga a cada uno de ellos en las distintas obras se asocia con los universos ficticios de autores precedentes, bien conocidos y muy admirados por Ayala, como Galdós o Balzac, si bien parece que el universo de Ayala se acerca más al del escritor canario que al del francés por el elevado grado de conciencia de unidad en el conjunto⁵. Pero más significativa que la mera constatación de una identidad formal, nos parece la

⁵ Al señalar la huella balzaciana en la reaparición de ciertos personajes como recurso “para producir la impresión de un mundo propio y autosuficiente” en distintas obras del escritor canario, Ricardo Gullón añade que mientras que en el autor de *La comedia humana* tal recurso responde más bien a una constitución impuesta por el narrador *a posteriori*, en Galdós la repetición deliberada y consciente de ciertos personajes, como los de cada una de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, le parece pensada como salvaguarda de “una sola novela” (*Galdós, novelista...*, págs. 45-46).

adecuación de esta técnica a la propia concepción ayalina de la novela, nacida como reacción contra la inverosimilitud de las formas naturalistas. Buen ejemplo de este posicionamiento estético es el artículo “La incoherencia”, fechado el 24 de junio de 1904 –por su importancia programática habremos de citarlo en más de una ocasión; nos interesa ahora además destacar su fecha, un año antes de la redacción de *Tinieblas en las cumbres*–, en el que escritor asturiano advierte entre las direcciones narrativas de su tiempo una manera apriorística de planear el universo novelesco que inventa “personajes, unos principales, muy simbólicos y sintéticos, otros secundarios o episódicos”⁶, y que es heredera del naturalismo literario. Ayala parte de este marco naturalista y subvierte su plasmación habitual para intentar superar la artificiosidad literaria de los protagonismos narrativos, fundamentados en la narración de la vida de personajes en sus aspectos externos e internos a todas las horas del día⁷. Frente a la concepción previa de organizar el entramado narrativo en torno a unos personajes que soportan la acción principal, mientras otros participan solo como componentes episódicos de escasa incidencia, como descansos argumentales o como decoración ambiental, podemos hablar en el caso de Ayala de una rebelión de los personajes episódicos contra su misma insustancialidad narrativa, reclamando para sí más espacio novelesco.

Esta formulación narrativa se inserta en una visión del hombre como algo efímero y fugaz, un ser consciente de su mortalidad, de su naturaleza contradictoria e insatisfecha, que cree sentirse, paradójicamente, gran protagonista en el devenir del universo. En el revelador prólogo del relato

⁶ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1963, I, pág. 1308. En adelante citaré O.C., con el volumen correspondiente.

⁷ En el citado artículo “La incoherencia” leemos: “Volviendo al concepto predominante de la novela, diré que usurpa el calificativo de verista y real. Porque, en efecto, ¿puede darse nada más fuera de lo verosímil que seguir una acción en línea recta, en todas las horas del protagonista, sin que el más mínimo de sus actos, ni aun pensamientos, se oculte a la vista del espectador, y supeditando cuanto en el orbe acontece aun propósito preconcebido?” (*Ibid.* pág. 1309).

Sonreía, la vida humana, esa “historia insignificante”, se concreta en un ir y venir de hombres y mujeres “a modo de protagonistas aparentemente. De hecho..., ¿quién sabe?”⁸. Una manifiesta relativización del tradicional papel del héroe novelesco derivada de la imposibilidad de una visión totalizadora del mundo, sólo parcialmente aprehensible. Esta imagen de una realidad fragmentada como impresión de vida habrá de culminar en *El curandero de su honra* en un intento por captar la simultaneidad del flujo vital de dos personajes que ocasionalmente se separan, Tigre Juan y Herminia, y que en términos lectoriales se plantea como el fracaso de la novela para reflejar la complejidad de la vida misma.

Empujada, pues, la novelística de Ayala por un afán de superación de la linealidad realista, del ordenamiento causal y “coherente” de la realidad, la narración se abre a la sinrazón e inconsecuencia de la vida. En este contexto, la reiteración de personajes, técnica narrativa que se define por su capacidad para cohesionar textualidades diversas, se revela como correlato formal de una cosmovisión novelística en la que prima la necesidad de aprehender la vida en toda su ilogicidad e incoherencia⁹:

El mundo se nos presenta como espectáculo formado por un conjunto de apariciones heterogéneas e inconexas. [...] ¿Qué le toca, pues, al artista, honradamente preocupado de su oficio, al escribir una novela? Pintar la vida, no tal como es, no tal como ante sus ojos se manifiesta, es decir, incoherente, ilógica, saltante, difusa¹⁰.

En términos narrativos, este hecho tiene múltiples repercusiones. El narrador abdica de la omnisciencia absoluta por considerarla un artificio inverosímil, contrario a la naturaleza de la realidad misma, una intromisión

⁸ O. C., I, pág. 917

⁹ En su estudio sobre el relato modernista *Trece dioses*, G. Scanlon ha señalado que el concepto de realidad que alienta en las búsquedas artísticas de Ayala supera la consideración de una realidad material objetivable en el convencimiento de la complejidad y misterio de la realidad espiritual (“Prólogo”, *Trece dioses*, pág. 13).

¹⁰ O. C., I, pág. 1309.

del arte que trata de fijar lo que por naturaleza es dinámico, inaprehensible. La narrativa de Ayala nace con la aspiración de insinuar los pliegues más profundos de la realidad, de la existencia humana, que, insondable en su esencia, “sólo se muestran al exterior por indicios o por fragmentarias manifestaciones”¹¹. Así, las posiciones lectorial y actancial se acercan¹², ya que ambas van a moverse en un mundo en el que los efectos no llevan una causa explicitada, en el que el conocimiento de las motivaciones conductuales de los personajes no se asegura, como no se garantiza en la vida misma. De este modo, la figura del narrador pierde autoridad, como perspectiva privilegiada, porque el lector no puede saber si la ausencia de detalles responde a un silencio intencional o si simplemente aquél no ha tenido acceso a ellos. En términos de Roman Ingarden, podemos hablar de una poética de la indeterminación, entendida como la omisión de aspectos del objeto representado “que no está específicamente determinado por el texto”¹³.

Los lapsos temporales en que perdemos de vista a un personaje de una a otra novela, no implican un compromiso por parte del narrador –como solía ser habitual en la novela decimonónica– para concretar esa indeterminación temporal, es decir, para poner al día al lector sobre lo que se ha perdido de la vida “oculta” del mismo. Tácitamente, el pacto que se establece en este mundo narrativo estriba en aceptar la evolución de los personajes sin entrar en disquisiciones explicativas que no se desprendan de su reaparición en el presente narrativo.

El hecho de que Alberto-Bertuco comparta protagonismo con Coste en

¹¹ *Ibid.*, pág. 1312.

¹² Entendemos por instancia lectora es aquel componente de la narración enfocado hacia la recepción, que se concreta en unos signos preestructuras en el texto con los que se guía al lector para la construcción del sentido. Entendemos por posición actancial la configuración que el texto ofrece de los personajes en cuanto que representan una forma o modelo, un “espejo”, como indica W. Iser, en el que debe mirarse el lector para tomar determinadas decisiones en la correcta lectura del texto (Cfra. W. Iser, “El papel del lector...”, págs. 277-296).

¹³ Roman Ingarden, “Concreción y reconstrucción”, pág. 37.

A.M.D.G. no resta valor a la decisión narrativa de profundizar en los motivos de la crisis espiritual de Alberto al final de *Tinieblas en las cumbres*. Frente a quienes sustentan la opinión de que la unidad de las cuatro novelas se fundamenta básicamente en la persistencia de personajes, Bobes Naves da un paso importante al recalcar el hecho de que al finalizar *Tinieblas en las cumbres* “está implícita” la vuelta atrás para buscar las razones de la conducta de Alberto en *A.M.D.G.*, pero al mismo tiempo deja abierto el camino para la continuación del relato hacia un desenlace guiado por la búsqueda de nuevos valores vitales. En coincidencia plena con esta visión, resulta además posible añadir que más que implícito, el retroceso narrativo está sutilmente explicitado, así como la lectura de que en esa regresión en la historia personal de Alberto se hallan las raíces de la crisis del personaje.

En el conocido “Coloquio superfluo” que mantienen Alberto y Yiddy al final de *Tinieblas en las cumbres* surge un extraño personaje salido de las entrañas de la niebla y que se mantiene en el anonimato. El narrador se limita a referirse a él en términos imprecisos como “una voz” o “el joven”. Pero en el curso de una breve conversación entre Alberto y este enigmático personaje, el lector se entera al menos de la relación que hubo entre ambos: habían sido compañeros de escuela, etapa vital de Alberto que será la que se refleje en la siguiente novela de la tetralogía, *A.M.D.G. La vida en un colegio de jesuitas*:

UNA VOZ

¡Alberto! ¡Alberto! (En el seno de la niebla se materializa un extraño grupo. Sobre una mula gigantesca cabalgan los jóvenes, y el que va sobre las ancas cíñele los brazos por el pecho al que rige las riendas. Los dos tienen el rostro descarnado y ebúrneo, con ligera pelambre en la barbata y en el gozne de las mandíbulas, como aquel que hace días que no se afeita. El pelo es oscuro y hace más opaca la palidez de la piel. El que cabalga a la parte delantera dirige la palabra a Alberto.)

EL JOVEN

Te conocí en seguida. ¿Cuántos años hace que nos hemos

separado? Desde que salimos del colegio, ¿no? ¿Qué tal vas?

ALBERTO

Bien, muy bien; ¿y tú? Cuánto celebro verte. (Le tiende la mano.)

EL JOVEN

A ver el eclipse, ¿eh? Los que van delante, ¿son compañeros tuyos?

ALBERTO

Si.

EL JOVEN

Vaya... de juerga. En seguida nos volveremos a ver. Adiós. Hasta luego (*Despártense. La mula, con sus caballeros, se deshace entre la neblina*)¹⁴.

Ambos personajes no vuelven a verse más en la cumbre de Pajares. En términos de función narrativa, pues, este encuentro sólo cumple el papel de anunciar *A.M.D.G.*, como sugieren las palabras con que se despide: “En seguida nos volveremos a ver”. Efectivamente, en esta otra novela sí se reencuentran, si bien es donde se conocen, ya que técnicamente, es un curioso caso de prolepsis narrativa que anticipa no un motivo, sino toda una novela, formulada en la disposición del discurso narrativo en forma de analepsis; dicho en otras palabras, que un personaje de una novela posterior no escrita, pero que refleja una etapa cronológicamente anterior de la historia, se adelanta a las páginas de una novela discursivamente anterior para anticipar aquélla.

En relación con este puente intertextual que parece construir la enigmática aparición de este personaje no podemos obviar asimismo el modo en que se presenta al lector, saliendo de entre la niebla a lomos de una “mula gigantesca”. Esta aparición guarda una relación intertextual con el episodio de la huida y posterior muerte de Coste en *A.M.D.G.* a lomos del burro *Castelar*.

¹⁴ O. C., I, págs. 294-295.

Todo ello nos hace pensar que quizás Pérez de Ayala pensara ya en reflejar la época escolar de Alberto-Bertuco en su siguiente novela y que ese personaje actúe a modo de nexo entre ambos relatos.

La vinculación narrativa entre ambas novelas no acaba en este simple episodio. Reiteradísima es la interpretación del motivo del eclipse solar como simbolización de una crisis de conciencia, del desmoronamiento de unos valores inculcados a Alberto hasta entonces. La crítica suele relacionar este hecho con la educación errónea plasmada en *A.M.D.G.* En ésta, Bertuco, tras los ejercicios espirituales, pide confesión al padre Avellaneda para referirle cierto desliz veraniego con Rosaura, hija del jardinero de su familia. Ante la amenaza del sacerdote de no absolverle, Bertuco imagina “el espanto del cielo en donde se apagase el sol para siempre”¹⁵, esto es, un eclipse perpetuo. Esta obsesión que flota implícitamente en las angustias del Alberto de *Tinieblas* se remonta a la siguiente novela, por lo que se puede advertir ya no sólo la coherencia, sino el acierto de hacer surgir de entre esa niebla, que simbólicamente va enturbiando su conciencia, a un fantasma del pasado, montado en animal de dimensiones hiperbólicas para la imaginación desordenada del personaje, como sugiriendo que el sistema de valores ahora en crisis hunde sus perniciosas raíces en ese pasado: *A.M.D.G.*. Así pues, si en términos de vinculación temática esta novela explica las preocupaciones de Alberto en *Tinieblas en las cumbres*, en el plano estructural hay una relación lógica, una continuidad necesaria, explicitada en el mismo texto.

Ya hemos apuntado que *Tinieblas* no sólo anticipa textualmente la vuelta atrás a *A.M.D.G.*, sino que también se proyecta hacia *La pata de la raposa*. Al iniciarse el ciclo narrativo en *Tinieblas*, el hilo de la historia *in medias res* permite al narrador pasar en *A.M.D.G.* a tratar de las raíces del conflicto allí planteado, mientras que las consecuencias derivadas del mismo, reflejadas en el motivo del eclipse, se recogerán posteriormente en *La pata de*

¹⁵ R. Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, pág. 250.

la raposa, novela que señalará el punto cero de una nueva andadura vital: la reeducación “ético-estética” de Alberto Díaz de Guzmán.

Considerar que Ayala tuviera ya en mente toda la tetralogía antes o durante el curso de la escritura de *Tinieblas* puede parecer excesivo sin el apoyo del propio autor y sin evidencias textuales. En las páginas precedentes ya hemos indicado algunas relaciones, no sólo episódicas, sino estructurales e intencionales, que dan cohesión a la aparente diversidad textual. No acaban aquí, sin embargo, los vínculos entre las novelas de esta tetralogía.

Junto a Alberto, otros dos personajes que aparecen ya en *Tinieblas* merecen una atención especial, Rosina y Fernando. La trayectoria de ambos se bifurca después de esta novela para reencontrarse definitivamente al final de *Troteras y danzaderas*. Conjeturar sobre la posibilidad de que Ayala los separara en el episodio de “El pasado” con las miras puestas en una premeditada anagnórisis final en *Troteras* no sería más que una sugestiva hipótesis si no contáramos con apoyos textuales de diversa índole, desde ciertos patrones estructurales que remedan la novela bizantina sobre los que se sustenta la historia de estos dos afligidos amantes, hasta cierto guiño cómplice, en forma de prolepsis narrativa, acerca de un probable encuentro final.

Efectivamente, cuando en *Tinieblas* Rosina se percata de que, a consecuencia de la mística noche amorosa con el titiritero, se ha quedado embarazada, la trágica solución del suicidio cruza por su cabeza. La amorosa imagen de Fernando -en trance narrativo idéntico al de aquellos textos medievales en que, ante la tentación abismal, surgía ese último reducto de la voluntad vital conocido por Santo Tomás como “sindéresis”- disipa los pensamientos suicidas:

Candorosas quimeras vinieron a albergarse en el corazón de Rosina y ahuyentaron los propósitos lúgubres. La imagen del creador, del padre, de Fernando, disipadas efímeras negruras, destacó bello y

rendido, amador y desgraciado, entre un nimbo de ilusiones rosadas. Si el Destino le arrastraba ahora por lejanías ignotas, ¿quién sabe si alguna vez se placería en juntarlos de nuevo?¹⁶

Acaso esta última interrogación fuera gratuita para el propio narrador, pues como confesaba Pérez de Ayala a su amigo Rodríguez-Acosta en momentos en que aun acometía la redacción de *Tinieblas en las cumbres*:

Esta novela, que me trae en una constante, feroz y no interrumpida fiebre puerperal, se va prolongando más de lo que yo quisiera. Pensé en un principio que su extensión variase entre 170 y 190 cuartillas, que siendo como son las mías suponen tres volúmenes de Valle-Inclán, pero los acontecimientos y menudencias psicológicas y otra porción de zarandajas estéticas hacen de las tuyas, y estoy en la cuartilla 200 sin haber abordado aún el curso central de la novela. Esto, en parte, me complace, porque a medida que escribo voy concibiendo un vasto plan, lógico, interesante y no ayuno de trascendencia, que he de ir realizando en obras sucesivas, si es que merece la pena por parte del público, pues yo estoy muy convencido -sin obcecación ni orgullo ridículos- que lo que hago está bien, así como suena, bien, mejor que casi todo lo que se publica¹⁷.

La estructura que vincula y unifica las cuatro novelas, que a la luz de los datos que venimos aportando nos parece sumamente pensada y trabada, surge, pues, durante el proceso compositivo de *Tinieblas*, si creemos las palabras del escritor asturiano. Este plan lógico que Ayala expone a su amigo Rodríguez-Acosta se verifica en una trama narrativa en la que la figura de Alberto se desenvuelve de acuerdo con aquel plan. Personaje de conciencia problemática que aparece ante los ojos del lector en el momento culminante en el que se desenvolverá la crisis de sus valores vitales (*Tinieblas en las cumbres*); vuelta al pasado para que el lector asista a la génesis de su problemática moral (*A.M.D.G.*); intento de superación del punto muerto al que le habían conducido sus posiciones vitales previas mediante la búsqueda

¹⁶ O. C., I, pág. 181.

¹⁷ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 60.

interior de nuevos valores, de nuevas normas de actuación (*La pata de la rapsoda*); contrapeso de ese proceso interior de búsqueda normativa con el contacto con los otros (*Troteras y danzaderas*).

2. En torno al seudónimo Plotino Cuevas

En la primera edición de *Tinieblas en las cumbres* (1907), el autor utiliza la técnica del seudónimo literario, ya que la presenta como la obra póstuma de un tal Plotino Cuevas. No es la única ocasión en que la usa: el mismo seudónimo reaparece en un estudio sobre José Martínez Ruiz, *Azorín*, que publica en la revista *Europa* en 1910 y en otros varios artículos¹⁸.

Muchos y muy variados pueden ser los motivos que provoquen que un escritor novel, ávido de nombradía literaria, anteponga un seudónimo en su obra narrativa primeriza. La elección de un nombre fingido para *Tinieblas* podría derivarse de la temática escandalosa de la novela, en la que se describen ambientes prostibularios, conductas y manifestaciones soeces y otra serie de rasgos procaces que ocasionaron que muchos críticos de la época incluyeran la obra dentro de la llamada “novela lupanaria”.

En relación con ese intento de jugar al despiste sobre el autor de la obra, observa acertadamente Amorós que ese seudónimo “no debió despistar a casi nadie, pues, en la portada interior, se anunciaban los dos primeros libros de Pérez de Ayala”¹⁹. El propio autor, en carta a su amigo Rodríguez-Acosta se burla jocosamente de que la novela pudiera ser lanzada a la hoguera inquisitorial, por lo que “nieg[a] su paternidad y ha de aparecer de un modo anónimo y vergonzante, sí que también regocijadamente cachondo”²⁰. En otra carta, esta vez a Pérez Galdós, la razón que se aduce es la intención de

¹⁸ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 82.

¹⁹ *Ibid. supra*.

²⁰ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 72.

salvaguardar el buen nombre paterno ante las seguras reacciones furibundas de la estrecha mentalidad ovetense²¹.

El “cachondeo” al que alude Ayala surge obviamente del contraste entre un seudónimo que abre unas expectativas serias y trascendentes y el excesivo componente lupanario y frívolo del libro. Sin embargo, la tonalidad lúdica de tales comentarios, así como la aparente indecencia gratuita de su contenido actúan como un espejo deformante que no debe despistarnos. En una carta anterior a su amigo y mecenas Rodríguez-Acosta confiesa la mucha moralidad y filosofía que por debajo de la liviandad aparente de la novela se oculta²², aspectos, especialmente el primero, controvertidos en la interpretación de la obra.

Desconociendo este epistolario, Roswitha Derndarsky considera que no hay otra motivación para el seudónimo que la de esconder el verdadero nombre del autor, en tanto que el “Epílogo” en que manifiesta su intención moralizante trataría de mitigar las reacciones de la crítica conservadora:

Doch geht aus dem Epilog selbst nicht eindeutig hervor, wieweit er wörtlich zu nehmen ist, beziehungsweise in welchem Grade er im Hinblick auf eventuelle Einwände der Zensur geschrieben wurde; hierfür würde zum Beispiel die Wahl eines Pseudonyms (Plotino Cuevas) in der ersten Edition sprechen²³.

De ser cierta esta ausencia de propósito ejemplar en la novela, no se entiende bien, entonces, por qué Ayala insiste en la moralidad subyacente a la

²¹ Hablando a Galdós de la próxima aparición de la novela, dice: “¿Por qué le he hurtado mi nombre? No es que me avergüence de ella, que al fin y al cabo hija de mi espíritu es y en ella he puesto todo el calor de mis entrañas y muchas cavilaciones de mi pobre mente. La razón de este ocultamiento, que al fin y á la postre no lo es tal, y ya me lo temía yo al ponerla en manos del editor, es simplicísima. Yo no tengo otros cariños en la tierra que el de mi padre, anciano ya, á quien adoro. La novela, de un modo fatal y necesario, ha de levantar escandalonas, tolvaderas, conminaciones, excomuniones y anatemas en el pueblo que me vio nacer, en mi amada Vetusta. Yo sé que la tribu de Levi, considerándose invulnerable y a cubierto de sus dardos han de poner la mira en la blanca cabeza de mi padre” (Cfra. José Schraibman, “Cartas inéditas de...”, pág. 88).

²² R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 60.

²³ R. Derndarsky, *Ramón Pérez de Ayala*, pág. 178.

novela en un epistolario privado de tanta sinceridad y crudeza como el que mantiene con Rodríguez Acosta. ¿Por qué aparentar una motivación seria en la novela ante un amigo al que se hacían confidencias íntimas tan espontáneas, como los deseos sexuales que despierta una prostituta en el autor mientras pasea por Madrid? Creemos más factible sustentar la opinión de que hay una verdadera intención ejemplar en la novela, declarada desde el mismo “Prefacio”, cuya tonalidad burlesca ejemplifica la concepción humorística del autor en torno a los conceptos de seriedad de forma y seriedad de fondo, contraposición muy habitual en la ensayística ayalina, que, inspirada en ciertas afinidades literarias (Juan Ruiz, Rabelais, Cervantes), se complace en hacer una llamada de atención sobre la seria intencionalidad de fondo de obras que adoptan en ocasiones una traza burlesca, humorística y de apariencia liviana, pero que esconden un propósito grave y trascendente.

En clara relación con este concepto estético-vital de la seriedad de fondo bajo apariencia informal, debemos recordar que en *La pata de la raposa* Alberto Díaz de Guzmán asume como proyecto de vida la sublimidad invertida o humorismo cómico-romántico al modo del escritor alemán Jean Paul Richter. Esta sublimidad invertida se produce gracias al encontronazo inesperado de lo grandioso con lo diminuto, de lo infinito con lo finito, de lo serio con lo ridículo. En sintonía con este estado de espíritu Alberto pretende ensayar como conatos artísticos unas “pantomimas trascendentales”, la “sátira sacramental”, “una farsa teológica-lógica y empíreo-acrobática”, cuya combinación se sitúa en las coordenadas del humorismo concebido paradójicamente como “antídoto contra lo risible”, esto es, la superación de la dicotomía de lo trágico y lo cómico mediante la tragicomedia.

Creemos que es en esta misma línea de superfluidad aparente en la que hay que situar el “Prefacio” de *Tinieblas en las cumbres*. El autor se sirve de una tópica ejemplar habitual en los círculos de la literatura conservadora finisecular, pero lo hace como estrategia de acatamiento que supera, sin

embargo, sus implicaciones. El “Prefacio” aparece escrito por un anónimo jesuita Padre X, que cuenta cómo un moribundo, Plotino Cuevas, le hace entrega de un manuscrito bajo promesa de que habrá de publicarlo, a pesar de la inmundicia en él contenida, porque su intención es servir de espejo a la juventud para que, mirándose en él, salga de la mala senda. Tras la chanza se encubre un propósito que no se debe obviar: la consideración de la ficción narrativa como espejo en que el hombre debe mirarse a sí mismo, conocerse mejor y, mediante la catarsis inherente al arte, echar fuera sus fantasmas:

Yo no muero tranquilo si usted no me promete que las ha de publicar, con un prefacio aclaratorio, a fin de que la mocedad se mire en ese espejo, conciba horror y huya de la mala senda²⁴.

M. Viñuela, que ha sido el primer crítico que ha analizado con pormenor la función estructural de este “Prefacio” en la novela, piensa que Ayala recurre a esta técnica con el fin de alertar al lector, de liberarlo de ciertos prejuicios aparejados a la temática lupanaria que predomina en la novela:

El “Prólogo”, de acuerdo a la función que le corresponde, a lo que de hecho es, epílogo, anticipa que el fin y sentido de la obra va a trascender lo que manifiestan las apariencias de la realidad expresada en ella²⁵.

Como ya hemos mostrado, Pérez de Ayala pensó en el recurso del seudónimo no tanto por él como para salvaguardar la honra familiar. Desde este punto de vista, el “Prólogo” de *Tinieblas en las cumbres* se sirve de la retórica prologal de la novela ejemplarizante del siglo XIX. Una vez que Plotino Cuevas se ha puesto a bien con Dios, pide al jesuita que saque un manuscrito de un cajón:

-De aquel cajón que está en aquella esquina saque usted un envoltorio de papel encarnado sujeto con un bramante.

²⁴ O. C., I, pág. 333.

²⁵ M. Viñuela, *Desmitificación y esperanza...*, pág. 21.

Obedecí y torné a su cabecera tomando el envoltorio entre mis manos. No pude menos de recordar a Ezequiel, al cual Jehová ordenó tomar en las manos y luego engullir un envoltorio que contenía... excremento.

-En ese paquete se encierra el más repugnante engendro que haya concebido nunca la mente humana. Son las cuartillas de un libro que en mal hora pensé y en peores instantes desarrollé al correr de la pluma; esto es lo cierto. Abominaciones y liviandades que andan sueltas por el mundo, aprisionadas están entre esas páginas. Yo no muero tranquilo si usted no me promete que las ha de publicar, con un prefacio aclaratorio, a fin de que la mocedad se mire en ese espejo, conciba horror y huya de la mala senda; lo que el refrán dice: «escarmentar en cabeza ajena». Véase a qué repudridos estercoleros me condujo el apartamiento de la material tutela que la religión ejerce sobre los hombres²⁶.

Buen ejemplo de esta retórica decimonónica en la que se inserta el escritor asturiano es el prólogo “Al lector” que el padre Luis Coloma antepone a su novela *Pequeñeces*, con el que el de Ayala comparte no pocas similitudes: la exposición de los vicios, pintándolos con toda su crudeza para hacerlos antipáticos; la novela como envoltorio de estiércol que ha de servir a la regeneración moral de la juventud; la novela como espejo en que ha de mirarse el lector.

Por todo ello podemos concluir que la motivación que lleva al escritor asturiano a elegir un seudónimo para su primera novela parece claro y justificado: el temor a que el escándalo que provocaría su manifiesto contenido erótico, a pesar de su propósito serio, perjudicara a su padre, como abiertamente expone en la carta a Galdós mencionada anteriormente.

Pero si resultan notorios los motivos de su uso, aún queda por dilucidar el sentido, si es que lo hubiera, en la particular elección del seudónimo Plotino Cuevas, sobrenombre formado por el filósofo más renombrado del neoplatonismo y por un sustantivo en clara alusión sinonímica al mito de la caverna del libro VII de *La República* de Platón. ¿Por qué elige Ayala este

²⁶ O. C., I, págs. 332-333.

seudónimo en concreto? ¿Podría implicar una proyección paratextual significativa sobre el sentido textual o resulta una designación aleatoria e intrascendente?

Algunos comentaristas de la novela no reparan en una posible intención significativa en su elección. Gómez de Baquero, por ejemplo, señala que se trata de un “seudónimo entre alejandrino y subterráneo”²⁷; Eugenio de Nora no se atreve a vincularlo enteramente siquiera con sus claros referentes culturales al sugerir que se trata de un seudónimo “casi neoplatónico”²⁸. Más recientemente, Suzanne Bevelander explica la elección del seudónimo por la devoción que sentía Pérez de Ayala por el mundo clásico²⁹.

En busca de un precedente literario concreto, Agustín Coletes Blanco considera que tanto la técnica del seudónimo como la del manuscrito publicado póstumamente por el Reverendo Padre X, S.J. proceden del *Sartor Resartus* de Tomas Carlyle, libro bien conocido por Ayala:

Sartor Resartus es un libro platonizante. El significado último de la filosofía de los trajes tiene que ver con la caverna platónica, considerada desde un punto de vista humorístico. Viene a decir Carlyle que los hombres, con traje, equivalen a las apariencias platónicas. No hace falta, por otra parte, insistir sobre el significado platónico de *Plotino Cuevas*. Sumido en el juego de la caverna platónica Carlyle efectúa infinitas variaciones sobre el tema de la luz y las sombras, las tinieblas y la claridad, en términos que se verán reflejados, creo que de modo palmario, en *Tinieblas en las cumbres*³⁰.

No creemos decisivo el vínculo, si lo hubiera, con este libro en cuanto a que suponga el origen o motivo de la idea del seudónimo elegido por Ayala, principalmente porque, además de que en repetidas ocasiones éste emplee el mito platónico de la caverna aludiendo de forma explícita a su fuente

²⁷ E. Gómez de Baquero, *Novelas y novelistas*, pág. 282.

²⁸ Eugenio de Nora, *La novela española...*, t. II, pág. 474.

²⁹ Suzanne Bevelander, *The Díaz de Guzmán...*, pág. 288, n.1

³⁰ A. Coletes Blanco, *La huella anglonorteamericana...*, pág. 61.

originaria, obviaríamos el rico caudal de muestras narrativas en que el mito de la caverna se manifiesta en la tetralogía. Y ello no porque con él se dé pábulo al juego de luces y sombras que plantea Coletes Blanco, sino porque aglutina una determinada concepción artística y un propósito ético, simbolizados tras esas dicotomías de luces y sombras, de verdades y apariencias. En otras palabras, con la elección de este seudónimo Pérez de Ayala refleja, de modo sintético, su concepción ética del hecho literario que apunta hacia una dimensión artística de implicaciones sociales.

Muy pocos críticos han analizado la trascendencia del pensamiento platónico en la idiosincracia intelectual de Ayala en relación con sus formulaciones narrativas. Para Amorós, la tendencia simbolizante de la novelística ayalina, que se concreta en una práctica narrativa en la que se produce una oscilación permanente de lo particular a lo general, está sustentada en la perspectiva de ver todo de acuerdo con el arquetipo platónico³¹. Más hondo llega Florencio Frieria al indicar que el proceso de la luz a la sombra que va desde la crisis de conciencia individual que se refleja en el eclipse de *Tinieblas en las cumbres* hasta su integración en una conciencia universal e histórica, plasmada en *Troteras y danzaderas*-interpretación dada por el propio Ayala en el prólogo a la edición argentina de esta novela en 1942 y negada tajantemente por Amorós-, implica, al margen de las circunstancias coyunturales que justifican esta opinión, la constatación de una “asimilación por Ayala de las Ideas expuestas por Platón en el mito de la caverna”³². Sin embargo, para este crítico, los tres focos de referencia que muestran lo arraigado del influjo platónico en nuestro escritor se localizan en el ensayo “La caverna de Platón”, en algunas páginas de *Belarmino y Apolonio* y en el “prólogo” a la cuarta edición de *Las Máscaras*. Sin negar la trascendencia de tales textos, a continuación veremos que existe una cantidad mucho más

³¹ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 68.

³² F. Frieria Suárez, *Pérez de Ayala y la historia...*, pág. 34.

considerable de alusiones a este mito, siempre en una línea muy específica a lo largo de toda la producción ensayística de Ayala. Lo más relevante, no obstante, para nuestro propósito es que no sólo constituye materia teórica, sino que podemos constatar una presencia continua en la misma tetralogía.

En la plasmación que Ayala hace de esta influencia, la perspectiva platónica adopta la forma de un sistema dialéctico que actúa a modo de visión analítica y crítica que recorre toda la sustancia ideológica de la tetralogía, que con idealismo utópico mira por el haz y el envés las tipologías morales que forman el modo de ser español. En la lucha de ideas que se trasparenta en la tetralogía, el mito platónico de la caverna actúa como foco de iluminación sobre las apariencias erróneas en que se sustenta la realidad española, de lo que se deriva la exigencia de una reforma moral, en la que el intelectual ha de jugar un papel rector no sólo como estímulo e iluminador de las conciencias, sino también como censor que tamiza las normas sustentadas en falsas visiones del mundo. La concepción de la novela como espacio en que se descubren las falsas apariencias que impiden una vida normativa se manifiesta con nitidez en la siguiente advertencia, sin duda alguna arraigada en la imaginería platónica de la carta VII de *La República*:

No debéis dejar pasar por la aduana de vuestra aquiescencia como hombre de pensamiento a uno de esos mercaderes de sombras (como los llamó el filósofo helénico)³³.

Algunas líneas más abajo, Ayala llega a identificar su actitud intelectual, basada en el cuestionamiento radical de todas las realidades que constituyen la sustancia ideológica de un pueblo en su presente histórico, con la del propio Sócrates: “El marchamo que acredita la autenticidad de las ideas es ahora el mismo que en los días de Sócrates; en el anverso está estampado «¿por qué?», en el reverso «¿para qué?»”³⁴.

³³ O. C., III, pág. 148.

³⁴ *Ibidem supra*.

La importancia del pensamiento platónico en Ayala se manifiesta no sólo en su asimilación ideológica, como indicaba F. Frieria, sino también en su proyección narrativa, pues desde la colección de ensayos de 1904 titulada *La caverna de Platón* latan ya formas y modos que luego entrarán de lleno en el mundo narrativo de *Tinieblas en las cumbres*. Así lo vemos en el artículo inaugural que da nombre a la serie, aparecido en *El Gráfico* el 14 de junio de 1904, donde apuntan temas, situaciones y ambientes que van a ser desarrollados en esta primera novela. Analicemos con detalle estos antecedentes narrativos.

El simbólico espacio circense de *Tinieblas en las cumbres* halla su antecedente directo en el artículo mencionado, en el que un tal don Melitón Pelayo y su anónimo interlocutor asisten a una representación de circo, lo que da lugar, como si de un juego de espejos se tratara, a su proyección simbólica como espacio que pone en cuestionamiento permanente la posibilidad de una visión única, estable e inequívoca de la realidad. No parece casual, en relación con la proyección narrativa del pensamiento platónico en Ayala, que el propio Platón, en su famosa carta VII de *La República*, donde se contiene el mito de la caverna, ejemplifica la ilusión de las apariencias con referencia al mundo fantástico de los titiriteros:

Supón a lo largo de este camino un tabique, semejante a la mampara que los titiriteros ponen entre ellos y los espectadores, para exhibir por encima de ella las maravillas que hacen³⁵.

De hecho, movido por una vocación filosófica de clara vertiente platónica, a don Melitón Pelayo el recuerdo del espectáculo de sombras chinescas que acaba de contemplar le “hace pensar en el divino Platón y en su caverna”³⁶. A continuación, expone el sentido moralizante del mito platónico tal como lo va a emplear narrativamente Ayala:

³⁵ Platón, *Obras Completas*, pág. 334.

³⁶ O. C., I, pág. 1277.

¿Qué es el mundo -prosiguió- sino caverna donde vivimos aprisionados fuertemente, sin ver más que la sombra de lo que a nuestra espalda se hace? Desengañese usted: no sabemos nada de nada, y el único expediente fácil para endulzar la vida es disfrutar de las apariencias y amarlas como tales, convencidos de su deleznable condición³⁷.

Tras terminar el espectáculo circense, ambos amigos se ven asaltados por alguna de estas sombras que adoptan la insinuante forma de una tentadora prostituta -ya indicábamos antes la notable presencia que tiene el elemento lupanario en la tetralogía-, presentadas ya como posibles remansos de placer en el camino del dolor:

Mi amigo se enardecía por minutos. Subimos la calle de la Reina. Una moza de partido, prófuga de alguna novela ejemplar, dijo a nuestro paso:

-¿Adónde vais, morenos?

Don Melitón, encolerizado por verse interrumpido en su perorata, le arrojó una respuesta muy poco filosófica.

Y continuó hablándome de la caverna del divino Platón³⁸.

Una escena similar tendrá lugar en *Tinieblas en las cumbres*. Cuando Alberto y Adam Warble (Yiddy) conversan sobre temas trascendentales en el “Coloquio superfluo”, verdadero diálogo socrático, el narrador introduce la voz de una de las prostitutas que acompañan al grupo de juerguistas a ver el eclipse, con el propósito de marcar idéntico “anticlímax”³⁹.

En este tempano artículo, “La caverna de Platón”, que, como estamos tratando de mostrar, anticipa tantos y tan importantes aspectos de la

³⁷ *Ibidem supra*. En su revisión de la vida y el arte de Oscar Wilde, Ayala sugiere que la desatención a la lección platónica conduce a un fin aciago: “Comenzó por no ver en el universo sino interesante juego de apariencias, que viene a ser como pensar que la vida es una mascarada alegre.”(O. C., III, pág. 201) Idéntica actitud encontramos en el grupo de juerguistas que acompañan a Alberto a contemplar el eclipse, quien en el momento de más aguda crisis de realidad observa por detrás de esa farsa alegre las calaveras de la muerte.

³⁸ *Ibid.*, pág. 1278.

³⁹ O. C., I, pág. 296.

concepción ayalina de la novela en sociedad, no podía faltar el tema de la fenomenología de la recepción literaria. Efectivamente, en él se nos presenta también cómo recibe el público esa realidad ilusoria que se le ofrece como auténtica, preocupación constante de un Ayala que se perfila como heredero del testigo regeneracionista. Se trata de un público que contempla estupefacto, con expresión bobalicona el espectáculo que se le ofrece, incapaz de guardar una distancia crítica con respecto a la ilusión de realidad que se le ofrece. Aquí está en germen no sólo una técnica novelística muy usada por Ayala, la quiebra del pacto de la ilusión narrativa para recordar al lector que se encuentra ante una ficción, sino también la idea de la formación del pueblo español vinculada a la educación estética del hombre. Así, después de que el público, “bobalicón y estupefacto”, prorrumpiera en ruidosos aplausos tras el diálogo absurdo de dos actores, don Melitón proclama su vocación didáctica, regeneradora, con manifiesta proyección nacional:

-Yo no niego –nos decía- la existencia de invisibles relaciones aún ignoradas, ni me burlo de los señores sabios que toman esas cosas en serio. ¡Líbreme Dios! –Esta exclamación es un poco ornamento retórico del discurso-. Pero no se puede tolerar con paciencia que un pueblo que no conoce ni de oídas a Mesner aplauda a una horrible mujer, parecida a un caballo de los toros, y a un camarero en funciones de hipnotizador⁴⁰.

Todo ello nos lleva a pensar que Plotino Cuevas no es tan sólo un sobrenombre eufónico o una máscara contra el repudio intelectual o moral de la pacata mentalidad provinciana, sino una declaración de principios estéticos e ideológicos de fuerte resonancia textual en la que alienta cierta concepción del destino del hombre y de la función del arte en sociedad. La dimensión de lo platónico en la narrativa y en el pensamiento de Ayala trasciende la cita fácil o el remedo servil para consustanciar toda una concepción del fenómeno artístico en sociedad y comprometer aspectos tan destacados como el de la

⁴⁰ O. C., I, pág. 1276.

educación integral del hombre, asunto del que se deriva la dialéctica ético-estética que aparece en la tetralogía.

Ya hemos comentado anteriormente que no hay necesidad de interponer el *Sartor resartus* en el juego de luces y sombras que simbólicamente se despliega en estas cuatro novelas. La educación, concebida éticamente como la formación de un carácter, encuentra su punto inicial no en la dotación de conocimientos, sino en la iluminación de la conciencia, fuera de las trampas cavernarias. Así se desprende de la significación etimológica del mismo verbo “educar” como un “hacer salir, hacer brotar”, actividad en la que el educando – pensemos, entonces, en el lector ayalino- es “un manantial latente, que el buen maestro debe alumbrar” para salir de esa cueva de sombras y tinieblas:

Mediante la educación el pupilo produce y reproduce; se prolonga, avanza, como hace el manantial abriéndose cauce, ya después de desatado de su ciega prisión soterránea⁴¹.

La consideración de la actividad educativa como un alumbramiento de la sombra, formulada en términos goetheanos (“desde la sombra a la claridad”) en el “prólogo” de *Troteras*, se asocia en esta ocasión a la alegoría de la caverna platónica, “ciega prisión soterránea”, como paso previo para liberar al hombre de esas estructuras mentales que al someterlo a una perspectiva dominante limitan la aprehensión cabal de la realidad integral. La visión platónica va a actuar, por tanto, como mediadora en la reconsideración de la realidad, de modo que ideas, emociones o costumbres rutinarias, asumidas inconscientemente por la tradición, se ponen en cuestión y, con ello, la auténtica dimensión de la libertad individual, que sólo se manifiesta sin interposiciones intelectuales, emocionales o socioculturales que la desvirtúen o la condicionen.

La inmanencia de las facultades del alma para pasar de las tinieblas a la

⁴¹ O. C., I, pág. 1240.

luz concentra la función educativa en dirigir correctamente esas facultades, en deshabituarse al alma de mirar hacia donde no debe y hacer que se reconduzca por propia iniciativa hacia la verdad. En este marco, la ironía ayalina, fundamentada en la mayéutica socrática, se concibe como un elemento desestabilizador que fuerza al lector a reorganizar a cada paso su visión de la realidad y que lo obliga al replanteamiento de sus disposiciones iniciales o preconcebidas. Como señala nuestro autor en *Viaje entretenido al país del ocio* la educación es “el arte o acto de extraer y ejercitar, de dentro de una persona, la facultad de ser conducida” hacia su destino vital en la tierra, que no es otro que “el comercio con los demás hombres, comenzando con los conciudadanos”⁴².

El mito de la caverna, en el que el sabio accede a las cumbres del saber y vuelve a bajar para propagarlo, se expone como una alegoría sobre el estado de la naturaleza humana en relación a la educación o a su carencia. Y no hay que pensar solamente en que pueda servir de base para la crítica a un sistema educativo concreto, el que se presenta en *A.M.D.G.*, por ejemplo, sino principalmente a la educación del alma como un principio de conocimiento encaminado hacia la renovación de un estado de cosas y a su regeneración ético-estética. La obra de Pérez de Ayala, desde su comienzo y en todas sus manifestaciones, resulta de esta necesidad, nacida de un compromiso con la realidad histórica, según ha sintetizado de manera muy acertada Ruth Gillespie:

Para quien sepa hallarla hay una unidad bien definida en la obra literaria de Ayala. Toda esta larga serie de novelas, ensayos, poesías, artículos, etc., se encamina a un sólo propósito -el de retratar al español contemporáneo y, ahondando en su carácter, desnudar los motivos de la decadencia lamentable en que se encuentra. Como buen español, Ayala comprende y simpatiza con sus compatriotas, pero al mismo tiempo, como hombre de perspectiva internacional, ve la necesidad urgente de

⁴² R. Pérez de Ayala, *Viaje entretenido...*, págs. 126-127.

cambiar la ideología nacional⁴³.

En un recorrido por las distintas novelas de la tetralogía observamos la aparición recurrente de lo platónico. Tal como refleja el mito de la caverna, el sabio que accede a las cumbres de la sabiduría, no puede permanecer en ellas para siempre, sino que posteriormente ha de descender para que los demás hombres se beneficien de ello. Resulta innegable establecer, a la luz de lo que estamos tratando, una relación entre el mito de la caverna platónica y el título elegido por Ayala, *Tinieblas en las cumbres*: frente a la luz de la verdad de las cumbres platónicas las tinieblas que nublan la conciencia de Alberto al llegar a las cumbres. De ahí que en el nada prescindible “Coloquio superfluo”, Alberto recrimine a Yiddy que, tras alcanzar las cimas del espíritu humano, hubiera descendido para estar de nuevo junto a los demás: “Si yo llegara allá, lo cual ambiciono, es cosa cierta que no descenderé a la penumbra tibia de los valles”⁴⁴.

Tampoco está ausente de *A.M.D.G.* la reminiscencia del mito de la caverna platónica. En el capítulo “Amari aliquid” aparece un apartado titulado “El hombre de las cavernas”. Si bien parece en principio un descenso escatológico a la contemplación de las miserias orgánicas del ser humano, ya que se centra en el desafío entre Coste y Pajolero por ver quién come más, posteriormente, bajo pretexto de una burla contra la glotonería “prehistórica”, propia de cavernícolas, de Coste, se apunta de manera sutil un embate contra la pedagogía primitiva y cruel del padre Mur. Así, en la siguiente sección del mismo capítulo, “El sistema democrático”, asistimos a un ejemplo más de su cavernario sistema educativo: había encerrado en una estrecha cavidad a un alumno, Alfonso Menéndez, que lleva el ilustrativo apodo de *Patón*⁴⁵, significativa paronomasia que se asocia con el nombre del autor del *Banquete*,

⁴³ Ruth Gillespie, “Ramón Pérez de Ayala: precursor...”, pág. 216.

⁴⁴ O. C., I, pág. 286.

⁴⁵ *A.M.D.G.*, ed.cit., pág. 259.

al que se encierra en una nueva caverna. El rígido y arcaico sistema educativo de Mur, que persigue imponer una visión uniforme de la realidad, recluye simbólicamente el sistema que pretende liberar al hombre de las falsas apariencias y los dogmatismos impuestos.

De nuevo las palabras del filósofo ateniense en el libro VII de *La República* sobre la educación durante la infancia parecen resonar intertextualmente para censurar la brutalidad emblemática de la pedagogía de Mur: “–No habrá, pues, querido amigo, que emplear la fuerza para la educación de los niños; muy al contrario, deberá enseñárseles jugando para llegar también a conocer mejor las inclinaciones naturales de cada uno”⁴⁶.

En la siguiente novela, *La pata de la raposa*, Alberto vive un proceso vital inverso al reflejado en *Tinieblas*. Aquélla es el negativo de ésta, la otra cara de la moneda. Observamos en esta última que Alberto reconvenía el descenso solidario de Yiddy por lo que declaraba que él no bajaría jamás de las cumbres del conocimiento, en pugna con el postulado platónico que estimaba como deber del sabio retornar a la caverna con el fin de sacar de la sombra a los que allí permanecen sin conocimiento de la luz. Pero también sucede que Alberto, remiso a la idea del descenso desde las alturas del conocimiento, cae entre los hombres tras sus búsquedas trascendentales: “Los ángeles habían descendido de las altas regiones inmóviles a las oscuras moradas de los hombres”⁴⁷.

Otro ejemplo de la influencia platónica en esta novela aparece en la quinta carta que Alberto, durante su estancia con los titiriteros, envía a Halconete. En ella le relata que ha pintado un frontal para el circo en donde ha reflejado, entre otros, a Zeus mientras hace prácticas malabares con reyes, emperadores, pontífices, y que representa la plasmación pictórica de la máxima de Platón, que el narrador cita posteriormente, de que los hombres

⁴⁶ Platón, *La República*, pág. 498.

⁴⁷ O. C., I, pág. 412.

son juguetes en manos de los dioses⁴⁸.

En la última novela de la tetralogía, una tortuga y un pez llevan los simbólicos nombres de *Sesostris* y *Platón*, respectivamente, y dan título al primer capítulo. La explicación al porqué de su apelativo (“los filósofos son como peces en pecera, que ellos toman por el universo mundo”⁴⁹) se asocia al cabo de la novela con el principio vital de la adaptación al mundo. El fin del pez, comido por Angelón Ríos, nos da una humorística lección al respecto:

-¡Qué hermosa enseñanza nos ofrece la realidad a cada paso! Ya ves de qué manera han concluido los días de *Platón*; embuchándose un hombre como Angelón Ríos, un libertino que no piensa más que en gozar mujeres y mujeres y más mujeres. Y es que toda filosofía, Pitusa, tarde o temprano no sirve sino para alimentar el amor carnal⁵⁰.

El amor intelectual, puro, absoluto e idealista engullido por el amor carnal. Idéntica dialéctica a la que enfrentaba al platónico don Melitón Pelayo con las prostibularias sombras o a la anticlimática exposición de las conversaciones de los juerguistas en medio del trascendental diálogo entre Alberto y Yiddy.

El contexto en que se sitúa la alusión a Platón en *Troteras* proyecta un giro irónico sobre el título de uno de sus diálogos más famosos, *El banquete*, en otra muestra de la sublimidad invertida que practica la narrativa ayalina: el diálogo sobre el amor en que se propone la educación ética de los instintos bajos (amor carnal) para ascender hasta la idealización intelectual del amor (amor intelectual) revierte humorísticamente su sentido. Tendremos ocasión de ahondar más adelante en esta cuestión, ya que este diálogo influye de manera muy significativa tanto en la temática como en la estructuración de la tetralogía, sobre todo en *Tinieblas* y en *La pata*. Veamos ahora este episodio

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 444.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 613.

⁵⁰ *Ibid.*, págs. 619-620.

con más detenimiento.

Sesostris, la tortuga, representa la moral práctica, la adaptación al mundo en cualquier condición y circunstancia: es símbolo de don Sabas. Ayala ofrece diversas señales para que el lector lo interprete así. Su cargo como Ministro de Justicia y Gracia se le antoja al propio don Sabas “como si tuviera sobre las espaldas una de las pirámides de Egipto”⁵¹. Su concepción práctica de la vida le ha hecho forjarse una máscara en las relaciones sociales, “emplasto de estoicismo, epicureísmo y anacreontismo”⁵², que al quitársela dejaba ver, sin embargo, un hombre “honesto y virtuoso en el sentido clásico”⁵³. Todo ello porque don Sabas considera que el auténtico mal del ser humano es la epidermis, esto es, la sensibilidad, el alma a flor piel, la extroversión emocional.

En el lado opuesto, esta enfermedad de la hiperestesia viene ejemplificada por el poeta Teófilo Pajares, cuya suerte va a ir pareja a la del pez *Platón*. Implícitamente, Ayala nos recuerda la famosa definición platónica del hombre como bípedo implume para presentar a Teófilo como un ser desamparado, sin la protectora epidermis. A este punto viene a confluír la multitud de referencias sobre la pobre facha y el deterioro de la vestimenta del poeta. Las coordenadas de la identificación simbólica entre Teófilo y el pez *Platón* se sitúan de nuevo en torno a los motivos de la caverna, de la relatividad de la percepción y de la distancia entre las formas ilusorias y las reales. El narrador no tiene empacho en sugerir que la falsedad de la vida puede revelarse a través del prisma poético. Poner de relieve tal sugerencia es la función narrativa del episodio en que Rosina va con Teófilo al Museo del Prado a contemplar el relativismo pictórico de *Las Meninas* de Velázquez. La contemplación del cuadro le trae a la memoria al poeta modernista la pecera

⁵¹ *Ibid.*, pág. 620.

⁵² *Ibid.*, pág. 628.

⁵³ *Ibid. supra.*

de *Platón* y hace una reflexión, sustentada sobre las falacias visuales, sobre la relatividad de las cosas:

¿[N]o se ha fijado usted en que cuando el pez está junto al vidrio se le ve de su tamaño, pero se aparta nada más que una cuarta y se le ve muy a lo lejos, muy a lo lejos? Y, sin embargo, se ve y se conoce que anda muy cerquita⁵⁴.

En seguida entendemos el porqué de nombre tan ilustre para un pez: “Si me parece que no existimos... Si las cosas parecen una ilusión, como en aquel cuadro”⁵⁵. Ambos animales, tortuga y pez, encarnan la moral práctica y la moral idealista, respectivamente, posiciones que se enfrentan de manera humorística en un aparentemente intrascendente tropezón. Efectivamente, Teófilo Pajares va a buscar a Rosina ataviado con ropas pobres y sucias, especialmente los pantalones, que al propio narrador le parecen “execrables”. Después de contemplar su estrafalario aspecto en el espejo, duda por un momento de la oportunidad de salir con una mujer tan hermosa, pero pronto recupera el orgullo y sale del gabinete como un César dispuesto a desafiar al mundo. Justo entonces tropieza con Sesostris, “que a la sazón tranquilamente cruzaba por aquella parte”⁵⁶. En esta misma novela, Monte-Valdés, trasunto de Valle-Inclán, bien surtido siempre de citas con que corroborar sus opiniones sobre los más diversos temas, espeta una nueva referencia platónica alusiva ahora a la danza:

Como ha dicho Platón: «El hombre ha recibido de los dioses, junto con el sentimiento del placer y del dolor, el del ritmo y la armonía»⁵⁷.

A la luz de estos datos textuales no nos cabe la menor duda de que las constantes alusiones platónicas, si bien en su gran mayoría despojadas de su

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 600.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 601.

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 595.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 748.

seriedad por el contexto burlesco en que se insertan y que es tan del gusto de Ayala, indican una huella ideológica que hemos tratado de cifrar en su auténtica dimensión grave. La revisión de las sombras (mentiras vitales) en que viven los hombres, con la convicción de que no hay más verdad fuera de esas apariencias, nos permite leer la tetralogía con la vista puesta no sólo en el marco autobiográfico de Pérez de Ayala, sino en el del planteamiento y posterior quebrantamiento de las ilusiones vitales que impiden una vida normativa. Por eso, es posible ver en la tetralogía una serie “prenormativa”, concebida como etapa de alumbramiento de los caminos erróneos de la existencia humana, entregada hoy igual que ayer, de acuerdo con el clasicismo de nuestro autor, a las mismas preocupaciones.

Estas normas superiores de la vida se identifican con las que Ayala expone en el ensayo “Don Juan”: “el sentido religioso, el sentido moral, el sentido social, el sentido estético”⁵⁸. Estos temas, que se desarrollan en el ciclo de novelas “normativas”⁵⁹, están planteados también en la tetralogía y la diferencia con respecto a las novelas posteriores no radica tanto en la mayor o menor presencia autobiográfica como en el planteamiento narrativo que tales temas tienen en el ciclo de Alberto, en el que Ayala presenta una dramatización abigarrada de esos sentidos superiores de la vida, un proceso conflictivo, dialéctico de adquisición de esas normas, de las que partirá en las novelas posteriores.

En este contexto, pues, la elección del seudónimo no resulta nada gratuita ni arbitraria, sino una asunción nominal de intenciones éticas y estéticas, cabalmente insertas en la cosmovisión ayalina de la vida y de la

⁵⁸ O. C., III, pág. 349.

⁵⁹ Inspirándose en el concepto de “normas eternas” que el propio Ayala usó en el prólogo a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*, Julio Matas propone el término “novelas normativas” para referirse a las de la última etapa, que se proponen recrear en presente y en su origen algunas de las “normas eternas” (amor, tierra patria, los reclamos de la carne y del espíritu) y de los “valores vitales” (religión, ética y estética). Forman parte de este ciclo narrativo *Belarmino y Apolonio*, *Luna de miel, luna de hiel*, con *Los trabajos de Urbano y Simona* y, por último, *Tigre Juan*, con *El curandero de su honra* (Cfra. Julio Matas, *Contra el honor....*, págs. 29-32).

función del artista en sociedad.

3. El intelectualismo vitalista de la narrativa ayalina

Es frecuente achacar a la narrativa de Pérez de Ayala un intelectualismo frío, constatable principalmente en la consideración del personaje literario no como si de un ser vivo se tratara, sino como símbolo de un concepto apriorístico y también en el carácter ensayístico, dialéctico e intelectual de sus obras. En muchos manuales al uso se sigue recogiendo la opinión de que en el escritor asturiano el impulso racional anula cualquier vena sentimental. Sin que este aserto carezca de fundamento, su simplicidad reduce la compleja dimensión de la narrativa ayalina, hondamente preocupada por los conflictos que ocasionan la mutua exclusión de lo emocional y lo intelectual en el hombre. Como acercamiento a la cuestión nos parece sumamente ilustrativa la opinión del propio escritor sobre la plenitud de la experiencia religiosa:

En la integridad del sentimiento religioso debe darse esa unidad de emoción y de conocimiento. El fenómeno religioso nos proporciona la solución de nuestro problema individual más grave, de nuestro por qué y para qué. Faltando uno de aquellos dos elementos, emoción e idea, la solución es manca o es sólo a propósito para individuos de personalidad manca; únicamente emocionales o únicamente especulativos⁶⁰.

En la cosmovisión ayalina, la extirpación o desajuste entre una de estas facultades innatas en el hombre, por mucho desarrollo que pueda adquirir la otra, provoca un empobrecimiento, siempre problemático, de la experiencia vital. Así lo reconocen, viven o padecen los personajes de sus novelas de manera reiterativa.

Para Alberto Díaz de Guzmán, aceptado *alter ego* del autor, “vivir es sentir la vida, es tener sensaciones fuertes”⁶¹. Arsenio Bériz, desde la nostalgia

⁶⁰ O. C., IV, pág. 933.

⁶¹ O. C., I, pág. 889.

que le inspira el abandono de la bohemia madrileña tras regresar a su pueblo, repite insistentemente la misma idea: “Vivir es exacerbar la sensación de vivir y con ella el anhelo de vivir más”⁶². Esta ansia incontrolable de sentir la vida en plenitud, de apurarla hasta las heces, constituye el contrapunto del tema de la manquedad física, espiritual o intelectual, eje isotópico recurrente de la narrativa ayalina, en la que se despliega toda una tipología de personajes lisiados o deformes, que conforman tan sólo el correlato más visible y trágico de la incapacidad para la vida, ya sea para disfrutarla con plenitud ya sea sencillamente para vivirla con normalidad⁶³.

Esta dicotomía entre adaptación o inadaptación al medio social, a la vida, se verifica en numerosas páginas a lo largo de toda su obra. Veamos algunos ejemplos.

En el relato *Sonreía* (1909), dos personajes, habiendo regresado poco tiempo atrás al pueblo de Pilares uno de ellos, conversan sobre los tipos locales, “muertos, los unos; los otros, inválidos de la vida, recoletos en la inválida prisión de sus achaques”⁶⁴, y Fernández, el narrador de la historia, experimenta una sensación de amputación cósmica ante la magnificencia de la Naturaleza, en la misma línea de las ansias trascendentales de Alberto que le invalidaban para la vida: “Y la tristeza de sentir en torno el universo, y de sentirse cojo en medio de él, subía a oleadas por mi pecho”⁶⁵.

Este eje isotópico no se reduce al ámbito narrativo, sino que igualmente aparece en su universo poético. En su libro de poemas *La paz del sendero*, dos títulos son ya muy significativos al respecto, “Almas paralíticas” y “Dos valetudinarios”.

Ya de nuevo en la tetralogía, el título mismo de la tercera novela del

⁶² *Ibid.*, pág. 903.

⁶³ En su gusto filológico por las palabras Ayala recordaba significativamente que vivir con normalidad significa vivir de acuerdo a la norma.

⁶⁴ *O. C.*, I, pág. 926.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 920.

ciclo, *La pata de la raposa*, trae a un primer plano este asunto, formulado como la necesaria adaptación a las circunstancias vitales de la raposa que roe su propia pata para escapar del cebo del cazador, aunque quede coja para siempre. Asimismo, la cojera del perro Azor representa en clave fabulística la escisión del propio Alberto entre conciencia y sentimiento, lo que no constituye un caso aislado, sino que se proyecta como un mal endémico de la sociedad española. Una de las lecciones de *Tinieblas* era que, como sucedía a Alberto, la insatisfacción podía ser el punto de llegada del camino del conocimiento: la inteligencia sin la vida conduce al fracaso. Pero si tan pernicioso para el hombre es el dominio de lo intelectual sobre lo afectivo, igual sucede a la inversa. El trágico final de Josefina se justifica por el imperio de la parte sentimental. La conciliación de los contrarios es la clave de la vida normativa.

Amorós ha destacado el carácter autobiográfico que se esconde tras el funesto episodio amoroso entre Alberto y Josefina⁶⁶, mientras que Eugenio de Nora subraya que en *La pata* no concluye el proceso de educación sentimental y estética de Alberto, quien habría vuelto a las andadas si no hubiera muerto Josefina⁶⁷. Sin discutir el soporte real del episodio, creemos que su funcionalidad narrativa se deriva de las dicotomías adaptación-inadaptación, conciencia-sentimiento que venimos comentando. Ayala ha dejado, sencillamente, que dos personajes den cumplimiento a sus respectivas naturalezas. La tragicidad del episodio va implícita en el hecho de que Josefina intuya el principio de tolerancia universal –síntesis de los contrarios en la cosmovisión ayalina–, antes de que Alberto llegue a semejante conclusión al final de la novela:

Cuando oigo hablar de las cosas malas que hacen algunas personas, no creo que sean cosas malas. Si lo hacen, por algo será que

⁶⁶ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 167.

⁶⁷ E. de Nora. *op. cit.*, págs. 479-480.

puede más que ellos⁶⁸.

Y Alberto, que cuando se encuentra junto a su amada no siente ningún temor y se muestra seguro de sí mismo, en cuanto se separa de ella es “una cosa sin voluntad, a merced de fuerzas desconocidas”⁶⁹. En *Prometeo*, igualmente, el hijo de Setiñano simboliza las tristes consecuencias a que conduce la imposibilidad de la reconciliación de los impulsos contrarios señalados.

Visto desde este prisma, la tetralogía supone una especie de experimento normativo sobre las consecuencias del vivir razonado o emocional sin una síntesis equilibrada. La figura y la obra de Goethe apuntan tras este ensayo, pues el mismo Ayala interpretaba el *Las penas del joven Werther* como una suerte de tentativa sobre el error de abandonarse con exclusividad al sentimiento o a la razón para procurar la felicidad, si bien los resultados del dominio de los sentimientos devienen más catastróficos⁷⁰. Como recoge en su diario el protagonista de *El último vástago*, el amor es un sentimiento pernicioso, “un cáncer”, que no muestra sus raíces ni al más hábil psicólogo, puesto que pertenece al ámbito de lo irracional humano y por eso mismo no tiene justificación más allá de sí mismo: “Te amo, por eso, porque te amo. Ya ves, la razón de la sinrazón”⁷¹.

El lenguaje literario como expresión del sentimiento amoroso encuentra igualmente el obstáculo de tener que usar un medio racional para la objetivación de lo ilógico. Así en la conocida escena amorosa entre Fernando y Rosina en *Tinieblas* el narrador no encuentra léxico más apropiado para transmitir ese sentimiento no razonado que el lenguaje inefable de los místicos, y desde el principio de la escena, con ironía afable, el narrador depone su actitud primaria, referir, contar, en favor de la experiencia propia

⁶⁸ O. C., I, pág. 396-397.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 397.

⁷⁰ O. C., IV, pág. 814.

⁷¹ O. C., I, pág. 81.

del lector: “Y se amaron. ¿Qué palabras emplear en estos medios de que el amor se sirve, que son tan delicados que el alma misma no los entiende, ni yo creo acierte a decir para que no lo entiendan, si no fuera los que han pasado por ello?”⁷²

A. Amorós ha señalado que a pesar de la sublimidad del lenguaje escogido, el narrador acude al principio del contraste despoetizador⁷³ al comparar las frases de los amantes con las que “pronunciarían en tal ocasión elefantes, gorriones y demás especies zoológicas”⁷⁴. Ciertamente el efecto provocado por los símiles animales empleados en un contexto sublime conduce a un rebajamiento lírico de la escena, pero al despoetizar el acto sublime de los amantes se le sitúa al nivel de la Naturaleza. Dicho de otro modo, en esta escena amorosa de *Tinieblas* la ausencia de racionalidad permite a los amantes escalar mediante el amor espontáneo y auténtico hasta el seno de la Naturaleza y entrever momentáneamente, de ahí el uso del lenguaje místico, el rostro sublime de la Naturaleza.

Algo muy diferente ocurre, en cambio, en *La pata de la raposa*. En los momentos de mayor intimidad de Alberto con su novia Josefina, Alberto solo la abrazará o la besará por temor, dominado por un oscuro sentimiento de invalidez.

Alberto Díaz de Guzmán representa en sus últimos extremos esta manquedad espiritual que no puede reconciliar la afluencia analítica con la espontaneidad de las expresiones sentimentales. Su conflicto nace –como señala Amorós– de la lucha entre conciencia (razón) y Naturaleza (sentimiento)⁷⁵, dicotomía que adopta formas diversas en la tetralogía. Anulado para amar virilmente a la mujer por la paralizante conciencia de la finitud humana, Alberto quiere escapar de la muerte mediante el arte. Pero, como

⁷² *Ibid.*, págs. 167-168.

⁷³ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 116.

⁷⁴ O. C., I, pág. 168.

⁷⁵ A. Amorós, *La novela intelectual...*, págs. 47-54.

recuerda don Pánfilo Terranova al burlesco poeta modernista Huevillos en la serie de ensayos “Terranova y sus cosas” (1911), el temor a la muerte “es el primer paso que se da hacia el Arte y no el arte mismo”⁷⁶, términos muy similares a los que Alberto declarará a Adam Warble en el “Coloquio superfluo” de *Tinieblas*. La dimensión exclusivamente trascendente de su vocación artística lo aleja de los dos auténticos temas y preocupaciones en la vida artística, la Naturaleza y el Amor, esto es, la Vida⁷⁷.

Otra variante del conflicto entre la razón y el sentimiento se formula entre los términos de razón e instinto. En un ensayo titulado “*Sor Simona*”, apunta como punto de concordia de las luchas entre los impulsos naturales primarios del hombre y la vida razonada el amor. Pero no se trata del amor sexual, ni del amor intelectual, concesiones a cada extremo de la oposición, sino del amor como sentimiento que se pone indiscriminadamente en todas las criaturas. No dejan de resultarnos muy atractivas estas ideas para la tetralogía. Lejos de iniciarse la educación sentimental de Alberto en *La pata de la raposa* en todas y cada una de las cuatro novelas asistimos a la problematización de esta pareja de contrarios en pugna hacia su conciliación.

La presencia constante del amor mercenario y de los ambientes lupanarios en *Tinieblas* y con menos vigor y brutalidad en *La pata de la raposa* y en *Troteras y danzaderas* sugiere el predominio del instinto sobre la razón. Personajes de la calaña de San Martín, Cerdá, Jiménez, Hurtado, Angelón Ríos representan la naturaleza instintiva en diversos grados y con matices específicos. El mismo Alberto cede a la tentación prostibularia en *La pata de la raposa*, hecho de capital importancia por cuanto se niega a sí mismo, o, dicho de otro modo, plantea en acción narrativa lo que Amorós agudamente ha cifrado como auténtico mal de Alberto, no la abulia, enfermedad de la voluntad, sino la “disociación íntima, en esta falta de acuerdo consigo

⁷⁶ O. C., I, pág. 1399.

⁷⁷ *Ibid. supra.*

mismo”⁷⁸. Quien se había mostrado remiso al contacto con las prostitutas en *Tinieblas en las cumbres* cede ahora a las pulsiones sexuales, con lo que siente haber manchado la pureza del amor espiritual que le ofrece Josefina en *La pata de la raposa*. Salvo al final de esta novela, como culminación del ciclo educativo de Alberto, accede a esa unidad entre razón e instinto que se llama simpatía universal:

Diferenciando los dos linajes de reconocimiento, del sentir y del pensar, y equiparando el placer de vivir a la incertidumbre de conocer, había llegado a proyectar una simpatía universal sobre todo lo creado, a amar a todo por igual⁷⁹.

4. La novela como realidad simbólica

La novelística de Ayala ha planteado a la crítica el problema del sentido de realidad por ella asumida. Muchos hablan para las primeras novelas de herencia realista en vías de superación, otros de fusión naturalista-simbolista, en la línea de las últimas creaciones de los maestros del XIX español. A la luz de la bibliografía que ha suscitado la producción ayalina, resulta indiscutible negar la dimensión simbólica que la realidad adquiere en su universo ficcional. Por ello, trataremos ahora de plantear qué entiende Ayala por símbolo y cómo se engarza en el entramado narrativo.

Tinieblas en las cumbres abre la tetralogía en torno a la figura de Alberto Díaz de Guzmán. Toda la crítica ayalina ha señalado la pretensión simbólica que se trasluce en este título. Eugenio de Nora, por ejemplo, afirma lo siguiente:

El título mismo obedece al gusto por el contraste y la doble vertiente significativa: tinieblas y cumbres; las tinieblas del eclipse de sol que la pintoresca tropa de personajes sube a contemplar a la

⁷⁸ *La pata de la raposa*, ed. Andrés Amorós, pág. 17.

⁷⁹ *O. C.*, I, pág. 543.

cumbre del Puerto de Pilares (Pajares, entre Oviedo y León), y las tinieblas espirituales en que vacila y se hunde la conciencia también de cumbre, excelsa, pero disgregada, del protagonista⁸⁰.

Pero más que un mero símbolo paratextual, toda la tetralogía se construye sobre unidades simbólicas que van a actuar a diversos niveles, ya estructurales, ya semánticos, con una línea de entrecruzamiento constante que no permite muy fácilmente una simplificación metodológico para su exposición.

La teoría simbólica de Ayala presenta notables concomitancias con el clasicismo goetheano, para quien la teoría literaria se eleva a filosofía de la naturaleza y al mismo tiempo a teoría del símbolo. El procedimiento simbólico más eficaz para nuestro escritor consiste en introducir la “realidad acusada enérgicamente”⁸¹. Esto implica la presentación de un personaje o de un motivo en su punto culminante, en el momento de mayor tensión emocional o ideológica, mediante la dramatización de los diversos estados de conciencia y los actos asociados a estos, lo que representa las distintas vertientes humanas simbolizadas.

Aquí se trasluce la teoría del personaje de la narrativa de Pérez de Ayala. En sus novelas el personaje antes que ser objeto de abstractas generalizaciones tipológicas, dará vida a una serie de conceptos mediante la síntesis enérgica de sus diversas actitudes vitales. Desde este punto de vista, podemos decir que no vamos a encontrar en la tetralogía personajes secundarios –entendidos como meros seres cuya funcionalidad narrativa es decorativa o como recreadores de sensación de realidad–, ni tipos repetidos, pues cada ser esconde su drama particular e irrepetible.

En su elogio de los tipos teatrales de Galdós observamos el propósito constante de Ayala de desvelar la razón superior, la justificación vital de los

⁸⁰ E. de Nora, *op. cit.*, pág. 474.

⁸¹ O. C., III, pág. 84.

personajes del escritor canario. Las críticas, en cambio, a los tipos benaventinos se caracterizan por lo contrario, por desentrañar la falsedad esencial de su razón de ser, desde la misma raíz del concepto creativo que les da vida, en cuanto que no son una realidad en la máxima manifestación de su actitud, sino la entelequia de un creador que los acomoda a su manera de ver las cosas, siendo este ejercicio de extremar un concepto y luego encasillarlo en un individuo de ficción “además de falso, peligroso”⁸². Coincidimos plenamente con la afirmación de Bobes Naves quien señala que el arte de Ayala no se limita a copiar la realidad miméticamente, de modo que su significado trasciende lo anecdótico⁸³. Ayala mismo concebía a sus personajes -criticados como seres intelectualizados en exceso-, como símbolos arquetípicos de distintos contenidos de conciencia.

Un motivo simbólico que se constituye en un auténtico *leit motiv* a lo largo de la tetralogía es el del espejo, como correlato complejo de la conciencia capaz de autocontemplarse y de reflexionar sobre la realidad. Andrés Amorós interpreta la presencia del motivo del espejo como una imagen de la falta de unidad de Alberto consigo mismo y, por ende, en sus relaciones con los demás⁸⁴. Es posible tratar de concretar algo más su significación, con las reservas que impone la irreductibilidad de la hermenéutica simbólica.

En un rastreo del motivo del espejo a lo largo de la tetralogía encontramos muchos más matices significativos. En primer lugar, debemos señalar que apenas se ha prestado atención al hecho de que Adam Warble aparezca bruscamente en un extraño vehículo, “mezcla de carro de guerra asirio, de silla de manos y de armario de espejos”, que produce un “estruendo formidable”⁸⁵. No debemos entender la referencia al “carro de guerra asirio” como mero exponente exótico, sino que Ayala en perfecta correlación traza un

⁸² *Ibid. supra.*

⁸³ C. Bobes Naves, “Renovación del relato...”, pág. 87.

⁸⁴ A. Amorós, *La novela intelectual...*, págs. 170-171.

⁸⁵ O. C., I, pág. 274.

punto fonético con la presentación de otro personaje, Travesedo, de quien el narrador afirma que mira “las cosas de este mundo desde el punto de vista de Sirio”, lo que significa -como atinadamente observa Amorós- mirar las cosas “sub specie aeternitatis”, el punto de vista adecuado. A través de esta alusión estelar, Ayala ya compendia temáticamente una de las conciencias representativas, una visión del mundo de perspectiva dilatada, que comprende el haz y el envés de la realidad⁸⁶. Del mismo modo, Yiddy viene montado en un carro recubierto de espejos que recuerda los carros de guerra asirios, lo que implica el punto de vista aglutinador, la conciencia comprensiva de las miserias humanas, desde el reconocimiento de la integridad divina y humana del hombre, pero no desde la distancia que parece sugerir el lejano punto de vista de Sirio, sino en medio del mismo hombre, en consonancia con la perspectiva platónica-plotiniana que recoge el seudónimo, como ya analizamos anteriormente.

A. Amorós destacó muy oportunamente la riqueza de matices que el tema de la Naturaleza tiene en la novela y su importancia en relación con el problema de la conciencia. En el caso de Adam Warble, Yiddy, señala el mismo crítico que “la naturaleza le hacía perder la conciencia, le ponía en comunicación panteísta, de tal modo que llegó a ‘sentir’ su conversión en árbol”⁸⁷. Esta explicación panteísta para justificar el cambio de conducta del personaje necesita una breve matización en relación con las aspiraciones de Alberto. Este es un personaje desarraigado, huérfano de madre y sin infancia, que ha perdido una a una todas las mentiras vitales. A través de la imagen del árbol que echa raíces en la narración de Yiddy, Ayala pretende simbolizar la

⁸⁶ En su artículo “El liberalismo y *La loca de la casa*” la estrella Sirio representa la visión amplia sobre la realidad, el reflejo de la conciencia tolerante: “Pues esta conciencia de los elementos es el espíritu liberal. El lobo es antipático a la oveja, y la oveja es antipática al lobo. Pero con perspectiva dilatada, más arriba aún de la estrella Sirio, desde el sitio de la voluntad divina que los creó a ambos, desde el manantial de origen, oveja y lobo son amables en la misma medida” (O. C., III, pág. 53).

⁸⁷ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 99.

toma de conciencia de la auténtica razón de ser de la existencia. Al enraizar en la vida, Yiddy se convierte en un horaciano degustador de los placeres de la existencia, en cordial distancia con todo:

Grandes esfuerzos me costó, pero sobre las antiguas ruinas edificué un pequeño jardín, no me atrevo a decir epicúreo; acaso más bien pirroniano, de escepticismo y de perfumada sensualidad⁸⁸.

Es frecuente reproducir las palabras de Pérez de Ayala relativas a sus personajes como seres de conciencia problemática. Sin embargo, a pesar de que caminemos prácticamente solos en este sentido, no podemos estar de acuerdo con las consecuencias ideológicas y narratológicas que suelen sacarse de este principio. No podemos aceptar que el héroe de conciencia ayalino se identifique únicamente con la problemática existencial, con la preocupación por los temas eternos (vida, muerte, religión, arte, amor) del individuo, es decir, con Alberto Díaz de Guzmán. Repetidas veces sabemos de su preferencia por los personajes de conciencia en *Las máscaras* o en *Principios y finales de la novela*, y no hay que olvidar que Ayala no solo habla de conciencia trascendente, sino también de conciencia moral, esto es, la inquietud por los otros, el problema de la convivencia en sociedad. Un héroe de conciencia, pues, no va a ser principalmente el que se angustie sobre el principio y fin de su existencia (conciencia egocéntrica), sino el que plantea la inquietud “no tanto de la propia vida cuanto de los semejantes que con él conviven” (conciencia ético-estética)⁸⁹. En *Tinieblas en las cumbres* Alberto encarna esta concepción egocéntrica del mundo. Pero no podemos dejar caer en saco roto el hecho de que el eclipse como motivo simbólico exprese el fracaso de su visión del mundo, como tampoco que vaya en compañía de dos personajes, Yiddy y Rosina, entendidos en el desarrollo de la tetralogía como prefiguraciones arquetípicas de las carencias del propio Alberto.

⁸⁸ O. C., I, pág. 286.

⁸⁹ O. C., II, pág. 453.

En este sentido nos parece relevante el hecho de que en el citado “Coloquio superfluo” de *Tinieblas en las cumbres*, en el que Alberto y Adam Warble se sitúan en las coordenadas formales de la mayeutica socrática, los acompañe un tercer personaje que no hablará, Rosina, la joven prostituta, cuya historia se nos ha contado en “El Pasado”. Un punto de referencia para entender la significación simbólica que se oculta tras estos personajes nos lo ofrece el alegato “Pro domo mea”, en el que Ayala comenta que el ciclo de sus cuatro libros de poemas corresponde a los cuatro elementos, pues “el año y la vida del hombre tienen sus cuatro estaciones y sus cuatro edades”⁹⁰. *La paz del sendero*, libro publicado en 1903, representa el “poema de la Tierra”, asociada a la adolescencia, “edad de nutrición y crecimiento sobre el suelo nativo, como del árbol por sus raíces; lleva consigo flor, aroma y gorjeo”⁹¹. Vemos, pues, de qué manera tan magistral Ayala ha hecho confluír en el texto artístico el recuerdo vital de Adam Warble –trasunto de Philip Walsh, ingeniero inglés a quien conociera Ayala de niño mientras cazaba gorriones-, a quien reviste de sustancia ideológica horaciana para entablar una pugna dialéctica sobre el sentido de las cosas con Alberto. En esta primera etapa del ciclo vital de Alberto Díaz de Guzmán que es *Tinieblas en las cumbres*, donde se culmina un proceso existencial con el anuncio de otro, Alberto va acompañado por Adam Warble, cuyo nombre, como el mismo Alberto afirma, vendría a significar en hebreo “tierra roja que gorjea”, y por Rosina, nombre de flor de dulce aroma.

En la narrativa de Ayala, como tendremos ocasión de analizar más adelante, los detalles aparentemente más insignificantes o anodinos esconden en ocasiones valores simbólicos. Otro texto poético del escritor asturiano permite también entender la presencia muda de Rosina en el coloquio entre Yiddy y Alberto y que anteriormente ya había entablado con el hercúleo

⁹⁰ *Ibid.*, pág. 79

⁹¹ *Ibid. supra.*

Fernando un coloquio “mudo” acorde con su sustancia simbólica. La presencia silenciosa de Rosina se explica gracias al poema “Oaristes”, cuyo título alude a la palabra griega que significa “coloquio íntimo, confidencial”, y que fue tomada del poeta portugués Eugenio de Castro, que en 1890 publica su libro *Oaristos*, conocido por Ruben Darío, y a quien va dedicado el poema de Ayala, en el que leemos: “Oaristes, coloquio mudo / comunión de dos en un ser”⁹². Si como se poetiza en la composición titulada “Madurez” el gran secreto que guarda la Tierra, la única verdad es el amor⁹³, no es casual, pues, que Rosina, que representa la plenitud de la Naturaleza manifestada en su entrega incondicional a Fernando⁹⁴, no hable de temas trascendentes y ni siquiera trate de participar en el coloquio. Alberto camina sin ver la auténtica verdad, aunque vaya del brazo con la imagen femenina de la Naturaleza, ya que está perdido en su búsqueda de valores absolutos.

Alberto padece en este diálogo lo que L. Livingstone ha llamado “la paradoja del comediante”, que podría definirse como un conocer sin sentir. Efectivamente, a pesar de llevar a su lado dos concreciones del sentimiento de la Naturaleza, la sensualidad ciega -Rosina- y un hedonismo atemperado -Yiddy-, como dos normas vitalmente enraizadas en la condición humana, sólo es capaz de racionalizar el discurso sobre la Naturaleza en abstracto:

Respetando sus opiniones, me permito hacer caso omiso de ellas. Porque, en resolución, la tierra es nuestra madre, de ella venimos, a ella hemos de volver. De su jugo vivimos, por ella nos mantenemos, justo es

⁹² *Ibid.*, pág. 24.

⁹³ Efectivamente, en el poema “Madurez”, recogido en sus “Primeros frutos”, leemos:

Sobre tu seno, madre Tierra, me extiendo y lloro.
Tú sola, bajo el pliegue de la dorada túnica,
guardas el gran secreto, guardas la verdad única,
sapiencia de la vida y terrenal tesoro.
¡Amor, Amor!, me dices en tu lira de oro.
(O.C., II, pág. 21)

⁹⁴ Coincidimos con la opinión de Amorós al respecto, aunque matizaremos los aspectos textuales que se desprenden de este hecho.

que para ella sea nuestro amor más intenso⁹⁵.

El nuevo ciclo que se abre con el eclipse de *Tinieblas* se concretará en la búsqueda del amor, la única verdad, en la novela que continúa la secuencia del discurso narrativo, *La pata de la raposa*, donde surgirá un nuevo dilema entre el amor puro, encaminado hacia el matrimonio con Josefina, y el amor sensual e irracional de Meg. En esta novela, se plantea el tema del matrimonio como un puerto para construir una vida ordenada. Alberto parece intuir en lo más profundo de sí que lo que busca se encuentra en Josefina. Y si bien la crisis espiritual de este personaje le empuja hacia esta nueva norma de vida, al mismo tiempo su caos interior no le permite verlo con claridad. En el relato *Sonreía* apreciamos una expresiva vinculación entre los conceptos problemáticos luz-tinieblas con la opción matrimonial. La similitud con la problemática de Alberto es grande: un individuo que anda a tumbos por la vida sin apuntar a ningún punto concreto, entregado a placeres momentáneos. Un amigo le ofrece la salvación del matrimonio:

¿Debía casarme? Cuando Jehová tuvo a bien decir: *Fiat lux!*, las tinieblas y las cosas caóticas que dentro de ellas moraban, debieron de quedarse estupefactas. Así me quedé yo; es decir, así se quedó mi alma al verse con un sol ardiente y súbito que la llenaba de fuego y luz. ¿Debía casarme...?⁹⁶

Con ello pensamos que la educación estética que inicia Alberto tras el eclipse implica una búsqueda de nuevos valores vitales en que asentar una existencia socialmente productiva. Y aunque tenga esos valores a su alcance desde el principio, el lastre que arrastra es demasiado pesado. No se trata sólo de la mala educación jesuítica que ha recibido, sino de la falta de sentido maternal, de afincamiento en la tierra. Como el personaje de *Sonreía*, Alberto “necesita energía espiritual, una fuerza motriz en la voluntad, un resorte en el

⁹⁵ O. C., I, pág. 282.

⁹⁶ *Ibid.*, 928.

corazón, un sentido en la vida... Y yo tengo el pecho huérfano de cariños...”⁹⁷. La fuerza vital, la auténtica verdad del amor es la energía de la que carece Alberto. *Sonreía*, relato contemporáneo de la tetralogía, ofrece una preocupación temática muy parecida a las obsesiones vertidas en ella. El amor, necesario para encauzar las fuerzas dispersas que impiden una ordenación racional de la conducta, se presenta como única vía para conciliar lo sentimental y lo racional. Por eso, el protagonista de *Sonreía* entiende que las palabras en que su amigo le insta a casarse en realidad son pronunciadas por “la Naturaleza, la eternidad de la materia, no sé qué fuerzas nebulosas que había en mí, la voluntad de lo ciego”⁹⁸. En esta declaración alienta una crítica al sistema filosófico-vital de Schopenhauer, que como sabe el lector de *La pata de la raposa* es, según lamenta Alberto, una de las causas principales del mal metafísico que padece en *Tinieblas*.

En este sentido, el personaje Adam Warble, Yiddy, merece más atención. Ya indicamos que, en su recorrido hacia las cumbres de Pajares, Alberto y sus compañeros de viaje se cruzan con Adam Warble. Su presencia en la novela es justificable como interlocutor válido, según el principio del decoro clásico, para dar apariencia de verosimilitud a la problemática que se desarrollará en el “coloquio superfluo”. Pero además la presencia de Alberto sólo puede entenderse en cuanto se va a producir este encuentro con Yiddy, porque en este diálogo se conoce al auténtico Alberto, hasta ese momento un joven introvertido que se oculta tras esa sonrisa irónica con que contempla los excesos alcohólicos y lujuriosos de sus compañeros.

Como ya dijimos Adam Warble significa “tierra rojiza que gorjea”, nombre simbólico de un personaje que se revela vitalista y sensual. Agustín Coletes Blanco cree que con este personaje Ayala hace un homenaje a Philip

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 929.

⁹⁸ *Ibid.*, pág. 930.

Walsh, a quien conociera en su infancia⁹⁹. No es tema de discusión la posible reminiscencia histórica, sin embargo, la textura del personaje está revestida de una clara referencia literaria, Horacio, poeta latino muy admirado por Ayala y cuyo sentido de vida asume plenamente. Conocida es la admiración que en el escritor asturiano despierta la cultura inglesa en cuanto concita armoniosamente vida y pensamiento. No es de extrañar, pues, que sea un ingeniero inglés quien dé una lección de medida a las búsquedas trascendentales de Alberto. Pero la realidad textual también nos obliga a ver en este personaje inglés una sustancia vital horaciana, como arquetipo simbólico de un principio vital de equilibrio interior, que se contrapone al egocentrismo disperso de Alberto.

Que Ayala está pensando en Horacio para revestir a su personaje de una sustancia que emana del ideario existencial de aquél podemos comprobarlo a través de muchos textos en los que Ayala reconsidera, traduce o sintetiza su aportación literaria y humana en la historia de la civilización. En *Más divagaciones literarias*, por ejemplo, Ayala imagina al poeta venusino “enamorado de los deleites moderados, así de los sentidos como del ánimo, divagando, meditabundo, una sonrisa aguda y discreta en los labios, *sobre la tierra bermeja*, entre los olivos y las vides de su fundo sabino, o caviloso, al pie de la clara fuente de Bandusia...”¹⁰⁰. Por su parte, Yiddy, tras referir a Alberto sus locuras a consecuencia de la muerte de su mujer, hace una descripción del estado en que quedó su vida. La pérdida del sentido de lo absoluto, del nirvana, dio paso al pequeño jardín terrenal “de escepticismo y de perfumada sensualidad” en el que su fisonomía se “transfigur[ó] en un equívoco sonreír de

⁹⁹ Andrés Amorós fue quien primero sugirió esta identificación. La sigue recientemente F. Frieria Suárez (*op. cit.*, págs. 120-121). Todos coinciden en tres puntos para ello: que Ayala conociera a este inglés siendo niño, la profesión como ingeniero y el recibir una oferta para trabajar en España. Estas circunstancias nada aclaran, sin embargo, del sustrato literario sobre el que construye el personaje.

¹⁰⁰ O. C., IV, pág. 1061. La cursiva es mía.

compasión amable y de mansa ironía”¹⁰¹.

En otra ocasión, volviendo sobre el poeta latino, la referencia a este episodio dialogado de *Tinieblas* resulta más iluminadora de la dimensión moral y humana que Ayala pretende inculcar a través de Yiddy al recordar el hábito de Horacio de hablar amigablemente, en la tranquilidad de la naturaleza, con amigos de su elección sobre los temas más diversos:

Horacio buscaba el ocio campestre para contemplar, y luego considerar en sosegadas pláticas con personas de su preferencia las verdades relativas que más se aproximan a la verdad eterna:

Antes bien, nuestra plática discurre
de aquí y allá a través de todo aquello [...] ¹⁰²

Pero donde mejor observamos la configuración de Yiddy como un arquetipo simbólico es en el poema que cierra los “Escolios” de *La paz del sendero*, donde un apócrifo H (=Hombre Arquetipo) conversa con P (=Poeta) en estos términos:

-¿Eres piedra, o eres barro
rojo y edénico?
-Y adánico¹⁰³.

No deja de resultarnos digno de mención el hecho de que Ayala titule el episodio en que se enmarca el poema citado como “Coloquio de la parábola y la hipérbole”. En definitiva, Adam Warble representa el arquetipo del hombre que ha buscado la esencia última del ser en la tierra, y consciente de su condición mortal y perecedera, ha asumido la vida con dignidad mediante el goce moderado de los placeres. Por eso, los sufrimientos “comediantes” de Alberto le hacen sonreír amablemente, pues sabe que tarde o temprano Alberto tendrá que buscar una salida a sus cuitas, y que, en definitiva, seguirá viviendo, ya

¹⁰¹ O. C., I, pág. 282-286.

¹⁰² O. C., II, págs. 450-451.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 137.

que nada más puede hacerse: la resignación digna, el goce atemperado, la seriedad cómica (o la comicidad seria, que tanto da en Ayala).

Podría objetársenos que los pasajes a que hemos acudido, si bien guardan a nuestro entender una evidente concomitancia imaginística e ideológica con los signos caracterizadores de Yiddy en *Tinieblas*, son posteriores a ella, y, por tanto, de validez relativa. No obstante, el texto más claro sobre la posible identificación Horacio-Adam Warble, es un poema que se titula “Consejo”. Aparece en *Primeros frutos* sin fecha, pero, dada la distribución cronológica de los poemas del libro, por su posición es anterior a 1904. En la estrofa que reproducimos, el poeta latino recomienda la siguiente forma de vida:

Y otra: “Goza la virgen en su hora temprana,
y disfruta el día que ahora tienes de espacio.
Deja a los dioses el cuidado del mañana.
Bebe, y canta, y sonríe, y besa. Soy Horacio¹⁰⁴.”

Por su parte, en el “Coloquio superfluo”, Yiddy aconseja a Alberto con enunciación igualmente conminatoria que disfrute de la vida en términos muy similares:

Ya lo sabe usted, querido Alberto: come, bebe, fornicar. Si se te presenta un placer gózalo, pero no lo apures por no hastiarte o estragarte. Come, bebe, fornicar, rodéate de rosas y de sonrisas, y puesto que todo es vanidad, después que mueras que te quiten lo bailao¹⁰⁵.

La explicitación del nombre del poeta latino en el poema y la similitud de forma y contenido en ambos pasajes nos parece tan elocuente que nos exime de cualquier otro comentario.

En este recorrido que venimos haciendo para delimitar el trasunto vital que se encarna en Adam Warble -mucho más que un simple homenaje a Philip

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁰⁵ O. C., I, pág. 314.

Walsh-, hemos postergado un concepto clave para entender la dialéctica espiritual en que se enfrentan Yiddy y Alberto. Frente al *otium* horaciano del primero -resumen de la armonía, equilibrio, conocimiento de la relatividad de las cosas, apetencia de un pequeño huerto, símbolo de que ya no se buscan verdades absolutas, y la consiguiente tranquilidad de ánimo-, Alberto se mueve en el concepto del *nec otium* -la inquietud que produce la falta de una mirada tranquila al mundo, porque se busca lo absoluto inasible (no debe resultarnos extraño, pues, que el lenguaje místico aparezca sólo en la escena entre Fernando y Rosina, a través de la entrega ciega y desinteresada). Alberto es un ser inquieto, como héroe de conciencia, que camina en busca de su tranquilidad. Busca fuera de sí -hecho concretado en su ascensión al puerto de Pajares o en la propia estructura novelesca a modo de viaje-, cuando sólo es posible hallarla primero en el interior.

Varias citas del escritor asturiano sobre la inútil huida a la montaña en busca de la trascendencia corroboran esta interpretación. Efectivamente, una y otra vez Ayala nos recuerda las palabras que Petrarca lee de las *Confesiones* de San Agustín sobre los hombres que se buscan a sí mismos escalando montañas o descendiendo a los más profundos abismos, cuando la cumbre más alta que hay que ganar está en el alma humana¹⁰⁶. De Alberto, pues, podríamos decir lo que Ayala comenta de la sátira sexta del libro segundo de Horacio: “El avariento que sigue los caminos del mar no por eso consigue quietarse, pues lleva la inquietud en su propia alma, y nunca huirá de sí mismo”¹⁰⁷.

El mal de Alberto radica en que ante la sublimidad de la Naturaleza se muestra soberbio y, a pesar de su mortalidad, se cree más importante que ella por el hecho de que puede pensar, de que tiene conciencia. Por eso, no resulta gratuito que ante el espectáculo de la Naturaleza camine pensativo, con la

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 1218.

¹⁰⁷ O. C., II, pág. 432.

cabeza baja, y sobrecogido por la emoción –actitud de la que se burlará después Yiddy. Sugiere su gesto la posibilidad de que Alberto intuya el poder superior de la Naturaleza, ciega e inmortal, sobre la luz de la conciencia del ser humano finito, aunque no quiera reconocerlo. La crisis de su conciencia individual finaliza, cerrando así el ciclo narrativo de Alberto, en las últimas páginas de *La pata de la raposa*, donde Alberto ha adquirido una visión ético-estética de la vida, lo que le permite contemplar el mundo con moderación, como espectáculo no problemático que “[eleva] a la dignidad de la belleza todas las cosas naturales”¹⁰⁸. Alberto ha adquirido la conciencia cósmica de su mortalidad, pero que piensa por la Naturaleza inmortal.

En el artículo titulado “El terror a la muerte, la emoción religiosa y Horacio”, el símbolo del árbol enraizado en la tierra permite la contemplación serena, sin tinieblas, de la luz del sol:

Todo estaba preparado para mí, para que yo viviese desde largos, largos siglos sin medida: la tierra de donde se nutren mis raíces; [...] y las simientes innumerables por todas partes y hacia atrás, en el tiempo insondable, de donde procede esa única simiente que germinó en un tronco [sic], de cuyo tronco yo florezco a la divina luz del sol¹⁰⁹.

Yiddy, al relatar sus desvaríos a Alberto, le cuenta que se imaginó ser árbol que echa raíces y alimentarse de la savia terrestre. Tras esta experiencia de regreso “ab ovo”, de enraizamiento en la tierra, su vida recupera la armonía. En cambio, Alberto, que tiene una experiencia similar, no siente lo mismo. Su aprendizaje ético-estético -y con él el de los lectores- comenzará tras el eclipse.

4.1. La dimensión simbólica de lo anecdótico

Son numerosas las declaraciones en las que Ayala sanciona la

¹⁰⁸ O. C., I, pág. 543.

¹⁰⁹ O. C., II, págs. 451-452.

pertinencia narrativa de lo secundario (personajes, motivos,...).

No existe en la tetralogía un episodio gratuito, una caracterización que no incida en la catadura moral de un personaje con sus correspondientes implicaciones narrativas. El lector puede pasar por alto la trascendencia simbólica de hechos en apariencia insignificantes, pero el narrador retoma sistemáticamente los motivos más superficiales para imbricarlos en un eje intencional de naturaleza simbólica.

Un caso muy peculiar es el que se refiere a las botas de San Martín en *Tinieblas en las cumbres*. En el capítulo “La jornada”, el narrador presenta a los diferentes componentes masculinos de la excursión. Entre ellos se encuentra San Martín.

Dos notas destacan en la descripción de este personaje. Su fisonomía remeda la expresión canina, hasta un punto tal que el narrador llega a singularizarlo cara al lector como “el hombre-perro”. Un perro *séter* lo observa “como si abrigase la convicción de que era un semejante suyo en dos pies”¹¹⁰. El otro rasgo destacado por el narrador, relacionado con su condición animal, es una concupiscencia virulenta, escondida al principio del capítulo en la imagen aparentemente intrascendente de unos dientes “donde abundaban nutridas y jugosas variaciones sobre el verde”¹¹¹.

Ambas cualidades se funden en la imagen clásica del sátiro boscoso que persigue con lujuria desmedida la satisfacción de sus instintos animales:

San Martín, esto es, el hombre cuya configuración facial era semejante a la de los perros (casta *bull-dog*), aferróse a Remedios como en la noche pasada, con vehemencia tal y tan encendida brasa en la pupilas, que no se dijera otra cosa sino que el canino caballero pretendía resucitar aquellos remotos y bárbaros tiempos en que el sátiro, entre los troncos de una selva, palpataba en acecho de la ninfa, y así que la veía,

¹¹⁰ O. C., I, pág. 266.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 211.

recia y maravillosa en su desnudez indefensa, lanzábase sobre ella¹¹².

La identificación mitológica llega a ser total cuando el narrador advierte que, tras descalzarse unas botas, San Martín lleva puestas unas zapatillas de piel de cabrito. De esta guisa y en medio de un marco agreste trata de desfogar sus ansias amoratorias en la persona de Remedios, una de las prostitutas, a las que poco antes el narrador había tildado de ocasionales ninfas. A partir de aquí, el trasunto mitológico es abandonado por el narrador, que presta atención, en apariencia con idéntico carácter anecdótico, a las botas de San Martín.

El descalzarse del personaje sugiere su esencial identificación con la concupiscencia animal, con el ritual erótico de las antiguas comitivas báquicas –referente explicitado por el narrador– y, de manera más general, la entrada del hombre en la Naturaleza. En apoyo de esta lectura encontramos un texto posterior, “Reconquista del paisaje”, incluido en *Rincón asturiano*, donde se lee:

Quien se sume en la Naturaleza, cría al pronto hirsuta lana en las piernas, las cuales se le convierten en patas de cabra; y echa cuernos y rabo, como los sátiros¹¹³.

En cambio, el uso de las botas se asocia simbólicamente con la posición social del personaje, que como hombre público –empleado del Gobierno– se reviste la hipócrita máscara de las apariencias e intenta evitar a toda costa el qué dirán. De aquí que antes de que se inicie la excursión solicite el respeto a un fingido orden moral a los restantes miembros de la comitiva:

-Les suplico que en las estaciones guarden la mayor compostura. Pueden comprometerme. El cargo que ocupó..., la familia... En fin, que al pasar por las estaciones cerraremos las cortinillas y guardaremos silencio¹¹⁴.

¹¹² *Ibid.*, pág. 256.

¹¹³ *Ibid.*, pág. 1262.

¹¹⁴ *Ibid.*, pág. 215.

Una vez que ha satisfecho sus ansias amorosas, entrega las botas a su ocasional ninfa, Remedios, que a su vez se las da a Alberto. Mientras éste las arroja despectivamente al borde del camino, Jiménez, con desconocimiento del propietario, les prende fuego. Cuando más adelante San Martín inquiriere por sus botas, Jiménez comenta a Travesedo: “-Quién sabe si la niebla ha nacido de los efluvios que las botas despidieron”¹¹⁵.

Este episodio de las botas, en tanto que producto artificial de la civilización, resume un caudal de significados que apunta hacia las convenciones que establece la razón social y con las que pretende ordenar la conducta instintiva del hombre en el marco de la sociedad¹¹⁶. Jiménez, en un tono burlón, establece una conexión simbólica entre niebla y botas que se cumple en la figura de Alberto.

El gesto de Alberto de arrojar las botas –símbolo del constreñimiento de las convenciones sociales, y de manera más general de toda imposición a la libre expansión de la naturaleza humana–, y la vinculación entre éstas y la aparición de la niebla, anticipan la crisis de Alberto, maniatado por estas leyes sociales y morales.

Como hemos visto a través de este breve análisis lo anecdótico revierte en beneficio de la funcionalidad narrativa.

5. El “prólogo” a *Troteras y danzaderas*

5.1. Estado de la cuestión

De lo expuesto en el apartado anterior se desprende una importante cuestión que incide sobre el debatido tema del “prólogo” a *Troteras y*

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 302.

¹¹⁶ Unas palabras del propio Ayala sobre el hombre que, enclaustrado en autoexilio en medio de un marco eclógico, busca la felicidad, dan perfecta cuenta de la dimensión simbólica del calzado: “¿Qué me falta para ser feliz? Nada me falta; sólo una cosa me sobra: las botas que me aprietan y lastiman, no mucho, más lo bastante para ensombrecer y amargar toda mi dicha” (O. C., III, pág. 1134).

danzaderas. En 1942, la editorial Losada invita a Pérez de Ayala -por entonces embajador español en Argentina- a prologar una nueva edición de su novela *Troteras y danzaderas*. En el “prólogo”, el escritor asturiano hace, por vez primera, una manifiesta declaración de intenciones sobre el conjunto de la tetralogía.

Ayala plantea aquí su propósito de reflejar la conciencia nacional a través de una serie de personajes que representan las diversas conciencias individuales –como actitudes fundamentales ante la vida– de la España del momento en situación de contraste “en ciertos momentos, o presentes, que para cada uno de ellos, y no para los otros, les provocan o estimulan una reacción vital, defensiva u ofensiva”¹¹⁷. El plan inicial de Ayala no era limitarse a estas cuatro primeras novelas para reflejar la conciencia nacional, sino que había concebido un plan más vasto que “aspiraba a reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo”¹¹⁸, destacando la idea de mostrar lo nacional, por encima de lo individual, sólo concebible dentro de una finalidad colectiva, porque la razón de ser de un individuo está en la “razón de ser de su nación”¹¹⁹. La configuración novelesca de este plan vendría determinada, pues, por la exposición “de las reacciones vitales y actitudes del mayor número de conciencias individuales representativas”¹²⁰.

Si bien en el prólogo de *Troteras y danzaderas* Ayala toca otros muchos aspectos interesantes de la tetralogía –que veremos en su lugar–, estas frases han sido el gran caballo de batalla en que la crítica ayalina ha sustentado las varias opiniones interpretativas que sobre el conjunto de las novelas de la primera etapa se han dado. A modo de obligada entrada en materia, pues, debemos recordar algunas de estas posiciones.

Andrés Amorós, que representa la postura más extrema de negación

¹¹⁷ “Prólogo” a *Troteras y danzaderas*, pág. 5.

¹¹⁸ *Íbid.*, pág. 7.

¹¹⁹ *Íbid.*, pág. 8.

¹²⁰ *Íbid.*, pág. 13.

absoluta de la validez de la declaración de intenciones expuesta en el “prólogo”, lo considera un bonito montaje que le suena a falso, a bonita construcción mental realizada *a posteriori*, que pretende, tras la guerra española, despistar sobre el elemento autobiográfico de esas primeras novelas, muy subidas de tono por el componente lupanar, por lo que privilegia un sentido trascendental y filosófico que sólo en segundo término tenían¹²¹. Y aunque Amorós no encuentra pruebas seguras que confirmen su apreciación negativa de las palabras del “prólogo”, destaca dos razones para ella: una lectura que ve en la tetralogía

un drama individual con una base autobiográfica indudable y no advierte (quizás por deficiencia de sensibilidad) toda esa vasta construcción mental a que Pérez de Ayala se refiere; y el gusto de Ayala por dar trascendencia filosófica a lo que no son más que creaciones artísticas espontáneas”¹²².

En una posición diametralmente contraria, Agustín Coletes Blanco señala que resulta tajante en exceso esta postura, ya que

es indudable que el material de la tetralogía, por ser de corte autobiográfico, apunta claramente hacia el *Bildungsroman*, pero no es menos cierto que el mismo troquelado de ese material indica un deseo de organización más trascendente que el propiamente autobiográfico”¹²³.

A pesar de ello, Coletes Blanco niega la lectura de la tetralogía como reflejo de la conciencia nacional, por lo que acaba por coincidir en líneas generales con Amorós en el punto capital, a nuestro modo ver, del “prólogo”. En el fondo de esta polémica se está debatiendo el predominio del elemento autobiográfico sobre la preocupación por España en la tetralogía.

5. 2. Conciencia colectiva / conciencias representativas

Ayala entiende por conciencia colectiva aquel conjunto de ideas madres

¹²¹ A. Amorós, *La novela intelectual...*, págs. 198-200.

¹²² A. Amorós, “prólogo” a *La pata de la raposa*, págs. 14-15.

¹²³ A. Coletes Blanco, *op. cit.*, pág. 95.

y de emociones raíces que constituyen el signo peculiar de una época¹²⁴, y por tanto entiende la conciencia individual como la encarnación de esas ideas y sentimientos en unos tipos representativos.

Pero antes de que entremos en la consideración textual de este tema, debemos hacer notar que la preocupación por las conciencias individuales como exponentes del estado ideológico de España en su colectividad histórica no es una reflexión que surgiera en Ayala espontáneamente en 1942, sino una obsesión constante en sus críticas literarias sobre el teatro, en reflexiones diversas sobre la idiosincracia peculiar de distintos pueblos y en sus mismas creaciones en verso y en prosa. Sería labor prolija acumular aquí las múltiples declaraciones que expresan esta idea. Ciñámonos, pues, a las que por su relevancia abren el camino hacia la comprensión de la tetralogía.

En el artículo “Covadonga”, aparecido en *La Prensa* de Buenos Aires, en 1918 y recogido luego en *Rincón asturiano*, postula la existencia de una conciencia colectiva en España que se remonta al Medievo y que se manifiesta en el quehacer literario de la época: “Por lo que atañe a España, hallamos que su memoria personal, su tradición viva y presente en la conciencia, arranca del colapso de la monarquía gótica, según se patentiza en el Romancero”¹²⁵.

La dimensión educativa no está ausente, como casi nunca en Pérez de Ayala, de estas reflexiones. En el mismo artículo arriba citado, tras identificar la memoria colectiva de un pueblo con el recuerdo que cada miembro de ella tiene de la tradición y señalar que esa memoria personal se fundamenta en la cultura, Ayala concluye que la “educación de un pueblo depende del equilibrio volumen y recíproca armonía de ambas formas de la memoria”¹²⁶. Y lo que

¹²⁴ La ingente labor galdosiana late bajo esta concepción, como advierte el mismo Ayala: “Señaladamente la obra de Galdós es inapreciable e inexcusable para conocer y sentir la España del siglo XIX, en sus ideas madres y en sus emociones raíces, en sus peripecias y en su mímica, en lo espiritual y en lo pintoresco, en lo dramático y en lo cómico” (O. C., IV, pág. 805).

¹²⁵ O. C., I, pág. 1209.

¹²⁶ O. C., III, pág. 942.

resulta más significativo para corroborar la coherencia ideológica del Ayala que escribe el prólogo de 1942 y el que afirma lo siguiente en 1918: “El último lindero adonde se extiende la memoria personal colectiva se identifica con el umbral de la ciencia histórica”¹²⁷, lo que vale tanto como defender la necesidad artística de hacer consciente la personalidad colectiva (tradicción y cultura) de un pueblo en su presente histórico: las formas de permanencia y renovación del ser nacional *hic et nunc*. Salta a la vista la analogía de estas reflexiones tempranas con la declarada intención al escribir la tetralogía de presentar la evolución del mayor número de conciencias individuales, egocéntricas, hasta su integración en una mentalidad “definida e intensificada de conciencia nacional e histórica”¹²⁸.

Años antes, el 28 de abril de 1911, en la época pues de la tetralogía, publica un artículo, “Fruto de andar y ver”, incluido en *Terranova y sus cosas*, en el que observamos el afán de Ayala por difundir el principio liberal de la tolerancia en el pueblo español como medio para conseguir una norma de vida:

Pero la masa de la nación necesita de más; fuerza es que vaya conociendo por observación inmediata la innumerable copia de extravagancias en que incurre el hombre por obra de la costumbre, el clima y porción de circunstancias más. De modo que la primera virtud que se extrae de los viajes es la tolerancia para con la sandez humana, y además, conociéndolo todo y habiendo experimentado que nada mantiene su encantamiento cuando llegue a establecerse una norma de vida sobria y noble y moderada¹²⁹.

Dos aspectos igualmente trascendentes para la comprensión de la tetralogía cabe que destaquemos de este pasaje: por una parte, la literatura como vehículo para reflejar un estado de cosas a través de la expresión o vivificación de ideas, emociones y actitudes, en palabras de Ayala, la

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 946.

¹²⁸ “Prólogo” a *Troteras*, pág. 13.

¹²⁹ *O. C.*, I, pág. 1385.

“conciencia colectiva” de lo que se llama España, lo cual solo es visible mediante la presentación del mayor número de conciencias individuales representativas; por otra, la vertiente catártica de la literatura que, al exponer este caudal de formas vitales en lucha constante, espera conseguir la difusión de una norma de vida tolerante en sociedad.

Íntimamente vinculado a este hecho encontramos la concepción del mundo como lucha de contrarios y el mundo como tragedia que emana de la confluencia del espíritu lírico y dramático, tal como se ejemplifica en el famoso episodio de la lectura del *Otelo* de *Troteras y danzaderas*. Así se muestra, por ejemplo, en un género mixto, el “drama poético”, que se caracteriza por el enfrentamiento de cada conciencia con sus propias paradojas o con el medio. Sus palabras sobre este género teatral sintetizan su práctica novelística en la tetralogía de poner de manifiesto el conflicto interior y exterior de las conciencias, la tragicidad de lo humano en la fatalidad del cumplimiento del destino personal y la constante revisión de la realidad en la lucha entre pasado y presente, tradición y modernidad:

... una visión naciente, dolorosa, personal, de la vida, que pide ser participada, completamente, *realizada* democráticamente, y de esta suerte modificar la presbicia senil, la falsa visión tradicional (fue visión, ya no es visión) de quienes tienen ojos y no ven. El precursor, el innovador, el apóstol, el insurgente, el revolucionario (sea en materia de sentimientos, de ideas, de preceptos o de dogmas), en combate con la red pasiva de lo establecido (insensibilidad, rutina, licitud, ortodoxia)¹³⁰.

Más claramente se formula esta idea en una conferencia leída el año 1922, en la que Ayala plantea la relación entre una conciencia universal que se concreta en cada tiempo histórico en la razón de ser de la conciencia nacional:

No de otra suerte, la autoridad culta (el tronco) infunde, temporalmente, conciencia universal en la autoridad popular (ramas y

¹³⁰ O.C., III, pág. 158.

hojas), y temporalmente de ella recibe conciencia nacional e histórica¹³¹.

Tan penetrado se encuentra el pensamiento de Ayala de los conceptos de lo individual y lo colectivo que llega incluso a plantear una delimitación de diversas modalidades artísticas sobre esta base. Así lo comprobamos en el capítulo sobre “La comedia política”, en el que expone que artes como la poesía lírica, la pintura, la escultura o la música producen sobre el receptor una educación estética, entendida como exaltación de “la personalidad, la singularidad, y proporcionan una perspectiva única en la visión del mundo”¹³², en consonancia con el espíritu lírico definido en *Troteras*; mientras que el teatro implica un mejoramiento ético, a nivel colectivo, ya que muestra ejemplos de “inadaptación a la armoniosa vida en común, bien sean graves y patéticos, como en la tragedia, ya sean ridículos y de menos fuste como en la comedia y en la farsa”¹³³, en consonancia con el espíritu dramático planteado en *Troteras*.

Resulta llamativo que en tanto que género literario la novela no aparezca explícitamente en ninguna de ambas tendencias, que Ayala no se decante por incluir abiertamente el arte narrativo ni dentro del ámbito lírico o estético ni dentro de la preocupación ética o dramática. Sin embargo, de acuerdo con las coordenadas ideológicas ayalinas, así como en el marco de su actividad creativa, creemos que la novela habría que situarla en la categoría del espíritu ético-estético, pues en ella se plantearían por igual los conflictos de índole personal (estética), como los de carácter social (ética); es decir, el papel de la novela es atender tanto al individuo en el trance de su desarrollo integral como hombre, de su problemática existencial frente a los problemas eternos, como la dramatización del enfrentamiento de esta conciencia individual con las demás conciencias individuales, esto es, el ser en sociedad¹³⁴.

¹³¹ O. C., IV, pág. 1020.

¹³² O. C., III, pág. 651.

¹³³ *Ibid.*, pág. 315.

¹³⁴ Entre muchos otros valores que Ayala descubre en la gran novela galdosiana quizás

Antes incluso de la redacción de *Tinieblas en las cumbres* (1905-1907), Ayala se preocupa por mostrar la posibilidad de reflejar una idiosincracia nacional. En “Panteísmo asturiano”, artículo escrito para la revista *Alma española* (20 de diciembre de 1903), si bien niega la existencia de un alma española, sin embargo, “es dado al observador sincero, concienzudo, desapasionado, comprobar la existencia de una gama psicológica colectiva, no de matices, sino de tonos enteros, definidos”¹³⁵.

Ángeles Prado ha señalado acertadamente que la peripecia del eclipse actúa como eje simbólico en el que se produce la inflexión de la integración de la conciencia individual en la conciencia nacional. Además no solo defiende la lectura que ofrece Ayala en el prólogo de 1942 para la tetralogía, sino que la extiende a obras posteriores, pues “las imágenes conceptuales que vertebran el ciclo poemático revelan una correspondencia muy estrecha con las ideas expuestas por Ayala en el mencionado prólogo”, lo cual le induce a creer en la veracidad de las palabras del autor con respecto a su intencionalidad novelística¹³⁶.

Esta visión de las cosas la vierte Ayala en su interpretación y valoración de las obras de otros autores. Desde muy temprano también, en 1911, en una reflexión sobre *La primera república*, de Galdós, advierte Ayala que en ella se contienen tantas ideas que va a hacer falta mucho tiempo para entenderlas, y mucho más para “hacer que adquieran estado de conciencia colectiva”¹³⁷. He aquí un valor absoluto para la narrativa ayalina: la concepción del arte como motor de cambio en las estructuras sociales imperantes en un tiempo histórico determinado, mediante la iluminación de los espacios sombríos que nutren las

sea uno de los que más huella deja en él la trabazón entre la preocupación social y la inquisición en la problemática humana. Este valoración positiva se proyecta igualmente sobre la obra dramática del escritor canario, pues es “obra íntegra y perfecta, en la cual la diversidad de elementos sociales, históricos, éticos y estéticos se funden con rara armonía y grandeza” (*ibid.*, pág. 187).

¹³⁵ O. C., I, pág. 1188.

¹³⁶ R. Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo*, págs. 23-29.

¹³⁷ O. C., I, pág. 1395.

conductas de los distintos tipos humanos, el arte como acicate de la conciencia histórica.

En sus reflexiones sobre el teatro pululan multitud de opiniones en esta misma línea. De hecho, el género teatral destaca por encima de los otros géneros tradicionales en la capacidad de recoger la personalidad de un pueblo –como ya indicamos arriba–, hasta el punto de ver en la obra teatral “un amplio círculo, de circunferencia esfumada y elástica a manera de atmósfera, dentro del cual se encierran porción de círculos concéntricos, que representan otros tantos modos de vida física y de vida de conciencia”¹³⁸.

Resulta fácil para cualquier lector habitual de *Las Máscaras* recordar la preferencia de Ayala por las interpretaciones tipológicas de los personajes teatrales de diferentes autores, siempre atento a la sustancia vital que da vida a los seres de ficción. De *La ciudad alegre y confiada* destaca el propósito que tuvo Benavente de conferir a los personajes categoría de seres representativos, si bien advierte que falló en su intento¹³⁹. Con ocasión de otra obra de este autor, *El collar de estrellas*, recuerda que fue una comedia que se leyó como reflejo de la España del momento mediante una selección de ciertos tipos emblemáticos, si bien Ayala no ve “qué tipo representativo incorpora cada uno de los miembros”¹⁴⁰. Fracasa Benavente en su intento por hacer el esquema ideal de España a través de ciertas conciencias representativas, porque para ello hay que practicar un simbolismo arquetípico que emane de un procedimiento de acusada concentración de la realidad, en virtud de la cual se asocien los elementos de una misma especie. En opinión de Ayala, Benavente ha hecho todo lo contrario: “extremar un concepto y luego infundirlo en una individualidad de ficción”¹⁴¹.

¹³⁸ Cfra. “La Personalidad”, *España*, 37 (7 de octubre de 1915). Citamos por R. Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos...*, pág. 51.

¹³⁹ O.C., III, pág. 320.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 84.

¹⁴¹ *Ibid. supra.*

De todo ello, podemos concluir que cuando Ayala habla de que la tetralogía pretende reflejar la crisis de las conciencias individuales representativas para diseñar el esquema arquetípico de España alude a la revisión dramática que en ella se realiza de las distintas posiciones frente al mundo de Yiddy, Rosina, Alberto, Travesedo, Fernando, Gonzalfáñez, Teófilo Pajares, Sabas Sicilia o Halconete. En todos ellos se cifra el panorama que el presente histórico español tiene ante los dos polos de la existencia: el trascendental y el social, que obliga a la convivencia emocional e ideológica de los hombres. Al respecto, es significativo que Yiddy y Alberto dialoguen a 1.500 metros de altura, sobre el resto de los humanos, y que sea en la montaña donde Yiddy intente que Alberto abandone sus manías trascendentes y acepte que no encontrará su razón de ser en el ensimismamiento, sino en el terreno de lo social.

La preocupación por la convivencia en España, por su realidad histórica presente ante el problema de las exigencias independentistas se trasluce en una conferencia reproducida parcialmente por Jesús Andrés Solís, en la que se afirma lo siguiente:

La causa final de España, la condición de su plenitud y rendimiento universales, es su unidad orgánica. Pero algunos objetarán: esa misma es la causa final o razón histórica de las regiones que pretenden la independencia. A eso contesto que no¹⁴².

Esta fe en la unidad española como primer paso hacia su recuperación histórica halla su exponente en la tetralogía en la figura del leridano Cerdá. La mayoría de los críticos que se han ocupado de esta figura, indiscutiblemente repulsiva y caricaturesca, coincide en el hecho de que una vez que Ayala agota narrativamente esta figura, de nuevo aparentemente anecdótica, lo elimina de las páginas de su novela. En el contexto interpretativo que venimos

¹⁴² J. Andrés Solís, *Vida de Ramón Pérez de Ayala*, 1979. La cita la tomo de M. Fernández Avello, "Pérez de Ayala y el regionalismo...", pág. 39.

proponiendo, cabe una lectura historicista del devenir de Cerdá, vinculada al afán separatista de Cataluña, de la que sería signo la marcha del personaje, “[zambullido en el inquieto mar de la historia contemporánea”¹⁴³.

Por todo lo analizado en este apartado, consideramos que Ayala concibe la novela como género que refleja la conciencia colectiva de un pueblo a través de diversas conciencias individuales representativas, y que su interpretación de la tetralogía, lejos de ser un montaje *a posteriori*, movido por intereses particulares, es un idea constante de lo que el género novelesco –y la literatura, en general– debe ser.

Amorós aprecia predominio de la conciencia individual en las tres primeras novelas, y más presencia de lo español colectivo en la última novela¹⁴⁴. Sin embargo, no debemos perder de vista que la autoeducación sentimental que experimenta Alberto en *La pata de la raposa* -remate del predominio de lo individual- sólo es explicable desde la crisis progresiva de su conciencia individual para meterse de lleno en la conciencia colectiva de España. En cualquier caso, si esa defensa del individualismo se fundamenta en Alberto Díaz de Guzmán no podemos perder de vista el hecho de que sea protagonista auténtico tan sólo en *La pata de la raposa*, ya que en *Tinieblas* cobra entidad narrativa en la tercera parte, y especialmente después del encuentro con Yiddy, y en *A.M.D.G.* Bertuco tampoco es centro de atención del narrador en mayor medida que otro personaje, Coste.

Indicábamos arriba que el descrédito que Amorós concede a la intención de Ayala de mostrar la crisis de la conciencia hispánica, señalada en el prólogo de *Troteras*, guarda estrecha relación con la defensa que Amorós hace del carácter autobiográfico de las novelas del primer ciclo. Este asunto presenta varias cuestiones: la existencia o no de ese carácter autobiográfico, el sentido del mismo y la alteridad narrativa de Ayala, Alberto.

¹⁴³ O. C., I, pág. 255.

¹⁴⁴ A. Amorós, *La novela intelectual...*, págs. 198-200.

En cuanto al primer punto, la realidad de ciertos hechos (el eclipse solar de 1905), situaciones (la excursión a Pajares en compañía de otros hombres, entre los que iba inicialmente Azorín, y señoritas de partido) y personajes (el ya citado caso de Adam Warble, nombre literario del ingeniero inglés Philip Walsh o el propio Alberto como *alter-ego* de Ayala), por citar solo ejemplos de *Tinieblas* no admite duda alguna. De hecho, el mismo Ayala, al plantear la dimensión autobiográfica de sus cuatro primeras novelas, lo confirma, al menos “en lo tocante a la génesis de un espíritu individual, especie de monografía de un alma determinada, o anales internos de la formación de una óptica de ideas y sentimientos frente al mundo”¹⁴⁵. Este reconocimiento del autor indica, por lo demás, que más que de situaciones, referencias o recuerdos personales lo biográfico se enfoca hacia el proceso de gestación de una conciencia individual frente al mundo, esto es, en el marco de la conciencia colectiva: la óptica personal nace del contraste dramático, dialógico, con otras conciencias individuales.

En cuanto a la consideración de Alberto Díaz de Guzmán como “otro yo” narrativo, como el ente textual que representa las ideas y emociones de Ayala frente a su contexto histórico, debemos recordar el antisicologismo radical de Ayala, basado en su creencia de la imposibilidad de la novela para adentrarse en las honduras de un ser distinto al de uno mismo, por lo que sólo cabe poner irremediabilmente algo suyo en cada una de sus criaturas de ficción:

Nuestra visión, nuestro conocimiento del mundo, adquirido con ayuda de nuestros sentidos, nuestras ideas sobre la vida, no podemos evitar transponerlos en parte a todos los personajes cuyo ser íntimo y desconocido pretendemos desvelar. Siempre somos nosotros, por tanto, quienes nos mostramos en el cuerpo de un rey, de un asesino, de un ladrón o de un hombre honrado, de una cortesana, de una religiosa, de una muchacha o de una verdulera...¹⁴⁶

¹⁴⁵ O. C., IV, pág. 1004.

¹⁴⁶ R. Pérez de Ayala, *Viaje entretenido...*, pág. 26.

Es inexcusable que nos preguntemos entonces si “solo” Alberto refleja el pensamiento de Ayala, si es su único otro yo narrativo, o si, por el contrario, la simiente ideológica y emocional del asturiano se esparce, en mayor o menor medida, en otros personajes que revisten la sustancia de su propio creador. A nuestro modo de ver, Ayala no se encubre detrás de Alberto Díaz de Guzmán, al menos con exclusividad, sino que se expande a otros niveles, asume diversas conciencias vitales que igualmente constituyen una posición -la suya- frente al mundo. En este sentido, creemos que la sustancia vital que da vida a Yiddy está más cerca del Ayala que empieza a escribir *Tinieblas en las cumbres*, en tanto que superación del estadio problemático que encarna Alberto en su búsqueda de valores auténticos. Veamos con más detenimiento este hecho.

El poema “Madurez”, escrito entre 1903 y 1904, en plena efervescencia modernista del autor, refleja un estado de superación personal de la postura vital de la que aun participa Alberto en *Tinieblas* (1907). El sujeto lírico del poema se lamenta de haber traicionado el seno de la Naturaleza, donde se oculta la verdad, por las apariencias engañosas del mundo:

Un anhelar maldito, de aventura malsana,
me arrancó en otros días de tu seno sereno;
mas la experiencia humana
nuevamente me arroja en tu seno.

Escudriñé las grandes verdades de los hombres
en ámbitos adustos de doctas bibliotecas.
Nihil, nihil. Cuatro nombres,
cuatro cifras, cuatro palabras huecas.

Bien y Mal, Muerte y Vida, Dios. Cuanto
hube aprendido
son palabras, palabras, palabras sin sentido¹⁴⁷.

Estos versos reflejan un Ayala que ha quemado ya las sucesivas etapas

¹⁴⁷ O. C., II, págs. 21-22.

por las que pasará Alberto a lo largo de la tetralogía, desde los devaneos trascendentales que se transparentan en su dialogar con Adam Warble-Horacio en *Tinieblas en las cumbres*, hasta la etapa madrileña en busca de la gloria literaria en *Troteras y danzaderas*.

Cobra sentido desde esta perspectiva el hecho de que en la tetralogía se narra la gestación de una óptica concreta frente al mundo, la de Alberto, pero sin olvidar que desde la primera novela de la tetralogía, *Tinieblas*, aparece el punto final de su evolución, encarnado en Adam Warble. Este ilustrativo principio y final de una visión de la vida en el diálogo trascendente a 1.500 metros por encima de los hombres, implica un desdoblamiento del propio autor. Con ello Ayala utiliza una técnica narrativa propia de la novela picaresca mediante la cual el protagonista camina por la vida desde la posición de quien ha completado su ciclo. Este recurso didáctico será propio del *Bildungsroman*, la novela de aprendizaje –tan evidente, en especial, en *La pata de la raposa*.

La cuestión de la alteridad ha derramado mucha tinta entre los críticos ayalinos. Para Norma Urrutia, Alberto resulta en muchas de sus características el retrato idealizado del mismo Pérez de Ayala, incluso el Pérez de Ayala que le hubiera gustado ser¹⁴⁸. Por el contrario, Adams y Stoudemire señalan que Ayala temía poder convertirse en alguien como Alberto y muy acertadamente concluye que si el escritor asturiano tuvo alguno de los problemas de su personaje los conquistó y emergió de ellos¹⁴⁹. A este juicio, con el que coincidimos plenamente, podemos añadir que la tetralogía constituye, en esencia, la crónica de esa superación, y que el Ayala que comienza a escribir en 1905 *Tinieblas en las cumbres*, como dice Adam Warble a Alberto, conoce su mismo mal y ya ha vivido todo el proceso que se enuncia en las cuatro novelas.

¹⁴⁸ Norma Urrutia, *De "Troteras" a "Tigre Juan"*, pág. 41.

¹⁴⁹ Adams y Stoudemire, "Introducción" a *Selections from...*, pág. XII.

Hemos mencionado ya que en cierto sentido la tetralogía podría ser leída como un conjunto de novelas en una etapa prenormativa¹⁵⁰ y que Julio Matas había establecido el calificativo de “Novelas normativas” para las grandes obras de la segunda etapa, en las que Ayala se concentraba en ciertos temas, entendidos como base de una vida ajustada a las normas eternas. Las cuatro novelas de la primera etapa no se encuentran, a nuestro parecer, lejos del mismo campo de acción de las “novelas normativas”, si bien aquellas proponen la destrucción de ciertas normas coyunturales que impiden un modo de vida que permita el acceso a una vida ajustada a las mencionadas normas eternas. Es decir, para que novelas como *Belarmino y Apolonio* o *Tigre Juan* fueran vaso que recibiera el líquido fermentado de las auténticas normas vitales, era paso necesario derramar en una etapa novelística los malos humores, los errores vitales típicos de la España finisecular, que impedían cualquier actuación positiva sobre la realidad española. La atomización analítica de la tetralogía anticipa la síntesis armoniosa de los principios normativos de *Belarmino y Apolonio* o *Tigre Juan*.

En *La pata de la raposa*, en la que con más vigor y calado analítico Ayala hace una radiografía de su protagonista, este ve apuntar en su alma “las normas morales de una vida renovada, toda serenidad y aplomo”. El hecho de que al final del ciclo novelesco aún se debata en radicales contradicciones no implica que Alberto no haya concluido su proceso educativo, tal y como lo entiende el escritor asturiano, esto es, la asunción del principio de tolerancia universal, sino que la educación ético-estética comporta la comprensión de las propias paradojas.

Como trataremos de mostrar en los próximos capítulos, la tetralogía

¹⁵⁰ Aunque no sea asunto del presente estudio, ceñido a la tetralogía, por lo que atañe a la calificación global de “novela intelectual” con que A. Amorós ha identificado la narrativa ayalina dado que en ella se ofrece una visión amplia, inteligente, sabia y compleja de la vida, debemos matizar que tal actitud ante la existencia no es un fin en sí mismo, sino el medio para proyectar ciertos valores. Pues como señala el propio Ayala la educación intelectual, como su novela, no tiene como propósito la instrucción, sino la tolerancia (*O. C.*, III, pág. 85).

narra la historia de la integración de una conciencia individual en la conciencia colectiva. Desde una conciencia narcisista, egocéntrica y sin arraigo vital, Alberto va adquiriendo una conciencia de su función ético-estética como individuo en el marco de la conciencia colectiva; encuentra su razón de ser como individuo en la razón de ser nacional.

CAPÍTULO II

LA TETRALOGÍA EN SU DIMENSIÓN ESTÉTICA

1. Unidad o diversidad del sentido estético en la narrativa de Pérez de Ayala

A lo largo de toda su producción ensayística Pérez de Ayala se prodiga en disquisiciones en las que entran en juego cuestiones de carácter estético. Sus reflexiones, sujetas a una gran coherencia interna, parten de un fundamento sustancialista que, reconociendo usos y tendencias diversas en la estimación del fenómeno estético a lo largo de la historia, se nutre de la idea de que “la estética no es cuestión de modas”¹⁵¹.

Intentar abordar las líneas directrices de su pensamiento en esta materia encuentra como primer obstáculo la ausencia de un cuerpo doctrinal organizado a tal efecto, pues como advierte B. Campbell en su estudio sobre las teorías estéticas del escritor asturiano:

Nowhere did he expound his theories in anything approaching a complete or organized form. They can only be gleaned from his various creative works and the hundreds of articles he published during the first six decades of this century¹⁵².

Lo que puede parecer un inconveniente añadido a la labor crítica, resulta, sin embargo, la exaltación del impulso artístico como núcleo esencial, como fruto maduro en donde se encuentra toda la esencia íntima e imperecedera del creador. Y es que Ayala creía que todo “artista realiza u objetiva en la misma obra de arte su personalidad, su teoría, su sistema”¹⁵³. No de otra suerte sucede, por ejemplo, con la plasmación de su concepto de tragedia en *Troteras y danzaderas*, que sirve de base teórica posterior para

¹⁵¹ O. C. III, pág. 151.

¹⁵² B. Campbell, "The esthetic theories of ...", pág. 447.

¹⁵³ O. C. III, pág. 265.

gran cantidad de artículos recogidos en el libro *Las Máscaras*.

En Ayala la consideración de lo estético se revela como un principio vital que permite al hombre dar sentido a su existencia, una facultad susceptible de desarrollo con la que penetrar en la realidad del mundo. En este sentido se pronuncia Ayala en el “prólogo” a la edición argentina de *Troteras y danzaderas* de 1942, en el que afirma que las novelas de madurez sobre temas universales que conforman su segunda etapa narrativa (*Belarmino y Apolonio; Luna de miel, luna de hiel y Los trabajos de Urbano y Simona; Tigre Juan y El curandero de su honra*) pretenden una recreación en el presente de ciertas “normas eternas y valores vitales”¹⁵⁴, que para el escritor asturiano son, como él mismo se encarga de desvelar poco antes, “religión, ética y estética”¹⁵⁵.

El arraigo que estas “normas eternas” tienen en la cosmovisión ayalina se corrobora desde mucho antes, en la serie de artículos, coetáneos a las novelas de la segunda etapa, que publica en *El Sol* sobre la figura de don Juan, personaje que tal como lo concibe Tirso de Molina, le parece a Ayala un ser carente de todos los sentidos superiores de la vida, a saber: “el sentido religioso, el sentido moral, el sentido social, el sentido estético”¹⁵⁶. A modo de síntesis, tales principios rectores de la existencia humana se compendian significativamente en dos que tratan de dar respuesta a las preocupaciones de orden terrenal y trascendente del hombre, afirma en sus divagaciones sobre el arte narrativo de otro don Juan, Valera en este caso, en el mismo año:

Hasta ahora, en nuestra civilización occidental se han acusado dos finalidades primordiales de la vida humana, ora cada una de por sí, ora cohesionadas en diversa medida y subordinación: finalidad del paganismo, finalidad en esta vida, la «convivencia social», problema ético y estético; la del cristianismo, finalidad en la otra vida, «salvación del

¹⁵⁴ Ed. cit., pág. 19.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 17.

¹⁵⁶ O. C., III, pág. 349.

alma», problema religioso¹⁵⁷.

Siguiendo, pues, las palabras del escritor asturiano sobre las normas superiores de la vida, Julio Matas establece, como ya señalamos en el capítulo precedente, una distinción en la narrativa ayalina al proponer el término “novelas normativas” solo para aquellas que escribe a partir de *Belarmino y Apolonio*¹⁵⁸. En otro lugar, afirma que la asunción de estos principios vitales responde a un cambio que tendría lugar hacia 1913, es decir, al concluir precisamente el ciclo de Alberto Díaz de Guzmán, ya que es a partir de esta fecha cuando Ayala se habría forjado una filosofía personal coherente que le exigía nuevos moldes de expresión:

Pues, aun cuando el cambio de 1913 se debe principalmente a la formulación de otra manera de ver el mundo, ha de concluirse, si se quiere poner las cosas en su punto, que esta forma de pensar implica el cambio de visión estética, de concepción del arte de novelar. Pérez de Ayala percibe, desde aquella época, el universo, la naturaleza, la vida como realidades regidas por leyes eternas –y no se trata sólo de aquéllas que la ciencia ha establecido–, a las cuales ha de plegarse el hombre para alcanzar su felicidad¹⁵⁹.

No podemos obviar, sin embargo, que la tetralogía constituye una referencia obligada, un camino de tránsito obligatorio, en el hallazgo de esta “nueva manera”, en la medida en que en ella se percibe –desde un planteamiento que hemos denominado “prenormativo”– el proceso de gestación de una cosmovisión de la que se va a nutrir toda su narrativa posterior, su evolución personal hasta venir a dar en esa “nueva manera de ver el mundo”. Sin embargo, ello no significa en modo alguno que tome posesión de esa cosmovisión tras finalizar la tetralogía.

Haciéndonos eco de las palabras de Ayala en el “prólogo” a *Troteras*

¹⁵⁷ O. C., IV, pág. 861.

¹⁵⁸ J. Matas, *Contra el honor...*, págs. 21 y ss.

¹⁵⁹ J. Matas, “Política y silencio...”, págs. 1 y 12.

podemos señalar que en las cuatro primeras novelas

... está latente, a lo que creo, la proximidad cierta y casi palpable, aunque invisible, de la última verdad poética, la de las normas eternas y los valores vitales, que van por grados comprobándose, confirmándose y reconociéndose, como si dijéramos experimental-mente; y hay también en todas ellas, si no me engaño, anchas claraboyas y lucernas cenitales, por donde se anuncia en vaga difusión de luz naciente, el mediodía venidero y no lejano. Como éste era mi encubierto propósito, quiero hacerme la ilusión de que hasta el lector más lerdo se dará cuenta de ello¹⁶⁰.

Si, como trataremos de mostrar en el ámbito de lo estético, tal intención late bajo sus primeras novelas, no podemos dudar de que Ayala toma conciencia de los valores normativos que guiarán su narrativa posterior bastante antes de 1913, pues ya aparecen expresados en la tetralogía, si bien como proceso de adquisición, con avances y retrocesos. En esta dirección debemos recordar el propósito de Ayala de componer un vasto plan narrativo, una especie de comedia humana a lo Balzac, de la que la tetralogía no sería más que una parte. Si bien circunstancias económicas muy conocidas (la quiebra del patrimonio familiar) van retrasando el proyecto hasta su abandono definitivo, sabemos de la veracidad de su intención por una carta a su amigo Rodríguez-Acosta de enero de 1906, esto es, una vez concluida la redacción de *Tinieblas en las cumbres*. Coetánea a este proyecto inconcluso es la idea, igualmente frustrada, de una obra poética que expresara en tres períodos el desarrollo del artista desde una posición inicial en que aquél cree que todo lo creado ha sido puesto ahí para posesión propia (*Las formas*), pasando por el descubrimiento de que esa realidad escape a cualquier control sensorial o intelectual (*Las nubes*), para descubrir en la madurez final del artista “que las formas no son sino la apariencia sensible de las normas eternas” (*Las*

¹⁶⁰ Ed. cit., págs. 18-19.

normas)¹⁶¹. La explicitación del malogrado contenido de este esquema poético y, particularmente, la aseveración de que “aquel plan novelesco era complemento del plan poemático”¹⁶² confirman la conciencia temprana por parte de Ayala de hacer girar su universo creativo en torno a los principios normativos. Los términos recreación, latencia, búsqueda no son más que etapas o estados de mayor o menor nitidez en que se manifiesta lo normativo.

El argumento que de manera tajante se ha opuesto a este reconocimiento, como ya vimos, es el perceptible elemento autobiográfico de las cuatro primeras novelas, que ha impedido atender a la unidad subyacente que lo normativo tiene en toda la producción ayalina, fuertemente marcada por un ideal de “conjunción armónica de lo ético y lo estético”¹⁶³. Últimamente, ciertos estudiosos de la obra ayalina han venido relativizando la importancia del autobiografismo. Dolores Albiac, por ejemplo, advierte que Ayala no consideraba la inclusión de experiencias personales en la novela “como una manera de novelar elementos autobiográficos”¹⁶⁴. Las vivencias del autor en estas obras se estructuran como un devenir prenormativo, una búsqueda experimental de los valores esenciales de la existencia, o, como afirma el propio escritor al ser preguntado sobre lo autobiográfico en ellas, los “anales internos de la formación de una óptica de ideas y sentimientos frente al mundo”¹⁶⁵, que es la de Alberto Díaz de Guzmán y, por tanto, la del propio Ramón Pérez de Ayala.

En el citado “prólogo” a *Troteras* insiste en este punto:

No me cansaré de repetir (y a esto viene tan preámbulo) que esta novela, *Troteras y danzaderas*, como sus hermanas mayores, aparte de que cada cual las pueda entender como guste o como se le alcance en cuanto a su relativo valor literario, no se pueden entender en su valor

¹⁶¹ Íbid., págs. 16-17.

¹⁶² Íbid., pág. 17.

¹⁶³ J. Ramón González, *Cómo leer a...*, pág. 26.

¹⁶⁴ D. Albiac, “Autobiografía personal...”, pág. 185

¹⁶⁵ O. C., IV, pág. 1004.

humano e histórico, dentro de mi obra y de la evolución de la conciencia española a través de la conciencia individual de un escritor contemporáneo, sin hacerse cargo de las preocupaciones de orden espiritual y estético que gobernaban la mente del autor en el momento de escribirlas¹⁶⁶.

Siguiendo el esquema del triple período poemático expuesto por Ayala, Donald Fabian analiza la evolución artística de Alberto y afirma con certera visión que la serie concluye cuando el personaje alcanza finalmente “the third of the three phases in the process of growing to maturity, that of the *norms*”¹⁶⁷.

La adquisición de esta óptica ante la vida, identificable con la asunción de los patrones normativos ya mencionados (estética, ética y religión, o, dicho en términos platónicos, belleza, bien y verdad), recorre una trayectoria amplia y fluctuante. El punto de partida es una crisis del esteticismo, marcado como valor negativo de la experiencia individual de la vida, en *Tinieblas en las cumbres*, para llegar a un sentido en el que la estética, al fundirse con la ética, redundaba en la exaltación de una vitalidad depurada. Esta “vitalidad depurada” vertida en la tetralogía como la historia de la evolución creadora de Ayala es el meollo de la cuestión.

2. La tetralogía como búsqueda del sentido estético de la vida

2.1. La crisis estética

2.1.1. El esteticismo inicial de Pérez de Ayala

Pérez de Ayala nace a la literatura bajo el signo de la Belleza modernista. Sus primeras amistades artísticas así como los escritos iniciales se mueven en esta órbita. En 1902 publica como folletín el relato *Trece dioses*,

¹⁶⁶ Ed. cit., pág. 19.

¹⁶⁷ L. Fabian Donald, “The progress of the artist...”, pág. 114.

rescatado en 1989 por G. Scanlon de las páginas del periódico *El progreso de Asturias*, en el que imita el decadentismo de *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán. Al año siguiente aparece el poemario *La paz del sendero*, de vertiente intimista. En 1904 estrena en el teatro Campoamor de Oviedo una traducción de *La intrusa*, del simbolista Maeterlinck, en la que se inspira para una obra teatral, *La dama negra*, que publica en *Helios* ese mismo año. Su participación activa en esta revista, estandarte del modernismo triunfante, entre abril de 1903 y mayo de 1904 nos sitúa en el marco idóneo para afrontar la naturaleza de la crisis estética plasmada en la tetralogía, con el fin de trazar un puente entre el ideario modernista de sus primeros escritos y su narrativa ético-estética posterior.

Como es bien sabido, en la revista *Helios*, la Belleza se convierte, en palabras de Patricia O'Riordan, en una “Dea nebulosa, cuyo culto viene a ser una religión”¹⁶⁸. En el manifiesto del primer número, firmado entre otros por Pérez de Ayala, la Belleza es “la Dilectísima”, y, en ese mismo número, el escritor asturiano invoca “a la belleza (con mayúscula)” en su artículo “Poesía”¹⁶⁹.

Este inicial esteticismo a ultranza, este deseo de luchar “como paladines de nuestra muy amada Belleza” que declaran los firmantes del manifiesto de *Helios*, constituye el contexto en que se sitúa la crisis estética que refleja *Tinieblas en las cumbres*.

2.1.2. Opiniones de Ayala sobre el esteticismo

Las opiniones posteriores, así como su narrativa, cuestionan esta inicial atracción por el fenómeno esteticista en favor de una posición ético-estética. Reniega, si es que alguna vez los aceptó incondicionalmente, de los postulados sobre los que se sustenta la teoría del “arte por el arte”: el esteticismo no

¹⁶⁸ P. O'Riordan, “*Helios*, revista...”, pág. 65.

¹⁶⁹ J. M. Martínez Cachero, “Ramón Pérez de Ayala y...”, pág. 30.

admite otro fin artístico que la creación de belleza. Para ello, el artista debe huir de la naturaleza, fea y torpe, o estetizarla, negación implícita de la vida que se sustenta sobre la creencia de que “nada de lo atañadero a la vida normal humana es bello para el esteticismo”¹⁷⁰. Asimismo, como el artista se aísla del medio social en que vive “renuncia a ejercer un ministerio artístico sobre la sociedad”¹⁷¹. Por el contrario, lo que Ayala propone es un arte para la vida, un arte para la sociedad, o dicho de otra manera, la creación como síntesis iluminadora del sentido esencial de la existencia como medio artístico de colaborar en el progreso espiritual de la Humanidad.

2.1.3. La crisis del esteticismo en la tetralogía

De lo apuntado en los epígrafes anteriores se desprende que existe una evolución en la apreciación por Ayala del fenómeno esteticista. Este proceso se refleja en la primera novela, *Tinieblas*.

El orden temporal de la acción no sigue una disposición causa-efecto en la tetralogía. Considerando ésta desde la sintaxis temporal de los acontecimientos narrados, el eclipse solar del final de *Tinieblas* constituye el momento central, el punto culminante (simbolizado geográficamente en la ascensión a las cumbres del puerto de Pajares) de toda la serie. En este episodio se produce una inflexión espiritual y vital: hay un antes y un después del eclipse para Alberto Díaz de Guzmán.

De manera general, los estudiosos de la obra de Ayala coinciden en valorar este motivo como un correlato simbólico de una crisis de conciencia del personaje, lectura que encuentra además el amparo del propio autor, quien en el “prólogo” a *Troteras* dice:

El verdadero eclipse se verifica en su conciencia [la de Alberto]. *Noche*

¹⁷⁰ O. C., III, pág. 223.

¹⁷¹ *Ibid.*, pág. 225.

oscura del alma. Las cumbres más sublimes del espíritu, hacia donde el alma tiende con voluntad de vuelo, quedan anegadas en tinieblas, pregenesíaca o apocalíptica¹⁷².

La siguiente novela en el orden del discurso narrativo, *La pata de la raposa*, ofrece una línea interpretativa clara sobre el factor determinante de esta crisis. Al comienzo de ella el narrador reflexiona sobre las ilusiones normativas que la vida había ido arrebatando a Alberto antes de que el lector lo conociera en las páginas de *Tinieblas*: “religión, moral, ciencia, justicia, sabiduría, riqueza, etc.”¹⁷³. Destacados en primer lugar, Alberto había perdido los sentidos religioso y ético (*A.M.D.G.*) de la vida. Durante la subida a las cumbres, sólo mantiene encendido el ideal de la “Belleza”, norte de una existencia que, a raíz del eclipse, se sume igualmente en tinieblas. El texto marca este trance mediante el rebajamiento ortográfico de la belleza, escrita ahora en minúscula. La “Dilectísima”, aquella “Belleza” mayúscula que los modernistas rescataron para las letras españolas frente al positivismo y cientifismo finiseculares, pierde su estado de gracia, su sentido como luminaria justificativa de la existencia artística:

Sustentábase tan solo, puro y sereno en el vacío, un astro, la Belleza, cuyo satélite fiel era la Gloria, la inmortalidad en el recuerdo de los hombres. Pero en el punto crítico del eclipse, cuando fuera del curso regular de la naturaleza, las tinieblas se habían derramado sobre la tierra, alcanzáronle también el alma de lleno, de manera que aquel astro espiritual que aún vivía dentro de su corazón dejó de lucir, y entonces Alberto comprendió que la belleza era cosa tan humana, precedera e inane como todo lo otro¹⁷⁴.

En *Tinieblas*, Alberto se sitúa en las coordenadas estéticas del modernismo esteticista. Siente aún una atracción irreprimible hacia la belleza, como reconoce a Yiddy en el “Coloquio superfluo”: “La belleza ejerce sobre mí

¹⁷² Ed. cit., pág. 15.

¹⁷³ O. C., I, pág. 344.

¹⁷⁴ *Íbid. supra*.

imperio absoluto”¹⁷⁵. Pero al mismo tiempo confiesa que su deseo artístico se origina de la consideración de la brevedad de la vida y del temor de la muerte: “la idea de la muerte me hizo artista”¹⁷⁶. Dos de los elementos que componen la tríada de las normas eternas tienen clara presencia en la confesión de Warble: la vivencia religiosa o trascendental del temor al más allá actúa como disparadero de la finalidad estética. Hay eso sí absoluta omisión aun del propósito ético. Su impulso creativo se sustenta, pues, en la creencia de que el arte, en su manifestación más divina y espiritual, concede al hombre el don de la eternidad. Se aferra de este modo a la idea de una supervivencia de la conciencia personal frente al caos de la nada, en que la Diosa Belleza, al tiempo que actúa como lenitivo contra el sinsentido de la existencia, concede la inmortalidad a sus devotos seguidores:

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 Schopenhauer¹⁷⁷.

La influencia del autor de *El mundo como voluntad y representación* en el pensamiento artístico del joven Alberto se resuelve pronto en un sentimiento agudo de disociación entre arte y vida, en que la fe puesta en el más allá, no cubre el vacío de la existencia presente. Más que de una estética que mire a su alrededor para penetrar las cosas y revelar su sentido profundo y armonioso, Alberto concibe en estos momentos la estética como la única finalidad de la existencia, paradójicamente al margen de la vida¹⁷⁸. El mundo como realidad

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 292.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 290.

¹⁷⁷ *Ibid.*, págs. 344-345.

¹⁷⁸ En este sentido, Alberto se sitúa en unas coordenadas espirituales similares a las que, según interpretación del propio Ayala, Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia*, obra en la que ante el terror de la muerte propone la solución estética: “Bajo la influencia de Schopenhauer y Wagner, Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, procura aliviar el horror de vivir –horror solamente, comentamos nosotros, cuando la vida está embebecida en el horror de morir– anestesiando la inteligencia racionante por medio de una fuerte ebriedad, delirio y olvidanza de sí propia: el arte. El mundo y la vida no tienen sino una justificación estética” (O. C., IV, pág. 1120).

inmediata no existe para él. El origen de esta circunstancia hay que buscarlo en las páginas de *A.M.D.G.*, pues tal como Alberto confiesa, en trance de superación de este esteticismo antivital, a su prometida Josefina, “por nefasta influencia de la educación jesuítica, yo había llegado a aniquilar el viejo mundo externo, [y] puede decirse que he creado un mundo de la nada”¹⁷⁹.

El conflicto estético que padece Alberto en *Tinieblas* hunde, pues, sus raíces en una educación enfocada hacia la muerte, de ahí que su concepto incipiente del arte huya hacia regiones trascendentes, en una búsqueda de comunicación directa con la divinidad. Clara correlación con esta postura escapista presenta el temprano poema “Coloquios” de *La paz del sendero*:

Y así, llegué a pensar: «Si la vida es tan dura,
y el arte es un consuelo,
el arte no es la vida. El arte está en la altura
y las almas que tienen alas, llegan a vuelo»¹⁸⁰.

Alberto se encuentra en aquella etapa de la que habla el filósofo espenceriano Pedro Lario en *Belarmino y Apolonio*, fase en la que el hombre, autoerigido en centro del universo, busca finalidades absolutas por miedo a la muerte¹⁸¹. Como respuesta al callejón sin salida al que le ha llevado la disociación entre arte y vida, Alberto se decide a poner en práctica un proceso de “autodidactismo estético”, cuya única finalidad ahora sea “intensificar la sensación de la vida, como valor supremo”¹⁸².

Una categoría que en buena medida cifra esta evolución del sentido de lo estético en Alberto es la de lo “sublime”. En su seguimiento partiremos de una observación que, sobre cierto defecto de estilo del incipiente escritor, ha hecho Andrés Amorós. Al buscar algún pasaje con el que singularizar la figura de Alberto respecto de los demás acompañantes en la excursión a las cumbres

¹⁷⁹ O. C., I, pág. 532.

¹⁸⁰ O. C., II, pág. 118.

¹⁸¹ O. C., IV, págs. 38-39.

¹⁸² O. C., I, pág. 543.

de Pajares, afirma:

Se diferencia del resto de sus acompañantes en que es un gran contemplador del espectáculo de la vida y de la naturaleza. Una frase nos parece simbólica: “En el seno de la naturaleza, formidable y sublime, Alberto iba pensativo”. Si restamos los dos adjetivos tópicos, que muestran la ingenuidad del joven Ayala, tendremos un resumen de su actitud durante la obra¹⁸³.

Si en este pasaje Pérez de Ayala compendia el carácter de Alberto, en cuanto sugiere la disgregación del temperamento analítico del personaje frente a la magnificencia de la Naturaleza, no creemos que haya que “restar” la adjetivación que acompaña a ésta, acudiendo al fácil recurso de la ingenuidad lírica del joven Ayala. No nos parecen en absoluto adjetivos gratuitos, sino que remiten, de manera especial el segundo, a un aspecto de la personalidad artística de Alberto en *Tinieblas*: la búsqueda de lo Absoluto. Es muy llamativo además que, a casi cuarenta años de distancia, en el “prólogo” de *Troteras* Ayala persista en identificar la actitud de su personaje con el deseo de alcanzar “[l]as cumbres más sublimes del espíritu”¹⁸⁴, cuando ya no podemos tildar de ingenuo al autor.

A este respecto hay un hecho, cuando menos curioso, que puede revelar aspectos significativos del proceso creativo de *Tinieblas en las cumbres*. Por carta del 6 de diciembre de 1905 a su amigo Rodríguez-Acosta sabemos que Ayala pensó titularla en un principio *Eclipse de Sol*¹⁸⁵. Creemos que el cambio final de título guarda estrecha relación con la elección del seudónimo *Plotino Cuevas*. Así como las “tinieblas” se asocian al mito de la caverna platónica del apellido Cuevas, las “cumbres” remiten al ámbito de lo neoplatónico del nombre Plotino, pues, el mismo Ayala nos recuerda en varias ocasiones que el concepto de lo “sublime” se remonta al neoplatónico Longino (*De lo sublime*,

¹⁸³ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 85.

¹⁸⁴ Ed. cit., pág. 15.

¹⁸⁵ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 58.

Περί ψους), y que sublime o *ypsoys* procede de *ypsos*, que significa ‘montaña’, ‘cumbre’¹⁸⁶. Así, el término “sublime” deja de ser un mero adjetivo para convertirse en un vocablo intencional que refleja la actitud espiritualista y trascendente de Alberto ante el mundo en esta primera novela.

El adjetivo sublime aparece en seis ocasiones en *Tinieblas en las cumbres* aplicado a conceptos muy diversos: a la poesía en “eco de una sublime balada”¹⁸⁷, a la iglesia en “sublime institución”¹⁸⁸, a un tipo de lenguaje que fuera “como un eco de los ruidos de la naturaleza, sublimes o suaves”¹⁸⁹, a la actividad del hombre que en competencia con la Naturaleza nunca “llega a asombrar ni engendra pensamientos sublimes”¹⁹⁰, a la Naturaleza que es “formidable y sublime”¹⁹¹ y a la idea de que el hombre es la conciencia del universo que constituye su única “verdad sublime”¹⁹². Esta sublimidad trascendente que se concreta en el dominio del ser pensante sobre la Naturaleza ciega, el conflicto entre Naturaleza y conciencia que Amorós ha señalado como tema central de la novela, es la carga que Alberto lleva a cuestas hasta las cumbres:

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, solo 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

¹⁸⁶ En el extenso artículo “El arte del estilo”, incluido en *Más divagaciones literarias*, leemos: “Los neoplatónicos o alejandrinos Plotino, Longino y Proclo, que sobrevivieron de seis a ocho siglos después de Aristóteles, introdujeron en el repertorio de las ideas estéticas dos nociones, quizá necesarias, para mejor enriquecer y delatar las fronteras de lo bello, pero sobremano peligrosa y expuestas a sofisticación y fracaso, como lo es toda ambición inmoderada de conquista. Son estas: el *logos* de Plotino, verbo o razón universal que viene a ser, *mutatis mutandis*, el «yo trascendental» de Fichte, y el *ypsoys* (de *ypsos*, la cima, la cumbre) o lo sublime, que Kant incorporó también a su *Ética del juicio*” (*O.C.*, IV, pág. 1060). La búsqueda de la sublimidad absoluta implica una “ambición inmoderada de conquista” en la que fracasa Alberto.

¹⁸⁷ *O. C.*, I, pág. 262.

¹⁸⁸ *Íbid. supra*.

¹⁸⁹ *Íbid.*, pág. 291.

¹⁹⁰ *Íbid.*, pág. 303.

¹⁹¹ *Íbid.* pág. 305.

¹⁹² *Íbid. supra*.

de Dios en el Universo¹⁹³.

Estas palabras de Alberto parecen apoyadas en el concepto kantiano de lo sublime dinámico, experiencia nacida del contraste entre la impotencia física ante la magnificencia de la Naturaleza y la conciencia de la superioridad moral del hombre sobre ella.

La evolución estética del personaje se concreta asimismo en un cambio cualitativo del concepto de lo “sublime” en *La pata de la raposa*. Como contrapartida a las tentativas de Alberto, caído ya de sus particulares cumbres, la sublimidad se rebaja y se produce una inversión hacia lo humano. Determinada por un gradual desasimiento de la soberbia actitud egocéntrica ante el universo en favor de una apertura hacia el exterior, hacia los otros, la sublimidad va ganando sustanciación ética. Trazando un puente intertextual entre el “Coloquio superfluo” que mantienen Alberto y Yiddy en *Tinieblas en las cumbres* y el diálogo inicial entre Alberto y Telesforo Hurtado en *La pata*, apreciamos el cambio de visión que comienza a sufrir Alberto, de gran importancia en una búsqueda de nuevas direcciones artísticas, nacidas ahora bajo el signo de lo integralmente humano.

En *Tinieblas en las cumbres*, Yiddy pregunta a Alberto por sus emociones en la contemplación del espectáculo de la Naturaleza. Después de responder aquél que llora y se siente como en éxtasis:

YIDDY

¿Quiere usted significar que se encontraba en comunicación íntima con la divinidad?

ALBERTO

Tanto como con la divinidad... no seré yo quien lo diga; pero puedo asegurarle que me encontraba confundido y así como disuelto en un espíritu o gran alma universal... Vamos, no puedo explicárselo a usted, porque son sensaciones dulcísimas e inefables.

¹⁹³ *Ibid.*, pág. 311.

[...]

YIDDY

Luego, sentía usted su personalidad difusa, desparramada, y su pensamiento como si estuviera en estado gaseoso. Si usted intentaba trabajar, sus músculos no obedecían a la voluntad, se le enmollecían y aflojaban como si fueran de algodón. El universo le parecía una inmensa nebulosa, esto es, una gigantesca esfera de neblina espesa, y de pronto se agrietaba ante sus ojos de usted; parecía que iba a mostrarle su seno, su corazón, todo él cristalino y de lumbre, y exclamaba usted: «¡He aquí, he aquí el gran enigma del mundo, el pensamiento del orbe, que a mí se me revela por primera vez y antes que a ningún otro hombre!»¹⁹⁴

En *La pata*, por el contrario, esta manía de metafisiquear, de tender hacia la sublimidad celestial, que conduce a la enajenación del ser, va a sufrir una inversión. Alberto comienza a valorar lo sublime humano:

Alberto no oyó la pregunta de Telesforo. Al fondo de la calle, a través de un arco, se veían las estrellas. Dos de ellas, particularmente fúlgidas y temblorosas, atrajeron las miradas y los pensamientos de Alberto. Muchas veces se habían derretido en la contemplación de la noche estrellada.

Ahora, más sublime y conmovedor que el cielo espolvoreado de orbes muertos le parecía aquel hacinamiento de hogares, poblado de pequeños universos vivos. Los ángeles habían descendido de las altas regiones inmóviles a las oscuras moradas de los hombres¹⁹⁵.

Resulta evidente que Ayala tiene muy presente el citado coloquio entre Yiddy y Alberto en este otro pasaje. Además, el término “sublime” actúa como

¹⁹⁴ *Ibid.*, págs. 280-281.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pág. 412. Esta inversión del ámbito de lo sublime es la transposición de una anécdota vital de Schopenhauer que el propio Ayala recordaba en fecha anterior a la escritura de *La pata de la rapsoda*. En el artículo “Los itinerantes”, del 7 de febrero de 1909, dice: “Viajando Schopenhauer con su madre por el Mediodía de Francia, no demostraba emoción estética alguna ante la belleza de los paisajes. Maravillada de esto, la madre interrogó, por conocer la causa de su insensibilidad. Schopenhauer respondió que no podía menos de pensar en la vida miserable de aquellas gentes que viviesen en las ruinosas cabañas al lado de las cuales pasaban. Ya entonces se asomaba a ras de alma su sistema metafísico, su idea de la voluntad, una Mala Voluntad que todo lo gobierna” (R. Pérez de Ayala, *Pequeños ensayos*, pág. 11). Desde un punto de vista estético, tal inversión se produce como reacción contra los postulados idealistas del arte.

rasgo sintomático de la transformación que se está produciendo en el personaje. Este rebajamiento o humanización de lo sublime persiste a lo largo de toda *La pata de la raposa*. Su punto crucial se encuentra en la relación de cartas de Alberto a su amigo Juan Halconete. En la primera de ellas, Alberto, con cierto aire de frivolidad cosmopolita, habla del “corte sublime” de sus pantalones¹⁹⁶. De las sensaciones trascendentales de la Naturaleza se pasa a la forma de una prenda de vestir. La comicidad que implica tal degradación se enmarca en el concepto de lo sublime que predomina en *La pata de la raposa*: la sublimidad invertida.

Durante su etapa circense, tal como lo indica en el epistolario, Alberto pretende tener la experiencia de un vivir consciente sin finalidad ulterior. De este modo se sitúa en las coordenadas estéticas de lo sublime invertido, que acuñara el escritor y teórico alemán Jean Paul Richter en el libro *Introducción a la estética*, al que intencionalmente alude Alberto en la segunda epístola:

Dentro de un universo infinito compuesto de seres y cosas finitos, la única forma de inteligencia activa es el obrar conscientemente sin finalidad. Si no me equivoco, esta es la esencia del humorismo; discernir y sentir la sublimidad invertida de un mundo tonto, como quería Juan Pablo¹⁹⁷.

La referencia al concepto humorístico de Jean Paul se proyecta sobre la situación anímica de Alberto tras la toma de conciencia de las limitaciones humanas. Se mueve ahora en la órbita de “un concepto cómico-romántico de la vida y del mundo”¹⁹⁸. La “estolidez supina” de las grandes hazañas de Carlos V y Alejandro Magno frente a quienes son capaces de clavar a distancia guisantes en una aguja o de meter garbanzos en un cántaro que se plantea en la segunda carta parece fundamentada en la idea de Jean Paul de que el humor rebaja lo grande y eleva lo pequeño, “porque ante lo infinito todo es

¹⁹⁶ *Ibid.*, pág. 432.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pág. 435.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pág. 417-418.

igual y todo es nada”¹⁹⁹. En estas mismas coordenadas intertextuales se sitúa el hecho de que este nuevo concepto “cómico-romántico” del mundo haya surgido de las palabras del señor Ramón, “aquel Sócrates loco”²⁰⁰, en clara coincidencia con la definición que Jean Paul da de la percepción del humor como la de un “Sócrates demente”²⁰¹.

La dimensión estética de esta etapa circense en la trayectoria artística de Alberto Díaz de Guzmán es capital. En este momento central de subversión de la sublimidad trascendente, marcado por un vivir sin finalidad, se van a formular ciertas tentativas artísticas encaminadas a la denuncia social, la propaganda moral y la educación popular que delatan rotundamente una decantación ética de las nuevas formas estéticas concebidas por Alberto.

En confesión autorreflexiva a su novia Fina, Alberto sintetiza en *La pata de la raposa* el mal de la experiencia de lo sublime, en términos similares al diagnóstico de Yiddy citado más arriba:

Es, Fina, como si mi alma hubiera andado muchos años difusa, evaporada y embebida en el universo, desde la raíz última de la tierra hasta la estrella más hundida en los senos de la noche²⁰².

La toma de conciencia de esta disgregación de la personalidad, aferrada a impulsos trascendentes, implica una mirada a la realidad circundante, un conato de compromiso ético-estético. Por eso, Alberto, en su deseo de confundirse ahora con los hombres pretende “salir al mundo, hasta coronar

¹⁹⁹ Jean Paul Richter, *Introducción a la estética*, pág. 94.

²⁰⁰ O. C., I, pág. 418.

²⁰¹ Jean Paul Richter, *op. cit.*, pág. 108. No son abundantes las alusiones a Jean Paul en los escritos de Ayala. En la mayoría de las ocasiones se oculta detrás de la genérica denominación de teóricos alemanes o lo menciona como admirador de *La Numancia* cervantina. Sobre lo humorístico merece destacarse el artículo “Coloquio sobre los toros, con algunas otras minucias”, incluido en *Terranova y sus cosas*, del 24 de marzo de 1911, en el que leemos: “¡Ah! Si Juan Pablo Richter hubiera poseído entre su documentación literaria unas cuantas revistas de toros de nuestros más conspicuos críticos taurinos, ¿qué cosas no hubiera añadido a sus estudios sobre la ironía y el humorismo?” (O. C., I, pág. 1371).

²⁰² O. C., I, pág. 526.

su obra y decir su palabra de revelación”²⁰³.

Pero el ámbito de lo “sublime” no se cierra exclusivamente en torno a la figura de Alberto. En *Troteras*, la prostituta Verónica, después del experimento de la lectura del *Otelo*, llega a alcanzar, en palabras de Travesedo, “las más altas cumbres de la sublimidad”²⁰⁴. Con ella, lo sublime queda ahora henchido de virtud humana, de divinidad en funciones terrenales. Verónica da la verdadera imagen del arte –de ahí la elección onomástica de Pérez de Ayala– y supone la reeducación estética del componente lupanario de la tetralogía.

2.2. La reeducación estética

2.2.1. El seudónimo proyecta su sombra sobre *La pata de la raposa*

Como ya señalamos en el capítulo anterior, el binomio luz-sombra se revela como un eje isotópico fundamental en la tetralogía²⁰⁵. Si en *Tinieblas* el motivo del eclipse marca el ocaso de una visión esteticista de la vida, el símbolo solar, reducido al brillo de una bombilla al inicio de *La pata*, recoge un enigmático halo de novedad y renacer a los ojos de Alberto, como anticipo de un cambio de orientación en el curso de su trayectoria estética:

Desde la techumbre, la luz eléctrica, guardada en un globo de cristal rosa, cuajado, efundía leve resplandor auroral. A Alberto, sin saber por qué, le pareció un sol mozo e inexperto que hacía su primera salida, y el conjunto de muebles de la alcoba que, entre la luz, se erguía arbitrariamente, un universo de sombras sin sentido²⁰⁶.

En este pasaje la bipolaridad luz/sombra se articula con total

²⁰³ *Íbid. supra.*

²⁰⁴ *Íbid.*, pág. 909.

²⁰⁵ El concepto de “isotopía textual” procede de A. J. Greimas (*Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971), que la entiende “como eje configurador de la estructura textual en términos de inmanencia discursiva” (Cfra. José María Pozuelo Yvancos, *Del formalismo a la neorretórica*, pág. 195).

²⁰⁶ O. C., I, pág. 343.

intencionalidad sobre el mito platónico de la caverna. En él se anticipa de modo sutil la singularidad del proceso estético que va a experimentar Alberto en *La pata* y en *Troteras*: una nueva luz para penetrar en las sombras de la realidad; Plotino en la cueva de Platón.

2.2.2. Bajo la mirada de Plotino

El fin de siglo conoció una revalorización de la figura de Plotino, padre del neoplatonismo. La revista *Helios* presenta en el número 14 (mayo de 1904) un largo comentario de Días e Fidalgo sobre la filosofía de Plotino, en relación con el movimiento espiritualista que cobra vigor a finales del siglo XIX de la mano de autores como Carlyle, Emerson y Maeterlinck.²⁰⁷

Ha sido Miguel Viñuela quien ha señalado una intencional alusión al padre del neoplatonismo en el seudónimo de Ayala, que más que un pedante eco cultural, comporta importantes proyecciones textuales. En su opinión, la presencia de lo plotiniano se ciñe a la dimensión filosófico-religiosa planteada en *Tinieblas en las cumbres*²⁰⁸. Ahora bien, la significación textual del referente aludido no remite tanto al contenido filosófico general de las *Enéadas* como a la dimensión estética que supone la indagación plotiniana y en términos generales, la neoplatónica.

En contra de lo que puede implicar el hecho de que Ayala sólo se ocultara bajo el seudónimo de *Plotino Cuevas* en *Tinieblas en las cumbres*, su incidencia textual no se limita con exclusividad a esta primera novela, sino que se proyecta sobre el conjunto de la tetralogía, a modo de eje articulador de una determinada visión de las cosas. Es en *La pata de la raposa* donde, de manera velada y simbólica, se recoge una nueva fusión de los componentes plotiniano y platónico de un modo que arroja mucha luz sobre el sentido estético que el seudónimo concita en el conjunto de las cuatro novelas.

²⁰⁷ P. O' Riordan, *art. cit.*, pág. 99.

²⁰⁸ M. Viñuela, *op. cit.*, pág. 13.

En el apartado “Figuras elegíacas. El Ideal” del capítulo “El alba”, Alberto escribe varias composiciones poéticas. Las dos primeras, sobre un sentimiento amoroso depurado de “casta voluptuosidad”, sirven de preámbulo para conseguir “El ideal”, poema de inspiración horaciana. El primero de aquéllos, que comienza “Cerrar los ojos”, es de gran importancia para penetrar la esencia de la estética ayalina, presentada como una ascesis que, a partir de la percepción inmediata de las cosas, recorre tres fases: la interiorización del goce sensorial, la confusión o transfusión entre sujeto y objeto y el nacimiento de una nueva visión, más honda y clarificadora, de la realidad. La significación de este poema hace imprescindible su reproducción íntegra:

Cerrar los ojos. Luego, con la mano
Ásagaz y cauta, bien que ciega
Asirte la tuya, breve. Luego, por el brazo
deslizarla, tan tenue y tan humilde
como llovizna que del musgo empapa
la tersura sedosa. Aspirar luego
tu aroma sin aroma, que dimana
de aseada pulcritud, como del heno
en la noche estival. Luego, con honda
emoción, ir sintiendo cómo, poco
a poco, transfundiéndose vas toda
tú dentro de mi cuerpo, como el oro
del Poniente en el mar, y cómo cada
fibra mía de ti se ha saturado,
al modo de la tela que se baña
en la púrpura. Luego, el sobrehumano
goce de no mirar y ver, prodigio
de tenerte cual bálsamo en redoma,
discernir, como el ojo alejandrino
más claramente dentro de la sombra²⁰⁹.

El poema comienza con la voluntaria anulación del sentido de la vista, esa ventana falaz al mundo fenomenológico, y culmina en el hallazgo de un nuevo sentido visual interior (el “ojo alejandrino”) que permite una trascendencia de lo inmediato en un divino “no mirar y ver”. De un interiorizado placer sensorial se llega, a través de una “transfusión” mística de

²⁰⁹ O. C., I, pág. 536.

la amada en el amado, a una nueva forma de ver en la sombra, más allá de las apariencias²¹⁰.

El contenido poemático se organiza sobre la teoría de la visión expresada por el alejandrino Plotino en las *Enéadas* como un ver sin mirar en lo más profundo e inaccesible de la realidad material, en la que la belleza corporal vendría a ser tan sólo un reflejo como el de las sombras de la caverna platónica. Aquí se concreta el pasaje ya citado en que, sin saber aún por qué, Alberto presiente una nueva luz con que penetrar en el interior de las sombras.

En el libro primero de las *Enéadas*, Plotino expone su teoría de lo bello como una ascensión cuyo punto de partida es precisamente el hallazgo de una nueva manera de ver:

–¿Y cuál es el modo? ¿Cuál es el medio? ¿Cómo va uno a contemplar una «Belleza imponente» que se queda allá dentro, diríamos, en su sanctasanctórum, y no se adelanta al exterior de suerte que pueda uno verla, aunque sea profano?.

–Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes²¹¹.

Si se quiere huir de la distracción de lo sensible para encontrar la auténtica patria del hombre, Plotino afirma que, “como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos

²¹⁰ Se trata de un tópico de la poética ayalina, como observamos en el poema “Coloquios”, perteneciente al libro *La paz del sendero*:

Supe encontrar entonces un refugio en la calma
solemne del regazo de la naturaleza,
y en su amante cultivo aleccionada el alma,
tranquilo, sereno, en mi rincón apacible
escuché lo inefable y miré lo invisible,
porque vi, gusté, oí y palpé la Belleza.

(O. C., II, pág. 118)

²¹¹ Plotino, *Enéadas*, I, 6, § 8.

usan”²¹². Esta facultad innata del hombre para la contemplación de lo bello mediante una nueva visión interior de la realidad cabe asociarla inmediatamente con dos conceptos fundamentales del pensamiento ayalino: la experiencia estética es susceptible de educación (la “educación estética” desarrollada en *La pata* y en *Troteras*) y el ver las cosas como por primera vez.

Habida cuenta de la acusación de incoherencia entre los propósitos expresados por Ayala en el “prólogo” a la edición argentina de *Troteras* y la factura real de la tetralogía, queremos insistir en el hecho de que la experiencia vertida en el poema antes citado es anterior a los acontecimientos referidos en *Troteras*. En ésta, Alberto no va a cambiar la esencia de sus emociones estéticas, aunque aún le falte una formulación intelectual definitiva. Así se desprende de las primeras páginas del último capítulo de *La pata*, “La tarde”, posterior en el discurso narrativo a los hechos narrados en *Troteras*. En los tres años que supuestamente transcurren entre los capítulos “El alba” y “La tarde” de *La pata*, Alberto ha conseguido fama y reconocimiento literarios, pero su canon de vida, guiado por “un ritmo a tres tiempos”²¹³, persiste en el poder cognitivo de la mirada, definido como un proceso de interiorización de toda la realidad:

Primero volvíase a mirar las cosas; la pupila vaga y los labios entreabiertos, de suerte que el espíritu se le huía volando al mundo externo, como la paloma del arca de Noé o el gerifalte de la mano del halconero. Después fruncía cejas y boca, entornaba los párpados, y aplicábase a mirar con ahínco penetrante de pintor que se pone a interpretar una melodía de colores, o del enamorado que con los ojos se abreva en la hermosura deseada. Por último, se recogía dentro de sí propio, con los párpados cerrados, a gozarse en los deleites intelectuales y estéticos de sentir destilada en su espíritu la realidad, y no la realidad hermética e inerte de la materia, sino una realidad templada, traslúcida y expresiva. *Recreación*²¹⁴.

²¹² *Ibid.* I, 6, § 9.

²¹³ O. C., I, pág. 542.

²¹⁴ *Ibid. supra.*

Alberto ha recuperado la vista. El mundo de tinieblas que se había apoderado de su conciencia al final de *Tinieblas* se ha deshecho por completo. La experiencia estética que se manifiesta en este importante pasaje, previa a su enunciación intelectual en el capítulo siguiente, comporta implicaciones de gran interés en el proceso que hemos venido analizando hasta aquí. En relación con el poema “Cerrar los ojos”, donde la amada iba transfundiéndose en el sujeto, en esta ocasión hay una decantación hacia la exteriorización de lo interior, ya que el sujeto se vierte ahora hacia lo objetual. El vuelo no es ya hacia las alturas, sino hacia el entorno. Asimismo, la realidad exterior, sumida en la intimidad del sujeto, cobra vida. Esta reciprocidad emocional sujeto-objeto nos aboca irremediabilmente hacia el concepto del *Einfühlung* que se plantea explícitamente en *Troteras y danzaderas*.

2.2.3. El ojo interior de Plotino y la teoría de la *Einfühlung* de *Troteras y danzaderas*

Durante una conversación entre Alberto y Antón Tejero (trasunto de Ortega y Gasset) en *Troteras y danzaderas*, aquel sintetiza un credo estético, aún no del todo configurado intelectualmente (“no lo he ordenado aún”, dice Alberto), que su interlocutor identifica con el concepto de la *Einfühlung*. La aparición de este tema no se desliga de la trayectoria estética que recorre Alberto en *La pata*. Cuando éste afirma que el fenómeno estético esencial es “la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás”²¹⁵ no podemos olvidar las experiencias contenidas en el poema “Cerrar los ojos” y en el pasaje arriba reproducido.

Dos líneas se entrecruzan en el breve diálogo que ambos mantienen sobre el asunto. Por una parte, no se comprenderían cabalmente las respuestas que Alberto da al libresco Tejero sin tener en cuenta el proceso previo por el que ha venido a dar en tal concepción de lo estético; por otra, el

²¹⁵ *Ibid.*, pág. 698.

hecho de que Tejero representa posiciones teóricas que Ortega había dado a conocer en España por aquellos momentos.

Andrés Amorós ha hecho notar que la inclusión de la teoría de la *Einfühlung* puede deberse a que Ayala, durante su estancia en Alemania en 1911 para estudiar estética, conociera la obra de W. Wörringer *Abstraktion und Einfühlung*. Al margen de que el novelista hubiera tenido un contacto directo con las teorías de Wörringer, nos interesa destacar que su incidencia textual se asocia inexcusablemente a la figura de Ortega y Gasset, que publicó sobre la cuestión una serie de artículos en *El Imparcial* entre el 24 de julio y el 10 de septiembre de 1911, recogidos en sus obras completas bajo el título general de *Arte de este mundo y del otro*. En ellos, Ortega se hace eco de la distinción establecida por Wörringer entre *Einfühlung* y “abstracción” para pasar revista a diversos modos de enfocar el mundo según los tiempos, desde el hombre primitivo hasta el gótico, pasando por el clásico, el oriental y el mediterráneo²¹⁶. Estos escritos orteguianos actúan como hipotexto en la discusión que mantienen Alberto y Tejero.

En el tercer artículo de la serie, titulado “Simpatía y abstracción” (del 31 de julio), Ortega señala que “la estética alemana contemporánea gravita casi íntegramente en un concepto que se expresa en un término sin directa

²¹⁶ Aunque no incida de manera evidente en la cuestión estética que se plantea en la tetralogía, nos parece interesante resaltar una posible coincidencia entre la novela y esta serie de artículos propuestos como hipotexto. En *Troteras*, Antón Tejero sale a la calle después de hablar con Alberto, desconociendo que entretanto Teófilo Pajares ha robado las doscientas pesetas que llevaba en su gabán. Siente entonces una rara impresión de ingravidez, que le hace pensar: “Ello es un sentimiento espiritual, sin duda, pero tan neto y determinado que casi parece una sensación física” (*O. C.*, I, pág. 699). Por su parte, en el artículo que abre la serie, Ortega contrapone el radical realismo del carácter español, carente de imaginación, a la idiosincrasia del hombre gótico. El propio filósofo, como hombre español, se imagina del siguiente modo en un marco gótico: “Y lo peor es que el otro día entré en una catedral gótica... Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesantez sobre la tierra –esta buena tierra donde todo es firme y claro y se puede palpar las cosas y se ve dónde comienzan y dónde acaban-” (Ortega y Gasset, *O. C.*, I, pág. 186). Si efectivamente Ayala se sirvió de los artículos mencionados, es posible detectar una sutilísima intención irónica al hacer depender la sensación de levitación –gótica, podríamos decir– a partir de un componente físico tan despectivamente material.

equivalencia castellana: la *Einführung*²¹⁷. Por su parte, en Troteras Antón Tejero “informa” a Alberto de que sus opiniones coinciden con las de la estética alemana coetánea:

–Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el *Einführung*. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello²¹⁸.

El concepto de simpatía emocional expresado por Alberto, verdadero correlato estético del pensamiento liberal del escritor asturiano, se proyecta no sólo a los seres vivos, sino también sobre “esquemas o figuras geométricas”²¹⁹, lo cual delata otra vez la relación de hipertextualidad con los artículos de Ortega, quien en su argumentación se sirve de ejemplos de goce simpático hacia columnas y obeliscos e incluso hacia “un dibujo geométrico”²²⁰.

La contraposición entre ambos personajes se cifra en el modo en que se acercan al fenómeno estético. Tejero representa una posición teórica e intelectual, sustentada en un conocimiento libresco que parece estar muy al día de la disputa bibliográfica sobre el asunto. Por su parte, Alberto asienta sus reflexiones sobre una base empírica, pues, si bien ha sido una prostituta - Verónica en el pasaje de la lectura del *Otelo* de Shakespeare- la que le ha revelado más cabalmente el fenómeno estético en acto, “la cosa es bastante clara por sí...”²²¹. Esta claridad *per se* del fenómeno estético se nos antoja toda una declaración de principios sobre la preeminencia de la formación de la sensibilidad del pueblo español que defiende Alberto, también frente a Tejero.

Tiene razón Tejero al afirmar que sobre la noción de la *Einführung* “hay sus más y sus menos”, pues ni siquiera entre los teóricos alemanes se aprecia unidad de criterio. Las dos posturas más encontradas están representadas por

²¹⁷ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, I, pág. 192.

²¹⁸ O.C., I, pág. 698.

²¹⁹ *Ibid.*, *supra*.

²²⁰ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, I, pág. 194.

²²¹ O. C., I, pág. 698.

T. Lipps y por Wörringer. Este parte de la idea del primero de que el goce estético es “gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi entendimiento”²²². Pero al identificar Wörringer esta simpatía con una enajenación del yo a través de la cual el sujeto deja de ser individuo para convertirse en un ente sin voluntad, impone la noción de “abstracción”, que permite mantener la distancia respecto de la naturaleza y la salvación del sujeto frente al caos de la inmersión en la realidad²²³.

La posición de Ayala respecto del *Einfühlung*, tal como se trasparenta en la novela, no es de rechazo, sino de relativización de la supuesta modernidad de su concepto (“la estética no es cuestión de modas”). De hecho, la noción de simpatía cósmica entre todo lo creado se repite en diversas escuelas filosóficas de la Antigüedad, entre ellas la neoplatónica. A este respecto es sumamente ilustrativa la opinión de Bayer sobre la estética de Plotino, de la que afirma que viene a ser “una *Einfühlung* metafísica”²²⁴, ya que a través de un proceso de ascesis que parte de una primera fase de mirada interior, el alma empieza a percibir que todo se compenetra, que el ojo que ve se identifica con lo visto. Sólo entonces, como en el poema “Cerrar los ojos”, se empieza a percibir una nueva manera de ver:

No hay ya, pues, una cosa fuera y otra que la contempla, sino que quien tiene una mirada penetrante tiene lo que es visto dentro de sí mismo, aunque teniéndola en mayor medida no sabe que la tiene, y la mira como si estuviera fuera porque la contempla como si se tratara de algo que se ve y porque quiere mirarla. Pues quien mira desde fuera a todas

²²² W. Wörringer, *Abstracción y Naturaleza*, pág. 19.

²²³ Es muy probable que Ayala conociera el concepto de la *Einfühlung*, como suele sugerirse, mucho antes de ir becado a Alemania, donde trabó contacto de primera mano con tales teorías estéticas. Decimos esto porque en la revista *Helios* (nº VI, 1903) se recoge una interesante nota sobre la publicación en la revista alemana *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane* de un estudio del profesor Witasek sobre la exteriorización estética del yo. Se recuerda entonces que tres números antes el mismo T. Lipps había consagrado una disertación similar sobre la *Einfühlung* y que para aquel este concepto se identifica “con el estado de conciencia en la contemplación estética” (*Helios*, nº VI, 1903, págs. 383-384).

²²⁴ R. Bayer, *Historia de la estética*, pág. 81.

las cosas, las ve como si fuera un espectáculo. Pero es necesario transportar lo que se ve dentro de uno mismo y verlo como unidad y mirarlo como si se mirara a uno mismo; como si alguien poseído por un dios, raptado por Febo o por alguna de las Musas, pudiese engendrar la visión del dios en sí mismo, si tuviese el poder de mirar al dios en sí mismo²²⁵.

Pero no sólo Plotino anticipa la teoría alemana del *Einführung*, el mismo Platón señala en el *Timeo* que mediante la vista el hombre puede aproximarse a la sabiduría “haciendo que el que contempla se haga semejante al objeto de contemplación”²²⁶. En el sistema estético ayalino esta compenetración entre sujeto y mundo, entre ojo y visión estimula la conciencia vital. Una vez que se limpian los ojos “de la carne y del entendimiento”, el hombre comienza su auténtica aventura existencial, pues de este modo

vamos hacia las cosas, a la vez que las cosas vienen hacia nosotros. Es una compenetración en que nos objetivamos, saliendo de nosotros mismos, y a la par humanizamos un aspecto del mundo objetivo. En una palabra; vivimos²²⁷.

La mirada estética, al poner al hombre en consonancia con la realidad, al permitirle conjugar el impulso natural y el intelectual, purifica el instinto sexual y le abre el camino para el conocimiento²²⁸.

²²⁵ Plotino, *op. cit.* V, 8 § 10.

²²⁶ Platón, *Timeo*, 90 d.

²²⁷ R. Pérez de Ayala, *Viaje entretenido...*, pág. 9.

²²⁸ Apoyado en la psicología experimental de Théodule Ribot, que llevó a cabo trabajos de investigación sobre la memoria, la voluntad, la atención o la personalidad, y en la filosofía sensorialista de H. Bergson, Ayala participa de la fe en la estética como fundamento radical de todo desarrollo integral de las facultades humanas. En el artículo “Cuento de abril”, del 27 de marzo de 1910, Ayala afirma: “Sensibilidad es lo mismo que originalidad; es la facultad más alta, raíz de otras facultades y principio de toda grande empresa; sin ella, inteligencia y voluntad no existirían, como han demostrado Ribot y Bergson” (*O. C.*, III, pág. 399). Es bien conocida la influencia que el concepto bergsoniano de la risa tiene en la teoría de lo cómico de Ayala (Fernández Pelayo, “Bergson y Pérez de Ayala...”, 103-109). En cuanto a Ribot, el escritor asturiano llega en alguna ocasión a reproducir una comparación muy concreta que de los espíritus apasionados hace el psicólogo francés: “Ribot compara a los apasionados con los altos hornos, que nunca se apagan” (*O. C.*, III, pág. 497). La presencia de Bergson en la teoría de la sensibilidad ayalina se justifica sobradamente por la importancia que aquél presta a la educación de los sentidos, base para la reconstrucción de la totalidad: “...une éducation des sens est nécessaire. Cette éducation a pour fin d'harmoniser mes sens entre eux, de rétablir

2.2.4. El ojo plotiniano como un ver las cosas por primera vez

La formulación de una *Einfühlung* plotiniana a través de la cual se llega a una nueva manera de visión de la realidad, permite una conexión estrecha entre el ojo interior y el concepto ayalino del “ver las cosas por primera vez”. Varios estudiosos han destacado este último principio como eje de su pensamiento estético. B. Campbell, por ejemplo, afirma que su canon estético se fundamenta en “to try to see things as though for the first time”²²⁹, opinión que comparte, entre otros, A. Amorós. Su importancia queda además confirmada por el propio Ayala en su artículo “Ver por primera vez”, rescatado por Florencio Frieria, en el que insiste en el papel educativo que desempeña el arte en preparar al receptor para esta visión primigenia ante la realidad:

A lo que parece, el fin más elevado del hombre a lo largo de esta vida perezca es llegar a ver el universo todo como por primera vez. Esta visión primera de todo el universo, suprema comprensión y deleite, esta clara conciencia del mundo natural dentro de nuestra conciencia, parece que sería imposible sin la revelación y adoctrinamiento del arte. La fórmula de arte más cabal de cuantas conozco es ésta: «el arte es una preparación para el natural»²³⁰

Este principio, con ser fundamental, es un eslabón más en la cadena del proceso de educación de la sensibilidad y su estimación va más allá de lo meramente perceptivo para introducirse en el ámbito de lo integralmente humano, manifestación del máximo desarrollo de la individualidad. La incidencia de este concepto en la tetralogía y, de manera general, en el sistema estético de Pérez de Ayala, no puede plantearse aisladamente, como si se tratara de una categoría autónoma, sino como parte integrante de un pensamiento estructurado.

Si creemos en las palabras del escritor asturiano, el concepto de “ver las

entre leurs données une continuité qui a été rompue par la discontinuité même des besoins de mon corps, enfin de reconstruire approximativement le tout de l'objet matériel” (H. Bergson, *Matière et mémoire*, pág. 48).

²²⁹ B. Campbell, “The esthetic theories...”, pág. 448.

²³⁰ R. Pérez de Ayala, *Artículos y...*, pág. 219.

cosas como por primera vez” se le ocurre al asistir a una representación del *Tenorio* y recuerda que Clarín ensaya este principio a través de la Ana Ozores de *La Regenta*²³¹. Pero más interesante que el momento en que hace suyo este principio estético es su fundamentación plotiniana en un marco siempre platónico: el ver en las sombras de la caverna.

En la tetralogía, Alberto se percata de que sólo ha estado viendo siempre las sombras de las cosas al comienzo de *La pata*, de que ha estado tomando como reales las apariencias sensibles, ya que su apreciación de la realidad aparece deformada por una mediación cultural: otros ojos ven, pues, por él. Echa de menos una barbarie del espíritu en que las cosas fueran percibidas sólo por sus sentidos. Late aquí el deseo de un “ver las cosas por primera vez”:

He aquí que me apercibo a gozar por primera vez de las cosas, como si hubieran sido creadas solo para mí, ¿y qué ha sucedido? Que no veo con mis ojos ni oigo con mis oídos. La realidad permanece ajena y misteriosa para mí. Entre ella y yo se interponen las imágenes y las sensaciones experimentadas por otros sentidos que no son los de mi cuerpo. No he visto la taberna, ni el paisaje, ni a los mineros, ni al chigrero; tampoco he oído el canto de la moza con la música del acordeón. Los han visto y oído por mí Jordaens, Teniers, Verrochio, Lysipo, Grieg, Rimsky-Korsakof, y por ahí adelante. ¡Maldito esteticismo! ¡Qué ridiculez! ¡Hasta qué extremo había dejado vendar mi originalidad, como una momia....¡Quién fuera orangután!... Y dar comienzo de nuevo, dentro de mí mismo, a la historia humana²³².

Es sumamente significativo que renuncie a los sentidos estéticos por excelencia, vista y oído, hasta que vuelvan a ser exclusivamente suyos. El discernimiento y experiencia íntimas de Alberto no son originales, ve el mundo “conforme a una imagen impuesta y preestablecida”²³³ que hay que ir a buscar en el tipo de enseñanza jesuítica, disciplinaria, antinatural y dogmática, pero también en la cultura literaria y artística del propio escritor.

²³¹ O. C., III, pág. 171.

²³² O. C., I, pág. 360.

²³³ R. Pérez de Ayala, *Viaje entretenido...*, pág. 18.

El proceso de deshabitación sensorial que refleja el poema “Cerrar los ojos”, del que surge una nueva manera de ver en lo profundo de las apariencias (“el ojo alejandrino”, o sea, la mirada plotiniana), no tiene otro propósito que repetir “el acto original de aquel que en el orden del tiempo acertó por primera vez a ver, distinguir y denominar cada cosa”²³⁴. La experiencia de este ver primigenio encuentra en el arte pictórico un medio privilegiado, porque como se dice en *Belarmino y Apolonio*, le toca precisamente al pintor el “ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción y enseñar a los otros a ver de la propia suerte”²³⁵.

En *Troteras*, el lector asiste al momento en que se produce esta transfusión de la visión “diafenomenal” propia de la pintura al espectador y modifica su aprehensión de la realidad. En la contemplación de *Las Meninas* de Velázquez, Rosina sufre una sustancial transformación de naturaleza estética, episodio este pensado como contrapunto de la vaga revelación que Alberto siente ante la Gioconda como “velado emblema del sentido y la expresión del orbe”²³⁶. Sin conocimientos pictóricos previos, Rosina se percata de la perfecta simulación del ambiente y de “cómo los seres, a pesar de yacer aplastados en un lienzo, se presentaban aparentemente sólidos”²³⁷. Rosina descubre por sí misma los principios de la mimesis y de la perspectiva.

Sigue posteriormente una reflexión que muestra, como en Alberto al maldecir el esteticismo que le ha privado de una experiencia directa y personal del mundo, una desconfianza ante los datos sensoriales. Ayala se sirve en este caso de un motivo de larga tradición entre los antiguos autores grecolatinos y los renacentistas, conocido como las falacias visuales²³⁸:

²³⁴ *Ibid.* págs. 18-19.

²³⁵ *O. C.*, IV, pág. 34.

²³⁶ *O. C.*, I, págs. 345-346.

²³⁷ *Ibid.*, pág. 600.

²³⁸ En las *Cuestiones naturales*, Séneca pone los siguientes ejemplos: “Un remo se cubre de un poco de agua y nos da la sensación de roto; los frutos son mucho mayores para quienes los contemplan a través de un cristal” (I, 3, 9). El epígrafe 8 del libro II de las *Enéadas*, titulado “Sobre la visión o de cómo las cosas lejanas aparecen pequeñas”, argumenta sobre por qué los

-En casa tengo una pecera con un pez. Bueno. Pues ¿no se ha fijado usted en que cuando el pez está junto al vidrio se le ve de su tamaño, pero se aparta nada más que una cuarta y se le ve muy a lo lejos, muy a lo lejos? Y, sin embargo, se ve y se conoce que anda muy cerquita²³⁹.

Una vez que Rosina se percata de la falsedad de las apariencias (las sombras de la caverna) su experiencia estética se completa finalmente con la mirada plotiniana. La realidad cotidiana y familiar cobra entonces una dimensión primigenia y nueva. Al salir del Museo del Prado, Rosina, anegada de sensaciones inefables que no puede explicarse, contagia a Teófilo de su entusiasmo:

-Sí, Rosa, todo es hermoso. A mí se me figura que lo veo por primera vez.

Rosina tomó el brazo de Teófilo.

-Usted lo ha dicho, con cuatro palabras, lo que yo sentía y no era capaz de expresar. Parece que se ve por primera vez, como si lo hubiera acabado de hacer Dios y no pudiera ser de otra manera que como es. Todas estas personas y cosas, que antes me parecían tan miserables y feas, cansada como estaba de haberlas visto tantas veces, creí verlas una vez más en los cuadros del Museo, y por eso me emocionaban los cuadros, porque me recordaban las cosas de veras; y esas mismas cosas, después de verlas en los cuadros, me parecen ahora hermosas, maravillosas, como si hubiera aprendido a verlas; como si ahora las viese por primera vez. ¿Hay nada más curioso?²⁴⁰

La credibilidad concedida por Ayala a la regeneración individual mediante la educación estética se proyecta asimismo al ámbito de la

objetos lejanos aparecen menores y los distantes cercanos. Asimismo, Lucrecio, en *De rerum natura* ofrece un caso de ilusión visual que reaparece en la descripción de la rúa Ruera en *Belarmino y Apolonio*: “Después, aunque un pórtico esté todo él trazado a nivel y de un cabo a otro se apoye en columnas iguales, visto en su longitud desde un extremo, poco a poco se contrae en una estrecha punta cónica: el techo se junta con el suelo, la derecha se acerca a la izquierda, hasta que todo se confunde en el obscuro extremo de un cono” (Lucrecio, IV, vv. 426-431; versión española de Eduardo Valentí, Madrid, C.S.I.C., 1983, II, págs. 35-36).

²³⁹ O. C., I, pág. 600.

²⁴⁰ *Ibid.*, págs. 602-603.

conciencia colectiva. El principio del “ver por primer vez” alcanza una dimensión nacional durante el mitin organizado por Antón Tejero, otro paladín de la regeneración patria, en el que participa Raniero Mazorral (personaje en clave de Ramiro de Maeztu, como es bien sabido). El narrador comenta las frases de su discurso sobre el problema de España como un caudal de ideas ya conocidas, una vieja cantinela que, sin embargo, “dijérase que se oía por vez primera”, porque iban infundidas ahora de cierta “emoción estética”²⁴¹. Desde las conciencias individuales se pasa a la conciencia colectiva.

Este contacto con la realidad “como por primera vez” no sólo se reduce al ámbito de lo sensorial, sino, en cuanto que nada hay en el alma que no haya pasado antes por los sentidos, afecta igualmente al mundo de las ideas. La monotonía visual que encasilla y fija una forma de ver el mundo es de la misma naturaleza que las normas de pensamiento y sentimiento que son impuestas al hombre. Hay que entender bien que el propósito de este principio estético no implica en modo alguno la negación de una visión del mundo heredada de los antepasados, sino recobrar el derecho de situarse intelectual y sentimentalmente en idéntica coyuntura a la de aquéllos. Íntimamente ligado al concepto de empatía o simpatía emocional como acorde de la unidad esencial de todo lo creado, este “ver por primera vez” o mirada plotiniana permite al hombre apreciar, sentir y pensar las cosas en su origen. De este modo, la estética se convierte en una vía de conocimiento de la realidad que reconcilia al individuo con las pautas eternas de la Naturaleza.

2.3. La estética como regeneración

2.3.1. Introducción

Poniendo entre paréntesis la cuestión de “pertenencia” generacional²⁴²,

²⁴¹ *Ibid.*, pág. 798.

²⁴² No es nuestro propósito abordar la cuestión de las generaciones literarias, y más concretamente la disputa crítica entre un Ayala epígono del 98 (Shaw, Reinink) y un Ayala novecentista (García de la Concha). Dejando de lado su indiscutible función organizadora y

hay que reconocer que Pérez de Ayala nace a la literatura en un momento histórico en que pervive la crisis finisecular marcada por el desastre colonial del 98 y que su escritura se enmarca dentro de las inquietudes intelectuales de la cuestión nacional. La pérdida colonial del 98 había reavivado la visión de una España fracasada en su proyecto como nación y, por ende, incapaz de ponerse a la altura de los países civilizados de Europa.

Al cabo de los años Ayala recordaba de este modo la situación histórica en medio de la cual comienza a dar sus primeros pasos literarios:

Cuando mi conciencia de hombre comenzó a reflejar el sentido de la vida universal y los ojos de mi entendimiento se abrieron sobre mi paisaje nativo, el panorama de la vida española, al cual me hallaba adherido por ataduras radicales, no menos necesariamente que el árbol al terruño, prevalecía, casi con unanimidad, la noción de que España era un pueblo históricamente fracasado²⁴³.

Inmersa en una circunstancia histórica de urgencia en el planteamiento de los males de España, la intelectualidad de la época polemiza sobre el papel que la literatura debía desempeñar en la regeneración nacional. Ramiro de Maeztu afirmaba tajantemente en 1899 desde las páginas de *Revista Nueva* que no hay literatura en España “porque primeramente necesitamos hacer patria y las patrias no se hacen con la pluma, sino con el arado”²⁴⁴.

En la dilucidación de esta controversia resulta de suma importancia

didáctica, la distinción generacional se fundamenta en principios cronológicos o de afinidad que reducen la complejidad de una época y la singularidad creativa de un escritor. La preocupación por España es compartida por noventaiochistas y novecentistas, y la solución concreta que Ayala propone para la regeneración nacional en la tetralogía está sujeta a matices diferenciales tanto de la propuesta orteguiana del año 14 como del casticismo idealizado de los del 98. Conviene en todo caso destacar que el escritor asturiano se identifica con una actitud de iluminación y toma de conciencia histórica de la realidad española que a ejemplo de Galdós continúan autores como Unamuno, *Azorín*, Maeztu, Grandmontagne, Valle-Inclán y Baroja (*O. C.*, IV, pág. 940). Son preferibles, siguiendo las prevenciones de J. Ramón González contra el marbete generacional (*Ética y estética. Las novelas...*, pág. 59, n. 1) conceptos más genéricos como *Edad de Plata* (J. Carlos Mainer) o *Modernismo* (Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón), para referirse a una época en que el clima cultural, histórico y literario propicia una riqueza creativa sólo superada en los siglos áureos.

²⁴³ *O. C.*, III, pág. 1020.

²⁴⁴ G. de Torre, *Del 98 al Barroco*, págs. 40-41.

depurar sin extremismos la postura de un Ayala que al tiempo que arremete desde la revista *Helios* contra los escritores “agrícolas”, o que en respuesta al libro de Albornoz *No liras, lanzas* torne poéticamente el ímpetu belicoso de éstas por otras “lanzas de amor que hieran el costado de la naturaleza divina”²⁴⁵, se declara krausista y servidor de sus compatriotas sin dejar de rendir tributo a esa Belleza reconquistada por los modernistas para el nuevo siglo. De manera elocuente rememoraba Cansinos-Assens la aventura de aquella juventud poética: “Gracias a nosotros, la Belleza ha sido libertada, y hemos sido nosotros los que, rotos sus lazos, la hemos devuelto al mundo”²⁴⁶.

En opinión de Pérez de Ayala, el intelectual y el artista son los responsables de despertar un estado de conciencia colectiva, en un marco de acción cuyos medios más eficaces –término ilustrativo del compromiso social que adquiere para el escritor asturiano la labor creativa– son la prensa diaria y la creación literaria:

Y la opinión pública española parece no haber echado de ver aún que su problema más apremiante, por ser el problema vital, es el problema de la educación. ¿Quién puede dotar a la opinión pública de aquella sensibilidad? El arte literario, y, principalmente, la Prensa periódica²⁴⁷.

En el autor de *Belarmino y Apolonio* es indisociable el reconocimiento de la necesidad social de una educación de la opinión pública española y la confianza en que el fenómeno literario pueda asumir esta función formativa. Llama la atención la coincidencia temporal de estas palabras, aparecidas en *El Imparcial* en enero de 1913, con su plasmación narrativa en *Troteras y danzaderas*²⁴⁸, en donde Ayala, a través de su *alter-ego* Alberto Díaz de

²⁴⁵ O. C., I, pág. 1234.

²⁴⁶ R. Cansinos-Assens, *La nueva literatura, I...*, pág. 14.

²⁴⁷ O. C., III, pág. 1124.

²⁴⁸ Sobre la fecha en que Ayala redacta *Troteras y danzaderas*, Andrés Amorós ha hecho una matización que conviene tener en cuenta. Aunque la novela se publica en Madrid en febrero 1913 con fecha de finalización el 10 de noviembre de 1912, cree que no es “aventurado suponer que la escribe en ese año que va de noviembre de 1911 a noviembre de 1912” (*Vida y literatura...*, págs. 17-18).

Guzmán, manifiesta la exigencia de una formación de la sensibilidad como base previa para cualquier modificación de la realidad social española, no en mítines y actos similares sino “en otras partes y de manera más eficaz”.²⁴⁹ Es ésta una convicción temprana y firme en su acercamiento a la cuestión nacional, que no puede desgajarse de toda la ideación estética contenida en la tetralogía.

2.3.2. Educación política/educación estética

Siguiendo la estructura general de *Troteras*, construida a base de dualismos (títulos, episodios, temas), la cuestión nacional se plantea dialécticamente entre dos frentes, el estético y el político, como reflejo de las diversas propuestas que la intelectualidad de principios de siglo aporta al problema. En esta novela, Ayala opone su propia opinión a la de Ortega y Gasset, sin que éste esté ausente, como componente de las preocupaciones ordinarias del ser humano frente a las categorizaciones abstractas, el reclamo de Joaquín Costa de llenar la “despensa”.

En el capítulo “Verónica y Desdémona”, Antón Tejero propugna una educación política como necesidad perentoria para solventar los males del país. La pedagogía política defendida por este personaje responde punto por punto a las propuestas orteguianas recogidas en su libro *Vieja y nueva política* (1914).

Ayala y Ortega se conocían desde 1902, durante la primera incursión del entonces joven escritor asturiano en el ambiente literario madrileño y siempre se guardaron mutuo respeto y admiración intelectual. El mismo año 1910 en que, según Amorós, transcurren los acontecimientos narrados en la novela²⁵⁰, Ortega ofrece en Bilbao una conferencia con el título de “La

²⁴⁹ O. C., I, pág. 696.

²⁵⁰ Hay varios indicios que llevan a Amorós a concluir que la fecha interna de la novela recoge hechos históricos del Madrid de 1910, como el estreno de *Casandra* de Galdós (la *Hermione* de don Sixto Díaz Torcaz en la novela) en el Teatro Español en febrero de ese año, o

pedagogía social como programa político”, en la que proclama, con ese gesto doctrinal y categórico con que irónicamente lo caracteriza Ayala en la novela, la necesidad primordial que tiene el español de ser educado políticamente por una minoría selecta. En Ortega educación y política llegan a confundirse:

Si educación es transformación de una realidad en el sentido de cierta idea mejor que poseemos y la educación no ha de ser sino social, tendremos que la pedagogía es la ciencia de transformar las sociedades. Antes llamamos a esto política: he aquí, pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social y el problema español un problema pedagógico²⁵¹.

De ahí, que lo primero sea “fomentar la organización de una minoría encargada de la educación política de las masas”²⁵².

Enfrentándose a esta posición, Alberto considera innecesaria e ineficaz la formación política del pueblo y carga las tintas sobre el arte como único instrumento de mejoramiento de la realidad española:

¿A qué esforzarnos en dar a España una educación política que no necesita aún, ni le sería de provecho? Lo que hace falta es una educación estética que nadie se curó de darle hasta la fecha. Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y hacia atrás en nuestra literatura, y verá una raza triste y ciega, que ni siquiera puede andar a tientas, porque le falta el sentido del tacto. Labor y empresa nobilísima se nos ofrece, y es la de infundir en este cuerpo acecinado una sensibilidad; despertarle los sentidos y dotarlo de aptitud para la simpatía hacia el mundo externo²⁵³.

En el planteamiento de esta polémica resuena el eco de un viejo ideal humanístico que se remonta hasta la *República* platónica: la cuestión de la perfectibilidad de la sociedad humana. El antecedente más inmediato, aunque quizás no el más importante, es el libro de Schiller *Cartas sobre la educación*

la conferencia-mitín “Los intelectuales y la política” de Ramiro de Maeztu (Raniero Mazorral) en el Ateneo en diciembre del mismo (*Vida y literatura...*, págs. 25 y 79-80).

²⁵¹ J. Ortega y Gasset, *O. C.*, I, pág. 515.

²⁵² *Ibid.* pág. 302.

²⁵³ *O. C.*, I, pág. 696.

estética del hombre (1795), en el que se considera a la estética (el arte) como la única vía para armonizar las potencias sensibles e intelectuales que escinden al hombre moderno. Se trata, pues, de una educación encaminada al ennoblecimiento del hombre a través de la belleza. Asimismo es destacable el hecho de que Schiller, lo mismo que hace Alberto en *Troteras*, considere prematuro cualquier intento de afirmar la totalidad de la naturaleza humana por parte del Estado “hasta que no se suprima la escisión en el interior del hombre”²⁵⁴.

Estos presupuestos laten en la respuesta de Alberto a Tejero, enfrentados no sólo en los términos adjetivos (estética/política), sino en el sentido subyacente del concepto mismo de “educación”. El mesianismo orteguiano se sustenta en la configuración de una minoría selecta que guíe y condicione la opinión de la masa, expresada en *Troteras* a través de una frase enigmática atribuida a Tejero: “España se salvará, alzándose a la dignidad de nación civilizada, el día que haya nueve españoles capaces de leer el Simposio o banquete platónico en su original griego”²⁵⁵. Ortega plantea una pedagogía en que el pueblo recibe y asimila, pero no participa activamente. Este deber de despertar las conciencias de su embotamiento, de inculcar responsabilidad política y purificar la ética política que postula en la novela se sustenta siempre en la guía de una oligarquía intelectual. Se trata, en términos ayalinos, de una pedagogía de los verbos “inducir”, “conducir” o “seducir”, sistema de educación autoritario, en que “el maestro, o *dux*, no es guía y compañero, es jefe... [y] que da por resultado la suplantación de la personalidad del educando por otra personalidad extraña, artificiosa e impuesta”²⁵⁶. Si bien ahora en el ámbito político, es este modelo educativo el mismo del que se quejaba Alberto en *La pata*, que lamentaba la mediación

²⁵⁴ F. Schiller, *Cartas sobre la educación...*, VII, 1.

²⁵⁵ O. C., I, págs. 694-695.

²⁵⁶ O. C., I, pág. 1244.

cultural en la apreciación del mundo, concebido como imagen impuesta y preestablecida. Es la visión interpuesta lo que resta originalidad y convicción en la eficacia educativa.

Frente a esta propuesta oligárquica y minoritaria, la educación estética propuesta por Alberto se fundamenta en el respeto y máximo desarrollo potencial de la individualidad. Al modo de la pedagogía de los verbos “educar”, “producir” y “deducir”²⁵⁷, lo que se pretende con la formación de la sensibilidad es hacer crecer la personalidad, original e irrepetible, del sujeto, como si se tratara de “un manantial latente, que el buen maestro debe alumbrar, y luego concederle expansión”²⁵⁸. La resistencia de Alberto a la propuesta de Tejero se asienta en que, si bien sus intenciones pueden ser provechosas y estar revestidas de una nueva emoción estética, no salva la cuestión del proselitismo radical del español (“En España todos somos absolutistas” dice Alberto a Tejero), sino que pretende servirse de él:

Tal es la oposición intrínseca entre la educación humanista, mejor aún, humana, que pretende no tanto formar hombres cuanto que los hombres se formen ellos mismos, y la educación sectaria, facciosa, que se propone moldear a presión prosélitos de un credo, sea religioso, sea político, con mengua de su humanidad²⁵⁹.

La solución estética permite, en opinión de Ayala, conjugar el desarrollo de la individualidad en un marco de tolerancia universal hacia todo lo demás. De ahí que en los ensayos incluidos en *Política y toros* insista en su importancia para construir una nación firme y de estructuras estables:

²⁵⁷ En “Rincón asturiano” Ayala señala que hay dos sistemas educativos, el de los prefijos *e, pro, de* con la raíz *duco* (educar, producir y deducir), “sistema de enseñanza libre” y el de los prefijos *con, in, se* (conducir, inducir, seducir), que es, en cambio, un “sistema de enseñanza autoritaria” (*Íbid.*, 1240). Ya pusimos de evidencia en el capítulo anterior (léase lo referido por n. 41) la relación del primer sistema educativo con la filosofía platónica y, más concretamente, con el mito de la caverna.

²⁵⁸ *Íbid. supra.*

²⁵⁹ *Íbid.*, pág. 1245.

Y como quiera que la humana convivencia se compone de la suma recíproca de potencialidades individuales, cuando la sociedad o el régimen no aciertan con esa libertad vital, la sociedad se disgrega y el régimen se derrumba²⁶⁰.

Vuelve a postular esta idea con ocasión del comentario que hace a las obras pedagógicas del portugués Juan de Barros, secretario general de Instrucción pública. A la educación estética, se unen además, la formación moral, la cívica y la física, que conforman las cuatro piedras angulares que asientan el edificio de la personalidad humana, “sin cuya abundancia jamás hubo ni habrá Estado fuerte y en buen orden”²⁶¹. Estas palabras, aparecidas en el artículo “De Portugal (funcionario que conoce su función)” el 28 de septiembre de 1917, en modo alguno vienen dictadas por la mediación del pedagogo portugués, sino que, en una práctica muy habitual en Ayala, las obras ajenas le sirven para dar libre curso a sus propias concepciones. Esto resulta evidente al leer el artículo “La educación en España” (24 de enero de 1913), en que se achaca al español genérico, en mayor medida que a otros hombres, el defecto de carecer de “educación moral, de educación física, de educación cívica, de educación literaria y artística, de educación técnica”²⁶². Todo ello pone de manifiesto la preocupación temprana por el problema educativo en su proyección nacional.

En opinión de Ayala no hay que acudir a una solución política –fijémonos en los términos “no necesita aún, ni le sería de provecho” de la respuesta de Alberto– en tanto no se consoliden estas otras cuestiones y de manera muy especial hasta que no se dé al español una educación estética,

²⁶⁰ O. C., III, pág. 1053.

²⁶¹ *Ibid.*, pág. 1100. Esta posición se refleja de manera palmaria en su libro *Viaje entretenido al país del ocio*, en el que afirma que “la política se asienta sobre la admisión de que cada individuo posee ideas propias acerca del gobierno, de cómo debe ser el gobierno, y goza de consuno libertad de conducta pública, a fin de llegar a imponer, o siquiera hacer respetar aquellas sus ideas y modos de conducirse” (*ed. cit.*, pág. 132).

²⁶² O. C., III, pág. 1122.

que pueda “dotarlo de aptitud para la simpatía hacia el mundo externo”²⁶³.

La cuestión política no está ausente de las novelas anteriores. Anarquismo y socialismo aparecen de modo significativo descontextualizados de sus connotaciones estrictamente políticas. La vinculación de la idea de anarquismo a la figura de Halconete (Azorín), quien, a pesar de un origen marcado por el compromiso feroz con las ideas de Bakunin, defendía por entonces posturas conservadoras, puede leerse como una llamada de Ayala a la recuperación de aquel primer Azorín.

Más arriesgado es dar una interpretación precisa de hacia dónde apunta Ayala al plantear la cuestión del socialismo. Debemos recordar en este sentido la activa participación que tuvo Ortega y Gasset en la difusión del incipiente socialismo, llegando a colaborar en 1910 en un mitin republicano celebrado en el Teatro Barbieri en que arremete contra el capitalismo practicado por el conde de Romanones. A aquel acto había asistido el que en su opinión era el más cabal representante de la “política nueva”, Pablo Iglesias, fundador del Partido Socialista. Dos años antes había publicado el artículo “El recato socialista”, en el que se lamenta de que todavía no se haya dado el caso “de que se declare socialista algún pensador o literato de fuste”²⁶⁴.

Estos datos nos llevan a entrever en *La pata de la raposa* una velada polémica con la postura de Ortega sobre el socialismo. A lo largo de esta novela Alberto va abriéndose a la realidad, como vimos a través del análisis de lo sublime. El epistolario a Halconete, en que Alberto ensaya formas artísticas que pretenden una modificación de la realidad social, así como la experiencia en la cárcel actúan como etapas que marcan una progresiva toma de conciencia sobre los problemas de la convivencia humana. El ápice de este proceso se alcanza cuando Alberto lamenta la pérdida de su patrimonio “solamente por dedicarse a la política y hacer propaganda socialista, a su

²⁶³ O. C., I, pág. 696.

²⁶⁴ J. Ortega y Gasset, O. C., X, págs. 78-81.

modo; un socialismo humano integralmente”²⁶⁵. Como si recogiera la petición de compromiso hecha por Ortega a la intelectualidad española, Alberto declara la índole, radicalmente opuesta a la requerida por Ortega, de su socialismo. Su ideación de una sociedad futura no puede desvincularse de su labor literaria (“en pago devolvería a la sociedad obras serenas y sazonadas”²⁶⁶). Lo que ahora no son más que elucubraciones, se concreta pronto en una frase capital. La misión de Alberto, de naturaleza similar a la evangelizadora (“[u]na especie de labor religiosa”²⁶⁷), se resuelve finalmente en un “Voy a escribir para el público”²⁶⁸. Lo importante de esta afirmación no es sólo la decisión final tomada por el *alter ego* de Ayala de decantarse por la palabra frente a otros modos de expresión artísticos, sino el reconocimiento de la finalidad ética de la escritura, que debe dirigirse hacia un público. Esta determinación sustenta la polémica que mantienen Alberto y Tejero en *Troteras y danzaderas*: Alberto cree, sobre su propia experiencia estética, poder influir a través de la literatura en el cambio social.

2.3.3. Sentido de la educación estética en Ayala

2.3.3.1. Introducción

Al revisar los escritos en que Ayala plantea de manera directa o indirecta la educación estética se revelan dos hechos muy significativos. Por una parte, la convicción, no abandonada con el paso de los años, de que la formación de la sensibilidad es la llave que abre la puerta del regeneracionismo en España; por otra, lo temprano que concibe tal idea,

²⁶⁵ O. C., I, pág. 511. Igual que ocurría con la noción de *Einfühlung*, Ayala pudo conocer esta ideología socialista en sus colaboraciones en *Helios*, donde aparece un artículo de Álvaro de Albornoz, “La evolución del socialismo”, en el que se plantea que el punto final de tal evolución es precisamente la humanización radical del socialismo, o en palabras de Rappoport: “La emancipación de la humanidad tiene que ser obra de la humanidad entera. El socialismo será integral ó [sic] no será” (*Helios*, nº V, 1903, pág. 219).

²⁶⁶ *Ibid. supra*.

²⁶⁷ *Ibid.*, pág., 531.

²⁶⁸ *Ibid. supra*.

formulada siempre de manera coherente.

Sobre este último aspecto, resulta todo un hito para la crítica ayalina que la profesora Albiac haya rescatado de las páginas de la revista *Alma española* el artículo “Educación estética. Baile español”, publicado por Ayala en febrero de 1904. No sólo casi con una década de anticipación a la propuesta de Alberto en *Troteras*, sino antes incluso de que Ayala comenzara la redacción de *Tinieblas*, el diagnóstico sobre los males de España se cifra ya en la necesidad de una educación estética.

La línea histórica que plantea esta *Bildung* empieza a trazarse desde Platón y continúa después con Hegel, Schiller, Spencer, Guyau y el krausismo, entre otros, hasta llegar a Pérez de Ayala, cuyos inicios literarios coinciden con un ambiente cultural e intelectual que propone respuestas estéticas a las carencias nacionales. En todos estos precedentes leemos sobre la necesidad de que el arte participe activamente en el mejoramiento individual y social del hombre.

A pesar de la coincidencia puntual de planteamientos con varios de estos autores, al analizar los ensayos en que esta cuestión es dilucidada o apuntada veladamente, sobresale de modo sistemático el contexto platónico, en términos similares a los que ya hemos destacado con ocasión del seudónimo.

En la breve exégesis que hace del *Banquete* platónico en su artículo “El arte del estilo” —recordemos que Tejero defendía la lectura del original griego por nueve españoles como base de la regeneración nacional—, Ayala glosa la conocida teoría de la Belleza del filósofo de la Academia como un ascenso en la escala amorosa mediante una triple gradación. El primer estadio de esta formación en la percepción de la belleza se cifra en el amor sensual que se complace en una mera satisfacción de los instintos primarios; pasa después al “deleite que ocasiona la belleza de las cosas individuales, belleza refleja, a través de la vista y el oído”, los dos sentidos estéticos por antonomasia; y por

último, se accede a la “belleza absoluta, contemplada por el entendimiento”²⁶⁹.

Ese primer momento en que el amor sensual domina todos los resortes de la conducta y coarta en el hombre una libre elección fundamentada en la razón, coincide exactamente con la situación presentada en el artículo “Educación estética. Baile español”, en donde el contoneo de una sensual bailarina de un teatro del género ínfimo, ese santuario “donde se alberga algo del alma española” parece querer decir: “¡El mundo gira alrededor de la matriz estéril, del fácil placer sin consecuencias!”²⁷⁰. La identificación de este estado de brutalidad del subconsciente en que afloran los instintos no estéticos con el mito platónico de la caverna se explicita con gran nitidez:

Tú, lector, que has enfrenado un tanto los sentidos, ni ruges, ni bramas, ni te deleitas con enfermizas visiones cerebrales; pero sientes que la dura carga de la vida se hace liviana, se disipa casi; si eres intelectual oyes el rumor de las ideas que se van, de cierta personalidad adquirida que se disgrega plácidamente, quedamente; te ves caer en el abismo de ti mismo, poco a poco, en penumbrosas profundidades de tu alma nunca visitadas. Es una suerte de profundidad espiritual. Las ideas toman vagorosa incertidumbre de fantasma; disípanse unas, surgen otras del fondo de la caverna²⁷¹.

La tiranía que provoca el reclamo del impulso vital más elemental e inmediato por encima de valores morales, religiosos o sociales supone el punto de partida para la toma de conciencia de que se inicia la educación estética del hombre. De ahí el contexto platónico que llega hasta el “prólogo” de la cuarta edición de *Las Máscaras*, en que se cree que “[l]os hombres, en la vida, estamos como prisioneros en una caverna”²⁷².

Mediante un tú generalizador, en el que se introduce el propio narrador, la experiencia embrutecedora, libidinosa del baile sensual resquebraja, por

²⁶⁹ O. C., IV, págs 1057-1058.

²⁷⁰ D. Albiac, “La educación estética...”, pág. 3

²⁷¹ *Ibid. supra*.

²⁷² O. C., III, pág. 20.

una momentánea satisfacción, lo que se tenía por sólida normativa de vida:

Y así, de una en otra, llegas a convencerte de que el sentir está por encima del pensar, de que la idea es patrimonio de todos (las ideas... ¡esas puerkas que todo el mundo ha poseído!, dice Richepin) y la sensación acrecentará su propio caudal. Ahora crees firmemente que el pensador que has leído esta mañana es un imbécil, y sientes impaciente comezón de leer el *ars amandi* de Ovidio. Quieres vivir vida amable. Se ha agrietado la costra de tus ideas, y los malos humores de la ciencia ajena por todas partes se disipan.

Al salir del teatro se te ocurre dudar un momento, quieres despreciarte, pero no puedes, porque has caído en el fondo de ti mismo. Ha comenzado tu iniciación estética²⁷³.

Varios puntos de este fragmento aparecen perfectamente integrados en el devenir narrativo que sigue Alberto Díaz de Guzmán en la tetralogía. Atendamos por el momento a uno que nos parece muy significativo. La disociación que se produce en el sujeto entre su parte instintiva y su parte racional se concreta en la frase “el sentir está por encima del pensar”. La experiencia de la superioridad del impulso sensual o sexual, terreno compartido entre hombre y animal, sobre la razón abre una escisión que inicia el proceso de educación estética. Este conflicto halla su oportuna resonancia en el capítulo final de *La pata de la raposa*, en el que, una vez alcanzado el ápice de su evolución autodidacta, Alberto logra reconciliar los impulsos del instinto —como se pone después de manifiesto al superar la pasión sensual que en él despierta Meg— y los dictados de la razón, “[d]iferenciando los dos linajes de reconocimiento, del sentir y del pensar”, y equiparando al fin “el placer de vivir a la incertidumbre del conocer”²⁷⁴. En otras palabras, la propuesta de Ayala pretende la reconciliación del sistema platónico con el de Nietzsche²⁷⁵. Sólo al aunar estos opuestos, por vía estética,

²⁷³ D. Albiac, “La educación estética...”, pág. 3.

²⁷⁴ O. C., I, pág. 543.

²⁷⁵ Esta dicotomía, radical en el pensamiento de Ayala, aparece formulada ya desde las páginas de *La Lectura* en enero de 1903, con ocasión de la reseña que el escritor asturiano hace de *L'immoraliste* de André Gide, novela intensamente imbuida de las ideas de Nietzsche,

a Alberto se le revela el principio normativo del cosmos: la simpatía universal hacia todo lo creado²⁷⁶.

El proceso estético propiamente dicho cubre las dos siguientes fases, identificables con dos conceptos tomados de *La República* platónica: *episteme* (conocimiento), en cuanto “percepción, o deseo de percepción, de la belleza absoluta” y *doxa* (opinión) como “estancamiento en cierta belleza parcial de los objetos individuales”²⁷⁷. En perfecta analogía con la exégesis del *Banquete*, la educación estética supone el paso desde la *doxa* a la *episteme* sobre el convencimiento de que

todas las cosas visibles son tipos, en los cuales se reflejan defectuosamente las líneas de ciertos arquetipos; son meras sombras o siluetas antes que realidades eminentes. La educación estética propónese enseñar a elevarse desde el tipo hasta el arquetipo²⁷⁸.

en la que el personaje principal, Michel, después de un periodo esteticista se propone acatar la doctrina de la *joie de vivre* de aquél. Ayala lee el conflicto del personaje gideano en términos similares a como los representará Alberto en la tetralogía:

Sabido es que la doctrina de Nietzsche, en vez de ser una filosofía del corazón ó [sic] de la razón, es, del mismo modo que la de Schopenhauer, una filosofía de la voluntad. La primacía del querer y del poder sobre el sentir y el pensar; tal es su fundamento (Cfra. *La Lectura*, enero de 1903, pág. 455).

²⁷⁶ O. C., I, pág. 543. La intimidad del epistolario que durante tantos años mantuvo con su amigo Rodríguez-Acosta revela hasta qué punto Ayala veía reflejada esta escisión en sí mismo. En carta del 15 de octubre de 1905 confiesa que por culpa de las *terceras* va “a apelar a la circuncisión, o al matrimonio, o a la pederastia. Cualquier cosa: un remedio heroico. Cada placer me sale por una infinitud de sinsabores. ¡Mecachis en mis carnes!” (Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 57). Calificar como síntoma de hipocresía las “actuaciones” públicas del autor en los años de la publicación de la obra” (Roca Franquesa, *Notas sobre el credo...*, pág. 192, n.1), en referencia al carácter lupanario de *Tinieblas*, pierde de vista la clara intención ejemplarizante que se deriva del hecho de que se coloque como parte integrante de la comitiva báquica de *Tinieblas* o de que sus “caídas” personales estén recogidas asimismo en *La pata*. Acudiendo a unas palabras del escritor asturiano, el planteamiento es que “no hay que salvar a los demás si antes no se ha salvado uno a sí propio” (O. C., III, pág. 82).

²⁷⁷ O. C., IV, pág. 1058.

²⁷⁸ *Íbid. supra*. Son muchísimas las ocasiones en que el concepto de educación estética se fundamenta en el ideal de la tríada platónica. Veamos sólo algunos ejemplos representativos:

La Verdad, el Bien y la Belleza son uno y lo mismo, como quería Platón. Pero Verdad, Bien y Belleza, los más altos, los primordiales, residen, como atributos, solo en Dios; y las cosas perecederas de aquí abajo, todas ellas creación y reflejo gradual del espíritu y voluntad divinos, desde la materia inerte hasta la materia más embebida de

Ya hemos señalado que el concepto de educación estética, muy vinculado a lo platónico, aparece en Ayala antes de que comenzara a escribir *Tinieblas en las cumbres*. Una vez que hemos seguido los pasos de la evolución de Alberto hasta venir a dar en este principio que proyecta como solución general a la nación española, podemos apreciar la influencia que desde el principio de la serie narrativa tiene el camino ascensional hacia la Belleza absoluta de Platón. Nuestra hipótesis de partida es la posibilidad de que la misma gradación allí plasmada constituya una base de estructuración narrativa en *Tinieblas* y *La pata de la rapsoda*.

2.3.3.2. El Simposio platónico en *Tinieblas*

La estructura propiamente narrativa —con la exclusión del “Prólogo-Epílogo”— de *Tinieblas en las cumbres* se divide en tres partes: “Prolegómenos”, “El pasado” y “La jornada”. En la primera, a través de Jiménez y Cerdá, se informa al lector de una próxima excursión para contemplar un eclipse en compañía de unas prostitutas. Los elementos lujuriosos, gastronómicos y escatológicos -carnavalescos, en términos bajtinianos- tienen un dominio absoluto en este primer momento. En el segundo capítulo asistimos a un extenso “flash-back” sobre la historia de Rosina, una de esas prostitutas: la virtud perseguida, el encuentro amoroso con Fernando, la huida de la casa paterna y la entrada en los ambientes lupanarios. “La jornada”, retomando el hilo argumental, refiere la subida de

conocimiento —o sea, la criatura humana—, se van ordenando en una jerarquía ascendente de mayor Verdad, Bien y Belleza, según se aproximan más a su origen eterno...” (O. C., III, pág. 345).

[L]a educación consiste, ciertamente, en ir haciendo más accesible y cognoscible el mundo, tomando como punto de referencia ciertas ideas eternas o imágenes-arquetipos (lo bueno, lo bello, lo verdadero) (*Las terceras de ABC*, pág. 85).

[Se iba a buscar la sabiduría] al huerto umbrátil de Academo, donde Platón, de hombros anchos y labios melifluos, empollaba en las almas jóvenes los alados anhelos con que volasen de lo sensible a lo absoluto (O. C., IV, pág. 12).

los excursionistas al puerto de Pajares, donde destaca la figura de Alberto.

Esta estructura tripartita de la novela guarda una estrecha e intencional relación con el proceso ascensional referido por Ayala en relación al tema de la belleza-amor en el *Simposio* platónico, esto es, expresa la triple gradación amorosa asociada por parte de Ayala a la educación estética. Según la exégesis del escritor asturiano, la obra platónica plantea tres estadios en la experiencia del sentido amoroso: desde un primer momento en el que se alude a un amor sensual, hecho de la satisfacción de los sentidos más bajos y torpes (“Prolegómenos”), se pasa al deleite que produce la contemplación de la belleza individual, que es belleza refleja (sombra) de la belleza absoluta (luz), a través de la vista y el oído (“El pasado”) y el tercer estadio, la belleza absoluta contemplada por la inteligencia (“La jornada”).

Sería hartamente arriesgado defender una estructuración intencional para *Tinieblas* apoyándonos en unas palabras posteriores en más de una década a la composición de la novela. Sin embargo, esta opinión sobre el *Simposio* reincide por doquier en distintos ensayos del escritor y tiene un peso capital en la concepción y plasmación del problema erótico-amoroso en otras novelas, no tan distantes en el tiempo. Parafraseemos a continuación algunos de los textos que nos han llevado a proponer esta lectura de la obra.

En una crítica tardía a la poesía de Pablo Abril de Vivero, Pérez de Ayala afirma que no es infrecuente que sus poemas “asciendan, aquí y acullá, del amor de la mujer al amor de Dios, desde la Venus terrestre hasta la Venus Urania, como Platón amonestó”²⁷⁹. Asimismo, en un artículo aparecido en 1920, unas reflexiones en torno a la novela erótica *La bien pagada* de José María Carretero le permiten traer de nuevo a colación el *Simposio* de Platón: “Fedro, en el *Simposio* de Platón, comienza diciendo que el más grande de los beneficios que *Eros* concede a los hombres es el sentimiento del honor”²⁸⁰.

²⁷⁹ O. C., II, pág. 554.

²⁸⁰ R. Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos...*, pág. 170.

Además, de modo más nítido, en el apartado “Schopenhauer y Sócrates”, perteneciente al artículo “Don Juan”, hace un resumen de las distintas ideas amorosas de los comensales del diálogo platónico, desde el mito del andrógino de Aristófanes hasta la posición socrática que observa “en una escala ascendente los órdenes del amor, desde el amor físico hasta el amor genuino y celeste, el cual es amor, puro y desinteresado, el arquetipo o manadero original de toda Belleza”²⁸¹, en clara correspondencia con la búsqueda estética declarada por Alberto a Yiddy en el “Coloquio superfluo”.

Todo este caudal de alusiones revela una manifiesta asimilación de la idea del amor-belleza platónico tal como se presenta en el *Simposio*, si bien en textos posteriores a la etapa de la redacción de las novelas que conforman la tetralogía. Hay, sin embargo, un texto que por su proximidad temporal a aquella nos permite atisbar la posibilidad de que la estructura de *Tinieblas en las cumbres* se articule en líneas generales sobre la triple gradación del concepto amoroso del filósofo griego. Se trata del relato corto *Sonreía*, publicado en la revista “Los Contemporáneos” en 1909. En él, a raíz de una inscripción amorosa (“¡Te arrojo una manzana!”) que contienen sendos brazaletes, el narrador apostilla: “El filósofo de las leyes y de los hombros anchos arrojaba normas en verso al hermoso Agatón”²⁸², en alusión directa al anfitrión del banquete.

Muy significativa resulta la explicitación del *Simposio* platónico en relación con el tema de la educación del pueblo español que encontramos en *Troteras y danzaderas*, donde Antón Tejero propone como remedio para solucionar “los males de España” la lectura de este libro platónico, mientras la contrapartida humorística remite al problema de las necesidades perentorias de la vida del hombre, aquéllas que Juan Ruiz determinó como “aver mantención [...] y aver juntamiento con fembra plazentera”:

²⁸¹ O. C., III, págs. 367-368.

²⁸² O. C., I, pág. 944.

“España se salvará, alzándose a la dignidad de nación civilizada, el día que haya nueve españoles capaces de leer el Simposio o banquete platónico en su original griego”. A esto, Luis Muro, el poeta cómico, había respondido en la sección “Grageas” del diario *La Patria*:

Dan gusto nueve al garguero
en el festín de Platón;
mas, diga el señor Tejero,
¿y el piri, coci o puchero
del resto de la nación?

Sancho Panza, que no andaba mal de filosofía parda, y Juan Ruiz habían asomado en el tintero del poeta jocoso²⁸³.

No es casual que Antón Tejero exponga estas ideas sobre la lectura como un medio de la regeneración patria, ni que se refiera específicamente al texto platónico como la mágica panacea contra la incultura española. En este sentido, es digno de recordar que se conservan unos apuntes preparatorios de Ortega para un ensayo sobre el asunto, que han sido publicados póstumamente en el tomo IX de sus *Obras completas* con el título de *Comentario al «Banquete» de Platón*. La frase que aparece en *Troteras* parece sugerir que para Ortega el texto platónico supuso desde mucho antes un punto de referencia obligado en su programa de recuperación de los pilares de la auténtica cultura clásica. Así se evidencia en una carta del 30 de diciembre de 1906 a Unamuno:

En algunos momentos siento vergüenza étnica; vergüenza de pensar que de hace siglos mi raza vive sin contribuir lo más mínimo a la tarea humana. Africanos somos, Don Miguel; y lo que es lo mismo enemigos de la humanidad y de la cultura, odiadores de la Idea. Por eso en nosotros perdura Aristóteles y nadie ha comprendido a Platón; por eso somos católicos y por eso el catolicismo odia a Platón²⁸⁴.

²⁸³ O. C., I, págs. 694-695.

²⁸⁴ Cfra. *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Ed. Laureano Robles, Madrid, Ediciones el Arquero, 1987, pág. 58.

Acercándose más al concepto de la simpatía universal o *Einführung* al que sólo se llega por la aprehensión amorosa de toda la realidad, Ortega recuerda también que “Platón ve en el *eros* un ímpetu que lleva a enlazar las cosas entre sí”²⁸⁵.

Todo ello muestra no sólo que Ayala mantuvo un trato íntimo con las ideas expuestas en el *Simposio* en fecha casi coetánea a la de *Tinieblas*, sino la gran importancia que asimismo Ortega concedía a la difusión del espiritualismo platónico como eje de una renovación cultural de España.

Situados ya en el plano estructural de esta novela, Miguel Viñuela ha hecho notar que la organización de la materia narrativa en tres partes responde a una focalización desde tres personajes distintos. Para Viñuela, Cerdá simboliza en “Prolegómenos” la naturaleza lasciva, el sentido físico de la existencia; Rosina, en “El pasado”, consigue el acorde inefable con la naturaleza mediante una intuitiva entrega al goce sensual; y, por último, Alberto en “La jornada” accede igualmente a las esencias incommunicables de la naturaleza, pero por medio del intelecto²⁸⁶. Esta acertada interpretación estructural y temática de la novela, aunque no menciona en ningún momento el influjo del *Simposio*, apunta esencialmente al programa ascensional que postulara Platón en dicho diálogo. Esta estructura profunda no se concreta en la novela mediante saltos bruscos, sino a modo de avances acumulativos. Cada fase continúa en la siguiente sección para verificarse posteriormente el paso hacia un estadio estético superior.

En “Prolegómenos”, el personaje Cerdá —su nombre es toda una declaración de intenciones— es caracterizado como una suerte de sátiro salido de los bosques leridanos, de “nunca saciada sed concupiscente”, que frecuenta prostíbulos y está obsesionado con el tamaño de los senos femeninos. Su última hazaña: quebrar la virginidad de una mujer... con tres

²⁸⁵ J. Ortega y Gasset, *O. C.*, I, pág. 315.

²⁸⁶ M. Viñuela, *op. cit.*, págs. 33-34.

hijos. Por su parte, Jiménez tiene apariencia de “demonio bienhumorado”, jugueteón y bromista hasta la crueldad. La conversación entre ambos personajes pasa del sexo a la comida y de esta a aquel, como si se tratara de sus únicas realidades vitales.

Durante mucho tiempo la crítica encontró abusivo el principio de la novela por su complacencia en detalles morbosos, que a veces se revisten de cierto sadismo verbal por parte del narrador. Para el propósito de reflejar esa primera fase en que el placer por el placer se convierte en el centro del universo, nos parece muy oportuno que la novela comience con dos auténticos prototipos de hombre libidinoso en medio de un nefando ambiente prostibulario.

El componente sensorial de los personajes cobra a lo largo de la tetralogía una consideración estética. Ayala participa, en términos generales, de la distinción platónica entre sentidos estéticos (vista y oído) y no estéticos (tacto y gusto), mientras que el olfato quedaría a mitad de camino entre ambos extremos. El predominio de los sentidos no estéticos en la caracterización de los personajes actúa como signo de su condición brutal, lujuriosa, de ahí que tacto y gusto vengan a ser “ministriles acreditados del amor sensual”²⁸⁷, asociados pues con ese primer estadio de la concepción platónica de lo bello-amoroso.

El caso de Cerdá resulta ilustrativo al respecto. Su experiencia amorosa se reduce a “bravos azotes sobre asentaderas fofas, tocamientos sin tino”²⁸⁸ y cuando trata de subir el escalafón de lo sensorial, olfateando unos pañuelos que conservan olores femeninos de supuestas conquistas amorosas, el narrador ironiza cruelmente contra un “¡Cerdá poético!”²⁸⁹, que ha afincado en al ámbito de lo sensual un sentido cuasiestético: “El misterioso vibrar de los

²⁸⁷ O. C., III, pág. 350.

²⁸⁸ O. C., I, pág. 109.

²⁸⁹ *Ibid.*, pág. 108.

aromas era como corriente eléctrica que, atravesando las visiones zambullidas en la quietud de la memoria sensorial, las exaltase con resplandor orgiástico”²⁹⁰. En cuanto a los sentidos estéticos, en su prosopografía se produce una descalificación mediante fórmulas deshumanizadoras y animalizadoras que pretenden rebajar más aún si cabe al personaje: los ojos, “urbiculares y sin vida”²⁹¹, se abren como si se tratara de ojos “vacunos, tamaños como bolas de billar”²⁹².

Al final de esta primera parte, Cerdá y Jiménez entran en el prostíbulo de la celestinesca doña Mariquita, donde aparece Rosina, que siente un rubor y una confusión impropios del lugar. El siguiente capítulo, “El Pasado”, es un largo flash-back en que se cuenta la historia de la muchacha hasta venir a dar en la vida lupanaria. Como ya advertimos, el salto estructural de lo instintivo a un segundo momento en que se contempla la belleza individual de los cuerpos a través de los sentidos estéticos no se produce repentinamente. En un primer instante persiste la torpe sensualidad ambiente representada ahora por esos señoritos donjuanescos que vienen a veranear a Arenales, y dirigen “diabólicas miradas” a las pueblerinas, y, sobre todo, por Emeterio Barros, patrón de la fábrica de conservas en que trabaja Rosina, a quien persigue impúdicamente. Su primera estrategia es coger como al desgaire la mano de la joven, porque “parecíale imprescindible en toda conquista, platónica o epicúrea”²⁹³. Recurre después a fingir una pretensión matrimonial con el único fin de “buscar coyuntura a la voracidad de su bajo apetito. Deseaba a Rosina con ansias brutales. La lujuria le atenazaba el cerebro”²⁹⁴. Al igual que ocurría con Cerdá en “Prolegómenos”, los ojos de Barros son descritos con términos tomados del léxico matemático: “magníficos de diámetro, tenebrosos

²⁹⁰ *Ibid.*, pág. 109.

²⁹¹ *Ibid.*, pág. 104.

²⁹² *Ibid.*, pág. 109.

²⁹³ *Ibid.*, pág. 126.

²⁹⁴ *Ibid.*, pág. 128.

de pupila, que ostentaban su esfericidad poco menos que tangente al rostro”²⁹⁵. A la búsqueda de un parangón más animado, el narrador sólo puede compararlos con “ojos de rana o de ratón de cría”²⁹⁶, y acaban por convertirse en marca caracterizadora: “el hombre de los ojos gordos”²⁹⁷.

Este vínculo antiestético entre Cerdá y Emeterio Barros abre el paso hacia un segundo estadio del amor-belleza en los personajes de Rosina y Fernando. La mirada refleja ahora no la sensualidad libidinosa, sino una especie de éxtasis hacia la divinización de la carne que se verifica en el encuentro erótico posterior, soportado además por un claro intertexto sanjuancruciano:

El arrogante mozo aprovechó aquellos primeros momentos de zozobra para mirar muy a su salvo a Rosina, y hasta para sonreír con ella disimuladamente. La muchacha comprendió que su turbación podía delatarla, quiso huir la mirada del mozo; mas, a su pesar, un lazo de irrompible reciedumbre la mantenía amarrada a la voluntad de él, y esta voluntad, que asomaba a los ojos inequívoca, aunque tácita, tenía sed de amor, en miradas largas como sorbos. [...] Sus ojos, extáticos, envolvían al joven hércules en una adoración exaltada²⁹⁸.

La impresión visual y sonora que rodea el encuentro de ambos personajes cambia por entero de registro. Fernando llega con un circo, una “barahúnda sonora y colorida”²⁹⁹. Mientras observa el paso de la comitiva, sobre el alma de Rosina “los colores extraños y la música loquesca pusieron una franja de luz y de armonía”³⁰⁰ y, de vuelta a su casa, el camino le parece una “cinta de color almagre”³⁰¹. La exaltación sonora y visual de la intrusión circense en la novela no supone tan sólo un detalle de color costumbrista, sino

²⁹⁵ *Íbid.*, pág. 125.

²⁹⁶ *Íbid. supra.*

²⁹⁷ *Íbid.*, pág. 131.

²⁹⁸ *Íbid.*, pág. 153.

²⁹⁹ *Íbid.*, pág. 132.

³⁰⁰ *Íbid.*, pág. 136.

³⁰¹ *Íbid., supra.*

el presentimiento de un “destino”³⁰², inseparable ya de la figura de Fernando.

La conversación nocturna que ambos mantienen en el estrecho ventanuco de la casa de Rosina revela una nueva dimensión sensorial. Hasta aquel momento los sentidos de Fernando habían permanecido como apagados. Sólo al contemplar a la muchacha siente algo similar al principio estético del “ver por primera vez”:

Miraba a las mozas, en los pueblos, por muy guapas, como se mira a una estampa, considerando que su linaje natural era otro que el suyo, el de él, sin desear su mirada, ni su sonrisa, ni oír el encanto de su voz y sin pensar que una fuerza irresistible de amor le hiciera depender de ninguna. Cuando había visto a Rosina, saliendo de la fábrica entre el tumulto de sus compañeras, habíase quedado como bobo: era el sol entre nubes³⁰³.

La plenitud de que ambos gozan durante el acto sexual llega a contagiar incluso a la palabra, desposeída de su capacidad signica, para convertirse en un estímulo más de deleite sensorial. Al repetir insistentemente el nombre de la joven, Fernando experimenta “más bien un placer sensitivo al articularla, en los labios, que intelectual, evocando la idea de la persona”³⁰⁴.

Entre la negación de la abstracción absoluta y el olvido del mundo exterior, los amantes se enajenan en la contemplación y goce de la belleza individual a través de la vista y el oído. La elevación del proceso estético conlleva la apropiación de un discurso místico —bien reconocible es especialmente la “Noche oscura del alma”, de San Juan de la Cruz— en que la incapacidad de la palabra para expresar lo inefable se plasma en lo paradójico de la experiencia de los sentidos. Así la sensación de ver en la oscuridad:

La vergüenza le hizo levantar los brazos sobre el pecho, púdicamente, e inclinar la cabeza, los ojos bajos, temblorosos los labios, aturdida, como

³⁰² *Ibid. supra*. La idea del “destino” aparece asociado indisolublemente a la “bizantina” (véase Capítulo 4 del presente trabajo) relación amorosa entre Fernando y Rosina, como comprobaremos en varios casos a lo largo de este trabajo.

³⁰³ *Ibid.*, pág. 163.

³⁰⁴ *Ibid.*, pág. 168.

si estuviera a la luz del día y una muchedumbre la contemplara³⁰⁵,

y la soledad sonora:

La lluvia había parado; los ronquidos habían hecho lo que la lluvia. La noche ahora estaba cubierta de un silencio grave y solemne. La mar se había dormido. Oíanse los suspiros largos de Rosina que, el rostro reclinado sobre el amado, dejábase³⁰⁶.

Los sentidos estéticos cobran su plenitud en el mismo momento en que gozan de la belleza fisico-espiritual.

En la última parte, “La jornada”, persiste el esquema acumulativo. Los instintos torpes y el lenguaje procaz abren de nuevo este capítulo, abarcando ahora a juerguistas y prostitutas. La distancia que Alberto mantiene con este cortejo báquico, así como su inmediata complicidad con Rosina lo aislan de los excesos gastronómicos y venéreos de los demás.

La atracción fisico-espiritual que Alberto siente hacia Rosina —prototipo del segundo estadio ascensional— no se traduce, sin embargo, en un deseo de disfrutar estéticamente de la belleza corporal. Bloqueado este impulso por otras preocupaciones trascendentales, sólo se limita a abrazarla con ternura infantil. Al margen, pues, de las liviandades de que hacen gala todos sus compañeros, Alberto pretende dar el salto al tercer estadio platónico, el de la contemplación de la belleza absoluto, sin haber experimentado un proceso gradual. Alejado de entrada de la compañía mercenaria y de la lujuria de los Cerdá o Jiménez, tampoco se percata de la belleza refleja de las Ideas Absolutas que representa Rosina.

Su pretensión de contemplar la belleza absoluta por vía intelectual se desprende del conocido “Coloquio superfluo” que mantiene con Adam Warble al final de *Tinieblas*. Adam Warble es el arquetipo del hombre que tras búsquedas trascendentales reencuentra su condición humana enraizada en la

³⁰⁵ *Ibid.*, pág. 165.

³⁰⁶ *Ibid.*, pág. 171.

tierra. Actúa como contrapunto de los ideales de Alberto, cuyo mal, según diagnóstica Warble, la búsqueda de lo absoluto en la Naturaleza, conduce a extremos perniciosos:

¿De suerte que usted mismo comprende su mal? ¿No ignora usted que la pasión por la naturaleza es mucho peor que la del vino, aunque este llegue a la borrachera; que la del juego, aunque termine en ruina y deshonor; que la de las mujeres, aunque conduzca a cenagosa aberración; que la de los libros, aunque le convierta a uno en un erudito?³⁰⁷

El fracaso de Alberto en sus anhelos de sublimidad anula su individualidad, su mirada al mundo. Su única sustancia vital parte del deseo de Belleza como antídoto contra la muerte, sin haber penetrado antes en las dicotomías de la realidad, las *doxa*, único medio de acceder en el programa platónico a la *episteme*, tal como se comprueba en *La pata de la raposa*, en donde Alberto inicia su reeducación estética.

Desde esta transposición estructural cobra sentido el dominio actancial de un personaje en cada una de las tres partes de la novela.

2.3.4. La ordenación estética en *La pata de la raposa*

En *La pata de la raposa*, bajo el dominio estructural de la figura de Alberto, se asiste al ordenamiento secuencial de la triple gradación platónica. Si en *Tinieblas* Alberto experimenta cierta repulsión a la compañía mercenaria, y sólo por Rosina siente una atracción que se manifiesta en cariño y ternura, antes que en deseo, en *La pata de la raposa* va a pasar por el primer estadio de la educación estética, el de la constatación del predominio de los instintos torpes.

La educación que encamina a Alberto por las diversas rutas de *La pata de la raposa* comienza con la explícita negación del esteticismo como finalidad

³⁰⁷ *Ibid.*, pág. 279.

independiente de la vida. Para ello, Ayala vuelve a servirse simbólicamente de los dos sentidos estéticos por excelencia de la tradición platónica, vista y oído, pues al renunciar a éstos en favor de otros sentidos más mundanos, Alberto no reniega tajantemente del esteticismo, sino que pretende recuperar la vida para aquél, un esteticismo humano, individual, personal, no mediatizado³⁰⁸.

El esteticismo agudo da pie al reconocimiento de que sus sentidos no le pertenecen, de que existe una mediación sensorial extraña entre su yo y el mundo. Quien se creyera el centro del universo, el ombligo del mundo en *Tinieblas en las cumbres*, se percata ahora de que su personalidad está anulada, de que su experiencia de la realidad pertenece a otros. La reapropiación del mundo pasa por una sumisión a la brutalidad de los sentidos primarios, los únicos que siente suyos:

Solo la fruición del tacto ha sido exclusivamente mía; y la del olfato, con el olor a flores y tierra mojada; y la del paladar. Tacto, olfato y paladar, que no son sentidos estéticos, sino sentidos animales. Hay que animalizarse. ¡Quién fuera orangután!... Y dar comienzo de nuevo, dentro de mí mismo, a la historia humana³⁰⁹.

Situado, pues, en este punto cero de su educación estética, llega la prueba de la sensualidad, al visitar un prostíbulo en compañía de Telesforo Hurtado, situación paralela a la de “Prolegómenos” de *Tinieblas*. Al igual que ocurría con el espectador de la función soez descrita en el artículo “La educación estética. Baile español” que, al salir del teatro quiere despreciarse pero no puede, así también Alberto sufre esta repulsión abismal en brazos de una prostituta: “Quería salvarse de aquel trance grosero, pero no se atrevía. Se despreciaba interiormente”³¹⁰.

El peso vital que sume al hombre en la caverna de sus contradicciones, esas ganas de aligerar la carga existencial simbolizada en las sombras que se

³⁰⁸ Véase n. 232.

³⁰⁹ O. C., I, pág. 360.

³¹⁰ *Ibid.*, pág. 414.

presentan en forma de cuerpos placenteros, dispuestos para el goce, resume la experiencia de Alberto al comienzo de esta novela; y lo mismo que en el remate de aquel artículo, podemos afirmar que a partir de aquí comienza la “iniciación estética” de Alberto Díaz de Guzmán.

Sumido en el pozo de la indignidad moral tras este encuentro erótico, Alberto empieza a experimentar la superación de la primera fase de los instintos primarios en este mismo capítulo. De vuelta a su habitación sus ideas “de nuevo linaje, se articulan en un tierno organismo naciente”³¹¹. Quien insufla involuntariamente este nuevo sentimiento es un escéptico llamado don Ramón, “aquel Sócrates loco” de textura richteriana, determinando en Alberto la sensación de absurdidad de todas las vanidades humanas. Apunta ya aquí la anexión al segundo momento, en el que el hombre empieza a ver las sombras de la realidad —las *doxa*— no como la realidad misma, sino como entes falsos. El episodio circense en que se embarca Alberto a continuación señala este nuevo proceso de desgrane de las mentiras vitales sobre las que sustenta el hombre su visión de las cosas. De ahí que al poner en práctica las “pantomimas trascendentales” a que se refiere en la carta VII a Halconete Alberto afirme que su nueva pedagogía, evidentemente mayéutica, consiste en ir “satirizando conceptos e ideas comúnmente recibidos como verdades inconcusas”³¹², con lo que el personaje comienza una abstracción de las falsas apariencias, situado en el “tipo” humano y en las *doxa* u opiniones que compendian una visión individual frente al mundo.

El tercer estadio, estéticamente formulado como contemplación de la Belleza absoluta, acapara la dimensión ética de comprensión de todo lo creado. A él accede el personaje en la última parte de *La pata de la raposa*. De una concepción estética que huye de la vida, Alberto accede al fin al sentido

³¹¹ *Ibid.*, pág. 417.

³¹² *Ibid.*, pág. 446.

estético de la vida, concretado en una mirada hacia la realidad que le permite contemplar la unidad subyacente de todas las cosas. En este punto, pues, la comprensión estética se funde con la tolerancia ética:

Su actividad científica y su autodidactismo estético no tenían otro fin que el de intensificar la sensación de la vida, como placer supremo. Y así, a pesar de haberse erigido en centro de todo lo creado, su moral era adusta; severa para consigo mismo y tolerante para con los demás. Su estética, a pesar de haber nacido por obra de una aristocrática selección de las ideas, era democrática y elevaba a la dignidad de la belleza todas las cosas naturales. [...] Diferenciando los dos linajes de reconocimiento, del sentir y del pensar, y equiparando el placer de vivir a la incertidumbre de conocer, había llegado a proyectar una simpatía universal sobre todo lo creado, a amar a todo por igual³¹³.

Cierto es que *La pata de la raposa* acaba con la lección de la fragilidad de cualquier control del hombre sobre la vida, ya que a pesar de su autoeducación estética, Alberto cae de nuevo en contradicciones entre el vivir, el pensar y el sentir. Este menoscabo de la educación estética pondera el reconocimiento de la superioridad de la vida, que permanece por encima de todas las preguntas y respuestas con que el hombre pretende dominarla. Las palabras de Ayala sobre *L'immoraliste* de Gide constatan que el auténtico sentido de la novela es el planteamiento dramático de los conflictos, de los problemas vitales, sin osar resolverlos³¹⁴. Mucha autobiografía hay, sin duda, en esta reflexión final.

2.4. La crisis de la palabra: hacia la escritura ética

En la producción ensayística, poética y novelística de Pérez de Ayala hay un constante planteamiento de los valores, eficacia o limitación de la palabra como vehículo de expresión de lo humano. La profusión y coherencia de sus argumentos al tiempo que delatan una honda preocupación por el tema

³¹³ *Ibid.*, pág. 543.

³¹⁴ Cfra. *La Lectura*, enero de 1903, pág. 454.

revelan un ideario lingüístico en que la palabra, como materia prima del quehacer literario, se nutre de su concepción ético-estética del arte. Aunque sea en *Belarmino y Apolonio* donde esta cuestión adquiere una dimensión más acabada y plena, en la tetralogía se anticipan ya todos los motivos que verifican el proceso a la palabra. En este sentido, la principal diferencia entre las novelas del ciclo de Alberto Díaz de Guzmán y *Belarmino y Apolonio* radica en que en ésta la polémica se plantea dialécticamente, enfrentando la posición del zapatero filósofo a la del zapatero dramaturgo, mientras que en aquéllas el tema se dispone en una secuencia lineal que discurre paralela a la gradual concepción ético-estética de la vida y el arte por la que va pasando Alberto Díaz de Guzmán.

En la tetralogía la variedad de cuestiones dependientes de este tema —la relativización del valor comunicativo de la palabra frente a otros modos de expresión artísticos, la pugna entre la necesidad de expresarse, aunque a menudo se tenga la sospecha de que no se dice lo que se piensa ni lo que se siente, y la atracción por la autenticidad emocional del silencio, la censura al lenguaje traslaticio o la escisión entre palabra y acción— cobran vida en el desarrollo vital, estético, intelectual y ético de Alberto; van surgiendo de su propia aventura humana. Si en *Belarmino y Apolonio* el problema planteado es el de la comunicación entre los seres³¹⁵, o el de la radical incomunicación con uno mismo³¹⁶, en la tetralogía, aparte de este enfoque filosófico y universalista del lenguaje, destaca principalmente el proceso de purificación ética de la palabra como instrumento de cambio de las estructuras humanas en sociedad.

Una cuestión constante en la escritura ayalina, propuesta ya en *Tinieblas en las cumbres*, es el enfrentamiento de la palabra (la literatura) con otros medios expresivos, especialmente la pintura. En el caso de *Tinieblas* esta

³¹⁵ G. de Torre, “Un arcaizante...”, pág. 191.

³¹⁶ L. Livingstone, “Lenguaje y silencio...”, pág. 72.

polémica se imbrica en el ideal de gloria eterna que persigue Alberto, que siente una oposición tajantemente excluyente entre ambas, en la que la palabra lleva las de perder. Su vocación pictórica nace no como vocación natural e instintiva, sino como una elección meditada sobre los alcances de la pintura, sustentada en el reconocimiento de la superioridad de la imagen sobre la palabra en la tentativa por reflejar la “elementalidad intelectual, pasional y emotiva de la vida del espíritu”³¹⁷. Su estrecha vinculación con lo natural coloca a la pintura en ventaja sobre el lenguaje, desligado de la naturaleza e incapaz de penetrar en el ámbito de lo sublime, de lo inefable:

El lenguaje humano es aún imperfecto, o más bien rudimentario y bárbaro; ni se ha inspirado en la naturaleza ni ha rebuscado los innúmeros sonidos que la laringe puede emitir, y que serían como un eco de los ruidos de la naturaleza, sublimes o suaves, ásperos y dulces, pero siempre armoniosos [...] En nuestra laringe existen cuerdas que, convenientemente adiestradas, pueden imitar los sonidos naturales; la prueba es que hay gentes que imitan a las aves y ruidos inanimados. Si el lenguaje humano fuera perfecto e inspirado en la naturaleza, como lo es el arte de la pintura y de la escultura, podríamos realizar maravillosos poemas. En esta hipótesis, todos los pueblos hablarían el mismo idioma. Como aún no hemos dado en él, yo no podía ser literato. Músico tampoco, porque si bien las ideas más exquisitas y hondas no se pueden expresar sino por medio de la música, aún no conocemos bastante el lenguaje musical. Yo no podía ser otra cosa que pintor. Y pintor soy³¹⁸.

Según cuenta a Yiddy, durante el estudio de retórica clásica con los jesuitas su primer impulso artístico tiende hacia la escritura, tendencia que entra en crisis por la limitación que lo lingüístico impone a la universalidad de la fama literaria, y es que “gran parte de la humanidad no entiende el castellano”³¹⁹. Así pues, la opción posterior por el arte pictórico se apoya básicamente en la idea de que sus procedimientos expresivos gozan de una

³¹⁷ O. C., III, pág. 595.

³¹⁸ O. C., I, págs. 291-292.

³¹⁹ *Íbid.*, pág. 291.

proyección universal “que lo mismo puede apreciar y sentir un patagón que un aragonés, con tal que no sean ciegos”³²⁰. El trascendentalismo espiritual va unido al universalismo artístico.

En estos argumentos, Alberto retoma un postulado artístico fácilmente reconocible: la tesis planteada por Leonardo da Vinci sobre la pintura como lenguaje universal. En el famoso “Parangón” entre poesía y pintura del *Tratado de pintura*, Leonardo refrenda la superioridad de la imagen sobre la palabra sirviéndose de la idea de que un arte tiene más mérito cuanto más comunicables son sus productos. De ahí que la pintura, al poder comunicarse “a todas las generaciones del universo” sin necesidad de intérpretes, porque apela al sentido de la vista, esté por encima del medio de expresión poético³²¹.

Sin embargo, en el momento en que el lector conoce a Alberto esta fe en la preeminencia de la imagen sobre la palabra está sujeta igualmente a juicios críticos. Es perceptible que la supremacía de lo pictórico sobre otras formas artísticas encuentra ya para el personaje ciertos puntos de limitación, no para la fama del creador, sino en relación con sus medios de expresión. Así se desprende del hecho de que poco antes del encuentro entre Alberto y Adam Warble, absorto en la contemplación de un hermoso paisaje, aquél revele su prevención sobre la eficacia de los medios pictóricos para captar el alma de las cosas:

–No me atrevería a pintar. Esto es impintable. Podrán copiarse los contornos y hasta los matices sordos y discretos de esas montañuelas, y

³²⁰ *Ibid. supra.*

³²¹ Leonardo da Vinci afirma: “La más útil de las ciencias será aquella cuyo fruto sea más comunicable y, por el contrario, la menos útil será la menos comunicable. El fin de la pintura es comunicable a todas las generaciones del universo, pues depende de la facultad de ver y el camino que lleva del oído al sentido común no es el mismo que el del ojo; por lo tanto, la pintura no necesita intérpretes de diversas lenguas, como las letras, pues satisface de inmediato a la especie humana, de manera no distinta a las cosas producidas por la naturaleza; pero no sólo a la especie humana, sino también a los otros animales, cual se pudo constatar en el caso del retrato de un padre de familia, al cual acariciaban sus hijuelos, que aún no se andaban, e incluso el perro y el gato de la casa aquella, que era cosa maravillosa de ver” (*Tratado de pintura*, pág. 37).

la nota mate y triste del cielo, todo lo que sea forma apariencia, cosa visible y patente; pero ¿y este no sé qué difundido en la mañana, este espíritu de leyenda, de antigüedad remota, de melancolía y de ensueño que todo lo empapa, y vibra por dondequiera como música que viene de muy lejos, y...?³²²

L. Livingstone opina que este pasaje refleja el personal credo artístico del novelista, cimentado en la creencia de que “form is not all in art; equally indispensable is the emotional content”³²³. Esta negación de la forma por la forma, evidentemente ligada a la crisis del esteticismo, cifra la poética ayalina en la búsqueda de la esencia inefable de la realidad, así como de un medio artístico adecuado para aprehenderlo. Pintura y poesía se revelan en este momento incapaces para dar cuenta de la entraña de las cosas. Este descontento juega, por lo tanto, a dos bandas: deficiencia de la forma artística en sí, pero también actitud de sublimación de la realidad por parte de Alberto. Tal disposición explica que en los momentos de plenitud emocional la palabra ceda ante el silencio y que en franca oposición a la verbosidad caústica de sus compañeros de viaje, Alberto prefiera caminar callado hacia las cumbres de Pajares³²⁴.

Con ocasión del encuentro nocturno entre Fernando y Rosina en *Tinieblas*, el narrador muestra su desconfianza respecto “del desagradable don de la palabra, la cual es sabido que muchas veces no sirve si no es para estorbar”³²⁵, en conjunción con las reservas del propio personaje. Más que una ironía contra el sentimentalismo trasnochado, podemos detectar un auténtico juicio a la virtud trascendente de la palabra en esta primera novela, una crítica a su incapacidad para dar cuenta del misterio de la realidad. El anhelo espiritual de totalidad que sufre Alberto halla en el eco de un vacío, en el silencio de la palabra, la respuesta a su condición de ángel caído, en clara

³²² O. C., I, pág. 261.

³²³ L. Livingstone, “The theme of the paradoxe...”, pág. 210.

³²⁴ O. C., I, pág. 305.

³²⁵ *Ibid.*, pág. 168.

correspondencia con un clima finisecular³²⁶.

Lo significativo del planteamiento del asunto en Ayala es que salva las lamentaciones románticas y modernistas sobre la imperfección de la palabra para reflejar el mundo interior del hombre, sus anhelos espiritualistas. En desarrollo paralelo al progresivo descubrimiento del sentido estético de la vida por parte de Alberto, también el lenguaje debe salir de la caverna de sombras para iluminar la realidad, debe ser capaz de “denominar” igualmente el mundo “como por primera vez”³²⁷.

Este *logos* platónico aparece expresado ya en *La pata de la raposa*, cuando Bob Mackenzie expone el efecto que sobre él producía la palabra “reveladora” de Alberto:

Me habló usted siempre de las cosas más extraordinarias con tanta naturalidad, que yo me veía obligado a aceptarlas como cosas naturales, y de las cosas naturales, con tanta intensidad que yo descubría en ellas nuevos sentidos. Me habló usted de los problemas más difíciles con

³²⁶ El recelo contra la capacidad expresiva de la palabra resulta un auténtico tópico en el período finisecular, que en el caso de España entronca con el espiritualismo a lo Maeterlinck. En *El Imparcial* (14 de marzo de 1904), Ortega y Gasset publica “El poeta del misterio” en el que dice: “Esta es la teoría de Maeterlinck. «Cuando tenemos algo que decirnos realmente importante, nos hallamos obligados a callarnos». La palabra sólo puede expresar cosas limitadas, conocidas, es decir, muy poco interesantes. Nuestros más hondos sentimientos y deseos, nuestras más admirables concepciones al ser dichas con vocablos pierden toda su sinceridad, su fuerza y su verdad” (*O. C.*, I, pág. 30). Asimismo, en la revista *Helios* abundan multitud de ejemplos al respecto. González Blanco escribe “Sobre la filosofía maravillosa del silencio” (nº 4, julio de 1903); González Serrano publica “Silencio”, artículo en el que reivindica la experiencia inefable del silencio frente a la insuficiencia de las palabras (nº 5, agosto de 1903). Por último, en “Notas de un sentimental”, G. de Candamo representa un marco sentimental en el que los enamorados huyen de las palabras para escuchar el canto de los pájaros (nº 14, mayo de 1904).

³²⁷ En *Viaje entretenido al país del ocio* leemos: “Retengamos estos tres verbos: ver, distinguir y denominar, los cuales integran una misma acción de conocimiento; el ver corresponde a la imagen; no vemos sino imágenes; el distinguir corresponde a la idea; tan pronto como distinguimos una cosa de otra, hemos hallado su idea; el denominar corresponde a la palabra; ni imagen, ni idea, alcanzan consumación de existencia subjetiva, o sea, de conocimiento, hasta que no han sido incorporados en una palabra. Si acertamos, pues, ante las cosas, a verlas, distinguir las y denominarlas, fundiendo en un mismo acto original, que nace de nosotros mismos, imagen, idea y palabra, aunque palabra, idea e imagen sean las usaderas y tradicionales, no por eso se nos ha suplantado el alma, ni superpuesto una óptica convencional, sino que en nosotros se verifica el mismo fenómeno que hubo de experimentar quien contempló el mundo por vez primera. Tal es el método socrático” (*op. cit.*, pág. 19). Tal es el método en el que cree “ciegamente” Pérez de Ayala en su quehacer artístico.

tanta lógica y sencillez, que yo me admiraba de mí mismo y de ver tan claro, y de las ideas fáciles y habituales, de las opiniones admitidas, con tanta agudeza y precisión, que yo me quedaba perplejo descubriendo que no eran tan claras como yo creía. Me parecía que usted había dado conciencia a mis ojos, a mis oídos, a mi corazón y a mi cerebro³²⁸.

Sencillez, claridad, precisión y naturalidad son las virtudes hacia las que debe tender la palabra que pretenda despertar conciencia estética (ojos y oídos), emocional (corazón) e intelectual (cerebro) al hombre; en su vertiente ética, la palabra se enfoca hacia las estructuras aparentes sobre las que la sociedad se soporta, ese caudal de “opiniones admitidas” (las *doxa* platónicas), para enseñar a ver, oír, sentir y comprender las cosas por uno mismo. La palabra consigue así aunar el vivir, el sentir y el pensar y permite la vida armoniosa del hombre en sociedad: la estética adquiere una proyección ética.

En este pasaje se trasluce el sentido que para Ayala debe tener la escritura en el marco social, y no hay que mitigar su importancia por mucho que, al recibir la carta de Bob, Alberto piense: “Y, sin embargo, yo no sé a qué atenerme en nada”³²⁹. Aunque la adquisición de una visión personal del mundo esté todavía en trance de afirmación, empieza a aclararse aquella angustiada certidumbre que poco antes lo asaltaba: “era hora de hacer, de hacer muy deprisa, que iba con retraso por el mundo. ¿Hacer qué? Cualquier cosa, ¿qué importa? Hacer, hacer...”³³⁰. La conjunción entre escritura y palabra ética antes apuntada recogerá pronto el sentido de su personal hacer en el mundo.

Este concepto ético de la expresión había sido anticipado por el padre Atienza en *A.M.D.G.* En su sistema pedagógico la palabra salta por temas que en apariencia guardan escasa afinidad, revestida más que de contenido intelectual de apacible vigor ético. Sus clases eran “porción de cosas varias y

³²⁸ O. C., I, pág. 513.

³²⁹ *Íbid. supra.*

³³⁰ *Íbid.*, pág. 506.

amenas a propósito para robustecer el temperamento antes que para apesadumbrar la inteligencia con noticias inútiles”³³¹. Aquí aparece formulada la principal labor del escritor-educador que se orienta no hacia la instrucción, hacia la cultura erudita del educando (el lector), sino hacia la afirmación de su personalidad, el *ethos* clásico. Por ello, nos parece insuficiente la apreciación que Carmen Bobes hace de los modos educativos de los padres Sequeros y Atienza, que constituyen en su opinión métodos “más o menos aceptables”³³².

En el proceso hacia esta concepción de la palabra —auténtica biografía artística de Ayala— un hito muy importante se revela en el epistolario a Halconete de *La pata de la raposa*. Persiste todavía para Alberto el recelo contra aquélla, como se pone de manifiesto en la descripción que hace de los murales que ha dibujado en la fachada del circo, que llevan inscritos la expresión latina *Vox et praeterea nihil*³³³, esto es, “una voz y nada más”, en alusión a la ineficacia e intrascendencia de la expresión oral.

Desde estas coordenadas, Alberto experimenta con un subgénero literario, la pantomima, cuya característica más evidente es la ausencia del lenguaje articulado. En las cartas VI y VII Alberto transmite a Halconete su intención de poner en práctica lo que denomina “pantomimas trascendentales”, concebidas como “propaganda moral”, mediante un juego de “anarquismo acrobático”. Por vez primera, acción social y moralidad, si bien todavía al margen de la palabra, adquieren relevancia en la praxis artística de Alberto.

En la carta VII Alberto señala que la intención de sus pantomimas es satirizar conceptos e ideas que se entienden colectivamente como verdades incuestionables, como ya señalamos antes³³⁴. Anterior en el discurso narrativo a la carta en que Bob expone el efecto que en su concepción de las cosas

³³¹ A.M.D.G., ed. cit., pág. 167.

³³² C. Bobes Naves, “Renovación del relato...”, pág. 88.

³³³ O. C., I, pág. 444.

³³⁴ *Ibid.*, pág. 446.

produce el logos de Alberto, este pasaje supone el punto de partida de la toma de conciencia de que el arte debe aplicarse a cuestionar las *doxa*, las sombras sobre las que el hombre, por inercia social, sustenta sus patrones de conducta y pensamiento. La idea de pantomima concebida por Alberto se acerca la praxis mayéutica al hacer que el espectador se replantee el porqué y el para qué de sus opiniones.

En contraposición a lo que Alberto afirmara en *Tinieblas* en su coloquio con Yiddy—que si llegara a esas cumbres sublimes del espíritu humano jamás descendería “a la penumbra tibia de los valles”³³⁵—, la elección de la pantomima implica un enraizamiento en el mundo. En diálogo intertextual, Alberto escribe a Halconete “en un prado y cerca de olmos”³³⁶; mira a su entorno y de él se sirve para crear. El carácter trascendental de la pantomima no atiende a la idea de lo absoluto, sino a su proyección social y comprometida, trasciende lo individual para enraizarse en lo colectivo. A este principio se acoge el título que ofrece a los espectadores del circo en una de las representaciones circenses, *El cacique y el aldeano*, creado *ex profeso* en una provincia caciquil azotada por el mal del pucherazo electoral³³⁷.

Pero el arte como crítica social que pretende concienciar al espectador de su letargo e ignorancia mostrándole su propia realidad satirizada, encuentra, sin embargo, un obstáculo inesperado, pero de capital importancia en la formulación definitiva del pensamiento estético de Alberto: la falta de sensibilidad del público, la ceguera para ver reflejados en escena sus propios

³³⁵ *Ibid.*, pág. 286.

³³⁶ *Ibid.*, pág. 432.

³³⁷ En apoyo de esta lectura encontramos el artículo “La pantomima en Eslava”, en el que Ayala Ayala reconoce que la limitación expresiva del arte de la pantomima muda obliga al autor a remedar situaciones o modelos bien conocidos por el público con intención paródica o burlesca. Asimismo, su valoración de la pantomima enraíza en su capacidad para conciliar diversas manifestaciones artísticas como “música, pintura y representación” (*O. C.*, III, págs. 417-421). En “El gran teatro del mundo”, además de reconocer su gusto personal por la pantomima, revela el sentido de la pantomima en *La pata* al afirmar que aquella representa una fase infantil del teatro “incompatible con las sofisticaciones verbosas en que degenera el teatro al trasponer su postrera fase de senilidad” (*Ibid.*, pág. 557).

vicios o las lacras sociales que se critican.

Hasta aquí observamos a un Alberto que empieza a tentar un concepto ético del fenómeno artístico, comprometido con el ideal de perfeccionamiento social y humano, pero del que aún está ausente la palabra como vehículo de expresión. Y aunque esta etapa de fe en la pantomima —que “posee medios de expresión más eficaces y comunicativos que la voz articulada”³³⁸— fracase a causa de la falta de formación en el público, Alberto empieza a concebir el arte dentro de una ética de la acción social. Quedan sólo dos aspectos —en realidad son el mismo en la tetralogía—, por desarrollarse: el reencuentro con la palabra y el papel que Alberto, a través de aquélla, pueda desempeñar en sociedad. Aquel pintor novicio con ciertas zarandajas trascendentales entre ceja y ceja que confesaba a Adam Warble que la idea de la muerte le había hecho artista, busca ahora un arte enraizado en el hombre, en la vida.

A este respecto, no podemos obviar que el epistolario de *La pata* nace en el decurso narrativo del propósito de Alberto de anunciar a su amigo Halconete que se ha hecho titiritero. Esta nueva actividad se centra en un instrumento, el tamboril, al que Alberto llega a hablar en estos términos: “Rataplán, plan, plan. ¡Duro, amigo mío! ¡Que sólo se oiga tu voz! (Hablo con el tamboril.)”³³⁹. La ausencia de la palabra en favor del sonido onomatopéyico de un tamboril cobra una dimensión simbólica como representación de la vida en su elementalidad., como el propio Ayala nos recuerda en sus reflexiones sobre las paradojas del progreso:

En la aurora de la civilización, la genialidad del hombre inventa dos instrumentos que habían de dominar la sociedad para siempre: la rueda y el tamboril. Nuestra civilización marcha sobre ruedas. Insensato sería que un hombre de ciencia, apasionado por la novedad y bajo el escrúpulo de que nosotros, modernos, vivamos en dependencia de una cosa tan arcaica como es la rueda, aspirase a inventar un disco ovoide o

³³⁸ *Ibid.*, pág. 419.

³³⁹ *O. C.*, I, pág. 437.

poligonal con que sustituir la rueda. Pero la vida no es movimiento a secas, es movimiento rítmico. Y el ritmo, por muy exquisita y matizada que sea nuestra sensibilidad moderna, no podrá eximirse del tamboril como su expresión más sencilla y clara³⁴⁰.

Sencillez y claridad eran también cualidades de la palabra reveladora. A través de este símbolo de la vida como movimiento rítmico, de lo esencial en su forma más simple, Alberto pretende una vuelta a los orígenes, a un estadio preverbal. De ahí que su aventura circense se plantea como una pretendida búsqueda del anonimato con el fin de remediar la enfermedad del ombliguismo, aquel sentirse el centro del universo de *Tinieblas*: “Si me llaman a declarar, me parten, porque habré de dar mi nombre, y, en publicándose, mi aventura carece ya para mí de incentivo”³⁴¹, le escribe Alberto a Halconete tras enterarse de que su pantomima ha sido denunciada por el cura del pueblo por ataques a la religión.

Que tras la narración de estos tanteos de una forma artística que aúne vida y compromiso, moralidad y cambio social Alberto acabe en la cárcel resulta muy relevante desde la lógica estructural del relato. Primero, Alberto ha concebido el anarquismo artístico sin vivirlo; ahora le toca vivir el anarquismo. Tras hablar con uno de los presos, Fausto —personaje de estirpe dicentiana—, siente deseos de consagrar su vida “al bien común, a la justicia social”³⁴², para lo que, sin embargo, se siente incapaz, sin las energías suficientes, como reconocía a su amigo Halconete en una de las cartas en que se retomaba el concepto griego de la *kalocagathia*, el “ideal de vida física perfecta”, para el que se sentía incapacitado³⁴³.

Un inesperado recuerdo tras estos pensamientos, el de su novia Fina, solidifica, sin embargo, la fe en una incipiente renovación: “Creía hallarse a

³⁴⁰ O. C., III, pág. 152.

³⁴¹ O. C., I, págs. 448-449.

³⁴² *Ibid.*, pág. 462.

³⁴³ *Ibid.*, págs. 444-445.

punto de despertar de un sueño”³⁴⁴. El nuevo sol que simboliza el siguiente capítulo “El Alba” aclara las preocupaciones que se planteaban en el anterior sobre cómo reconciliar su deseo de acción social con su vocación artística: “Voy a escribir para el público”.

Si el logos platónico que reivindica Alberto se asienta sobre la palabra austera, clara, sencilla e iluminadora, cualquier manifestación lingüística que atente contra este ideario ético-estético va a ser objeto de crítica. De ahí que en la dialéctica entre lenguaje y pensamiento se censuren las formas figuradas u oblicuas del lenguaje, así como las expansiones retóricas. Ya desde su etapa de colaborador de *Alma española*, en el artículo “Propósitos de camaradería” (abril de 1904), Ayala exhorta a los poetas españoles a rehuir “las metáforas prestadas”, vertiente externa del modernismo colorista y manifestación de la falsedad emocional³⁴⁵. En seguida traslada su poética a su mundo narrativo, pues en el relato *El último vástago*, el retoricismo se opone a la sinceridad, a la claridad. Como harán luego otros muchos personajes de la tetralogía (Emeterio Barros, Teófilo Pajares), don Epaminondas se lanza a la aventura amorosa armado de todo un arsenal retórico, para caer pronto en la cuenta de que hay que dejar paso a los sentimientos propios sin mediaciones ajenas: “El orador, en aquella crisis terrible de su vida, despojóse de pompas verbales, retóricas, sacudió hojarascas gárrulas de elocuencia, y habló con el corazón trémulo y ensangrentado”³⁴⁶. En *Sonreía* será el mismo narrador quien se complazca en desvelar su propio utillaje: “Es mucha retórica, ¿verdad?”³⁴⁷.

También en la tetralogía apreciamos a un narrador que continuamente pide excusas por tener que acudir a expresiones metafóricas o que se burla de aquel personaje que las utiliza. En el prólogo/epílogo de *Tinieblas en las*

³⁴⁴ *Ibid.*, pág. 464.

³⁴⁵ J. M. Martínez Cachero, “Pérez de Ayala y...”, pág. 28.

³⁴⁶ O. C., I, pág. 69.

³⁴⁷ *Ibid.*, pág. 927.

cumbres, el Padre X, al describir por boca del narrador la faz del moribundo Plotino Cuevas, se detiene en considerar sus ojos “como dos estrellas en una noche de enero” y añade a continuación: “(y suplico que se me perdone esta metáfora, pero es lo único que se me ocurre a fin de hacerme entender)”³⁴⁸. Para Ayala, el lenguaje metafórico dista mucho de ser la forma adecuada para la expresión del pensamiento, porque quiebra los ideales de exactitud y claridad y en modo alguno es la forma más idónea o eficaz de trascender hacia el público³⁴⁹.

La propensión jesuítica a la retórica, al uso traslaticio de las palabras, se plasma en *A.M.D.G.*, particularmente en relación con el tratamiento pedagógico de la imagen que hacen los reverendos padres. En el mismo Prólogo-Epílogo de *Tinieblas* se anticipa este motivo. Plotino alaba las enseñanzas y la casuística de los sermones jesuíticos, especialmente vivos y repletos de imágenes horribles:

Acordéme de sus enseñanzas y de sus sermones llenos de casos edificantes y temerosos. Tengo aún muy presente, como si lo estuviera oyendo, el ejemplar castigo de una dama que, por su liviandad y deshonesto desorden, fue condenada al infierno, la cual se apareció a una su amiga, y llevaba en los senos dos grandes sapos ardientes y un

³⁴⁸ *Ibid.*, pág. 329.

³⁴⁹ El más acabado ejemplo de lo perjudicial del lenguaje metafórico para el pensamiento frente a la pretensión de una palabra dicha “como por primera vez” se encuentra en el artículo “Sobre la tragedia, palabras, calamarismo y babelismo”, del que extraemos las frases más significativas: “Nada hay tan pernicioso para la inteligencia mutua y el ordenado trato humano como el retruécano o juego de palabras. El retruécano, esto es, improvisarle a una palabra un sentido traslaticio, por circunstancias o impulsos accidentales. [...] Hay quien se figura, con gran satisfacción de sí propio, que los juegos de palabras equivalen al más elevado y espiritual deporte; el juego desinteresado de las ideas. Es calamarismo, confusionismo, tinta disuelta en palabras; o viceversa. Leyendo mucho de lo que hoy día pasa por filosofía, poesía y literatura, se echa de ver desde luego que no pasa de ser puro retruécano verbal, mejor o peor hilado, más o menos claro y enfático. [...] Por eso, el único recurso, en trances críticos de babelismo, consiste en volver a empezar por el principio; en recurrir como boya de flotación a las normas clásicas; y en procurar de antemano un acuerdo sobre cada palabra, como zona neutral y término medio de encuentro en la discusión, ya sea para asentir, ya para discutir. [...] Boguemos, pues, aguas arriba, hasta descubrir el manantial de donde cada palabra brotó, con su imagen desnuda y su idea virginal. Esto ya no es retruécano, ni juego fútil de palabras, sino cosa muy seria; como que es el verdadero deporte de las ideas desinteresadas. En principio era el verbo” (O. C., III, págs. 651-652).

culebrón en las entrañas, a causa del mal uso que en vida había hecho de ellas³⁵⁰.

En *Troteras y danzaderas* la tendencia metafórica cobra una dimensión distinta al proyectarse sobre el tipo de literatura que está de moda por entonces en España. El argumento principal por el que Alberto se opone a los tropos es que a través de las imágenes indirectas se aleja al pueblo del conocimiento directo del mundo, de las emociones reales y de las ideas auténticas, esto es, argumentación ético-estética:

Un pueblo que no tiene sentidos no puede tener imaginación; por eso, con solo una ojeada a través de nuestras antologías líricas, se viene a dar en la cuenta de que imágenes y tropos, siempre los mismos, en nuestros poetas no nacen directamente de la contemplación de las cosas, sino que son prendas de vestir o botargas que ya existían de antemano y que el poeta toma al azar o después de precipitada elección, porque sus ideas y sentimientos no salgan desnudos y en vergonzosa entequez³⁵¹.

El revestimiento metafórico del lenguaje literario esconde cohibición espiritual, impersonalidad artística y distanciamiento sensorial de la realidad, aspecto éste contrario al programa estético ayalino, porque entronca directamente con el problema de la imaginación, potencia decisiva para el dominio personal de las pasiones y escollo inicial de la educación estética del pueblo español. La formación de la sensibilidad debe atender prioritariamente al desarrollo de la imaginación, camino por el que se produce aquel refrenamiento de las “enfermizas visiones cerebrales” de que habla el jovencísimo Ayala en “Educación estética. Baile español”³⁵² y que ejemplifica al modo naturalista el Cerdá de *Tinieblas*, en quien el recuerdo erótico de las damas conquistadas “hacia delirante serrallo del cerebro”³⁵³. Hablando de los

³⁵⁰ O. C., I, págs. 331-332.

³⁵¹ *Ibid.*, pág. 697.

³⁵² D. Albiac, “La educación estética...”, pág. 3

³⁵³ O. C., I, pág. 109.

dos modos de imaginación baconiana, la informe y la formal, Ayala señala que ésta es la que “conoce las formas esenciales”, mientras que identifica a aquélla con los *idola specus*, esto es, los “fantasmas de la caverna, que habitan el subconsciente individual” que pueden encarnarse en los *idola fori*, “ídolos del mercado”. Estos últimos son los errores, las *doxa* platónicas, “que se engendran de la influencia de meras palabras sobre la inarticulada mente individual”³⁵⁴.

Resulta muy significativa la correspondencia entre el mito platónico de la caverna y la problemática del lenguaje, escindido entre un camino hacia la verdad, hacia la luz mediante la palabra etimológica, precisa, ponderada en su virtud educativa como destructora de los sistemas de valores falsos, y un camino hacia la oscuridad, representada por la palabra metafórica, “procedimiento el más nocivo en el pensar exacto”³⁵⁵. Pretende Ayala despertar una imaginación organizada por la cualidad reveladora, precisa y clara de la palabra que capacite al hombre “para comprender, aprehender, o desenmascarar los sistemas preexistentes (*idola theatri*)”³⁵⁶.

Este auténtico compromiso ético con la palabra en la concepción literaria de Ayala, perceptible en el seguimiento del proceso estético de Alberto Díaz de Guzmán, explica la destacable preocupación por la regeneración poética española. Asociados a la grandeza del mar, símbolo de la muerte en la tetralogía, los poetas españoles le parecen a Alberto “sonoros y espumeantes”³⁵⁷ y la poesía es para Rosina una “mentira bonita”³⁵⁸. Alberto, como el Ayala de *Las Máscaras* para el teatro nacional, se arroga el magisterio de reconducir los rumbos poéticos, de ahí que aconseje a Teófilo Pajares que antes de escribir se adoctrine en la simplicidad de la Naturaleza, que escuche

³⁵⁴ Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, págs. 113-114.

³⁵⁵ *Ibid.*, pág. 114.

³⁵⁶ *Ibid.*, pág. 116.

³⁵⁷ O. C., I, pág. 418.

³⁵⁸ *Ibid.*, pág. 596.

“el rumor de árboles y ondas hablándose entre sí, sin decirse retruécanos, como hacemos los hombres...”³⁵⁹.

En el trasfondo de esta cuestión palpita un deseo de reivindicar la poesía como una gracia que restituye al hombre a su origen divino, pero principalmente la necesidad de que lo poético no renuncie “a ejercer un ministerio artístico sobre la sociedad”³⁶⁰, tendencia que Ayala achacaba, como ya hemos señalado, al arte esteticista. Esta acción benéfica sobre el medio social se sustenta en una nueva poética constituida por “un pequeño y palpitante organismo de temas y virtudes sociales, encarnados en animadas formas líricas, el cual, recopilado en un libro, será ofrecido a las escuelas españolas”³⁶¹. Es perceptible en este propósito el intento, platónico, de salvar a la poesía de su expulsión de la república humana, de orientar lo lírico hacia la formación ético-estética, es decir, hacia el problema de la convivencia social.

Frente a este ideal, la poesía española, considerada desde el prisma de los principios estéticos que Alberto ha ido adquiriendo, adolece de individualidad, uno de los soportes de la experiencia estética del mundo. En presencia de Verónica censura la impersonalidad de la escritura poética dominante en España. Unos versos de Teófilo leídos por su pupila le llevan a la reflexión de que “[u]na docena de poetas, por lo menos, conozco yo que pudieron haber compuesto el soneto que has recitado sin quitarle ni añadirle una tilde”³⁶². La misma Verónica comprende pronto la lacra principal de tales versos: la falta de autenticidad, la palabrería como ente autónomo al margen de lo que de verdad se siente o se piensa sobre las cosas, la disociación entre verdad y belleza. Tal lectura se desprende de una conversación que mantienen Verónica y Alberto, en la que al saber aquélla que éste conoce a su admirado poeta, le dice:

³⁵⁹ *Ibid.*, pág. 889.

³⁶⁰ *O. C.*, III, pág. 25.

³⁶¹ *Ibid.*, pág. 1125.

³⁶² *O. C.*, I, pág. 658.

-A ver si me presentas un día. Yo me sé de memoria muchos versos de él. Debe de ser un gran tipo, con su melena...

-No tiene melena.

-¿Cómo que no? Entonces, ¿por qué habla de sus guedejas undosas? ¿Guedejas no es lo mismo que melena?

-Sí.

-Oye, pues eso de decir una cosa por otra no está bien³⁶³.

En cambio, al recitar Alberto uno de sus poemas, el éxtasis momentáneo de lo pensado y sentido se mantiene como realidad perdurable:

-Si no he entendido mal, tú quisieras vivir lejos del mundo, con tu mujer, solos en la aldea. ¿Te cansa la gente?

-Un poco.

-Y todo eso que aseguras en los versos, de querer ir a vivir solo, ¿es verdad?

-Por lo menos lo era cuando los escribí. Y ahora, al recordarlos, vuelve a ser verdad³⁶⁴.

El diagnóstico de Alberto no va dirigido a un poeta en concreto o a un movimiento literario determinado, sino que se hace extensible a toda la tradición poética española, “la tradición del verso tónico, que nunca ha sido verso, sino corrupción nacida de los cantos de la soldadesca, de la marinería y de las personas iletradas del Bajo Imperio, gente de áspero oído”³⁶⁵. Palabras tan duras como estas se justifican por lo que la poética española tiene de perversión sensorial, siendo los sentidos en el sistema estético ayalino la primera vía de apertura al mundo. La crítica se sitúa en el marco de la propia experiencia estética de Alberto, que reclamaba para sí al comienzo de *La pata* una regeneración de los sentidos para poder enfocar el mundo con mirada y oído propios. En analogía con esta idea, en la conversación con Tejero, Alberto relaciona la idiosincracia española con su literatura, en la medida en que ésta no había cumplido nunca en la historia literaria nacional una función regeneradora: “Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y

³⁶³ *Ibid.*, págs. 658-659.

³⁶⁴ *Ibid.*, pág. 660.

³⁶⁵ *Ibid.*, pág. 857.

hacia atrás en nuestra literatura, y verá una raza triste y ciega”³⁶⁶. La ceguera debe entenderse como la imposibilidad de la raza española de ver las cosas por sí misma y la educación estética la vía para dotar de un nuevo órgano visual que le permite “ver por primera vez”.

Entre los autores que se salvan de la quema se encuentra Valle-Inclán (Monte-Valdés en *Troteras*). La novedad de su peculiar estilo literario, según expresa Ayala en un artículo incluido en *Divagaciones literarias*, es la orientación “hacia la sensibilidad, como en la aurora del lenguaje, en que cada palabra fue la condensación de una anterior nebulosa de innumerables emociones mudas, anhelantes de expresarse”³⁶⁷. Esta escritura que contempla con ojos extasiados el espectáculo sensorial del universo se identifica con la imagen de un Monte-Valdés para quien la palabra “tenía su corazón, su abolengo pragmático y su armorial”³⁶⁸. La apreciación artística por la estética valleinclanesca, admirada e imitada por Ayala desde *Trece dioses*, se fundamenta en su dimensión ética, pues es uno de los pocos literatos que ante el embotamiento de la sensibilidad española ha hecho causa estética de los males de España, uno de esos “escritores de los últimos tiempos [que] han iniciado la empresa de otorgar sentidos a esta raza española, que nunca los había tenido”³⁶⁹.

La búsqueda constante del logos ético se enfrenta en *Troteras y danzaderas* con otras concepciones de la palabra, así como con la validez de su funcionalidad y eficacia sociales. En este marco se sitúa la revisión de aquélla en su dimensión oral, pues al proponer Antón Tejero a Alberto participar en un mitin con el objetivo de difundir las nuevas ideas, la vacilación de éste no se debe tanto al contenido ideológico del mismo como al canal utilizado como vehículo de comunicación. El valor y la eficacia de la

³⁶⁶ *Ibid.*, pág. 696.

³⁶⁷ O. C., IV, pág. 981.

³⁶⁸ O. C., I, pág. 746.

³⁶⁹ *Ibid.*, pág. 809.

palabra oral en eventos de tal índole son cuestionadas porque la oralidad fomenta el proselitismo irracional, la homogenidad espiritual, en contra de aquel ideal de individualización estética que permite que cada uno sea capaz de “denominar” el mundo por sí mismo.

Aceptando en cualquier caso una huida de la retórica vacua, Alberto concibe la expresión oral, al modo dannunziano por lo que tiene de medio para inflamar los ánimos hacia la acción inmediata, esto es, hacia la “acción violenta”³⁷⁰. Pero la acción es otro lenguaje, no menos expresivo que la palabra, pero más evidente, ya que “es un lenguaje del alma, sobre todo en los instantes de alta tensión. Y este lenguaje de la acción no se puede oír con el oído; hay que escucharlo viéndolo”³⁷¹.

El episodio del mitin, fundamentado biográficamente en hechos de la realidad histórica de Pérez de Ayala en su relación con los sectores intelectuales del momento, adquiere en las páginas del libro una trabazón dialéctica con la concepción que Alberto va buscando sobre la dimensión de la palabra. Lo que Antón Tejero se propone para España, esto es, despertar la conciencia del país, inculcar el sentimiento de la responsabilidad política y purificar la ética política, supone para Alberto un paso secundario: primero la educación estética, y no a través de la palabra oral en un mitin, “sino en otras partes y de manera más eficaz”³⁷².

Pero, ¿cuáles son esas otras partes? *Troteras y danzaderas* aparece en 1913, y con mayor exactitud, como señala Amorós, “el día 17 de febrero de 1913, *Los Lunes del Imparcial* anuncia que en ese día se pone a la venta el libro”³⁷³. En esas mismas páginas de *El Imparcial*, Ayala había respondido a esta pregunta el 24 de enero del mismo año en el artículo “La educación en España”, donde ratifica categóricamente que el problema prioritario de la

³⁷⁰ *Ibid.*, pág. 696.

³⁷¹ O. C., III, pág. 562.

³⁷² O. C., I, pág. 696

³⁷³ A. Amorós, *Vida y literatura...*, pág. 17.

educación nacional consiste en dotar de sensibilidad a la opinión pública, y que los medios apropiados y los más eficaces no son otros que el arte literario, y, principalmente, la Prensa periódica, por su dimensión pragmática sobre el medio social, no mediante instrumentos coercitivos o emocionales, sino mediante la educación de los sentidos como tapiz que depura la capacidad crítica y reflexiva del individuo. Si, como gustaba recordar Ayala, para Aristóteles no es la realidad la que nos engaña, sino nuestra percepción sensorial de lo exterior, el arte literario –y la prensa– al desvestir las apariencias sobre las que sustentamos nuestros modos de pensar y de sentir –de nuevo el mito de la caverna– pretende educar los sentidos, mediante un lenguaje cuyo ideal estriba en la sobriedad, la exactitud y la capacidad sugestiva. Este ideal lingüístico choca abiertamente con la fácil grandilocuencia del lenguaje de un mitin, puesto que “los festejos y solemnidades de la elocuencia oral, [son] más volubles e inestables aún [que la Prensa periódica], debido a la momentaneidad de su medio de expresión”³⁷⁴.

El planteamiento que Ayala hace de la palabra en estas novelas no sólo se proyecta sobre cuestiones de índole estética o artística, sino también como síntoma de la escisión radical del hombre entre verbo y pensamiento, y apunta hacia un tema capital en toda la trayectoria narrativa del autor asturiano: la inautenticidad emocional, intelectual, en definitiva, la vida como teatro en que las máscaras sociales, morales o sentimentales interfieren en el trato humano. En *Troteras* se reproduce paratextualmente la frase “El don de la palabra ha sido otorgado al hombre porque pueda ocultar lo que piensa”³⁷⁵. Aunque la paternidad de este dicho se concede ordinariamente a Talleyrand, Ayala sigue el ejemplo de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, quien cita como autor de ella a un jesuita portugués, el padre Malagrida, quemado por la Inquisición en 1761. Como en el caso de la novela stendhaliana, esta frase articula todo el episodio

³⁷⁴ O. C., IV, pág. 856.

³⁷⁵ O. C., I, pág. 603

sobre las figuras de Rosina y Teófilo Pajares, que se entregan a la representación de una farsa de buenos modos, de afabilidad social, en que “el espíritu, ausente de la palabra vagaba agitadamente en un angosto ámbito de pensamientos”³⁷⁶. Ayala se detiene en pulsar la tecla de la insondable intimidad y soledad del hombre. Ante sus ojos el lector ve a una pareja de enamorados que no encuentran palabras para expresar sus emociones, la timidez, las dudas de una declaración amorosa, pero, sobre todo, asiste como espectador de excepción a la representación de dos obras dialogadas que, transcurriendo simultáneamente, nunca llegan a encontrarse. El diálogo informativo, la comunicación oral entre dos interlocutores es usada para no decir absolutamente nada³⁷⁷; el verdadero diálogo, en realidad monólogo, en que ya no hay comunicación pasa de tejas adentro. El narrador se esfuerza en concretar la sintonía de pensamiento de ambos con expresiones del tipo “[l]os dos pensaban: «No es tiempo aún»”³⁷⁸ o “[a]hora tiene que ser», pensaron la mujer y el hombre”³⁷⁹, que refuerzan el carácter dramático de la incomunicación humana.

La frase de Malagrida actúa en este episodio de pre-texto en relación con la lectura del *Otelo* del capítulo siguiente, en el que la resolución de la dicotomía pensamiento/palabra se asocia ahora inexcusablemente con el tema de la tolerancia universal, como insinúa esta reflexión de Verónica a Alberto en relación con la figura de Yago:

Di que nos andamos engañando siempre unos a otros y a nosotros mismos, y no nos atrevemos a decir lo que pensamos, y ese hombre [Yago] tiene el coraje de decirlo, y resulta que los trapos que se saca a relucir son los que todos llevamos dentro³⁸⁰.

³⁷⁶ *Ibid.*, pág. 604.

³⁷⁷ *Ibid.*, págs. 605-606.

³⁷⁸ *Ibid.*, pág. 604.

³⁷⁹ *Ibid.*, pág. 606.

³⁸⁰ *Ibid.*, pág. 668.

La palabra traiciona al que la pronuncia, se dice lo que no se hace, la acción contradice al punto lo que la expresión afirma. Al comienzo de *La pata de la raposa*, Telesforo Hurtado cuestiona el amor de Alberto por Josefina, a lo cual éste responde “que no podré casarme con ninguna otra, como no sea con ella..., si me caso alguna vez”³⁸¹. Esos puntos suspensivos, reflejo de la duda contra sus propias palabras, se completan posteriormente, cuando Alberto, en un ataque de pasión desbordante por Meg, contradiga sus tajantes afirmaciones:

Durante un instante, Alberto permaneció anonadado. Después, con resolución desesperada y suprema de abandonarse al Destino, afirmó:

–Nos casaremos, en seguida.

–¡Oh, Albertino, te adoro! No me atrevía a decírtelo... ¿De veras quieres casarte conmigo?

–Sí, Meg.

–¿En seguida?

–Hoy mismo, si quieres, se lo digo a tu padre³⁸².

Fuente de errores sobre los que se sustenta la imagen adquirida del mundo, revelación de contradicciones entre el decir y el hacer personales, manadero de nocivas concepciones artísticas, la palabra se plantea como apoyo al proyecto ético-estético. Liberada de la titánica pretensión de conquistar las alturas, se entremete en las apariencias de las cosas para extraer una visión primigenia y original de la realidad, sale de la caverna de sombras para “denominar” el mundo por vez primera. Preñada de potencialidad estética, la palabra organiza el mundo externo e interno al tiempo que abre el camino a los otros, “como una luz que alumbra y pone de claro recónditas zonas de nuestro espíritu en relación con la experiencia del mundo y de la vida”³⁸³.

³⁸¹ *Ibid.*, pág. 348.

³⁸² *Ibid.*, pág. 549.

³⁸³ O. C., IV, pág. 846.

CAPÍTULO III

RELACIONES ENTRE NOVELA Y LECTOR: UNA NOVELA EN BUSCA DE UN LECTOR

1. Concepto de novela

1.1. Problemática de la novela

Entre los elementos que la crítica española de finales de siglo cuestionaba de forma continuada de las creaciones novelescas que entonces aparecerían sobresale la controversia sobre lo que debe considerarse o no una novela. La diversidad de formas y contenidos, la renovación de los modalidades narrativas, llevaron a los profesionales de la literatura a intentar separar el trigo de la paja y muchos de estos críticos se revistieron la toga de legisladores competentes en materia de novela.

Un escritor francés muy leído por Ayala en su juventud, Guy de Maupassant, en el “prefacio” de su novela *Pierre et Jean* recordaba que siempre había algún crítico que se atribuía la capacidad para decidir si lo que había escrito podía considerarse en propiedad una novela. La posición de Maupassant -el creador va siempre un paso por delante del crítico- partía, sin embargo, del supuesto de que la novela, después de la revolución que durante el siglo XIX traen los grandes narradores, a imitación de Cervantes, impide una modelación apriorística del género.

En varios artículos o declaraciones del propio Pérez de Ayala se repiten apreciaciones sobre este particular y es que su novelística no vivió al margen de esta polémica, ya que este tipo de críticas tomaron su obra como punto de mira en su momento. Al salir *Troteras y danzaderas*, por ejemplo, el periodista López Ballesteros le confesaba: “Su libro me gusta y me interesa mucho; pero confiese usted que no es una novela”³⁸⁴.

³⁸⁴ O. C., IV, pág. 909.

Podemos observar esa misma incompreensión hacia su particular plasmación del género novelístico en la crítica literaria moderna, que se ha reafirmado en sus juicios descalificadores. Rafael Bosch, como si tuviera muy presentes las palabras de Maupassant afirma categóricamente de la narrativa de nuestro autor que “sus novelas no son novelas en absoluto”³⁸⁵. El motivo principal por el que se cuestiona la naturaleza novelística de su creación ficcional es que pesa como una losa todo el caudal humanista e intelectual, que provoca la quiebra del pacto imaginario de la novela con el lector:

En orden de importancia quizá podríamos advertir que la activa y vigilante inteligencia de Ayala, lúcida y fría, racionalista y conceptualista, le inclina con preferencia al ensayo de modo que sus novelas, y aún sus poesías, están atravesadas por esa actitud del intelecto que caracteriza al “scholar”, enemiga en última instancia de la gran creación imaginaria que la novela supone³⁸⁶.

En 1977 Ruth Mandell titula su trabajo sobre la novela del escritor asturiano *La "nivela": una dimensión conceptualista del arte narrativo de Ramón Pérez de Ayala*, donde postula la creación por parte de Ayala de un nuevo género resultante de la fusión de la acción y de la filosofía vital, es decir, la novela y el ensayo.

Estos testimonios indican la novedad de su concepto novelístico al margen de preceptos de escuela, sin cuyos argumentos la crítica tradicionalista se ha visto privada de los parámetros para juzgar la obra de Ayala, así como de otros escritores que hacían de la innovación su dogma estético. Esta situación hace obligada una detención sobre la definición de la novela ayalina.

1.2. Hacia un concepto de la novela en Pérez de Ayala

A lo largo de la historia crítica que ha conocido la obra de Ramón Pérez de Ayala observamos un primer momento en el que los estudiosos han

³⁸⁵ R. Bosch, *La novela española...*, págs. 255-258.

³⁸⁶ S. Serrano Poncela, *Prosa moderna...*, pág. 402.

destacado una serie de defectos que subvertirían una ideal pureza narrativa que excluiría la narrativa de nuestro autor del género novela; y un segundo momento en que se ha tratado de comprender esos rasgos en una visión amplia y moderna del género novelístico.

Son muchos los críticos que han destacado la naturaleza esencialmente ensayística de su escritura, hasta el punto de considerarlo un ensayista que reviste de figuras literarias sus creaciones novelescas y de reflexiones sus impulsos líricos³⁸⁷. Otros que no han podido negar la tendencia reflexiva de toda su creación la conjugan en un trinomio, en el que sus dotes se reparten por igual entre novela, ensayo y poesía³⁸⁸. La visión más acertada, a nuestro entender, la propone Miguel Ángel Lozano, quien bajo el concepto de libertad genérica puede explicar la inclusión de otros géneros en la narrativa ayalina (la abundancia de digresiones ensayísticas, las tonalidades líricas o estructuración poemática del texto o el uso de las formas teatrales)³⁸⁹. Además, creemos que esta conceptualización se sostiene sobre dos pilares muy sólidos: de una parte, la visión que Ayala ofrece de la novela de su tiempo destaca, como la que luego nos dará Ramón Gómez de la Serna, por admitir todas las innovaciones sin restricción formal de ningún tipo; de otra, esta afán de acaparar una gran variedad de modelos genéricos, como expresión de la libertad creadora en la novela, se explica desde el propio sistema ético-estético de nuestro autor, inscrito en un concepto abierto, en coincidencia con el modelo croceano.

Para Pérez de Ayala la novela de su tiempo nace bajo el signo de la libertad. El narrador no ha de seguir los patrones de una escuela dominante,

³⁸⁷ E. Gómez de Baquero lo considera “ante todo, un ensayista” (*Novelas y novelistas*, pág. 23). Martínez Cachero remarca un hecho muy destacado por la mayoría de los críticos, “que impregna de ensayismo sus novelas” (“Prosistas y poetas novecentistas...”, pág. 401). Para Pierre Sallenave “en realidad, Pérez de Ayala es un ensayista” (“La estética y el esencial ensayismo de...”, pág. 601).

³⁸⁸ N. Urrutia piensa que “es un ensayista-novelist-poeta, con equilibrio más que predominio de los tres dones” (*De "Troteras" a "Tigre Juan"*, pág. 61).

³⁸⁹ M. Á. Lozano Marco, *Del relato modernista a...*, pág. 32.

sino entrar en un amplio abanico de formas y temas que le permitan moverse a sus anchas sin directrices fijas. Así se entienden las siguientes palabras, escritas al principio de su carrera literaria, con las que da cuenta de una diversificación de formas y conceptos novelísticos:

Hoy cada autor escribe sus novelas sin prejuicios de técnica ya definida ni preocupaciones de bando, y el público los alienta a todos. No hay una novela concebida *específicamente* y que predomine como escuela de *moda* sobre todas las demás; hay la novela *in genere*, que cada cual entiende a su modo³⁹⁰.

Un año después, en un breve artículo titulado "La incoherencia", confirma por lo extenso su posición. Destaca la necesidad de un cambio, de una evolución del concepto de novela, esto es, la ampliación de lo que hasta entonces se tenía específicamente por tal. El concepto tradicional que Ayala ve superado en la creación es la escuela naturalista y su búsqueda del objetivismo, de la impersonalidad en la representación del mundo ficcional. La nueva novela, en cambio, en la que habrá de incluir al escritor asturiano habrá de abrirse "al egoísmo psicológico e incoherente de la vida", y por eso el mundo que se muestre ha de ser un "espectáculo formado por un conjunto de apariciones heterogéneas e inconexas"³⁹¹. Antes de que empiece a escribir *Tinieblas*, pues, queda expresada la necesidad de que la novela dé un giro hacia la conciencia individual, determinada por la concepción "ombliuista" del universo y las incoherencias que esta mirada al mundo desde el "yo" detecta

³⁹⁰ Cfra. "La aldea lejana. Con motivo de *La aldea perdida*", en *Helios*, nº 1 (abril de 1903); recogido en *O. C. I.*, págs. 1192-1199. Este diagnóstico sobre una nueva novela es compartido a su vez por otros escritores. En 1909, Ramón Gómez de la Serna incluye un ensayo titulado "El concepto de la nueva literatura" en la revista *Prometeo* (abril, 1909, págs. 1-32), donde se reclama para la novela la irrupción de precedentes filosóficos como Emerson, Stirner, Nietzsche o Haeckel y la importancia que concede a la vida (Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y práctica de la novela...*, págs. 44). Alcalá Galiano, pocos años después, dice: "En la novela caben todos los moldes y diré más, entran todas las formas del arte: el drama por el conflicto de las pasiones, la psicología de las almas y el diálogo, forma dramática intercalada en la narración. La música en el estilo y la pintura en el paisaje descriptivo" (L. Fernández Cifuentes, *op. cit.*, pág. 39).

³⁹¹ Antes que Ayala, su maestro *Clarín* había detectado este proceso. En "Lecturas. Zola. *La Terre*" señala que con la decadencia del naturalismo —cosa que él no cree, en modo alguno— empieza a surgir una "tendencia neo-psicológica" (*Ensayos y revistas*, pág. 106).

fuera y dentro de él. Además, la cita confirma desde muy temprano la visión como "espectáculo" desde la que el autor ha de observar y testimoniar el marco de las conciencias en conflicto.

Pero no debemos pensar que ese viraje hacia el "egoísmo psicológico" implica una decantación por la novela de introspección psicológica, contra la que Ayala tenía las mismas reservas, dado su fraude en el sentido de la verosimilitud. Si queremos entender que sus personajes primerizos puedan ser la ficcionalización de este aspecto que reclama para el espacio de la nueva novela, habremos de entenderlo no como una reducción del mundo novelístico a la causalidad psicológica de la conducta, sino paradójicamente como un principio ético de comprensión; dicho de otro modo, que nuestra imposibilidad para entrar en las razones de los otros no deben impedirnos comprender sus sinrazones. Por eso, en el relato *El último vástago*, de 1905, Ayala se burla de las implicaciones psicológicas que a los novelistas gusta sacar del comportamiento de los personajes: "Bueno será advertir que la situación psicológica, como dicen algunos novelistas, del último vástago de los marqueses del Solar de Soto era simplicísima"³⁹².

En el relato *Sonreía*, el narrador metaliterario vuelve a poner en solfa esta tópica psicologista al confesar su incapacidad para llegar a ser un gran novelista, porque nunca le "han interesado cosa mayor las vidas ajenas"³⁹³. Y llega a desmontar cualquier justificación de la novela de vertiente psicológica pura sobre la idea de que si ni siquiera puede uno conocerse a sí mismo, "¿cómo he de inmiscuirme en cráneos y costillas que no me pertenecen?"³⁹⁴. El autor sólo puede intentar conocerse a sí mismo a través de la narración para llegar a la verdad de que cada día se conoce menos, postulado del que se deriva la plasmación de una narrativa "heterogénea e inconexa", hecha de incertidumbres, de verdades presentidas que, amenazadas por el error, se revelan y se escapan de nuevo; una narrativa cuyo afán es la necesaria concienciación individual en un proceso vacilante de avances y retrocesos. La novela ayalina será una novela de personajes de conciencia problemática,

³⁹² O. C., I, págs. 59-60.

³⁹³ *Ibid.*, pág.. 918.

³⁹⁴ *Ibid. supra.*

como la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán, pero no como explicación naturalista de una determinada manera de ser ni como profundización en las razones psicológicas últimas de su comportamiento, sino como proceso de iluminación que, abandonando los recintos subterráneos de las apariencias falsas que impiden ver la claridad, pretende acceder a un estado de contemplación comprensiva de todas las cosas.

La crítica de Ayala se hunde en la raíz de la novela psicológica en tanto que sus prácticas narrativas producen una impresión artificiosa e inverosímil en el lector. Sin negar la presencia de este componente anímico-espiritual del hombre en la novela, su preocupación se centra en la necesidad de plasmar verosímilmente sus resortes mentales, sin subterfugios. Para ello, el narrador colocará a su personaje en situaciones que lo exalten hasta la más alta tensión lírica-subjetiva, como reflejo, pues, de su naturaleza interior³⁹⁵. La clave de su concepción de la novela se sintetiza en las frases que rematan el artículo "Incoherencia", donde se alude al compromiso social del artista que debe escribir esta novela, haciendo especial hincapié en los aspectos contradictorios, en las incoherencias de la existencia humana, siempre las mismas a lo largo de la historia, pero referidas al momento presente:

¿Qué le toca, pues, al artista, honradamente preocupado de su oficio, al escribir una novela? Pintar la vida, no tal como es, no tal como ante sus ojos se manifiesta, es decir, incoherente, ilógica, saltante y difusa³⁹⁶.

Para Ayala la novela ha de ser por lo tanto "epítome de la vida". La buena novela, que sólo puede escribirse en la vejez, ha de resultar "multitudinosa y concentrada experiencia de la realidad, tal cual es, sin sofisticaciones ni mixtificaciones"³⁹⁷. Sin embargo, el joven escritor, incapaz aún de reconcentrar en su corta experiencia personal una visión globalizadora y sintética de la realidad, debe abrirse a la realidad y reflejar en la novela un mundo abigarrado de formas, ideas y emociones en conflicto constante, y por

³⁹⁵ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 24.

³⁹⁶ O. C., I, pág. 1309.

³⁹⁷ O. C., IV, pág. 944.

eso afronta la pintura de la vida de modo subjetivo, desde una perspectiva analítica que dé cuenta de la multiplicidad de aspectos enfrentados que en ella se reúnen.

Una novela de juventud no puede tener las dotes de observación del narrador curtido, entre otras cosas por un sentimiento de soberbia que nace de considerar que está escribiendo como si estuviera inventando el género y que sus antecesores han quedado ya anclados en su visión de la realidad. Este afán de novedad se manifiesta en el joven escritor en una multiplicidad de direcciones que “suelen ir juntas en el período de aprendizaje del novelista”³⁹⁸, pero que son reducibles a un punto de mira de graduado subjetivismo sobre la realidad:

1. La novela subjetiva lírica, en la que impera la pura imaginación sobre la realidad.

2. La novela de aliento épico, en la que el joven narrador interpreta la realidad histórica desde su subjetividad.

3. La novela realista-costumbrista equilibrada con cierta dimensión trascendental.

4. La novela literaria imitativa, donde se parodian estilos, autores o géneros a la moda en su época.

Todas estas formulaciones o modalidades de la novela de juventud estarán presentes en el Pérez de Ayala de la tetralogía, ya que todavía carece de “años de vida, observación y experiencia”³⁹⁹, y especialmente porque la perspectiva desde la que se observa el mundo es analítica, no sintética.

Recordemos que el foco del que parte la actividad literaria de Ayala es el hombre en sus dos dimensiones fundamentales, la espiritual y la social. Es la suya una novela aglutinadora, novela *in genere*, entendida como recipiente que acoge todo lo humano. En la juventud, el novelista desde su posición

³⁹⁸ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 11.

³⁹⁹ *Ibid.*, págs. 10-11.

ombliguiста del mundo deambula por todas las cosas en proceso analítico, a vueltas con todo lo habido: enfrentamiento de distintas capas sociales, combinación de modelos genéricos, ideas-conciencia que tratan de imponerse, sensibilidades opuestas.

Resulta muy interesante observar cómo entronca esta práctica analítica con la psicagogía platónica del *Filebo*, concebida como una empresa didáctica en dos tiempos: agrietar y desmoronar mediante la duda, las creencias tradicionales sobre las que se sustenta el saber y la moral y, posteriormente, un proceso analítico que buscaría entre la disociación de las creencias derrumbadas una nueva forma de coherencia dominada por la Razón⁴⁰⁰.

El primer paso para acceder a un cambio de las estructuras humanas en sus aspectos morales, sociales o religiosos pasa por el replanteamiento de las conciencias que sostienen ese universo: la búsqueda de la incoherencia, de la ilogicidad como estrategias para el cuestionamiento del estado de cosas. Por eso, Ayala titula su temprana reflexión sobre la novela, “La incoherencia”. Desordenar el orden establecido, malear las sombras para acceder a un idealismo racional: sólo por este camino se llega a las normas vitales de la segunda etapa novelística de nuestro autor.

Al confrontar dos tipos de novela, la “novela humana”, cuyo máximo representante es Galdós, y la novela “humanista”, practicada por Juan Valera, el escritor asturiano cree que en ésta cada hombre representa la razón genérica; en aquélla, en cambio, se plasma un contacto cordial con la razón individual, esto es, el ejercicio novelístico de la tolerancia, donde al tiempo que se observa el mundo como la razón de la sinrazón de cada hombre, se excava en el más pecador para extraer de él un grano de sensibilidad, sapiencia o santidad. No se trata de tomar partido por uno u otro tipo, sino de fundir ambas posiciones⁴⁰¹. Este afán de “comprehensión” de los contrarios está,

⁴⁰⁰ O. C., IV, pág. 1140.

⁴⁰¹ *Íbid.*, págs. 867-868.

pues, incluso en la médula de su concepción de la novela. Y podemos preguntarnos si la práctica narrativa de Ayala no entabla un diálogo armonioso entre ambas concepciones, en la medida en que la ética social del quehacer novelístico-intelectual de Ayala pretende “hace[r] de freno” pedagógico contra el individualismo creciente al reflejar el ideal arquetípico al que debe aspirar la colectividad, como la primera; y, en su afán de comprensión cervantina del ser humano, alentar la tolerancia y radical libertad del individuo, como la segunda.

De esta posición teórica global de la novela, Ayala diversifica posteriormente en la creación novelesca una gama de concepciones, matizables con distintos calificativos, pero que se manifiestan como satélites individualizadores que se desprenden del concepto unitario.

1.3. La novela educativa

En numerosas escritos teóricos o críticos Ramón Pérez de Ayala muestra un sentido utilitario y comprometido del arte. El arte no debe ser un lujo social al margen de las necesidades de la comunidad, sino que debe enraizarse en el medio en el que se desarrolla y servir a la transformación de la realidad social. Esto implica un modo específico de encarar la actividad narrativa.

Concebida como terapéutica o catarsis emocional e intelectual del lector, la novela adquiere una categoría primordialmente didáctica, llegando incluso a difuminarse, por la cercanía que Ayala ve entre ambas actividades, los contornos entre lo literario y lo educativo⁴⁰².

En sus primeras novelas apreciamos una clara referencia a su

⁴⁰² En el artículo “De Portugal” leemos: “Los más claros varones que la historia de la educación menciona fueron, al propio tiempo que educadores, hombres de gran finura literaria, así como de las obras maestras de la literatura (por algo las llaman maestras) no es difícil extraer fecundas sugerencias sobre educación” (*O. C.*, III, pág.1100). La poesía tampoco escapa de su función didáctica, entendida como instrumento que instruye a los demás en la incubación de su propia intuición e inefabilidad (*O. C.*, II, pág. 136). Alienta aquí una concepción platónica de la formación moral del hombre, no tanto como transmisión, sino como despertamiento de lo que está potencialmente dormido.

intencionalidad didáctica y moralizadora, cuestionada la mayoría de las veces por su tonalidad irónica. En el “Epílogo” de *Tinieblas*, el moribundo Plotino Cuevas entrega a un antiguo maestro jesuita un manuscrito que pretende servir de espejo en que la juventud se mire y aprenda en cabeza ajena. Igualmente, su segunda obra, *A.M.D.G.*, la más polémica por su carácter tendencioso contra la Compañía de Jesús, llevaba un pequeño "postscript" donde declaraba que lo había escrito con la intención de mejorar un poco más el mundo.

José Ramón González ha sintetizado perfectamente esta concepción ética de la estética ayalina dirigida a una transformación de las estructuras socioculturales vigentes en la España finisecular al destacar “su concepción de la finalidad radicalmente educativa de la escritura y el arte en el seno de la sociedad, visión que valora lo literario como instrumento transformador de la realidad y parte irrenunciable de un proyecto de renovación moral”⁴⁰³. Andrés Amorós, por su parte, pone de relevancia la poca atención que ha merecido el tema educativo en la obra de Ayala, hecho especialmente significativo, cuando supone que esta cuestión encierra no sólo “una de las claves para entender bien su obra narrativa”⁴⁰⁴, sino uno de los pilares sobre los que se sustenta su sistema intelectual y artístico. Por su parte, Francisco Agustín lo califica sencillamente como “novelista pedagógico”⁴⁰⁵.

Hasta tal punto manifiesta el propio Ayala su adhesión a esta dimensión educativa y comprometida del arte que podemos partir de sus alusiones para entroncar esta visión en una honorífica tradición cultural, que igualmente no sólo aconsejaba la participación del autor en la sociedad a través del arte, sino que la sentía como función primordial del intelectual-artista. Por ello, tal labor pedagógica se extiende también hacia la crítica literaria, entendida como una

⁴⁰³ J. Ramón González, *Cómo leer a...*, pág. 19.

⁴⁰⁴ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 61.

⁴⁰⁵ F. Agustín, *Ramón Pérez de Ayala...*, pág. 27.

proyección de la obra artística en el seno de la actividad social, donde ambas actúan como focos en la dirección de educar el gusto de un pueblo:

El comentario y la crítica —esto parece paradójico y no lo es, fíjase bien— no tiene por objeto la actividad ya consumada en la obra que se comenta, sino la actividad venidera de aquellos sobre los cuales esa obra ha de influir como norma o estímulo⁴⁰⁶.

En franca identidad con su admirado Carlyle, considera que la crítica debe ajustarse a la intención del autor, a profundizar en el concepto artístico que se deriva de su práctica narrativa.

1.3.1. Filiaciones de su novela educativa

R. Derndarsky, en un libro poco citado por la crítica, resalta los valores educativos de la novela de Ayala y la sitúa en una tradición amplia que va desde los antiguos hasta Ruskin o Brecht y que pretende influir sobre la sensibilidad del pueblo. Entre los aspectos pedagógicos con que Ayala trata de influir en ese lector medio, R. Derndarsky destaca, entre otros, la visión crítica de la realidad, su tendencia axiomática, la riqueza y variedad del registro cultural y el uso del diálogo como exponente de las ideas de los personajes⁴⁰⁷. Además de estos aspectos, primordiales en el componente educativo de su novela, hay una sustancia mucho más profunda de la que emana el mismo concepto de novelista que Ayala tiene de sí mismo. Por eso consideramos apropiado el planteamiento de las conexiones ideológicas de Ayala con pensadores y escritores con los que se identifica.

A través del siguiente recorrido no pretendemos exclusivamente clarificar las fuentes de donde emana o con las que se hermana el pensamiento artístico

⁴⁰⁶ O. C., IV, pág. 983. A este crítico, preocupado no únicamente por la calidad o naturaleza de la obra de arte, sino por lo que pueda tener de beneficioso para mejorar el gusto del público, "Clarín" lo calificó de "crítico demócrata". Y no ha de ocuparse del gran público, de aquel con el que pueda entrar en natural sintonía la obra, sino del "público grande", esto es, el pueblo. (Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico...*, pág. 152).

⁴⁰⁷ R. Derndarsky, *op. cit.*, págs. 176-182.

de Pérez de Ayala, sino principalmente dilucidar los aspectos que dichas fuentes pueden poner de relevancia para aclarar los modos e intenciones novelísticas del escritor asturiano.

1.3.1.1. Los modelos antiguos

Las líneas que van configurando en nuestro escritor este pensamiento son múltiples, pero coincidentes en el fin último. Desde Platón, uno de los objetivos primordiales del arte es la utilidad, entendida como utilidad moral, es decir, como un medio de formar el carácter individual. La procedencia socrática de este principio en el sistema artístico de Platón se comprueba, por ejemplo, en los recuerdos socráticos de Jenofonte. Frente a la noción kantiana del arte desinteresado, Sócrates establece un vínculo indisoluble entre lo bello y lo útil.

La estética socrática está adscrita a una concepción moral de carácter utilitario por la cual el hombre encontraría en el conocimiento y en la práctica de la virtud una norma de conducta que lleva a la felicidad. La literatura vendría a ser un instrumento didáctico, porque sus formas educan el gusto y sus contenidos la ética. Por eso el arte tanto en su forma como en su contenido ha de adecuarse a su fin. Cuando se leen en Pérez de Ayala frases como “esas preguntas de por qué una cosa no es otra cosa totalmente adversa, en vez de preguntar si esa cosa hincha más o menos las medidas de su arquetipo, o cumpla mejor o peor sus funciones, según su propia naturaleza”⁴⁰⁸, no podemos dejar de recordar el diálogo que el maestro de Platón mantuvo con Aristipo, según los *Recuerdos de Sócrates* de Jenofonte, donde dice:

¿No sabes que con respecto a lo mismo todas las cosas son hermosas y buenas? Pues en primer lugar, la virtud no es cosa buena para unas cosas y hermosa para otras; en segundo lugar, los hombres son llamados hermosos y buenos en lo mismo y con respecto a lo mismo

⁴⁰⁸ O. C., IV, pág. 1001.

todo lo demás que utilizan los hombres se considera hermoso y bueno en relación a aquello para lo que sea útil. Así, pues, ¿no es hermoso también un cesto para llevar estiércol? Sí, por Zeus, y es feo un escudo de oro si para las labores propias de cada uno de ellos el uno está bien y el otro mal⁴⁰⁹.

No es menos importante que Platón derivara este principio universal hacia su máximo desarrollo en su realización en la sociedad, ya que el arte debía participar en la creación del Estado perfecto. Para éste el arte conduce al conocimiento y es igualmente utilitarista. El arte auténtico ha de guiar a la idea de la Verdad, del Bien y de la Belleza, para favorecer los intereses del Estado. Resulta innegable el pragmatismo artístico del arte para el filósofo griego, que tiene siempre las miras puestas en la recepción artística y en comprobar el proceso comunicativo de ideas y efectos sobre el receptor⁴¹⁰. Alberto Díaz de Guzmán, en una de sus fases de desarrollo, va a reflejar este estado de actuación sobre la realidad. En *La pata de la raposa*, podemos atisbar esta preocupación por forjar desde el fenómeno literario ese ideal social, que Ayala quiere hacer desprender de la lectura de sus novelas como iniciación estética previa:

Sobre esta base, atraído por el incentivo de poner ideas en reata, se metía por lo venidero, y construía una sociedad futura, poniendo a contribución la mayor parte de sus teorías socialistas⁴¹¹.

Ya indicamos antes la definición que a continuación da el narrador a esta etapa albertiana –“socialismo humano integralmente”–, que resume la posición ideológica de ocuparse tanto de la dimensión espiritual del hombre como de la dimensión social.

Otro concepto platónico que dejará huellas en la visión del fenómeno

⁴⁰⁹ Jenofonte, *Recuerdos de...*, pág. 154.

⁴¹⁰ En el relato *Sonreía* encontramos una deformación conceptual de los principios éticos-estéticos de Platón, inspirada directamente en el *Sartor Resartus*, de Carlyle: “Si la belleza y el bien son una misma cosa, mis amigos revelaban acendrado ideal ético al desear bellos trajes y vituperar a los alfayates...” (O. C., I, pág. 925).

⁴¹¹ O. C., I, pág. 511.

literario en nuestro autor es la de la *areté*. La novela, en cuanto imitación propedéutica de la realidad que implica una enseñanza de conducta sobre el lector, pretende mostrar al hombre cómo ejercitarse en la virtud, entendida en Ayala como la capacidad para discernir entre las realidades contrarias que presenta la vida y afrontarlas con garantías de independencia de criterio. Aquí apunta una de las grandes preocupaciones de Ayala, la lacra del sentimentalismo literario, propenso a prodigar individuos sin capacidad de juicio ético sobre la realidad y que oscilan indiscriminadamente entre múltiples tendencias sectaristas. Por eso, la estructuración de su mundo novelesco como lucha de contrarios, lo que se ha llamado la novela como tragicomedia, se explica desde una reflexión sobre el modo de ser de la conciencia hispánica y la utilización del arte novelesco como ejemplo, como pedagogía enraizada en la problemática de las normas eternas y sociales.

Si la influencia platónica deja una huella más visible en los modos y metas en que se formula la transformación del medio social a través del fenómeno literario, el modelo de vida horaciano destaca como el gran pilar sobre el que se sustenta el ideal supremo de existencia del hombre en la narrativa de Ayala. El personaje Yiddy, por ejemplo, clave para alumbrar a Alberto en sus elucubraciones metafísicas, ha accedido al modo de vida propugnado por el poeta latino, por lo cual no nos extraña que el autor lo recubra con su sustancia literaria y vital. El mismo Alberto parece apetecer este último estadio vital en el poema “El ideal” de *La pata de la raposa*.

No obstante, Ayala también destaca el carácter ejemplar de su obra, como una llama que prende desde la honradez humana y la comprensión de la vida. Su imagen será una de las que refulja con más brillo a lo largo de toda su obra, como meta última de la existencia humana: “Que seas contemplado como ejemplar y doctrinador de la vida moral, hacia la cual incitarás con palabras sinceras y palpitantes de vida”⁴¹².

⁴¹² Horacio, *Arte poética*; recogida en Ayala, O. C., II, pág. 463.

1.3.1.2. Influencias europeas

Tanto Schiller como Goethe creyeron en la eficacia pedagógica y civil del replanteamiento histórico del ideal clásico. Para Schiller el aprendizaje moral del hombre radica en su identificación con la experiencia estética. Para conseguir la armonización de la oposición entre deber y placer hay que llegar a un estado del espíritu en que la respuesta del imperativo ético no actúa por contraste o lucha, sino que brota espontáneamente por sí misma hasta el punto en que el deber se funde con el placer: la sensibilidad utiliza la regla impuesta por la razón práctica como si fuera propia, y la persona no conoce escisión o laceración. Esta personalidad armónica aparece como fruto espontáneo de la naturaleza más que como el resultado de un proceso educativo, pero el progresivo refinamiento del espíritu humano sí es objeto de educación: de educación estética.

Este sistema educativo se propone conciliar los elementos radicalizados del hombre en un punto de focalización que permita el crecimiento espiritual del ser humano, sobre una base ético-estética. Schiller parte del escrito *Sobre la gracia y la dignidad* (1793) y adquiere cuerpo definitivo en *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). El control del impulso mediante un progresivo adiestramiento de naturaleza estética conduce al hombre a la libertad de elección. El arte sería el mediador que rehace al hombre en su integridad, le reconcilia con el mundo y consigo mismo.

En cuanto a Goethe, no cree en una dependencia del creador respecto del público —de ahí su crítica al concepto aristotélico de la catarsis—. El arte se falsea si busca un efecto sobre el receptor, pero si es cierto que no cree en la inmediatez de los efectos morales del arte sobre la sociedad y condena los fines didácticos en la obra artística, también propugna una poesía formativa, siempre que el lector no se entere, es decir, como si la vida le enseñara⁴¹³.

Un planteamiento y solución similares del problema de la educación del

⁴¹³ Cfra. Wellek y Warren, I, pág. 251 o Goethe, *Verdad y poesía* (libro 13).

hombre podemos apreciar en la concepción de la función artística en Pérez de Ayala, quien le da una dimensión social mucho más manifiesta que la que tiene en Schiller, mientras acepta la pedagogía sutil e insinuadora de Goethe.

1.3.1.3. Afinidades nacionales

Todo ello está muy presente en el quehacer literario de Ayala, que concibe su misión de novelista intelectual como la aceptación de la herencia de unos padres literarios e ideológicos que ha de continuar. En la literatura española acepta igualmente el testamento de los escritores e intelectuales que ante el panorama vital de la sociedad española han hecho de su actividad regeneradora su objetivo principal. El primero en orden cronológico en quien ve una honda preocupación por el problema español y se plantea una línea de escritura con afán de cambio social es Mariano José de Larra, del cual señalaba Ayala que una media docena de sus artículos seguían teniendo vigencia en la actualidad⁴¹⁴. Uno de esos artículos podría ser el titulado “Literatura”, en el que el escritor romántico demanda en tono conminatorio una literatura útil, que atienda los problemas y seduzca al lector como primer motor del cambio:

[queremos] una literatura hija de la experiencia y de la historia, y faro, por tanto, del porvenir, estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando “verdades” a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre no “como debe ser”, sino “como es”, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo⁴¹⁵.

En la misma línea, Leopoldo Alas Clarín, maestro de Ayala en la Universidad de Oviedo, concibe la literatura como un medio de acción social. En los *Solos de Clarín*, S. Beser destaca “el continuo relacionar literatura y

⁴¹⁴ O. C., III, pág. 356.

⁴¹⁵ M. J. de Larra, *Artículos sociales...*, pág. 433.

sociedad, viendo el arte como educación, como utilidad, casi como una propaganda de unas ideas”⁴¹⁶; especialmente, en “Prefacio a manera de sinfonía” y “Del teatro”. En su obra *Literatura en 1881*, Clarín justifica sus ideas en el hecho de que así como el público ha crecido en importancia y como elemento integrante de toda literatura, esta ha de aumentar también su utilidad en la sociedad en la que surge y debe ponerse, en definitiva, “al servicio de los grandes intereses de la vida moderna”⁴¹⁷.

La figura y obra de Galdós dejará también honda presencia en relación a la funcionalidad del arte en la sociedad, ya que el autor canario replantea todas las problemáticas terrenas (la convivencia social) y divinas (la salvación del alma) desde una perspectiva hondamente humana. La virtud radical de Galdós con respecto a otros autores consiste en que su obra creativa, de gran valor artístico, formal, no desatiende los contenidos esenciales del hombre, planteados como prevención a través de la selección de los valores vitales, con el fin de resaltar los que mejor cuadren para la buena marcha social. Así reconoce el mismo Ayala el valor social de la obra literaria galdosiana:

Aunque obra de creación, es, en el tuétano, obra de crítica, de contraste de valores y selección de los más serios y vitales, como lo es –como debe ser– la propia vida de los hombres dignos en sociedad⁴¹⁸.

De modo evidente Ayala interpreta el conjunto de la obra novelesca y dramática de Galdós como obra literaria cuya recompensa es convertir su ideario en “obra social”, porque la literatura en manos de un escritor puede cambiar el destino de una nación e incluso crear una nueva nación:

Galdós ha creado su obra literaria para vosotros, hombres activos y de buena fe; mas no la ha creado gratuitamente, sino a condición de que algún día se la devolváis convertida en obra social, en realidad de libertad, de justicia y de amor. La obra galdosiana es de vosotros; y

⁴¹⁶ S. Beser, *Leopoldo Alas, crítico...*, pág. 87.

⁴¹⁷ *Ibidem*, pág. 151.

⁴¹⁸ O. C., IV, pág. 939.

vuestra obra será, asimismo, de Galdós. Puesto que el genio literario es capaz de crear un pueblo⁴¹⁹.

Estas palabras ponen de manifiesto la interdependencia entre arte y sociedad, así como la concepción del fenómeno literario no como un factor de lujo en la sociedad, de práctica elitista y minoritaria, sino como un mecanismo de cambio, de mejoramiento individual y colectivo.

A estos autores siguen los componentes de la llamada “Generación del 98”, de los que López Morillas piensa que no pretendieron “resolver problema alguno que no fuera de índole personal”⁴²⁰. Sólo Maeztu y Unamuno en un primer momento se interesaron por el problema del pueblo español. Unamuno, en una de sus primeras obras, *En torno al casticismo*, habla de despertar las ideas dormidas en la mente de al menos un lector y asegura que sus ideas formarán en la memoria del lector “capa de mantillo que abone sus concepciones propias”⁴²¹. Esta preocupación es reconocida por el propio Ayala al bautizar a los hombres del 98 como hijos de la herencia galdosiana. Sin embargo, cuando se produce el giro vital de Unamuno critica esa nueva dimensión personalista y egoísta del arte, concebido ahora como vehículo para la salvación personal: “No creo que jamás se haya propuesto otra cosa que diseminar chispas de su espíritu fogoso sobre los espíritus áridos; multiplicar su *yo*”⁴²².

La conciencia de la labor emprendida por los autores regeneracionistas de fin de siglo se constata en el artículo “el 98”, donde Ayala sitúa su llegada al mundo de las letras españolas justo en el momento en que “la palabra, mágica, entonces, era: Regeneración. Regenerar=engendrar de nuevo. Había que engendrar de nuevo al pueblo español”⁴²³. El sentido de la novela poemática

⁴¹⁹ O. C., IV, pág. 931.

⁴²⁰ Cfra. S. Beser *Leopoldo Alas, crítico...*, pág. 227.

⁴²¹ M. de Unamuno, O. C. I, pág. 24.

⁴²² O. C., IV, pág. 991.

⁴²³ O. C., III, pág. 1019.

Prometeo se explica desde esta perspectiva, pero antes de las “Novelas poemáticas de la vida española”, Ayala se muestra igualmente muy consciente de la problemática nacional y la urgente necesidad de engendrar de nuevo al español a través del reflejo de las conciencias existentes en la idiosincracia nacional para configurar un espectro de la España de su tiempo en cuanto conciencia colectiva: la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán.

Este amparo de los padres bienhechores de la patria con clara conciencia del deber ético hacia la renovación del pueblo español, este deseo de imitar y continuar lo que otros han hecho en literatura en la línea del compromiso social se palpa en las siguientes líneas:

Busquemos, seleccionemos, con la crítica más clara y reverente, aquellos grandes hombres hispanos –hechura de Dios, que no hechura nuestra– que a lo largo de la historia han formulado y cumplido mejor el deber trascendental de nuestra raza sobre la tierra. Formemos la cohorte de nuestros héroes, a quien hemos de rendir culto constante; la iconografía de nuestros hombres genuinamente representativos, en cuyo ejemplario nos hemos de inspirar⁴²⁴.

Ayala se inscribe dentro de una novela educativa que pretende mejorar el gusto del público, eliminar ciertas taras (sentimentalismo, proselitismo,...), si bien inherentes históricamente al modo de ser hispánico, fomentadas en su momento por un tipo de literatura, amparada por una camarilla de críticos periodísticos, que le había acostumbrado a prescindir del juicio propio ante la literatura que circulaba y, por ende, ante la sociedad. Lo peculiar de esta novela educativa que practica Ayala es el modo en que el elemento didáctico se enreda en el tejido narrativo, cómo implícitamente el entramado textual organiza una educación de la instancia lectora a diversos niveles y el hecho, no menos importante, de que las técnicas innovadoras de nuestro autor confluyen en esta intención. Antes de empezar a valorar esta terapéutica lectorial desde

⁴²⁴ O. C., IV, pág. 940.

las formas narrativas seleccionadas por el autor, debemos entender qué despertó en él esta obligación formativa como escritor.

2. La preocupación por el lector

2.1. Acercamiento al concepto del lector: imagen del público en el ensayo de Pérez de Ayala

Robert Escarpit nos recuerda que una comunidad “segrega” unas ideas, creencias, juicios de valor o realidad, que son aceptados como formas evidentes sin necesidad de justificación y sin las cuales el grupo como tal perdería su fundamento moral e intelectual. Todo escritor, lo quiera o no, es prisionero de esta cultura, que tiene en el público-medio social su expresión más representativa. Puede aceptarla, intentar modificarla o negarla, pero no puede escapar de ella⁴²⁵. Ya mostramos anteriormente que Ayala acepta como deber propio del escritor intelectual los valores de este grupo, pero va a tratar de dinamitar aspectos relativos al modo de ser de ese grupo, con las miras puestas en la mejora moral del mismo. Sabe que las estructuras sociales tienden a perpetuarse, como si tras los cambios evolutivos necesitara descansar como tras un alumbramiento, pero el intelectual debe permanecer con las miras puestas en el momento presente y apuntar las transformaciones del Estado ideal, en tanto el medio social tiende a conservarse y disfrutar del *statu quo* adquirido⁴²⁶.

Muchas de las estrategias narrativas de Ayala son auténticas trampas narrativas que pretenden apresar al lector en su propia paradoja, al tiempo que le otorga la posibilidad de la elección para salir del cepo, como al

⁴²⁵ R. Escarpit, *Sociología de la literatura*, pág. 99.

⁴²⁶ En *Calamo corriente* (O. C., I, págs. 87-91), donde Ayala plantea la necesidad de un visión crítica ante la realidad, leemos:

La sociedad sufre largas, acerbos congojas de alumbramiento para pasar de una época a otra, de un tipo a otro tipo de organización, y ya que ha creado otra nueva forma de vida, quiere reposarse y gozarse en ella.

protagonista de *La pata de la raposa*.

En un recorrido por la labor ensayística de Ayala, muy especialmente por su crítica teatral, observamos una constante interrelación entre teatro y público. La semiótica apunta entre los principios específicos del arte teatral el hecho de que constituye el único género en que no puede dissociarse el texto de la representación escénica, o mejor dicho, que el texto tiene como finalidad esencial su puesta en escena, su apreciación cara a un público que está presente en el mismo acto. No debe extrañarnos, por tanto, que el elemento receptivo tenga tanto peso en la teoría ayalina y que asimismo el público destaque como elemento crucial en su críticas teatrales y, por tanto, en su concepción dramática.

Su mediatez, respecto a los otros dos géneros literarios tradicionales, la poesía y la novela, lo convierte en piedra angular para cuantos han visto en el teatro una escuela de las costumbres, según el famoso postulado clásico. Por ello, el espectáculo teatral se ha visto tradicionalmente cargado de elementos ejemplarizantes, vinculados siempre a una concepción proteccionista del público. La fragilidad del espectador ante la representación viva de acciones, no siempre aceptada por los teóricos —Schiller decía al respecto que el público se olvidada de todo una vez que salía del teatro—, inducía a mirar con lupa su contenido, tanto por cualquier posible intromisión de elementos nocivos para el buen curso del “stablishment” social como por la posición del autor ante los hechos dramatizados.

Desde el mundo griego, el autor dramático, así como el juez de los concursos públicos, debía garantizar la soberanía del texto sobre la opinión popular, de modo que fuera siempre aquél el que mostrase el camino del gusto estético, nunca en la dirección contraria, con la mediación del juez, garante de la buena marcha de la República. Así, Platón en las *Leyes* por boca de Ateniense coloca al juez de los concursos por encima de la opinión del público:

El juez, en efecto, cuando se trata de juzgar, no se sienta en su lugar como discípulo, sino como maestro de la multitud y los espectadores, y su misión es la de oponerse -oposición que era posible gracias a la ley antigua de los griegos- a los que procuran al público su provisión de placer en contra de lo conveniente y correcto⁴²⁷.

La cita tiene gran importancia, porque comprobamos que el filósofo ateniense adopta una postura contraria a la literatura amena, a la literatura de evasión, tan censurada también por Ayala, en favor de lo “conveniente”. De este principio emana la labor crítica de Ayala desde las páginas de *El Imparcial*. Platón, como Ayala, piensa en un legislador del gusto que eduque y mejore la opinión de la masa, nunca en un público que dirija los gustos de los artistas.

Un autor en quien Ayala observa este principio de rección, sin las miras puestas en satisfacer las exigencias de mediocridad del público mayoritario es Shakespeare. En el artículo “Divagaciones”, recuerda Ayala una idea del cisne de Avon, buen conocedor del entramado teatral desde su doble posición de autor y actor, que aconsejaba a los cómicos que no trabajasen para el público en términos globales, sino para cinco o seis personas. El comentario de nuestro autor al respecto no admite reservas: “Este es un consejo que todo artista debe erigir en oriente de sus creaciones artísticas”⁴²⁸.

No debemos entender tales afirmaciones en un marco de recepción exclusivista, es decir, no se trata de una concepción del fenómeno teatral, o de cualquiera otra expresión artística, como conciliábulo para una minoría exquisita, como una academia del buen gusto con derecho de admisión. De hecho, se sitúa en la línea platónica de que la totalidad del público participe en el hecho teatral, pero sin que ello implique una concesión al gusto general, ya que va en detrimento del fin último del arte, ayudar al mejoramiento de la especie, elevar el nivel general de un pueblo.

Por eso Ayala va a censurar con rigor el arte despreocupado, el que

⁴²⁷ Platón, *O. C.*, pág. 1298.

⁴²⁸ *O. C.*, III, pág. 474.

únicamente pretende el éxito inmediato del público vulgar a través de los subterfugios más llamativos o banales, pero sin profundizar en absoluto en la visión de la realidad. El motivo que explica tan acerbas y sistemáticas críticas no es otro que el perjuicio que provoca sobre el público ignorante, en la medida en que no sólo no lo educa, sino que pervierte mucho más aún sus gustos.

En su revisión del panorama teatral español, que el propio Ayala reseña como crítico periodístico, apunta dos direcciones que deberían encaminarse hacia idéntico propósito educativo, la labor creativa de los autores dramáticos y la labor del comentarista teatral, que debe fomentar y apoyar un teatro de proyección social seria y censurar cualquier desvío de estas miras. De aquí la constante animadversión ayalina a toda obra dramática que no plantee cuestiones que exijan la participación del espectador, así como sus ataques contra aquellos sectores de la crítica periodística de la época que no sólo apoyaban el teatro cómico, sin trascendencia social, sino que se oponían a otros caminos más necesarios, como sucedía en el caso de Pérez Galdós.

Con ocasión del estreno de *¡Alégrate, papáito!*, señala Ayala que se trata de una obra que se dirige únicamente a una parte del público medio, la más numerosa. Su lectura de la obra nunca va separada de su preocupación por el espectador, una preocupación de orden moral. Ya que tiene entre sus manos al sector más amplio del público español, el más superficial y frívolo, “lo único que se le puede exigir a este teatro es [...] que no contribuya a imbecilizar ni malear algo”⁴²⁹.

Tal sería la tendencia del arte conservador, cuyos dos males ingénitos son la claudicación con los vientres perezosos, esto es, la inutilidad del arte por

⁴²⁹ O. C., III, pág. 465. El diagnóstico que hace Ayala del público era preocupación constante en la época. El mismo "Clarín" nos recuerda alguna vez que “Schopenhauer pensaba que el público siempre está pidiendo algo nuevo, pero siempre se queda, por instinto natural, con lo vulgar y bajo”. Schopenhauer también plantea la influencia negativa que la mala literatura tiene sobre este menor de edad que es el público-lector, al tiempo que frena el progreso moral y cultural, porque “corrompen más y más el gusto, y detienen el progreso del siglo” (Cfra. Clarín, *Ensayos y revistas*,... pág. 227).

la frivolidad de su intención, y la malignidad.

En su argumentación Ayala presenta a un público español con miedo ancestral a la verdad, la cual ha de ser patentizada por la inteligencia, por la acción reflexiva. Esta necesaria representación no emotiva ni pasional de la verdad justifica las múltiples censuras que el autor de *Las máscaras* hace a diversos dramaturgos de su tiempo, quienes al rodear la verdad o simplemente huir de ella distraían la atención del espectador de lo sustancial hacia lo accidental —afirmación que como vimos arriba remite al simbolismo y trascendencia de lo anecdótico en su narrativa y que como analizaremos más adelante sienta las bases de una de las técnicas más originales del escritor asturiano, los llamados “capítulos prescindibles” como proyección irónica de la práctica conservadora (léase novela naturalista o teatro cómico de evasión)—, con el único objetivo de arrancarle la carcajada plebeya, en detrimento de la risa noble, de origen intelectual⁴³⁰.

Entre otras lacras que Ayala detecta en el arte de su tiempo, principalmente en el teatro, destaca el sentimentalismo. Tanto los estudiosos que se acercan tangencialmente a nuestro autor como los que se han dedicado con más intensidad a su obra han hablado del cerebralismo ayalino, de la frialdad intelectual que coarta todo efluvio sentimental en su obra. Es cierto que Ayala rara vez se deja llevar en sus obras de un sentimiento intenso y arrebatador. Sin embargo, lejos de ser exclusivamente una idiosincracia, es también una creencia de su labor como intelectual comprometido con la educación del pueblo, la creencia de que lo sentimental en nuestro país no puede dar frutos, no puede mover un pueblo, sino más bien todo lo contrario,

⁴³⁰ Azorín censura también el horror del escritor español a la meditación, de donde se desprende un abuso de la retórica vacua, que en detrimento de la idea reveladora practica una estilística del vacío:

De nuestro horror a la meditación nace toda una literatura vacía y amplificadora. La frase hueca, los períodos ventosos, los adjetivos acumulados sin medida, forman la armazón de la obra literaria. La idea se pierde en un laberinto de palabras (O. C. III, pág. 93).

aletargarlo más aún: “El sentimentalismo habitual es el peor pecado, porque es el pecado de acidia”⁴³¹. Por eso, al hacer un balance de la figura de Goethe en el prerromanticismo, no pierde la ocasión de calificar su *Werther* como un experimento del sentimiento como norma de conducta, de donde se desprende que es inepto, por sí, para procurar la felicidad, y si bien tampoco la da la razón en sí, los resultados de aquél son más catastróficos:

Goethe comienza como romántico, pero se trueca presto en un clásico. Lejos de simpatizar con el sentimiento, como mentor de la vida, preconiza la *Entsagung* u ordenación racional de la conducta, y la *Selbsturberwindung* o victoria sobre sí propio⁴³².

Los ataques de Ayala al teatro benaventino se justifican por tratarse de un teatro autocomplaciente, que se agota en sus propios recursos retóricos, incapaz de cumplir la función social inherente al género; en palabras de Ayala, un teatro que “no procede inmediatamente de la vida ni se enlaza directamente con la vida; es intelectual, literario, teatro de teatro”⁴³³. ¿No sorprende que sea el mismo Ayala quien repudie por conveniencia histórica una dramaturgia que por intelectual y literaria no se sustenta en lo vital-humano? ¿Qué entiende Ayala por “humano”? Pues aquella región del espíritu donde germinan conceptos, ideas e ideales⁴³⁴. Su crítica se explica, por tanto, a partir del hecho de que el teatro benaventino no cuestiona ni pone en circulación las preocupaciones de la época, no ofrece ideas ni concibe ideales que muevan al

⁴³¹ O. C., III, pág. 63. También Clarín (“El teatro y la novela”, *Mezclilla*, págs. 285-289) ve en el sentimentalismo del público el motivo del éxito teatral de obras de dudosa calidad. Una obra tendrá tanto más éxito si “es de gran aparato o va acompañada con música sensual, o lleva el atractivo de una actualidad maliciosa, la aplaude, y hace que viva meses y meses, el público más iliterato, el que todos llamamos vulgo” (*op. cit.*, pág. 286). Pero si tiene la recompensa de este público, su natural búsqueda de lo nuevo, de las obras de moda, no de la calidad teatral, éste mismo la condena pronto al olvido, porque “las ha aplaudido el sentimiento, que no tiene memoria” (*op. cit.*, pág. 287).

⁴³² O. C., IV, pág. 814.

⁴³³ O. C., III, pág. 119.

⁴³⁴ Véase el artículo “Los hermanos Quintero” (O. C., III, págs. 623-649). Galdós vuelve a ser el modelo de esta concepción humana del arte.

cambio de las estructuras de pensamiento de una época⁴³⁵.

En el ensayo “Lo trágico. El hombre de la calle y el intelectual” expone que se vive en una época histórica de babelismo, una época trágica. Quienes tienen ideas, es decir, quienes saben dónde radica lo humano auténtico, deben proporcionar al hombre de la calle no muchas ideas, sino unas pocas muy particularizadas, “claras y eficaces” para provecho del hombre ignorante, porque la condición intelectual no vale como fin en sí mismo, sino como instrumento de crecimiento social⁴³⁶.

No obstante, lejos de un arte encaminado a una selección de un público ideal como el que Ayala aprecia en el teatro culto de Hebbel e Ibsen, el cual es más bien “público de lectores” debido a que no se respeta el triángulo teatral de autor, actor y público en convivencia armoniosa⁴³⁷, aquel prefiere un teatro popular, cuya realización máxima halla en el espíritu liberal.

No es lo mismo, pues, un teatro culto que teatro realizado por un autor culto, esto es, el que se encamina a la difusión de la cultura, entendida ésta como “un modo inteligente y aplicado de conducta que aspira como finalidad al conocimiento -y decir aquí conocimiento vale tanto como vigencia normativa - de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo útil”⁴³⁸. Este tipo de teatro no tiene en mente un espectador ideal, sino que al tiempo que satisface las necesidades del espectador culto y de buen gusto, el minoritario, pone en práctica la máxima schilleriana sobre el deber formativo que el teatro ha de tener en el pueblo:

A un público iletrado los autores que le cuadran son los autores iletrados. Pero..., primeramente, si los autores no aventajan en un ápice la inteligencia y mal gusto de un público iletrado, el público continuará siendo siempre iletrado. Segundo: si los autores fueran cultos y de buen gusto (que los hay), y, a la postre, el nivel medio de todo el público ascendería notablemente⁴³⁹.

⁴³⁵ Véase *Viaje entretenido al país del ocio* al respecto.

⁴³⁶ *O. C.*, III, págs. 654-657.

⁴³⁷ *Íbid.*, pág. 507.

⁴³⁸ *Íbid.*, pág. 1024.

⁴³⁹ *Íbid.*, págs. 391-392.

Como prueba de su objetividad y de la prevalencia de su visión comprometida del arte en sociedad al margen de nombres concretos, hasta su admirado Pérez Galdós recibe críticas cuando el sentido de su obra atenta contra la educación estético-vital que Ayala prefigura para el teatro. Así, en su interpretación de *Cassandra* observa que la conducta contemplativa de doña Juana induce a la negación de la vida, lo cual supone “una corrupción social”, porque lleva a una conducta enajenada que frenaría el oriente de toda sociedad, “el mejoramiento humano”⁴⁴⁰.

Ayala comparte este principio con su maestro "Clarín", quien en el artículo “Lecturas” planteaba la necesidad de un arte literario que fuera noticia de todo lo humano y lo divino y que fomentara la subida del nivel general de los conocimientos de un pueblo, mediante el planteamiento de “elementos de educación”⁴⁴¹. Idéntica visión de la labor crítica del creador de *Vetusta* encontramos en otro escritor, José Martínez Ruiz, "Azorín", el Juan Halconete a quien Alberto dirige su epistolario en *La pata de la raposa*. Para aquél, "Clarín" ha ejercido grande y buena influencia sobre la juventud española y ha batallado mucho “contra toda clase de cursilerías y necesidades literarias, a las cuales, por desgracia, se muestra muy aficionado nuestro público”⁴⁴². Al arte liberal no le basta con divertir al público, persigue convencerle, provocarlo para que actúe en sociedad, crear, en definitiva, un público, finalidad que Ayala concibe como una nobilísima actividad del verdadero artista:

Urge, por lo tanto, ir poco a poco creando un público consciente y de tonificada sensibilidad, en lugar de los varios publiquitos que ahora existen⁴⁴³.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pág. 30.

⁴⁴¹ Clarín, *Mezclilla*, págs. 43-73.

⁴⁴² Azorín, *O. C.*, I, pág. 37.

⁴⁴³ *Ibid.*, pág. 437. La inexistencia de un gran público, sino de pequeños públicos heterogéneos es otro de los males detectados por los intelectuales del momento. En enero de 1900, Miguel de Unamuno escribe para *Las Noticias* de Barcelona un artículo con el

En otra reflexión sobre Galdós, Ayala consolida más si cabe esta visión educadora del arte y nos permite apreciar una línea de continuidad entre la utilidad artística del escenario teatral y la de la labor narrativa. Para él, la comedia humana del escritor canario instruye al modo clásico, esto es, mostrando los males y vicios capitales de la sociedad sin comentario para que puedan servir de enseñanza al lector.

Idéntica actitud encontrábamos en el ya citado “Epílogo” de *Tinieblas*, obra concebida para escarmiento de la juventud al ver reflejadas tales liviandades. Apartando la tonalidad irónica que recorre todo este fragmento, así como la tónica del manuscrito entregado por un moribundo a otro que lo ha de publicar, no nos debe caber duda de que su intención sea realmente ejemplarizante.

La visión del arte que ofrece Ayala, pues, está incuestionablemente condicionada por imperativos morales y ejemplarizantes. Bajo este condicionante distingue tres tipos de arte: el arte popular, de intención moral; el arte artístico, que se mueve con independencia de la moral; y el arte esteticista, que es enemigo de la moral. La creación ayalina se instaure en el arte popular, que es trasunto de la vida, la cual es reproducida no de modo pasivo, sino mediante la selección de aquellos elementos significativos, que, ofrecidos a modo de síntesis, penetran en lo eterno vital. Se trata de todas aquellas preocupaciones que forman la historia del hombre (la religión, el amor, el sentido de la vida, la confraternidad), planteadas desde el tiempo presente como fuerzas reiteradas en todos los tiempos, a través de los cuales se plasma un conflicto entre una opción vital u otra: la espera pasiva de la

significativo título de “Públicos y público”, en el que afirma la necesidad de hacer un verdadero público teatral: “Una de las cosas por hacer en España es público; hoy por hoy puede decirse que no le hay”. Más adelante, coincide con Ayala en una valoración significativamente distinta del mismo lexema en singular o en plural: “[La observación es] trilladísima ya [...], hay públicos, pero no un gran público” (Cfra. M. de Unamuno, *Artículos en “Las Noticias”*..., pág. 196).

muerte frente al disfrute de la vida, el entregarse a los demás o el encerrarse en uno mismo, etc. Esto que Ayala plantea de modo dialéctico en sus novelas le insta a él, reconfortado en el lema horaciano de la *aurea mediocritas*, a la práctica de una ironía leve de comprensión de los extremos.

Su vocación hacia la sociedad española desde ese intelectualismo que podemos denominar comprometido permite la unión de escritura y actuación social⁴⁴⁴. Porque para Ayala ser intelectual no es una etiqueta ni una clase, sino un deber hacia los demás. Su labor primordial es acuñar y fijar ideas en el pueblo. Pero no dar culto a la idea por sí, pues como siempre en Ayala las cosas, amén de bellas, buenas y verdaderas -las ideas platónicas por excelencia-, valen también por su utilidad social⁴⁴⁵, sino a las ideas productivas, que, calando en el pueblo levanten su conciencia y lo guíen hacia el mejoramiento de la raza⁴⁴⁶.

Cuando Ayala alaba al teatro romántico alemán, cuya forma procede de los teatros nacionales inglés y español, lo hace en su vertiente social y docente, ya que trastoca la máxima del teatro como espejo de costumbres; pues, desde Schiller “el pueblo debía ser obra del teatro”⁴⁴⁷.

En su defensa de la moral útil como principio fundamental del arte en sociedad, llega incluso a justificar lo desagradable en el arte: “la primera condición, pues, es la ejemplaridad. Sólo así cabe justificar aquellas obras de arte que encierran imágenes y acciones deshonestas, bárbaras o nefandas”⁴⁴⁸. No puede haber, en cambio, ejemplaridad ni aprovechamiento si tanto la voluntad del autor como el gusto del espectador se detienen con delectación

⁴⁴⁴ En el artículo "Al servicio de la República", leemos: “Escritor soy y como tal he actuado, actúo y seguiré actuando en la vida social española. Ofrezco a mi país y a mis conciudadanos lo único que puedo darles: mis escritos” (O. C., III, pág. 1051).

⁴⁴⁵ En “¿España, pueblo fracasado?”, junto a la tríada platónica como norma de conducta y aspiración al conocimiento incorpora la “Utilidad” como va señalamos antes. *Vide.* n. 440 (O. C., III, pág. 1024).

⁴⁴⁶ Véase al respecto el artículo “La función de los intelectuales” (O. C. III, págs. 1054-1056).

⁴⁴⁷ O. C., III, pág. 81.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pág. 220.

morosa en lo voluptuoso. Aquí radica lo pornográfico en arte⁴⁴⁹. La línea que separa la ejemplaridad de lo pornográfico en el arte no se traza con unos contenidos más o menos obscenos, sino con el propósito de provocar deleite y satisfacción en el lector como fin en sí mismo. Tendremos ocasión de valorar tales intenciones en el capítulo siguiente al tratar del contenido lupanario en la tetralogía.

2.2. La problemática del lector en la narrativa de Ayala

En los distintos géneros literarios cultivados por Pérez de Ayala se aprecia la presencia explícita o intencional de una “instancia lectora” de gran trascendencia en su concepción utilitaria de la literatura. Desde muy pronto Ayala aúna la tradición del lector de novelas con la preocupación por la educación, que como analizamos arriba adquiere gran importancia en su concepción del quehacer literario.

En un artículo sobre la renovación narrativa en la tetralogía, C. Bobes Naves opina que la selección de las técnicas del autor asturiano se fundamenta en el propósito de discriminación de sus posibles lectores. En este sentido, señala que el recurso de interrumpir los episodios tiende a encolerizar a aquel lector prototipo de la novela decimonónica, que sólo está atento al sucederse de los acontecimientos, con el fin de seleccionar a sus propios lectores, a sus receptores idóneos. Igualmente, matiza que el perspectivismo ayalino, tan consustancial a su modo narrativo, pretende en última instancia abrirles las puertas del juicio crítico, obligarles a meditar, a detenerse reflexivamente ante una fenomenología inestable. Se aleja de este modo de la base sólida, de la fe ciega en el narrador a la que estaba acostumbrado el lector de la novela realista⁴⁵⁰. De la perspectiva totalizadora y unitaria, que conduce y manipula

⁴⁴⁹ O. C., III, pág. 221.

⁴⁵⁰ C. Bobes Naves, "Renovación del relato...", págs. 71-97. Señala algo trascendental en la comprensión de la novela ayalina: las técnicas literarias se enfocan hacia el proceso de recepción de la obra artística. Si bien la profesora Bobes Naves habla en particular de

ideológicamente al lector, pasamos a una visión fragmentaria y hasta contradictoria de la realidad que reclama la participación activa del lector, a quien educa en una toma de decisiones sobre el entramado ideológico y vital, sin forzar en absoluto su respuesta final.

De esta manera, apreciamos en la labor narrativa de Ayala una curiosa paradoja que resulta de la conjugación de su visión elitista de la función intelectual en tanto que capacidad directiva con la práctica de una pedagogía democratizadora, es decir, si su intelectualismo pone trabas a un acercamiento ingenuo y lúdico a su novelística, su compromiso generacional no le permite quedarse sólo con los alumnos más aventajados de la clase, sino que su labor artística va éticamente encaminada a embarcar en su viaje a todo el que quiera llegar hasta el final. Eso sí, siempre que se acepten las reglas del juego literario que impone Ayala.

Lo mismo que el Ortega que se declara “profesor de filosofía in partibus infidelium” en las *Meditaciones del Quijote*, Ayala parte de una actitud comunicativa, no elitista, hacia el lector. Recordemos a tal efecto que en un artículo de 1903, “Panteísmo español”, observamos un modelo de lector, presente desde muy pronto en su concepto de escritura, con quien se quiere mantener una conversación más que adoctrinarle explícitamente:

Y mira por dónde, desconocido lector, yo, que abomino de las abstracciones doctrinales, he venido a caer en peligrosas generalizaciones. No des, por tanto, importancia mayor a mis palabras, y escúchame, si te place, a título de camarada que platica, no de maestro que *dice*⁴⁵¹.

Tal afán soporta la labor formativa de la intelectualidad de la “generación del 14”, cuya propuesta ante el panorama sociocultural español pretende

Belarmino y Apolonio, “donde mediante tres versiones de los mismos hechos, el lector alcanza lo que Ayala llamará ‘visión diafenomenal’, y puede formarse un juicio propio, sin seguir necesariamente ninguna de las tres visiones” (*op. cit.*, pág. 95), creemos que se debe extrapolar esta secuencia técnica-lector a toda su novelística.

⁴⁵¹ O. C., I, pág. 1188.

fomentar el espíritu crítico bajando al terreno de los “infidelium”, para erradicar el pesimismo atávico de España, su miedo a la verdad, tal como lo detectaron los miembros de la “generación del 98”⁴⁵².

Así se explicita con absoluta nitidez en *La pata de la raposa*, donde se aprecia una concepción estética, la de Alberto Díaz de Guzmán-Pérez de Ayala, que nacida de una honda reflexión intelectual pretende elevar a todos los elementos de la Naturaleza -la sociedad en este caso- a un rango superior, esto es, la educación del pueblo español en la contemplación de las verdades eternas. Ya recogíamos arriba las palabras que indican la naturaleza aristocrática y el propósito democrático de la estética de Alberto⁴⁵³, palabras de gran relevancia si entendemos que aparecen al final de la obra, en el capítulo "La tarde", ya que, como suele señalarse, aquí se perfila el último Alberto, quien ha cerrado su ciclo evolutivo, su aprendizaje ético-estético, a pesar de que todavía quede una novela, *Troteras y danzaderas*, para rematar la tetralogía, pues el momento vital del personaje que se refleja en esta última novela es anterior a las palabras que venimos comentando de *La pata*. De ahí su validez como testamento final de la tetralogía y del pensamiento del mismo Ayala. Digno de mención es asimismo el hecho de que tras esta cita apunte un motivo platónico relativo al mito de la caverna, con que había empezado la tetralogía a través del seudónimo Plotino Cuevas, al ver su existencia como “una llama entre dos sombras”⁴⁵⁴.

Este proceso textual de selección no implica necesariamente, pues, un elitismo de casta en la ética-estética de Ayala. Su novela pretende llegar a todo

⁴⁵² Así se expresaba Miguel de Unamuno en las palabras introductorias a su libro *En torno al casticismo*: “Pienso ir aquí agrupando las reflexiones y sugerencias que me han ocurrido pensando en torno a este punto del casticismo, centro sobre que gira torbellino de problemas que suscita el estado mental de nuestra patria. Si las reflexiones que voy a apuntar logran sugerir otras nuevas a algunos de mis lectores, *a uno solo*, y aunque sólo sea despertándole una humilde idea dormida en su mente, *una sola*, mi trabajo tendrá más recompensa que la de haber intensificado mi vida mental” (*O. C.*, I, pág. 487).

⁴⁵³ Véase n. 313.

⁴⁵⁴ *O. C.*, I, pág. 543.

tipo de lectores, con mayor o menor capacidad intelectual, de ahí que su plasmación artística de aquéllos no sea homogénea. De hecho, la estrategia selectiva realizada por el autor supone otro modo de perspectivismo, en tanto que su dinámica funcional queda reservada a la voluntad del mismo lector, que será quien decide en último término si desea participar o no en el juego que se le plantea⁴⁵⁵.

En las novelas de Ayala se puede rastrear una diseminación de la figura receptora, en lo que la crítica, entre otras clasificaciones, ha bautizado como “lector implícito representado” y “lector implícito no representado”.

Darío Villanueva ha definido la instancia narratológica del “lector implícito representado” como una presencia textual explicitada y notoria con la que el narrador mantiene un diálogo directo a través de fórmulas expresivas como “pío lector”, “benévolo lector” y otras similares. Más vaga resulta la precisión de los contornos textuales del “lector implícito no representado”, en la medida en que en él se hace abstracción de la textura ideológica, moral, social, del discurso narrativo mediante una tonalidad estilística⁴⁵⁶. El narrador que expone sus ideas en un estilo y tono concretos y el lector implícito no representado —perfecto intérprete de aquel, su “lector ideal”, en definitiva— se reclaman mutuamente. En Ayala se plasma esta dicotomía entre un lector ingenuo, realista, y un lector ideal, cómplice, que tal como lo configura nuestro autor, es superación del anterior, y punto al que pretende hacer llegar al primero.

⁴⁵⁵ Así podemos entender igualmente las palabras que sobre el “paradigma de la natación”, tan importante para comprender la figura inadaptada de Juan Pérez de Setiñano en *Prometeo*, aplica al proceso formativo en los niveles cognitivo y pragmático:

El que enseña a nadar, sirviendo de ejemplo a los que enseñan a pensar, a obrar y a vivir, podría expresarse de esta suerte, dirigiéndose al incipiente nadador: “Mi enseñanza se redujo a que tú aprendieses de tus propios recursos: para lo cual te he colocado en el trance perentorio, inaplazable, de aprender o sucumbir. La emoción te ha transido hasta el meollo y ha hecho que se revelase al exterior otro hombre que sin sospecharlo llevabas en lo más turbio de tu ser, un hombre que sabía nadar e ignoraba que sabía” (*O. C.*, I, pág. 1243).

⁴⁵⁶ D. Villanueva, “La novela picaresca...”, págs. 97-99.

Mediante lo que Ayala denominó “ironía pedagógica”⁴⁵⁷ podemos apreciar un intento de fundir ambas perspectivas, o mejor dicho, de que aquella se acerque a esta. Nuestro autor se burla del lector común, trasunto textual del lector de novela realista, que se identifica con los héroes, que sigue con atención morbosa sus peripecias vitales, pero que, como consecuencia de lo mismo, carece de apreciaciones críticas proyectables sobre la sociedad tras la ilusión de las convenciones literarias. Ayala va a educar a través de su novela a este lector para que salte desde sus hábitos pasivos de lectura y lo hará desde la ironía más objetiva.

En sus reflexiones sobre los dos medios de entretenimiento literario, el vulgar y el culto, se muestra tajante sobre sus efectos receptivos. El vulgar provoca en el lector una enajenación por ensimismamiento, posición que ejemplifica, según nos revela el mismo Ayala en *El ombligo del mundo*. En cambio, un entretenimiento culto pretende lo contrario, fomentar la objetividad del lector, forzar a que no tome partido por la realidad novelesca:

El autor culto de novelas, o el autor de novelas cultas, debe perseguir un entretenimiento que sea contrario de raíz al ensimismamiento y enajenación. Debe atraer al lector a la contemplación serena, a la cordura, a la razón. Con señuelos, halagos y donaires higiénicos, debe compelerle a que se distraiga de sí mismo y se coloque, a fin de guardar siempre el equilibrio en el término medio, en el fiel de la balanza entre su “yo” y la realidad objetiva, que Aristóteles, el primer preceptista, definió *mesotes*, o equidistancia de extremosidades, y Horacio, su secuaz, *aurea mediocritas*⁴⁵⁸.

La emotividad o la pasión desbordada, porque perturban o aniquilan el buen juicio del lector; ciertos recursos técnicos, especialmente la acción tumultuosa de filiación folletinesca, que denomina “literatura de porteras”; o el recurso a una temática trascendente de filosofía barata, son algunos de los

⁴⁵⁷ En la sección “Ética y estética” del ensayo “Anatole France” aparece esta concepción de la ironía como método pedagógico, no sólo, como generalmente se dice, como expresión de la tolerancia de Ayala hacia la infinita tontería humana (*O. C.*, IV, pág. 1151).

⁴⁵⁸ *O. C.*, IV, pág. 863.

vicios que provocan ese indeseado ensimismamiento del lector para Ayala.

Lo que distingue un modo u otro de novelar no son, sin embargo, los recursos en sí, sino la manera en que son presentados ante el lector. Siguiendo su práctica novelística, Ayala postula poner estos elementos a distancia del lector, para que desde su objetividad, pueda perfilar el contorno de una realidad ficcional contradictoria, donde no predomina ninguna perspectiva y de este modo pueda aprender a ver las cosas de la realidad exterior del mismo modo. La novela de Ayala vendría a ser de este modo una educación de la mirada ante el mundo, como reflejaba Bob Mackenzie en *La pata de la raposa*, auténtico lector ideal, explícito, de la novelística de Ayala.

Pero ¿por qué piensa Ayala que el medio de cambiar al pueblo español pasa por la adquisición de capacidad crítica? Redunda nuestro autor en el planteamiento irónico del español que opina y habla de todo sin poder profundizar en nada. Aquí radica una buena parte de la dialéctica entre Belarmino y Apolonio. Sin una posición objetiva no puede existir la crítica, que exige distanciamiento reflexivo de los elementos que se ponen en liza. Sin crítica no hay selección, de lo cual se deriva el desorden emocional, propenso al proselitismo ciego y al fanatismo. La psicología nacional -piensa Ayala- muda constantemente de criterio, porque no se soporta sobre unos cimientos sólidamente contruidos: de aquí la soberbia nacional, el opinar de todo hace creer que se sabe de todo, y en tanto se puede opinar de todo se está por encima de todo. Falta, en definitiva, sentido reverencial, esto es, respeto hacia los valores fundamentales de la vida⁴⁵⁹.

Con este afán educativo Ayala sigue la línea marcada por los krausistas, los regeneracionistas y los noventayochistas, en cuyo trazo los intelectuales de la República aportan mayor sentido pragmático al dominio de las ideas del pueblo. La necesidad perentoria es la formación intelectual y moral del español medio, que se plantea no como la divulgación de nuevas ideas, sino como la

⁴⁵⁹ *Ibid.*, págs. 938-939.

reflexión sobre las viejas concepciones, replanteadas *ex ovo*. En “La educación en España”, Ayala reclama la exigencia de una buena educación como base para la reconstrucción de la vida española: “Y la opinión pública española parece no haber echado de ver aún que su problema más apremiante, por ser el problema vital, es el problema de la educación”⁴⁶⁰. Ya veíamos en otro lugar que el arte literario y sobre todo la prensa debían asumir este reto formativo. Para esta última, Ayala reivindica una doble misión: informar con objetividad sobre el sentir popular y comprometerse “en la génesis de nuevos estados de sensibilidad general, enderezados a un acrecentamiento del bien público”⁴⁶¹.

Es indiscutible el papel del propio Ayala en esta última labor a lo largo de numerosos artículos de opinión sobre las más diversas materias. El valor que Ayala encuentra en el ejercicio periodístico estriba principalmente en que se trata del medio más cercano, y por lo tanto, más influenciado, al público común. Su labor como crítico teatral en *El Imparcial* se explica igualmente como conjunción del medio de mayor radio de influencia con el género literario que es espectáculo público y de repercusiones inmediatas y masivas. En este marco, si bien la novela no tiene una inmediatez tan acentuada como la prensa y el teatro -defecto que Ayala trata de atenuar mediante su voz narrativa-, presenta con mayor hondura un fragmento de vida contemporánea como imagen congelada o con caminar lento para la reflexión de los mismos problemas. Además, lo que la literatura, y muy concretamente la novela, pierde en inmediatez informativa de la sustancia social, lo gana en la manipulación retórica del artista. Mientras en la prensa se disocia la manera informativa con la función directiva, en el arte de la palabra, el fondo y la forma se imbrican por mor de una expresividad eficaz. Así se desprende del artículo “El arte del estilo”, donde se lee:

Que en lo práctico medios y fines estén relacionados en una

⁴⁶⁰ O. C., III, pág. 1124.

⁴⁶¹ *Ibid.*, pág. 1125.

subordinación de los primeros a los segundos, y en lo estético unos y otros sean consustantivos e idénticos, no implica que lo práctico rechace en todo punto lo estético⁴⁶².

Aquí formula Ayala el verdadero sentido de su estética, absolutamente vinculada a una ética social, que no puede desvincularse del contexto histórico en que surge, pero que al mismo tiempo trata de impulsar un cambio en las estructuras de opinión que soportan la idiosincracia de un pueblo. En el famoso “parergon” de su última novela, *El curandero de su honra*, testamento humano de don Ramón, siguiendo las tesis vertidas por Platón para la buena marcha de la República, Ayala destierra igualmente a los poetas, como contempladores pasivos que viven “una vida ideal de la imaginación, más bella que la vida real, y son unos fantasmas perezosos e inofensivos que componen versos y escriben otras amables tonterías”⁴⁶³. Al carecer del sentido de la realidad, se convierten en seres improductivos para la sociedad.

De acuerdo con esto, en la narrativa de Ayala se cumplen las tesis de Gumbrecht sobre la configuración significativa del texto, esto es, la creación de un sistema de motivación efectivo que se traduzca “en impulso de un cambio de estructuras sociales”⁴⁶⁴. Este afán de transformación social se materializa en la obra de Ayala en un magisterio formativo de lo que es el hombre: la técnica perspectivista, por ejemplo, con su visión de una circunstancia problemática desde una distancia reveladora, en la que aparentemente no interfiere el conducto autorial, ejemplifica este principio. El lector-niño de la novela realista al que el narrador llevaba de la mano desde el comienzo hasta el final, pasa ahora a lector adulto. Este paso conlleva desde el punto de vista narrativo sus responsabilidades, que se manifiestan en la implicación del lector

⁴⁶² O. C., IV, pág. 1050.

⁴⁶³ O. C., IV, p. 789.

⁴⁶⁴ H. U. Gumbrecht, “Consecuencias de la estética...”, pág. 170. W. Iser afirma en la misma línea el compromiso del *Joseph Andrews*, de Fielding, para promover la autoeducación del lector, pues la novela le ofrece, como un espejo, “la posibilidad de corregirse” (W. Iser, “El papel del lector...”, pág. 282).

en sus distintas modalidades en el proceso de creación artística, en cuanto intérprete de los componentes de sentido virtualizados por el narrador. Como veremos no sólo se trata de presentar una historia para aborrecimiento de los vicios sociales, sino principalmente de ahondar en el ser humano en sus aspectos genéricos a través de las preocupaciones inherentes a su condición - la muerte, el amor, la religión, el arte-, y en el modo en que el español ha respondido y responde a las mismas, con sus obsesiones particulares.

Este planteamiento narrativo determina los modos elegidos a nivel estilístico, discursivo y genérico, siempre con el punto de mira enfocado a la reeducación del lector implícito representado. Porque si alguna necesidad imperiosa descuella en toda la producción ayalina (novela, poesía, ensayo) es el ansia educadora, la delineación de una conciencia española. No es casual que Ayala ponga en boca de un personaje inglés, el Bob MacKenzie de *La pata de la raposa*, su sentido responsable de la escritura como conciencia de la humanidad. Hasta tal punto creemos importante este hecho que entendemos que, entre los múltiples factores coincidentes en el abandono de la actividad creadora en 1926, el fracaso en la recuperación de España y, por tanto, la inutilidad de su compromiso literario se presentan, como opina Manuel Fernández Avello, como los auténticos motivos de su silencio⁴⁶⁵.

3. Función ético-estética de las técnicas narrativas en la tetralogía

3.1. Impersonalidad y subjetivismo de la voz narrativa

Un aspecto muy debatido sobre la novela ayalina, del que el mismo Ayala se hizo eco en varios artículos, es la presencia o ausencia del autor en la novela, de qué manera se presentan los acontecimientos desde el punto de vista del discurso.

La moderna poética del género novelístico ha destacado por encima de

⁴⁶⁵ M. Fernández Avello, "Pérez de Ayala y el regionalismo...", págs. 20-44.

los demás elementos morfológicos de la narración la presencia de la voz textual. Este enunciador implica un punto de vista desde el que se encara el mundo representado en la novela. Su sobrevaloración tiene que ver con el hecho de que a su tonalidad específica, a su peculiar manera de organizar y enfocar las relaciones de los demás aspectos constituyentes del relato (personajes, temporalidad, espacio) se subordina todo. La visión que podamos tener del mundo representado depende de la voz que adopte el enunciador, a través de cuyo prisma entramos en ese mundo, y el sentido literario de una obra se va a desprender del modo en que esa voz ordene las unidades morfológicas en una secuencia sintáctica determinada.

La voz narrativa puede adoptar ante esa realidad ficcional dos actitudes diametralmente opuestas, la ausencia o presencia. La escuela naturalista, encabezada por E. Zola, pretendía un autor que se ocultara, que se convirtiera tan sólo en un cronista objetivo de unos determinados hechos o conductas. Esta impersonalidad u objetividad narrativa, en la cual la mirada del narrador no toma nunca partido por la realidad ficcional, donde no son interpretados los sucesos, no se comenta ni se reflexiona moralmente sobre los pensamientos, palabras o hechos de los personajes ni se dirigen consejos al lector, no puede existir en la práctica textual, donde siempre encontramos huellas de esa instancia que organiza y enfoca el entramado novelesco. De acuerdo con la doctrina de Wayne C. Booth las modalidades de estilo, las posibles alusiones intertextuales, la división en capítulos, fragmentos, la voz sumergida por detrás de los personajes, los saltos temporales o espaciales se deben a la voz narrativa; por eso acaba afirmando que “aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer”⁴⁶⁶.

Entre las ventajas que podemos reconocer a esta técnica en relación con la recepción se encuentra la circunstancia de que el narrador destaca la independencia de visión que sobre la ficción pueda hacerse el lector sin tratar,

⁴⁶⁶ Wayne C. Booth, *La Retórica de la ficción*, pág. 19.

en apariencia, de forzarle por una u otra de las perspectivas elegidas. O, por lo contrario, el narrador puede decantarse por imponer su voz, su visión explícitamente, ya sea definiéndose sobre las actitudes de los personajes y acompañando al lector a sus pensamientos más recónditos, o mostrando su posición ante los sucesos, como dueño y señor que hace y deshace a su antojo.

Críticos literarios de reconocido prestigio en su tiempo mostraban su desacuerdo sobre la naturaleza de la voz narrativa en la novelística de Pérez de Ayala, quien comenta irónicamente este bicefalismo de su persona narrativa. Mientras la condesa de Pardo Bazán opinaba que su técnica se cifra en que destaca su voz personal sobre el acento de los demás personajes, a imitación de A. France y M. Barrès, Gabriel Alomar coteja *Belarmino y Apolonio* con el *Bouvard y Pecuchet*, de Flaubert, “que propugnó, definió y practicó la impersonalidad novelesca, o sea, la ausencia o invisibilidad del autor a través de su obra”⁴⁶⁷. Clarín se mostraba escéptico sobre la posibilidad del impersonalismo y recuerda para el caso de Flaubert que Paul Bourget lo reducía a un ámbito puramente formal, por donde se trasluce, sin embargo, su racionalismo y pesimismo vital⁴⁶⁸.

La crítica moderna se ha visto sorprendida por la peculiaridad de la voz narrativa ayalina. Un crítico de la talla de Eugenio de Nora ha censurado la carencia de poder objetivador, de imparcialidad galdosiana de sus novelas, en las que el autor está siempre presente, “hasta el exceso haciendo sombra, amonestando y glosando a sus propios personajes”⁴⁶⁹.

En particular para *Tinieblas en las cumbres*, Frenchilla Díaz, insiste en la omnisciencia narrativa de Ayala al modo decimonónico con lo que el escritor asturiano no se sube al carro de la novela moderna que busca una mayor verosimilitud mediante una narración impersonal:

⁴⁶⁷ O. C., IV, pág. 998.

⁴⁶⁸ Cfra. “Madrid Cómico”, 20 de septiembre de 1890. Recogido en Clarín, *Obra olvidada*, pág.84.

⁴⁶⁹ E. de Nora, *op. cit.*, pág. 474.

En conclusión, *Tinieblas en las cumbres* se caracteriza por la presencia de un narrador personal, omnisciente, que se manifiesta con intrusiones y comentarios, que manipula los personajes y marca el ritmo de la acción, que intercala coloquios, digresiones sin importarle lo que esas rupturas puedan suponer con relación a la estructura y vida misma de la novela⁴⁷⁰.

Amorós, por su parte, se contenta con reflejar esta naturaleza paradójica de la enunciación ayalina que funde los modos de la impersonalidad con una fuerte presencia de la voz narrativa desde *Tinieblas en las cumbres*, donde “bajo la apariencia de narración puramente objetiva, se trata de un narrador omnisciente que avanza o retrocede, y sabe siempre lo que sucede en el interior de sus personajes”⁴⁷¹.

Esta dualidad narrativa implica, pues, tratar de permanecer oculto a los ojos del lector, propósito del que se sigue paradójicamente un hacerse visible. Este juego de apariciones y enmascaramientos se explica, según Ayala, por que, cuanto más empeño pone el autor en crear personajes independientes, distintos de sus emociones e ideas, más “se está dando y entregando totalmente, a pesar suyo, como vasija que se vuelca”⁴⁷². Por eso, al hacer la crítica literaria de dos novelas naturalistas de Eca de Queiroz, prima en su opinión la libertad creativa del novelista que no quiere seguir fielmente el dogma de la objetividad que postulara Zola para la novela sobre la aceptación de tales principios de escuela. Estos desvíos dentro de una tendencia novelística hay que entenderlos no como defectos o impericias artísticas, sino como características particulares de escritor:

Creo que cabe un arquetipo de novela tanto en la impersonalidad absoluta del autor como en el subjetivismo templado o lirismo y en el subjetivismo templado o intromisión del autor en la vida y discursos de

⁴⁷⁰ E. Frenchilla Díaz, “Procedimientos narrativos...”, pág. 87.

⁴⁷¹ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 91.

⁴⁷² O. C., IV, pág. 996.

sus personajes. La obra genuina de arte excede todos los dogmas. Lo que ahora estoy haciendo, por ende, no es menospreciar a Eça de Queiroz por no ajustarse a la fórmula naturalista, sino mostrar cómo ciertas deficiencias de este escritor no provienen, como alguien intenta, de haber aplicado estrictamente la fórmula naturalista, la cual no aplicó por entero, ni podía aplicar, dada su idiosincrasia; de donde se deduce que, en último término, las tales no son en puridad deficiencias, sino características, modalidades, distinciones de este escritor. De este escritor y de todos⁴⁷³.

En resumen, resulta indiscutible que en todas sus novelas, pero muy especialmente en las de la primera etapa, la voz narrativa quiebra con sus comentarios irónicos el discurrir de los acontecimientos o los diálogos de los personajes. Según esto resultaría harto difícil defender una impersonalidad como punto de focalización de su mundo ficcional. Ahora bien, para Ayala, como corroboran las citas reproducidas, la impersonalidad se concreta en la objetividad, esto es, en que no se decanta abiertamente por ninguna de las posturas ideológicas o emocionales de los personajes. Podríamos preguntarnos, entonces, por qué introduce su voz de narrador que comenta los hechos, y cómo a pesar de eso puede mantener la objetividad narrativa.

En la novela de Ayala los personajes, en tanto que tipos representativos o simbólicos de una posición frente al mundo, exponen sistemas contrapuestos de ideas, ámbitos independientes de la conciencia humana, enfrentados dialécticamente. Pero para explicar la naturaleza intradialéctica de su propia voz narrativa no basta con recordar el sentido intelectualista que tanta veces se ha citado como aspecto central en la creación de los personajes, sino que tenemos que añadir el sentido pragmático del arte, la función social de la literatura.

La labor novelesca se entiende desde la educación del lector ingenuo, dado, por su psicología imitativa, a una pronta identificación con los personajes, esto es, con un sistema de pensamientos y emociones. Con la

⁴⁷³ O. C., IV, pág. 1171.

fluctuación entre subjetivismo y objetividad, Ayala habitúa al lector a no quedarse fácilmente con una u otra opinión, sino que le fuerza desde todos los niveles textuales a reflexionar, a seleccionar críticamente por entre la maraña de actitudes que se le ponen delante y a comprender todas las posiciones, como hará Verónica en *Troteras y danzaderas*.

Si la actitud subjetivista, según la práctica común del lector habituado a la novela realista-naturalista del siglo XIX, le permite entrar como actor que se identifica con los personajes y moverse libremente por ese mundo con ellos, la intromisión de esa voz irónica le avisa de que no se fie, de que debe revisar y andar con tiento.

Con esta paradójica fusión de la impersonalidad narrativa y la omnisciencia pone en práctica una dimensión educadora en la misma entraña de su concepto del género novela. Este narrador pedagógico que se escinde, por una parte pone sobre aviso al lector, pero al mismo tiempo no lo condiciona a que se decante por un tipo u otro de conducta o visión del mundo, ya que esto último corresponde a la propia iniciativa del lector: una educación narrativa en la tolerancia y en la libertad del individuo. Es lo que el autor denominó en alguna ocasión “liberalismo impersonal”⁴⁷⁴. Una reflexión del mismo Ayala sobre el teatro alude explícitamente a la necesidad de no dárselo todo hecho al público, sino que éste, “libremente condicionado” por el modo de presentación del artista, deduzca desde el texto:

El artista debe ser impersonal en su función liberadora, lo que significa que debe provocar reacciones, pero no predicar explícitamente, ya que el público debe deducir. Tal es lo propio de la obra dramática⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Creemos que así hay que entender sus palabras en el ensayo “Casandra”, en el que señala que la obra genial se acomoda al principio cervantino de la “comprensión”, donde los buenos y los malos se mueven sujetos a una misma ley lógica, no a una tiranía externa, porque no puede haber la intención previa de hacer odioso a tal o cual personaje. Tal es lo que se denominaría “liberalismo impersonal” (O. C., III, págs. 28-29).

⁴⁷⁵ O. C., IV, pág. 319. Aunque en la cita aluda al teatro sus postulados son extensibles a la novela, como se desprende de otro pasaje, adscrito también a la idea del espíritu liberal en literatura, que “se da preferentemente en la novela y en el drama” (O. C., III, pág. 51).

Este principio va a justificar muchas páginas poéticas, ensayísticas y novelísticas de Pérez de Ayala, incluso aquéllas que han sido muy criticadas en tanto apuntan elementos aparentemente nocivos o inmorales, como la discutida calificación de *Tinieblas en las cumbres* como novela lupanaria. Este binomio, por demás tópico en la literatura didascálica, entre pecado y educación se justifica y comprende a partir de afirmaciones como la que sigue, cuyo comentario obsta:

¿Que en los autores gentiles, como en los autores profanos modernos, campea de bulto el pecado, descrito con sugestiva y contagiosa pulcritud? ¿Cómo, pues, hemos de obcecarnos al punto de no percibir que ahí reside la ejemplaridad y eficacia educativa de la obra literaria?⁴⁷⁶

Esta necesidad de regeneración implica la constante preocupación por el pueblo en cuanto destinatario de la literatura, así como la reflexión sobre qué tendencias literarias habían de coadyuvar al fin regeneracionista.

Hasta ahora hemos visto el sentido del deber social con que Ayala se incorpora al mundo de las letras, la necesidad de educar éticamente al pueblo español a través de la estética. Pero la llamada tetralogía generacional no sólo va a reflejar “actitudes fundamentales de la conciencia individual ante la vida”, como afirma en el prólogo a la edición argentina de *Troteras y danzaderas* de 1942, entendidas como formas de ser, conductas estereotipadas del español medio al que se dirige, sino que en ella vamos a encontrar también a un español muy concreto, el escritor español y la literatura española.

No nos referimos en esta ocasión al caudal de citas, alusiones o referencias intertextuales que pueblan las cuatro novelas del ciclo de Alberto, sino a la crítica a un tipo de intelectual-artista o a un tipo de literatura inadecuados para las necesidades éticas que Ayala entendía como principales en la regeneración social de España.

En *Troteras y danzaderas*, junto a la figura reincidente de la tetralogía,

⁴⁷⁶ O. C., IV, pág. 946.

Alberto, adquiere la categoría de personaje principal el poeta modernista Teófilo Pajares. Andrés Amorós ha puesto de relieve que es la “encarnación del modernismo” y que Ayala pretende fustigar la mala literatura a través de esta figura tragicómica, ya que “la literatura que le envenena es mala literatura, porque surge directamente de los libros, no de la autenticidad vital”⁴⁷⁷.

Aunque el diagnóstico en sí del mal que aqueja a Teófilo es muy certero y Ayala pretende así ejemplificar a dónde conduce este camino, no debemos olvidar que para Ayala la literatura no es letra muerta, sino una experiencia vital desde la instancia lectora. Recordemos sus palabras en “Don Juan Valera o el arte de la distracción” sobre el valor ejemplarizante y formativo de la lectura:

La aproximación y comercio espiritual con los muertos inmortales, lejos de extraviarnos en un mundo pálido de realidades sin cuerpo, dilata graciosamente el ámbito de nuestra experiencia y nos proporciona carta y brújula con que esquivar más tarde espejismos, prestigios, vanas apariencias, y orientar nuestro derrotero hacia la verdadera realidad⁴⁷⁸.

La literatura proporciona al lector una brújula para esquivar espejismos en su ámbito de realidad y, como experiencia prevital, le permite llegar a puerto seguro en la vida. Volviendo ahora a *Troteras*, nos parece que el problema esencial de Teófilo es que su literatura, el Modernismo, implica una visión de la vida deformada, que en vez de arraigar en los valores vitales se dedica a fantasear libremente, a construir paraísos personales al margen de la vida. La tragicomicidad de Teófilo Pajares nace desde su misma concepción modernista de la vida, porque como movimiento estético propugna la evasión, la pose, de lo cual surgen poetas incapaces de vivir, al confundir la vida que sueñan con la vida que es. La crítica en profundidad no va en concreto contra

⁴⁷⁷ A. Amorós: *La novela intelectual...*, pág. 219.

⁴⁷⁸ O. C., IV, pág. 857. Como ya hemos comprobado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, no es ésta la única vez que Ayala defiende el carácter orientador de la literatura para la vida.

la poesía de uno o dos poetas modernistas que pudieran figurar como modelos del personaje novelesco –Villaespesa y Marquina–, contra un tipo específico, sino contra un modelo de estética inadecuado para la realidad del pueblo español y nocivo para el carácter proselitista inherente a él.

Esta visión crítica del Modernismo cobra cuerpo principalmente en la última novela de la tetralogía, pero a través de la figura dubitativa de Alberto podemos apreciar la crítica a determinadas concepciones estéticas dañinas para el intento regeneracionista.

3.2. Estrategias narrativas de incitación al lector

A lo largo de la tetralogía el lector es puesto a prueba en distintas ocasiones. El narrador se coloca la toga de la omnisciencia, pero la va menoscabando desde dentro, con referencias irónicas a la memoria del lector, con pretendidos olvidos que corrige posteriormente, o con desajustes entre lo dicho y lo hecho en dos momentos distintos de la narración.

En las primeras páginas de *Tinieblas en las cumbres*, el lector asiste a una insípida conversación entre dos personajes, Cerdá y Jiménez, en la que se nos informa de la preparación de un viaje en compañía de unas prostitutas para contemplar un eclipse desde una montaña. En un momento determinado, el narrador se toma la molestia de hacer saber al lector las viandas que han de hacer más grata la excursión:

...tortilla de jamón y patatas, merluza frita, pollo asado, rosbif, fiambre, postres variados, entre otros un melón, dos docenas de botellas de cerveza, dos de vino de Rioja, dos botellas de Martell, y qué sé yo...⁴⁷⁹

Ni el lector representado ni el no representado habrían de prestar la más mínima atención a la serie alimenticia, por considerar que no supone un punto de especial interés para la comprensión de la historia. No pasaría de ser un ejemplo de la presencia gastronómica típica en la novela realista-naturalista en

⁴⁷⁹ O. C., I, pág. 107.

la primera obra de un escritor novel o quizás la representación del pecado de la gula como mal ingénito al español, si no fuera porque unas cien páginas más adelante el narrador retoma el tema de las viandas para mofare del lector. Remedando la humorística fórmula cervantina de la “flaca memoria”, Ayala supervalora ahora este “submotivo”:

Se ha dicho ya que las tortillas eran dos, y también cuáles eran sus ingredientes; mas esto último díjose en paraje adonde quizá no llegue la flaca memoria del lector. Lo repetiremos, aun a trueque de caer en iteración. La una era de jamón; la otra, de patatas⁴⁸⁰.

Aquí es donde se escinden las actitudes del “lector representado” y del “lector no representado”. Mientras que aquél, apoyado en una tradición lectora que subvierte Ayala, se “preocupará” por haber pasado por alto un episodio tan insistentemente destacado por el narrador, éste deja vislumbrar su sonrisa cómplice ante las muecas irónicas del narrador y empieza a percatarse de que tiene delante a un narrador poco fiable. Precisamente esta diferencia entre una lectura ingenua, superficial, susceptible de tal manipulación y otra que sabe leer entre líneas, participativa y atenta es la que pretende corregir Ayala.

El marco de referencia que sirve de base paródica en este ejemplo, como en otros muchos, son los modos naturalistas, y en particular el gusto por el detallismo descriptivo del que aquella escuela literaria hizo gala, técnica ésta que en manos de los epígonos resultaba hartamente pesada⁴⁸¹.

Poco después vuelve a comprometer la memoria del lector, si bien esta vez de manera más sutil, ya que omite la referencia burlona a la “flaca memoria” del lector. Si antes era la comida la ocasión de la burla, ahora es el

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pág. 219.

⁴⁸¹ De este hecho da cuenta Clarín a lo largo de varios de sus “paliques”. Como botón de muestra recordaremos el titulado “A muchos y a ninguno”, por ejemplo, en el que señala: “... es así que el lector tampoco se interesa por los zapatos de la portera, ni porque las manchas de un mantel sean de vino tinto o blanco... luego tenemos que la ‘literatura modernísima’ no le importa a nadie, ni al que escribe ni al que lee” (Cfra. “Clarín”, *Mezclilla*, pág. 170).

tema de la bebida el que se presta a las socarronas intenciones del narrador. En una novela tildada de pornográfica en los años inmediatos a su publicación, en una novela que se complacía en representar detalladamente la vida licenciosa de unos jóvenes en compañía de unas prostitutas, no podía faltar la relación de hábitos poco acordes con los principios de la moral —ya tendremos tiempo de analizar posteriormente el sentido que damos a esta presencia de elementos lupanarios o libidinosos en la tetralogía.

Resulta destacable que el juego narrativo en torno a ambos temas recaiga en el mismo personaje. Jiménez, tan interesado en la comida al comienzo de la novela, tan glotón y juerguista a lo largo de toda ella, sirve de pretexto irónico para burlarse de los juicios del lector, al que acostumbra a ver en Jiménez el compendio de todos los vicios, para después echarle en cara al lector sus prejuicios categóricos sobre aquel. Veamos de qué manera tan sutil manipula la psicología lectorial para acostumbrarla a no juzgar apresuradamente a un personaje.

Repasando sistemáticamente las orgías de alcohol y sexo en el tren, nos percatamos de que Pérez de Ayala ha estado preparando estratégicamente esta incitación irónica. Las botellas de cognac y vino circulan libremente por el compartimiento y el narrador opta por expresiones generalizadores del tipo “[c]orrió el cognac profusamente”⁴⁸², o limitaciones aparentemente inanes como “algunos bebieron un sorbo de licor”⁴⁸³. Y no olvida especificar que uno a uno los excursionistas prueban la bebida. Sin embargo, nunca se le declara explícitamente al lector que Jiménez también lo haga.

Tras el eclipse, Alberto quiere emborracharse para olvidar sus oscuros pensamientos trascendentales, pero todos los demás se le adelantaron⁴⁸⁴. El narrador no se cansa de recordárselo al lector: “Hemos consignado ya que los

⁴⁸² O. C., I, pág. 220.

⁴⁸³ *Ibid.*, pág. 237.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, pág. 315.

individuos que componían la caravana se habían embriagado, *sin excepción*⁴⁸⁵. Pero tan sólo una página después el narrador se da cuenta de su “error” -mejor sería decir, del error que sabe ha cometido el lector a causa de su inatenta lectura- y rectifica:

Al llegar a este punto advertimos una gravísima inexactitud que se nos ha escapado involuntariamente en el fuego de la narración. Jiménez no iba beodo. Jiménez era abstemio⁴⁸⁶.

No se trata de un juego intrascendente en la novela, de una entrada irónica del narrador que corrige apresuradamente un descuido sin mayor importancia. El texto ha llevado impersonalmente al lector a pensar que Jiménez no es un dechado de virtud, un ejemplo que deba ser seguido. Es cierto que sus cualidades morales no son ejemplarizantes, que sus defectos “repugnan” incluso al narrador irónico que pretende mostrar los vicios para escarmiento de la juventud, pero sin que nos demos cuenta el narrador condiciona de este modo al lector conservador, intolerante, que hace juicios categóricos y “planos” sobre los personajes. Pues si Jiménez tiene todos los defectos presentados en “Prolegómenos” y “La jornada”, al incluirlo equivocadamente en el grupo de los borrachos y rectificar posteriormente, el narrador amonesta sobre los prejuicios del lector, que tampoco se acordaba de que al menos tenía esa cualidad.

En otra ocasión comprobamos cómo pone de nuevo a prueba la capacidad lingüística del lector, su memoria narrativa, su capacidad para tomar decisiones sobre el entramado textual, su manera apriorística de entender sin antes observar todas las perspectivas puestas en juego al final del capítulo “El Pasado”, donde Mariquita reconviene a las prostitutas para que se comporten como señoritas durante el viaje: “Bueno; y luego mucho cuidado

⁴⁸⁵ *Ibid.*, pág. 316. La cursiva es nuestra.

⁴⁸⁶ O. C., I, pág. 317.

con armar líos y peineterías; mucho cuidado y que no me...”⁴⁸⁷. La frase, que debía concluir con algún vulgarismo malsonante, queda cortada por decisión del narrador, irónico protector de la moral conservadora, pero sí nos hace saber el tiempo verbal usado y el hábito del personaje a usarlo: “Al llegar aquí empleó el subjuntivo de un verbo que no debía cogerla muy de sorpresa”⁴⁸⁸. El escamoteo léxico de este narrador protector de la higiene acústica del lector tiene su continuidad al comienzo del capítulo “La jornada”, en el que Mariquita, desde una nueva perspectiva episódica, amonesta a las niñas por última vez antes de la partida. Completa ahora, para tranquilidad del lector curioso, la frase anterior: “No me jo...robéis, no me jo...robéis”. Amén de la repetición de la frase, lo cual podía pasar anteriormente por recato del narrador, acallando el habla del personaje, es evidente el juego del narrador con nuestro lector al darle la solución por partes. Pero, el juego no acaba aquí. Ayala vuelve a sacar partido de la expresión “jo...robéis”, insinuando en una frase posterior que sus pupilas puedan robarle su dinero: “Ya os dije, además, que no cobréis. Yo cobraré luego, por todas”⁴⁸⁹. Para volver de nuevo al sentido literal del primer término mediante una perífrasis del que no se desprende del todo la insinuación del segundo: “Mariquita mostraba verdadero terror ante la idea de que deformasen su espina dorsal”⁴⁹⁰.

Estos guiños irónicos a la memoria del lector no están ausentes tampoco de *A.M.D.G.*, como veremos después en relación con los llamados “capítulos prescindibles”.

3.3. Las citas

Una de los defectos que suele achacarse a las primeras novelas de Pérez de Ayala es la tendencia digresiva, explicada desde su natural ensayístico e

⁴⁸⁷ *Íbid.*, pág. 204.

⁴⁸⁸ *Íbid. supra.*

⁴⁸⁹ *Íbid.*, pág. 208.

⁴⁹⁰ *Íbid. supra.*

intelectual y, por lo tanto, con escasa incidencia narrativa.

Las citas y las notas a pie de página con que detiene la narración han sido generalmente interpretadas como desvíos que retardan y hacen más pesado el relato de los hechos o sencillamente como muestras pedantes de su cultura. Si en sentido general estos elementos cortan el libre discurrir de los acontecimientos, en la concepción específica de la novela que tiene Ayala cumplen una variedad de funciones de manifiesta expresividad. Todo gran creador —piensa Ayala— abastece “su edificación de dos grandes canteras inexhaustibles: la vida y los libros”⁴⁹¹. La gran novela sólo puede darse por lo común en la vejez, cuando el manantial de experiencia ha enriquecido la visión de la existencia y puede depurarse la perspectiva del mundo. La lectura, en cuanto compendio de la sabiduría y de la experiencia vital de los grandes autores, se nos presenta como fuente artística para tomar conciencia prematura a través de los otros⁴⁹². Pero los libros por sí “valen poco”, sólo sirven en cuanto reflejan una vida individual cuya experiencia consumada se reúne en un libro de valor vital. De ahí que la máxima manifestación libresca de esta experiencia vital se pueda condensar en la cita, compendio de la memoria vital y de la memoria literaria.

Por otro lado, la oratoria antigua permitía y recomendaba el uso de alusiones, mitos, proverbios y dichos de escritores famosos, siempre que fuera de forma breve, no para ser elaborados⁴⁹³. Y el mismo Cicerón, base de la retórica jesuítica que estudia Ayala en sus años de estudio, admite el uso de palabras griegas antes que latinas en dos ocasiones: cuando algo pueda ser

⁴⁹¹ O. C., IV, p. 948.

⁴⁹² En un ensayo sobre Galdós afirma Ayala: “Entonces sí; la propia experiencia individual, amorfa por lo regular y confusa, recibe del libro su clara conciencia, de modo que el hallazgo pertenece legítimamente por igual al autor y al lector. Los libros son despertadores de la conciencia” (O.C., IV, pág. 948).

⁴⁹³ Luis Vives sanciona este principio retórico con las siguientes palabras: “Ad doctos et otiosos scribentes licebit allusiones admiscere ad fabulas, ad historias, ad proverbias, ad res naturae ac morum, ad dicta praestantium scriptorum, modo breviter” (*De Conscribendis Epistolis*, pág. 104).

dicho más apropiadamente y más convenientemente en griego que en latín, y cuando no se desea ser entendido por todos⁴⁹⁴.

Es en este contexto en el que debemos situar el “Epílogo” de *Tinieblas en las cumbres*, en el que Plotino Cuevas insta al Padre X a que entienda que el “sobrado caudal de citas inglesas, latinas y hasta griegas”, que circulan por la obra tanto a modo de frases traídas *ex profeso* para apuntalar algún episodio o para rematar alguna reflexión, como las que se colocan a pie de página se explican “por cierto inmoderado afán, que siempre sentí, de mofarme un tanto de mis presuntos lectores”⁴⁹⁵. Ciertamente, la desfachatez con que declara su propósito burlesco es innegable, pero el efecto que se persigue atosigando al lector con la reproducción de citas en lengua original, mediante alusiones mitológicas más o menos claras, con referencias paratextuales extrapoladas del discurso narrativo, no resultan, desde la óptica con que Ayala encara el género, un artificio primario, una carga “innecesaria” para la intención educativa⁴⁹⁶.

En el comienzo de *Tinieblas en las cumbres*, el narrador se entretiene en cotejar lo que sucede en el momento presente con lo que sucedía en tiempos de los griegos. Antes de intentar penetrar en la intencionalidad recepcionista de estos subterfugios hagamos una breve parada, que tendrá la virtud de resaltar de nuevo el sentido pedagógico de este comienzo.

En *Glosas sobre los clásicos*, Ayala resume la cultura clásica no como un conjunto de lenguas muertas, sino como un espíritu que va modelando el carácter y que “ayuda, además, a cotejar la tensión y valores morales de una edad con los de otra. A pretexto de proveer utilitariamente a los estudiantes

⁴⁹⁴ Cfra. Cicerón, *Atticum*, X, 10, 3.

⁴⁹⁵ O. C., I, pág. 333.

⁴⁹⁶ Así lo entiende Roca Franquesa, para quien Ayala trata de velar con un tono irónico y desenfadado la pedantería de las citas (“Notas sobre el credo crítico-estético...”, págs. 189-230). No obstante, la crítica de fondo más que contra la pedantería humanística del escritor asturiano apunta a la hipocresía moral de las actuaciones públicas del escritor en ambientes de dudosa reputación. Tiempo tendremos en otra ocasión de contextualizar tales afirmaciones, desde el único punto de vista, para nosotros, pertinente, la intencionalidad literaria.

con una preparación práctica para la vida ultraacadémica, casi casi habíamos abolido la visión clásica de la vida”⁴⁹⁷. Con este modo de iniciar la obra, fácilmente reconocible además por la mayor parte de los lectores por su fuerte sabor sainetesco, la novela abre la perspectiva del lector y le informa de que tal situación, aberrante, no es nueva en el mundo. De esta sutil manera, le fuerza a no escandalizarse por lo que narra, porque no existe *nihil novum sub sole*. Pero por si algún lector más escrupuloso tiende a ver en esto motivo de escándalo, finaliza una de las citas aludiendo al pueblo de Dios, en el que “la prostitución fue espantosa, si hemos de creer los libros santos, los cuales nos informan de este particular con preciosos detalles”⁴⁹⁸. La cita no deja de tener varios aspectos de interés. La actitud de historiador imparcial que en otra ocasión el narrador dice adoptar (“Nuestra imparcialidad de historiadores nos impele a manifestar...”) se acoge del mismo modo a su misión de informar objetivamente sobre tema tan escabroso, igual que hacen los libros sagrados, aunque lo repudien. El distanciamiento en segundo grado refuerza a su vez su asepsia con relación al contenido. Pero será la última cita de este primer capítulo la que enfoque la cuestión, por una parte como crítica a la hipocresía social, y, por otra, a una reconvención de las costumbres: “Platón no excluye a las meretrices de su república (aunque sí a los poetas), si bien castiga con atimia a quien, frecuentándolas, no se recata”⁴⁹⁹.

El marco en el que hay que situar esta problemática es Pilares, pueblo cuya configuración urbanística separa espacialmente la parte honesta de la ciudad de la parte libidinosa. El pueblo tiene una iglesia “con una torre mocha y otra puntiaguda”, en referencia a la hipocresía moral del pueblo, auténtico teatro de apariencias, donde “las casitas, desiguales y fantásticas, se agrupan en un abigarramiento teatral”. En conjunto, la iglesia, las casas y el

⁴⁹⁷ O. C., II, pág. 393.

⁴⁹⁸ O. C., I, pág. 111, n. 2.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pág. 114.

ayuntamiento dan la impresión de “una decoración escénica”⁵⁰⁰. Jiménez y Cerdá continúan caminando hasta el prostíbulo de doña Mariquita:

Estaban en los aledaños de la ciudad, en las últimas avanzadas de las mansiones honestas, a unos cuantos pasos del *Rubicón moral* que corre misteriosamente, vedando lenocínicos arrabales⁵⁰¹.

Una antigua tradición de citas y supuestas fuentes falsas puebla la literatura española. Cervantes en el prólogo de *Don Quijote* se burla mediante el falseamiento de sus citas clásicas de la costumbre que empezaba a cansar en su tiempo de identificar las fuentes con autores imaginarios. Este recurso paródico será actualizado por Azorín, tan buen conocedor de estos juegos literarios, quien lo practica en una de sus obras primerizas, *Anarquistas literarios* (1895), en la que usa el seudónimo de M. A. Hamon, al que atribuye falsamente la profesión de sociólogo (“como lo entiende el laborioso y sagacísimo sociólogo A. Hamon, `todo acto que hiera la libertad individual’”)⁵⁰². Y en nota a pie de página reproduce la supuesta fuente de la que se sirve: “Véase *De la définition du crime*, Lyon, 1893, y también la notabilísima *Psychologie du militaire professionnel*, París, 1894”⁵⁰³. Realmente, la obra publicada por este supuesto sociólogo empieza a abrumarnos:

Lea quien desee conocer el verdadero estado de la vecina República, y deben hacerlo más de cuatro apologistas inconscientes, el notabilísimo anuario que desde 1890, y con el título de *La France sociale et politique*, viene publicando Hamon⁵⁰⁴.

En una obra posterior, *Charivari* (1897) reaparece la figura del sociólogo Hamon y se destaca ahora su tesón y voluntad de trabajo en aras de la comunidad, ya que para “su *Psychologie du militaire professionnel* –libro de

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pág. 115.

⁵⁰¹ *Ibid.*, pág. 116.

⁵⁰² Azorín, O. C., I, pág.84

⁵⁰³ *Ibid. supra.*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pág. 91, n. 1.

aparición ruidosa– empleó millares de hechos recogidos en los periódicos, en las revistas, en los libros”⁵⁰⁵, o la importancia que ha adquirido su obra, traducida “a casi todos los idiomas europeos”⁵⁰⁶.

Existía, pues, un precedente inmediato, muy a mano, que continuaba este recurso a incluir autores imaginarios, libros falsos o citas mal otorgadas, que subvertía desde dentro una costumbre muy habitual entre los escritores del momento, igual que en época de Cervantes. El mismo Azorín aclara su uso paródico de las citas, tomadas sin moderación, con el propósito de abusar de ellas y falsearlas para demolerlas. Así, en *Buscapiés* (1894) critica la novela *Equivocaciones* de Martín Luque por abusar de “muchas citas de libros”⁵⁰⁷. Unamuno, por su parte, nos resume perfectamente la situación a que venimos aludiendo:

¿No habéis visto esas obras atestadas de citas y cubiertas por todo un andamiaje de erudición? ¿No habéis leído a esos pobres escritores que no saben dar un paso sin apoyarse en la autoridad de fulano o de mengano?, y que buscan el que se diga: ¡cuánto ha leído ese hombre!⁵⁰⁸

En *Tinieblas en las cumbres*, en una curiosa cita que acude al testimonio de la Compañía de Jesús para confirmar la hipótesis de Cerdá sobre la virginidad femenina, Ayala mezcla verdad y ficción de manera sutil. La ironía para desacreditar al personaje, el peor parado de toda la novela por su carácter licencioso y satírico, no consiste en enmarcar lo falso dentro de un contexto de autenticidad histórica, sino en falsear la verosimilitud de la fuente de que dice servirse para apoyar la opinión del personaje.

Como ya vimos, el narrador se reviste de la máscara de la absoluta objetividad sobre los hechos. No es la primera vez que Ayala usa en un relato la

⁵⁰⁵ Azorín, *O. C.*, I, pág. 155.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pág. 155.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pág. 63.

⁵⁰⁸ Cfra. “Dejar los andamios” en *Las Noticias*, 7 de mayo de 1900, artículo recogido en *M. de Unamuno: artículos en “Las Noticias”...*, pág. 230.

figura del historiador como excusa para el distanciamiento irónico, con homenaje cervantino incluido⁵⁰⁹. Este narrador historiador vuelve a tropezar con el elemento temporal como eje de su escasa credibilidad. Por una parte, cita el *Dictionnaire Universel Francais et Latin*, más conocido como *Dictionnaire de Trevoux*, en su edición de 1752. De entre sus páginas va a entresacar unas citas de distintos autores para demostrar que la opinión del “insigne” leridano es digna de atención y respeto, ya que cuenta con el respaldo de autoridades como Erasmo o Saint Evremont. Destaca, sin embargo, una curiosa y misógina frase de Balzac, que dice: “Elle perdit son pucelage avec ses premières dents”⁵¹⁰. No importa rastrear ahora la falsedad o certeza de las frases reproducidas, pues la intención de Ayala se descubre al verificar un conflicto de fechas. ¿Cómo es posible que se mencione al autor de la *Comedia Humana*, que nacerá en 1799, si la edición del *Dictionnaire* es de 1752? El montaje irónico ridiculiza tanto al leridano como a la Compañía de Jesús, que se atreve a citar a un autor antes de que hubiera nacido, con lo que anticipa de manera muy sutil el motivo de la manipulación o de la mentira “para mayor gloria Dios” entre los jesuitas, que desarrollará en *A.M.D.G.*⁵¹¹

3.4. Los “capítulos prescindibles”

Entre los recursos técnicos más novedosos que se encuentran en la novela de Ayala se encuentran los llamados “capítulos prescindibles”. Así ha

⁵⁰⁹ Podemos verlo, por ejemplo, en *El último vástago* (O. C., I, pág. 37) donde se nos presenta un historiador cuya labor como cronista fidedigno queda irónicamente cuestionada por el paso del tiempo, su mismo instrumento de trabajo:

Llamábase don Gonzalo Fernández de la Viña, según consta en una inscripción que, medio borrada, está en la capilla de la finca coronando los blasones familiares; en la cual inscripción, por un olvido del que la puso o tal vez por injurias del tiempo, no consta la fecha, con lo que la tarea del historiador se dificulta en sumo grado.

⁵¹⁰ O. C., I, pág. 105, n. 1.

⁵¹¹ Un precedente muy interesante del uso narrativo de las citas es la novela *Maximina*, de Armando Palacio Valdés, donde además de incluir citas infieles, hay una lección de astronomía, tal como el mismo Clarín recuerda en uno de sus paliques (Cfra. Clarín, *Mezclilla*, pág. 189).

denominado Andrés Amorós a aquel capítulo que aparece en algunas obras de Ramón Pérez de Ayala en el que el narrador pide al lector que lo pase por alto por no tener incidencia directa en el curso de la historia. El citado crítico ha señalado el carácter irónico de tal petición, habida cuenta de que en él se encierra en la mayor parte de los casos la preocupación fundamental del autor.

Lo que no se ha señalado es la procedencia cervantina de dicho procedimiento. No decimos que en el *Quijote*, Cervantes inste al lector a saltar algún capítulo, al menos del modo tan explícito en que lo hace Ayala. Lo que afirmamos es que existen una serie de capítulos en el inmortal libro en los que podría hallarse el germen de la práctica ayalina. Nos referimos, por ejemplo, al título que Cervantes coloca delante del capítulo XXIV de la Segunda Parte: “Donde se cuentan mil zarandajas tan impertinentes como necesarias al verdadero entendimiento desta grande historia”⁵¹². Recordemos que cuando el narrador presenta a Alberto Díaz de Guzmán, que junto con Yiddy van a ser los interlocutores del “Coloquio superfluo”, dice de él “que era pintor novicio y traía entre ceja y ceja no sé qué cosquilleos trascendentales sobre arte y hasta teología y otras *zarandajas*, todo lo cual disimulaba por cortesía”⁵¹³. La reincidencia léxica no demuestra nada, obviamente, pero en apoyo de esta correspondencia debemos remitir al libro *Principios y finales de la novela*, donde, en el apartado “Cervantes en Dickens”, Ayala muestra que tiene muy presente el modo tan peculiar con que aquél encabezaba sus capítulos: “Hay en Cervantes una manera típica y personal de rotular y comenzar los capítulos, que Fielding adoptó para sí, y Dickens pudo tomar de Fielding”⁵¹⁴. Veamos unos pocos ejemplos tomados de estos autores.

En el capítulo X de *Oliver Twist* leemos: “...Es éste breve pero importante

⁵¹² También podrían considerarse capítulos prescindibles las novelas insertas en la primera parte, “El capitán cautivo” y “El curioso impertinente”, y los capítulos que José Manuel Marrero Henríquez considera una “Poética dialogada” y en los que el cura y el canónigo discuten sobre los géneros literarios, en especial sobre la relación de las novelas de caballería con la comedia nueva (“El héroe frente a...”, págs. 63-71).

⁵¹³ O. C., I, págs. 213-214.

⁵¹⁴ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 64.

capítulo de esta historia”; en el XXXVI, aún más significativo: “Que es muy breve y acaso no parezca de gran importancia, más deberá leerse como consecuencia del anterior y clave de otro que habrá de seguir en el momento oportuno”. De esta posición conminatoria en Dickens hasta la irónicamente contraria en Pérez de Ayala (“Suplicámosles, pues, que lo pasen por alto, asegurándoles, desde luego, que nada tiene que ver con el asunto central de esta historia...”, de *Tinieblas* o “El autor aconseja al lector que deje de lado este capítulo”, de *La pata de la raposa*) sólo media un paso, el que va de una escritura leída por todas las capas de la sociedad a una escritura que debe avanzar por entre los gustos de un público heterogéneo y caprichoso, que se sirve de una técnica que actúa como proyección irónica a este tipo de enunciados capitulares, vertidos sobre la conciencia del lector.

Ayala participa de un tópico muy conocido por él de sus lecturas cervantinas y de los novelistas ingleses del siglo XIX y lo ha aplicado, subvirtiéndolo, a otra realidad social distinta. Frente a la costumbre habitual en la literatura española del momento de abusar de episodios dilatorios que carguen las tintas sobre lo circunstancial, Ayala presenta con total desfachatez un episodio capital bajo el disfraz de lo insignificante o prescindible.

Esa realidad era de la que se quejaban muchos cronistas periodísticos de la época sobre el teatro. De esta sumisión al gusto del público deja huella nuestro autor, pues, como leemos en un ensayo sobre el teatro nacional y su público, España es un país que teme la verdad y pide, entonces, a sus autores teatrales que rehúyan “con episodios y expedientes dilatorios, la emisión sincera y rotunda de la verdad”, así como “distraer la atención de lo sustancial hacia lo accidental”⁵¹⁵.

Ayala, pues, en los “capítulos prescindibles” parodia este modelo dilatorio, fundamentado en la exigencia de un público ávido de acciones, de tensión emocional. Con sutil ironía finge que los lectores pueden rehuir la

⁵¹⁵ O. C. III, pág. 337.

verdad novelesca al introducir un episodio dilatorio donde está contenido lo sustancial, no lo accidental. Así reza el paratexto que encabeza dicho capítulo en *Tinieblas en las cumbres*:

Calificamos este coloquio de superfluo, porque sabemos que, en virtud de cierta trascendencia que en él va imbuida, ha de parecerles frío, baladí y, por ende, innecesario, a la mayoría de nuestros lectores. Suplicámosles, pues, que lo pasen por alto, asegurándoles, desde luego, que nada tiene que ver con el asunto central de esta historia, y que pueden dejarle de lado en la lectura, sin que la preterición perjudique el interés de los acontecimientos, antes al contrario⁵¹⁶.

Con esta técnica el narrador y el lector implícito no representado se proponen de nuevo deshabituarse al lector ingenuo, el “ávido de acontecimientos”, de sus costumbres textuales, o lo que es lo mismo, crear un lector nuevo para una novela que presenta una realidad más compleja, una realidad sin una perspectiva privilegiada, en proceso de gestación y revisión permanentes, y, por eso mismo, falaz en aquellas ocasiones en que parece predominar un punto de vista concreto que pueda pasar por representación del autor. De este modo, Ayala se sitúa en la encrucijada renovadora de la novelística del siglo XX, en las antípodas de un realismo plano por medio de dos recursos principalmente: la intertextualidad paródica o “pastiche” –recurso poco estudiado, a pesar de que A. Amorós lo apuntara en su espléndida monografía sobre el escritor asturiano– y el carácter coautorial del lector en la narrativa moderna, lo que Castellet con fórmula afortunada ha denominado “la hora del lector”.

Una práctica común al lector de novela popular es una lectura deslizando con el fin de conocer lo antes posible la resolución de los conflictos planteados. El encadenamiento de causas y efectos de los diversos episodios se encuentra de tal modo trabado que incita a una lectura ansiosa, expectante de sucesos,

⁵¹⁶ O. C., I, pág. 277.

pero nada reflexiva. El éxito del folletín en el siglo XIX, del que se nutre el resurgimiento del género novelesco, llevó a muchos autores, dado el éxito de dicho subgénero, a imbricar en una textura más elaborada idéntica dinámica. Sin olvidar que el mismo modo de distribución del folletín, por series, ya implicaba el gusto por crear un lector expectante. No podía gustar Ayala, en busca de un lector reflexivo, que pudiera escapar de las *doxa*, de una novela que fomentaba a nivel estructural esta tendencia. En esta marco, sirviéndose para sus propios fines de una fórmula de titulación cervantina, parodia a su vez de los interminables títulos de los capítulos de la novela de caballerías, concibe los “capítulos prescindibles” como exponentes paródicos de un tipo de lectura que debe erradicarse. El narrador, como guía autorizado y omnisciente de la trama, aconseja al lector pasar por alto unos episodios, que “son, en realidad –como indica Amorós– los menos ‘prescindibles’ de la novela”⁵¹⁷.

Coincidimos plenamente con Amorós en la idea de que al introducir en sus novelas esta técnica Ayala trata de hallar un camino de expresión que permita transmitir el conflicto humano que le preocupa⁵¹⁸, pero también hay que leerlo como su particular legado testamentario a la problemática vital, como su posicionamiento ante ese conflicto humano.

Así se desprende de su experiencia de lector de Horacio. En “La almendra horaciana” de sus *Glosas sobre los clásicos* dice que “aun en los escritores más objetivos e impersonales aparentemente, se puede hallar una pieza literaria, breve las más de las veces, que es su almendra o simiente esencial; el núcleo de su personalidad, de donde todo lo demás proceda”⁵¹⁹. En esta cita podría contenerse una defensa del “capítulo prescindible”, así como su importancia en cuanto compendio del pensamiento de Pérez de Ayala hombre.

⁵¹⁷ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 95.

⁵¹⁸ *Ibid. supra*.

⁵¹⁹ O. C., II, pág. 410.

En *Tinieblas en las cumbres*, el “capítulo prescindible” aparece bajo la denominación de “Coloquio superfluo”. Este coloquio entre Alberto y Yiddy se sitúa en la línea del diálogo platónico y asimismo se puede observar la utilización de la mayéutica socrática como principio pedagógico, definida por el propio autor como la “actividad de concebir y parir ideas morales, con dolor y esfuerzo”, conceptos reproducidos en el mismo prólogo que antecede al coloquio, mediante imágenes frutales:

Considéralo poma, lector, y en este caso pudiera ser manzana de Venus, o considéralo como mejor te plazca; pero, para tu contentamiento, te advierto que debes mondarlo de asperezas, hincar el diente en lo mollar y grato, y arrojar la pepita, que acaso esté aceda y envenenada⁵²⁰.

Tenida hasta casi nuestros días por una novela lupanaria, cabe más bien verla como novela ejemplarizante. Ayala no duda en poner ese “te advierto”, intromisión directa del autor en la historia, si bien en un contexto de desenfado y mofa. Aquí radica creemos el principio de la novelística ayalina en esta tetralogía: la presencia de un narrador que se introduce sutilmente en sus novelas con el fin de desacreditar o cuestionar la realidad y ejercitar así a su lector en el juego pedagógico que le plantea: ve teniendo ciencia propia del caudal de opiniones que aquí te vierto, aprende a separar el grano de la paja y mi labor quedará satisfecha. De nuevo el seudónimo de Pérez de Ayala en esta primera novela, Plotino Cuevas, alusión directísima al mito platónico de la caverna, encarna el propósito ético de la estética ayalina.

En *A.M.D.G.* se pone en práctica de nuevo este recurso, pero su importancia en el conjunto de la novela y su significación varían radicalmente. En el capítulo titulado “Vive memor lethi”, es decir, “vive con el recuerdo de la muerte”, se trasladan algunos puntos de los “Ejercicios espirituales” de San Ignacio. En nota a pie de página el narrador comenta que lo escribió para

⁵²⁰ O. C., I, pág. 277.

entender el carácter y la significación de la influencia jesuítica y a renglón seguido aconseja al lector que puede pasarlo por alto y leerlo al final a modo de epílogo.

El capítulo se escinde en dos partes: en la primera se reproducen las meditaciones de San Ignacio; en la segunda, se narran las angustias que suscita en Bertuco, quien finalmente pide la absolución de sus pecados de la carne.

Carmen Bobes piensa que su funcionalidad literaria es la misma que tenía el coloquio entre Yiddy y Alberto en *Tinieblas*: “Se interrumpe el discurso literario para invitar al lector, mediante otro sistema semiótico (el teatro, el discurso razonable) a reflexionar sobre la validez y licitud de las conductas que se siguen”⁵²¹.

No hay que perder de vista, sin embargo, que para la lectura supone una pesada carga, de la que sin duda era consciente Pérez de Ayala. Pero no parece perjudicial en exceso para la trascendencia que tiene, pues después de imbuir al lector del sentimiento de aburrimiento que era de esperar en los niños, pronto percibe éste las nefastas consecuencias que ejerce sobre ellos. La expresividad de este recurso es, pues, mediata, directa sobre la emotividad del lector, pero pronto se observa que su significación trasciende de la letra muerta (la reproducción de unos textos ignacianos) al perjuicio que causa en Bertuco. Lo aparentemente inane del capítulo adquiere entonces visos de gran importancia, porque aquí radica fundamentalmente la actitud que Alberto va a llevar a *Tinieblas en las cumbres*. Ya se puntualizó antes que Alberto ve apagarse al final de este episodio la luz del cielo, que explica el título de la novela anterior. Pero no hay que olvidar además la cita que Ayala pone como título del capítulo, porque ese vivir pensando en la muerte provoca en el Alberto de *Tinieblas* la idea del arte como posible salvación de la muerte, sin entronque vital. Así un “capítulo prescindible” explica y se une al anterior.

⁵²¹ C. Bobes Naves, "Renovación del relato...", págs. 89-90.

Alberto dice a Yiddy:

¿Cree usted que me hace gracia el morirme? Aunque le parezca extraño, la idea de la muerte me hizo artista. Desde muy niño me horrorizaba la idea de morirme⁵²².

Hay además otro recurso irónico que el lector que hubiera saltado el capítulo habría perdido. En el apartado I de los ejercicios espirituales se plantea el tema de la ciencia infusa y del poder que otorga Dios a sus ministros para hacerse entender en todas las lenguas. El contexto nos sitúa, pues, en el ejemplo de los verdaderos apóstoles, a quienes Dios concede el don de comunicarse con fluidez en todas las lenguas. Este motivo es retomado posteriormente por Ayala para burlarse del falso apostolado de los padres de la Compañía de Jesús. El padre Olano, que antes había expresado cómo este don de lenguas había sido concedido de manera especial a los hijos de San Ignacio de Loyola, tiene que hablar con Ruth, la esposa inglesa de Villamor, ingeniero de la localidad, pero la gracia divina parece abandonarle súbitamente y no logra comunicarse con ella, ante lo cual el padre superior, Arostegui, recupera el motivo del don divino en tono irónico: “Usted creía que el Espíritu Santo le iba a soplar a usted el don de lenguas, ¿no es eso?”⁵²³.

El lector que hubiera saltado el “capítulo prescindible”, aconsejado por el propio narrador, no sólo no hubiera entendido cabalmente la broma, que tal hubiera sido en sí, sino que además no puede percatarse del abismo que separa la apariencia de la realidad en la práctica ideológica de los jesuitas, especialmente importante en este caso al ser puesta en boca de dos padres de la Compañía.

En la siguiente novela *La pata de la raposa* nuevamente aconseja al lector que deje de lado un capítulo en que se reproducen las notas

⁵²² O. C., I, pág. 290.

⁵²³ A.M.D.G, ed. cit., pág. 276.

fragmentarias y los versos de Alberto Díaz de Guzmán relativos a distintas concepciones de la moral. El paratexto en que el narrador se dirige al lector vuelve a instarlo a que vuelva a él al terminar la novela. La enunciación con que conmina al lector a volver al finalizar la novela en esta ocasión remeda los modos cervantinos (“y vuelva sobre él, a revolverlo y examinarlo, si así le place, en concluyendo la novela”), con lo cual parece confirmarse el origen cervantino en la concepción ayalina de los mismos.

Este capítulo se plantea como una fabulación moral con implicaciones existenciales. Los animales que utiliza como paradigma de los tipos morales son un perro, un gato, un gallo y la hormiga, cuyo sentido descendente va en proporción con los tipos de moral ejemplificados por cada uno. “Sultán”, el perro, representa la moral cristiana, que nos sitúa en una dimensión metafísica, donde Dios es la medida de todas las cosas; el gato, “Calígula”, ejemplifica la moral helénica en la que el hombre se convierte en ombligo del mundo; el gallo “Alectryon”, la moral sexual, en la que todo se mide por el rasero de los instintos primarios; y, por último, la hormiga, “Madama Comino”, la moral utilitaria. Se va, pues desde la moral trascendente preocupada por el destino del hombre a la moral despreocupada de todo lo que no sea el vivir cotidiano. Este recorrido a través de la historia moral del hombre obtiene como respuesta un pesimista “[y], sin embargo...”, para cada una de las opciones morales del hombre.

Dedica después un poema a cada uno de los tipos genéricos. Llama la atención la forma de las composiciones. La primera, dedicada a “Sultán”, está escrita en cuartetos endecasílabos, totalmente regulares. La de “Alectryon” mantiene la misma estrofa, pero la versificación combina endecasílabos –más numerosos– con heptasílabos. El poema a “Calígula” retorna a los cuartetos endecasílabos, mientras que el de “Madama Comino” rompe toda regularidad métrica e incluso lo define como “entreviú”.

No deja de tener sentido la elección formal de Ayala. A la moral

consolidada, firme en sus bases responde con una composición regular. A la vitalidad sexual del gallo le corresponde un ritmo dinámico, mientras que a la moral de la despreocupación, una informe masa de versos.

3.5. La intertextualidad

La intertextualidad como principio narrativo tiene una importancia destacada en toda la narrativa de Pérez de Ayala. A lo largo de toda su obra, el narrador utiliza referencias o alusiones literarias ya explicitadas ya tácitas con el fin de revestir literariamente su propio discurso narrativo. Este hecho revela una clara conciencia literaria en nuestro autor, que recoge de la más variada tradición literaria un material que en sus manos se regenera de sentido.

Entre las muchas presencias intertextuales que se pueden constatar en la tetralogía merece destacarse en primer lugar el *Quijote*. Desde finales del siglo XIX se venía haciendo una lectura ya nacionalista ya antinacionalista del libro de Cervantes. Ayala, sin embargo, opta por la dirección azoriniana, pero matizada a su propio sistema literario. Es decir, no trata ni como Unamuno ni como Maeztu de identificar el espíritu quijotesco con la idiosincracia española; ni trata, como Azorín, de recrear con variaciones los motivos cervantinos, sino que los incorpora a su creación como arquetipos literarios ya consolidados con los que establecer un sistema propio y personal.

A pesar de que se decantase en varias ocasiones por la novelística de Charles Dickens, hasta el punto de dedicarle buena parte de su ensayo *Principios y finales de la novela*, la admiración por el libro de Cervantes va pareja a la del escritor inglés. En un capítulo del citado libro de ensayos teóricos sobre la novela, ilustrativamente titulado “Cervantes en Dickens”, observa que tanto en Dickens como en Fielding se aprecia el despliegue de una gran geografía humana al modo “descriptivo e itinerante de Cervantes”⁵²⁴.

⁵²⁴ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 65.

Ayala es rotundo en su valoración del fenómeno literario como *imitatio* no sólo de la realidad, sino incluso de otras obras literarias. Para él, la historia literaria de que entra a formar parte el autor novel se concreta en un doble juego entre herencia y originalidad. No extraña, pues, que Ayala incorpore a sus novelas un caudal literario, que en ocasiones puede pasar por simple prurito de erudición o vanidad artística⁵²⁵, pero cuya funcionalidad textual pretendemos destacar con algunos ejemplos.

Lejos de mostrar una vanidad erudita, la siguiente cita muestra hasta qué punto concibe Ayala la intertextualidad como reconocimiento de valor a la tradición literaria:

Hay obras artísticas que se incorporan de manera tan consustantiva a las categorías intelectuales y perceptivas de una época, de un pueblo, y aun a veces de la humanidad toda, que es punto menos que imposible traducir las emociones o sensaciones directamente recibidas de la realidad si no es por referencia a emociones o sensaciones semejantes de aquellas obras artísticas, ya sea recordando un episodio de ellas a manera de imagen explicativa, ya citando una frase, que viene a ser como centro luminoso de asociaciones. Por ejemplo, el *Quijote*. Aun cuando lleva ya tres siglos de publicado, muchas veces no hallamos manera más sugestiva y llana de expresarnos, para que todo el mundo nos entienda, que aludiendo a alguno de sus episodios o personajes, o bien citando alguna de sus frases, sin citar la procedencia, porque huelga⁵²⁶.

A veces tenemos la impresión de que Ayala narra con la vista puesta en la continuidad de la historia literaria, a la que añade un guiño irónico y siempre una intencionalidad narrativa. Así se aprecia por ejemplo cuando recurre al manido motivo del amanecer. No se preocupa de ser original, ya que acude instintivamente a la descripción cervantina, pero en términos que

⁵²⁵ R. María Tenreiro, por ejemplo, aprecia en *Tinieblas en las cumbres* la práctica de “la destreza por la destreza”, mientras que en *La pata de la raposa*, novela en que, según él, se ha consolidado una madurez narrativa, todavía perviven “algunas puerilidades eruditas” (Cfra. *La pata*, en “La Lectura”, XII, 2 (1912), págs. 390-397).

⁵²⁶ O.C., IV, pág. 838.

destacan especialmente en este caso el regusto ayalino por manipular los *topoi* que utiliza: “...ya el rutilante y abusado Apolo había ocultado por Poniente las últimas hebras de sus aurinos cabellos”⁵²⁷. Lo llamativo no es sólo la referencia cervantina, sino el calificativo “abusado” relativo a Apolo. ¿En qué sentido se abusa del dios griego del sol? Apunta humorísticamente al abuso literario de la imagen del carro de Apolo que recorre el cenit como metáfora mitológica del día.

La presencia cervantina se vuelve a producir, esta vez en forma de auto de fe. Si en el *Quijote* son las novelas caballerescas y pastoriles, aquí son los libros de filosofía –Schopenhauer– y las reproducciones artísticas, con la excepción de la Monna Lisa (lo mismo que el cura salva algunos libros de la quema). Parece que igual que Cervantes pretende echar del mundo los libros de caballerías por falsos y perjudiciales, Pérez de Ayala quiere remendar las ideas erróneas, aquéllas que no permiten al hombre “vivir”:

–He aquí la espina dorsal de la Humanidad; he aquí, en un puñado, los hombres más hombres que han existido. ¿De qué os ha servido vuestro esfuerzo o vuestra vanidad?⁵²⁸

En esta cita aparece un concepto que explica en buena parte la andadura posterior de Alberto en la novela, el sentido del esfuerzo humano, la relatividad de todo esfuerzo frente al absoluto. No es casual, como nada en Pérez de Ayala, que sea el perro “Sultán” el que saque al protagonista de sus cavilaciones. Estos dos momentos narrativos se unen posteriormente en el episodio circense. Prueba de ello es la serie de cartas que escribe posteriormente a Halconete. En la segunda de estas cartas contrapone la historia del conquistador Alejandro Magno a la de un juglar especialista en clavar a larga distancia guisantes sobre una aguja o, en su versión hispana, entre Carlos V y un individuo que introduce garbanzos por un cántaro de boca

⁵²⁷ O. C., I, pág. 144.

⁵²⁸ *Ibid.*, pág. 345.

angosta. De la importancia de las labores de unos y otros opta por las de los segundos, ya que las empresas de Alejandro Magno y Carlos V “fueron ridículas, porque el ridículo no es otra cosa que un desacuerdo entre el esfuerzo y el resultado”, ya que al perseguir “una finalidad trascendente dentro de un mundo perecedero, se situaban en un ridículo cósmico”⁵²⁹. La unión de este momento narrativo con su origen, el eclipse espiritual de Alberto, es aclarado por el mismo narrador poco después: “Hace cosa de pocos días, yo pude discernirla y sentirla con intensidad casi dolorosa”⁵³⁰.

De esta conciencia de la vanidad de todo esfuerzo humano surge la idea de mirar el mundo desde una perspectiva inversa, la sublimidad del esfuerzo intrascendente, sin finalidad ulterior. He aquí donde se imbrica el motivo canino, el adiestramiento de “Azor”, el perro cojo al que lleva consigo en su aventura circense, con la dimensión cristiana de la moral representada por “Sultán” en el “capítulo prescindible” de *La pata*: la caída desde la sublimidad, la pérdida de fe en la finalidad trascendente de la vida deja “cojo” a Alberto.

Y como “Azor” o Alberto, el lector debe igualmente aprender a moverse en ese mundo narrativo en el que las actuaciones contradictorias o los hechos arbitrarios y absurdos tienen tanto protagonismo, pues la novela les adiestrará para la vida, les preparará para el natural.

⁵²⁹ *Íbid.*, pág. 435.

⁵³⁰ *Íbid. supra.*

CAPÍTULO IV

GÉNEROS LITERARIOS Y PATRONES NARRATIVOS EN LA TETRALOGÍA

1. Introducción

A pesar de su larga andadura histórica, la especulación sobre el concepto de género literario constituye uno de los puntos más conflictivos de la moderna Teoría de la Literatura. La variedad de enfoques metodológicos — temáticos, estilísticos, lógicos, semióticos, sociológicos— desde los que se ha abordado la cuestión han convertido el campo de la genología en una encrucijada terminológica que no parece haberse traducido en la configuración de un conjunto de conceptos operativos con los que medir la interrelación género-obra⁵³¹. La toma de conciencia de esta fisura entre teoría genérica y praxis literaria, abierta a raíz de la rebelión romántica contra la rigidez normativa de las reglas clásicas en favor de la individualidad del acto creativo, ha suscitado en los últimos años un cambio de orientación como consecuencia del agotamiento de la especulación metateórica de los géneros literarios, hacia la consolidación de unos principios funcionales. Se pretende con ello superar tal distanciamiento entre Poética y Literatura, haciendo que aquella dé cuenta de ésta y se encamine a la clarificación de “las obras como tales”⁵³².

Alejada del idealismo romántico que Croce manifiesta al negar cualquier determinación genérica en el proceso de creación literaria, esta Poética moderna, más apegada al texto literario, defiende el carácter institucional del género, como punto de referencia obligado tanto para creadores como para receptores. Lo reconozca explícitamente o no, todo autor se sitúa de salida en

⁵³¹ Lázaro Carreter, *Estudios de...*, pág. 114.

⁵³² Pozuelo Yvancos, “Teoría de los géneros...”, pág. 394.

unas coordenadas genéricas concretas, en un modelo estructural que le viene dictado por la tradición⁵³³.

En el binomio género-obra literaria individual existe, por tanto, un estado inicial en el que los rasgos dominantes que caracterizan el modelo que llega al creador ejercen una acción coercitiva, que no anuladora, sobre el proceso creador. El genio literario se libera desde el texto de los condicionantes que la tradición, en la que inexcusablemente se inserta, le impone. En este caso de evolución, el producto literario no se define por su carácter agenérico, sino como ensanchamiento de los límites del modelo estructural base, que es inmediatamente asumido dentro de un sistema de flexibilidad inmanente. Apoyado en la teoría de los formalistas rusos, Lázaro Carreter concibe el género como un conjunto de rasgos constructivos que conforman

un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. Cuando esos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género. Los géneros pueden sufrir evoluciones lentas o revoluciones; estas las hacen siempre los genios, que destronan los cánones dominantes e imponen muchas veces los rasgos subordinados. Los epígonos, en cambio, prolongan la vigencia de un género, hasta hacerlo estereotipado y tradicional⁵³⁴.

De la constatación de que los modelos de escritura están sujetos a transformaciones de carácter histórico que, sin embargo, no niegan la esencia genérica, la Poética moderna ha establecido una de las distinciones más fecundas en la valoración y descripción de las creaciones literarias: la que proponen Ducrot y Todorov entre género histórico (subgénero), resultante de la observación de la realidad literaria en un periodo determinado, y género teórico o *tipo*, cuya existencia se inscribe en el marco “de una teoría del

⁵³³ Lázaro Carreter, *op. cit.*, pág. 115.

⁵³⁴ *Ibid.*, pág. 116.

discurso literario”⁵³⁵. Frente a la división tripartita de los géneros literarios que ofrecen los sistemas aristotélico y hegeliano —lirica, épica y dramática—, la Poética moderna eleva el número hasta cuatro, ya que incluye a la novela, que como género teórico se manifiesta a partir del siglo XVI coincidiendo con el declive de la épica, e incorpora el género didáctico-ensayístico. Este último abarcaría una variedad de subgéneros como el diálogo (platónico, ciceroniano, lucianesco), la utopía, el ensayo, las memorias, la confesión, la epístola y el discurso, entre otros⁵³⁶. Esta disección no resuelve, sin embargo, el problema de la confluencia de formas históricas idénticas en géneros teóricos distintos (la novela epistolar y el subgénero epístola en la esfera de lo didáctico-ensayístico, por ejemplo), cuestión controvertida si consideramos la dificultad para delimitar el eje dominante de cada producto artístico⁵³⁷.

Esta problemática es singularmente espinosa en el caso de la novela, caracterizada por una gran capacidad de asimilación y adaptación de materiales procedentes no ya sólo de otros tipos genéricos, sino de otras ramas artísticas⁵³⁸. En determinadas épocas históricas, la renovación o experimentación formal se enfrenta abiertamente a patrones estandarizados de escasa flexibilidad que llevaban a la crítica coetánea a cuestionar la pertenencia o pureza genéricas de las creaciones literarias. La estrecha interrelación que se produce entre creación literaria y recepción crítica se traduce, en opinión de Felix Vodicka, en una secuencia oscilante entre

⁵³⁵ Ducrot y Todorov, *Diccionario enciclopédico...*, pág. 178.

⁵³⁶ García Berrio y Huerta Calvo, *Los géneros literarios...*, págs. 218-230.

⁵³⁷ Garrido Gallardo, *Introducción a la teoría...*, pág. 42.

⁵³⁸ Coincidiendo con Arnold Bennett, para Ayala “el novelista y, en ciertos casos, el autor dramático (que es un subnovelista, dice Bennett), han colonizado y anexionado con éxito las provincias de las otras artes” (Cfra. *Pequeños ensayos*, pág. 29). Esta concepción de la novela como suma artística es aserto común a otros autores. Alcalá Galiano se manifiesta en estos términos en 1914: “En la novela caben todos los moldes y diré más, entran todas las formas del arte: el drama por el conflicto de pasiones, la psicología de las almas y el diálogo, forma dramática intercalada en la narración. La música en el estilo y la pintura en el paisaje descriptivo” (Cfra. Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado...*, pág. 39). En esta línea se inscribe el intento de Ayala por superar la disposición temporal de la escritura en favor de la espacialidad pictórica que manifiesta el capítulo “Adagio” de *El curandero de su honra*.

periodos en los que la crítica frena el progreso creativo y otros en los que sirve como estímulo de reacción para los autores.⁵³⁹ En la época que va desde el último cuarto del siglo XIX hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial se constata una franca oposición por parte de los sectores más reaccionarios contra los ensayos formales que pretendían superar dogmas de escuela. Un caso muy significativo de toda esta problemática es el del escritor francés Guy de Maupassant, quien en el prefacio “Le roman” que antepone a su obra *Pierre et Jean* —reproducido en sus partes de mayor importancia teórica por el propio Pérez de Ayala en *Principios y finales de la novela*—, señala que al publicar una novela siempre había algún crítico que se arrogaba la capacidad para decidir si lo que había escrito podía considerarse en puridad una novela:

Je veux m'occuper du Roman en général.

Je ne suis pas le seul à qui le même reproche soit adressé par les mêmes critiques, chaque fois que paraît un livre nouveau.

Au milieu de phrases élogieuses, je trouve régulièrement celle-ci, sous les mêmes plumes:

Les plus grand défaut de cette œuvre c'est qu'elle n'est pas un roman à proprement parler⁵⁴⁰.

Esta apología de la libertad creadora se asienta en el supuesto de que la novela, después de la revolución formal que a lo largo del siglo XIX traen los grandes narradores que recogen el testigo cervantino, impide una modelación apriorística del género: “Existe-t-il des règles pour faire un roman, en dehors desquelles une histoire écrite devrait porter un autre nom?”⁵⁴¹. En definitiva, que la novela no es lo que ha sido, es lo que es.

Si nos hemos detenido en las ideas novelísticas del autor de *Bola de*

⁵³⁹ F. Vodicka, “La estética de la recepción...”, pág. 57.

⁵⁴⁰ Guy de Maupassant, prólogo a *Pierre et Jean*, pág. 5. La traducción de Ayala es la siguiente: “Voy a ocuparme acerca de la novela en general. No soy yo el único a quien los mismos críticos dirigen el mismo reparo, cada vez que produce un nuevo libro. A vueltas de frases alabanciosas, hallo regularmente esto, escrito por las mismas plumas: el mayor defecto de esta obra consiste en que no es una novela, lo que se llama una novela” (Cfra. R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 89).

⁵⁴¹ *Ibid.*, pág. 7.

sebo y en la polémica crítica que en su tiempo despierta su concepto del género es porque presente una analogía destacable con la narrativa ayalina, sujeta igualmente a toda suerte de matizaciones nominales, como ya apuntamos arriba. La respuesta esencialista de Ayala a objeciones de este tipo parece dictada por la estética croceana, defensora de la singularidad irrepetible de cada obra literaria: “Novela o nivola, ¿qué importa? Lo que importa es si se es o no se es, porque todo lo que es, es como es”⁵⁴². ¿Significa este juego paradójico una negación de la institución genérica en el concepto creativo de nuestro autor, la afirmación implícita de que el autor escribe al margen de patrones establecidos? En absoluto. Como el resto de los géneros teóricos, la novela constituye un modelo sustantivo que obedece “a su privativa ley inmanente, idéntica siempre a sí misma, a pesar de diferencias adjetivas”⁵⁴³. Sin desvirtuar, pues, su naturaleza esencial, cada texto histórico añade particularidades adjetivas (lo lírico, lo dramático, lo épico, y también lo satírico, lo elegíaco, lo humorístico, lo paródico) al patrón normativo en que se reconoce. Mientras lo sustantivo une, lo adjetivo distingue, modo dinámico del desarrollo literario en que compiten tradición y personalidad, herencia y originalidad:

Por influencia literaria no debe entenderse imitación, remedo o calco serviles. La influencia fecunda siempre ha consistido en la revelación repentina o gradual, de la propia genialidad creativa, por virtud de la claridad que se desprende y recibe de una gran personalidad ajena. Es la influencia literaria, de una parte, del que la ejerce, magisterio, y de otra parte, del que la recibe, herencia; el resultado es acaso la originalidad. La historia se prosigue y encadena mediante ese doble juego de magisterio y herencia: piedra y eslabón que provoca la chispa de la originalidad. De lo contrario, la historia carecería de continuidad y fluencia, y no sería sino una yuxtaposición de fenómenos incoherentes e inconexos sin sentido ni explicación⁵⁴⁴.

⁵⁴² O. C., IV, pág. 914.

⁵⁴³ *Ibid.*, pág. 1053.

⁵⁴⁴ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 63.

Ayala acepta como connatural a la manera narrativa la heterogeneidad formal, el hecho de que cada novela presente una apariencia diversa respecto de otras que de igual modo se adscriben explícita o implícitamente al mismo género. Con Maupassant cree en la diversidad artística de novelas como *Manon Lescaut*, *Don Quijote*, *Pablo y Virginia*, *Werther*, *Las relaciones peligrosas*, *Rojo y negro...*, a pesar de lo contradictorio e irreconciliable de sus rasgos singularizadores y sin dudar en ningún caso de su homogeneidad genérica:

Las novelas que cita Maupassant son, sin duda, heterogéneas. Se distinguen entre sí con rasgos acusados, contradictorios, inconciliables. Pero cualquiera de ellas, ¿no guarda semejanza más íntima y familiar, más próxima consanguinidad con todas las otras, que no con una pieza de teatro o con una antología de poesías líricas? Desde el momento que universalmente y de siempre a todas estas obras se las llama novelas y no dramas u odas, es porque tienen algo, lo esencial, de común entre sí; es porque constituyen un género literario definido. Digo y recalco “género definido”. Ya Aristóteles señalaba las dos partes indefectibles en toda definición, a saber: género próximo y última diferencia. A fin de definir [...] una nueva novela, habremos de señalar ante todo su género próximo; esto es, clasificarla en el grupo de novelas que más se le asemejan, pues dentro de la novela en general, o género remoto, se descubren a primera vista múltiples grupos o tendencias que son otros tantos géneros próximos. Y la última diferencia estribará en aquello que tiene de original una nueva novela y que es irreductible a la comparación con ninguna otra, puesto que a ninguna otra se parece⁵⁴⁵.

Esta cualidad sustantiva-adjetiva de la obra literaria se manifiesta en la costumbre ayalina de rotular sus creaciones con un término aglutinador (lo sustantivo) al que añade una matización diferencial de tono, estilo o tema. La trilogía formada por las obras *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los limones* aparecen bajo el marbete genérico de “novelas poemáticas de la vida española”; los relatos reunidos en *Bajo el signo de Artemisa* delatan explícitamente que el eje genérico sustantivo es la narración: “El otro padre

⁵⁴⁵ *Ibid.*, pág. 91.

Francisco (cuento drolático)”, “Cruzada de amor (novela romántica)”, “Artemisa (novela dramática)”, “Éxodo (novela pastoral)”. Este hecho lleva a Rafael Cansinos-Assens a excluir la producción narrativa de Ayala del género novela por la incertidumbre que traslucen tales denominaciones⁵⁴⁶. La perplejidad que el autor de *El candelabro de siete brazos* cree percibir en tales designaciones es, por otra parte, síntoma de una concepción muy del periodo de entre siglos, como indica el que Benavente califique su pieza teatral *La noche del sábado* como “novela escénica” o que Armando Palacio Valdés presente su novela *La aldea perdida* como “novela-idilio”, por citar sólo algunos ejemplos.

Ya señalamos anteriormente la existencia de un nutrido grupo de estudiosos que niegan de modo más o menos tajante la pureza narrativa de la obra de Ayala⁵⁴⁷. En la vertiente contraria, Miguel Ángel Lozano Marco habla de libertad genérica para explicar la abundancia de digresiones ensayísticas, la inclusión de composiciones líricas o el uso de formas teatrales en la novela ayalina, argumento que cuenta además con el apoyo de que esta poética libertaria, según el panorama que el mismo Ayala ofrece de la novela de su tiempo, constituye una consigna por la que parece regirse la narrativa de entre siglos, caracterizada por un afán de superación del dogmatismo naturalista:

En la novela, sobre todo, se ha llegado al triunfo completo del individualismo *atómico*, a partir de la bancarrota de la escuela naturalista. Hoy cada autor escribe sus novelas sin prejuicios de técnica ya definida ni preocupaciones de bando, y el público los alienta a todos. No hay una novela concebida *específicamente* y que predomine como escuela de *moda* sobre todas las demás; hay la novela *in genere*, que cada cual entiende a su modo⁵⁴⁸.

Aparece aquí un concepto capital, la novela *in genere*. ¿Cómo es la novela *in genere*, según la entiende Ayala? Sustentándose en la idea del escritor asturiano de que la gran novela sólo se escribe en la vejez, Andrés Amorós

⁵⁴⁶ R. Cansinos-Assens, *La nueva literatura, I...*, págs. 102-103.

⁵⁴⁷ Véanse las notas 385-388.

⁵⁴⁸ O. C., I, pág. 1198. Véase n. 390.

contesta a esta pregunta con la noción de “novela total”, síntesis de “la experiencia y sabiduría humana adquiridas a lo largo de toda una vida”.⁵⁴⁹ Tal concepción no toma en consideración otras “totalidades” más propiamente literarias que de igual modo definen su praxis novelesca: la diversidad lectorial y la variedad genérica. Respecto de la primera ya hablamos anteriormente de la heterogeneidad de expectativas emocionales e intelectuales que concita la narrativa ayalina como modo de agrupar el variopinto espectro de respuestas lectoriales. A ello hay que añadir un universo narrativo que asume intencional y expresivamente una multiplicidad de modalidades genéricas. Vista así, la novela resulta un discurso totalizador que viene a ser la expresión testimonial de un escritor frente a las ideas, emociones y patrones literarios (históricos y teóricos) de su tiempo. El punto de partida de este concepto es, una vez más, el *Quijote*, que, según las palabras de Leon Livingstone, “reproduce el concepto totalitario de lo real en un género múltiple, amalgama de todas las formas de la novela conocidas en aquel entonces”⁵⁵⁰. La importancia que Ayala concede al carácter multiforme de la novela excede lo puramente narrativo para incidir en una valoración global del fenómeno literario, necesariamente abarcador de la compleja realidad vital. Las grandes obras literarias acomodan intencionalmente los más variados esquemas, como sucede en la obra dramática de Shakespeare, en la que Ayala detecta la “totalidad” de modalidades genéricas:

En ella hallaréis, de seguro, muestra, y aun diremos modelo y arquetipo de todos los géneros literarios: de la novela, por la manera de desarrollar la fábula y de presentar los caracteres; de la literatura ética, sentenciosa y docente, pues cada personaje encierra, al fin y a la postre, la síntesis de una norma moral; de esa literatura, de todo punto sutil y casi etérea, que llamaríamos platónica, cuya sustancia es el éxtasis del comprender, del penetrar, del puro conocer, emoción intelectual, aunque estas dos palabras, a primera vista, se dijera que no se avienen; de todas las variedades de la poesía, la épica, la patética, la lírica en todos sus visos y gradaciones, la bucólica, la sátira y la bufa sin intención satírica, todas, en suma⁵⁵¹.

⁵⁴⁹ A. Amorós, “Pérez de Ayala, la novela...”, pág. 198.

⁵⁵⁰ L. Livingstone, *Tema y forma...*, pág. 28.

⁵⁵¹ O. C., III, págs. 183-184.

Con indiferencia de que tal polimorfismo se dé o no en la dramaturgia del cisne de Avon, lo que nos parece indiscutible es que Ayala está trasponiendo su propia noción del hecho literario como suma genérica y que afina el concepto de novela *in genere* según la entiende. De ello da cumplida cuenta lo que da en llamar “literatura platónica”, caracterizada por un propósito comprensivo de la realidad que vincula armoniosamente lo emocional y lo intelectual, pues, como indicábamos a propósito de la teoría de la educación estética ayalina, el autodidactismo platónico de Alberto Díaz de Guzmán culmina con la proyección de una simpatía por todo lo creado mediante el amoroso alumbramiento del sentimiento y del pensamiento.

Sin que volvamos a insistir en la importancia de esta ‘literatura platónica’ en la cosmovisión que sustenta la tetralogía, es un hecho que debemos destacar que el vehículo formal de aquélla, el diálogo socrático-platónico, tenga una presencia significativa en *La pata de la raposa*, obra en que el éxtasis cognoscitivo de Alberto articula todo el relato.

Ya desde sus primeros relatos Pérez de Ayala se revela como escritor de enorme cultura literaria que gusta ejercitarse en diversas formas genéricas. En estos primeros escritos, incluidos luego en *Bajo el signo de Artemisa*, se advierte una decidida predilección por la técnica metaliteraria. La literatura actúa constantemente en su novelística como sustancia con la que establecer un diálogo intertextual a todos los niveles, desde la simple alusión hasta la apropiación de discursos estilísticos más o menos reconocibles o la compleja red de expectativas que cifra un patrón narrativo determinado. La tetralogía conforma un fresco riquísimo de moldes genéricos: junto a formas afines a los otros géneros teóricos (teatro, poesía y ensayo) aparecen una gran variedad de subgéneros históricos. Tal heterogeneidad no significa en última instancia que la experimentación formal sea un modo novedoso de superar el agotamiento o la crisis de los patrones narrativos dominantes, sino el planteamiento desde la novela de una problemática general del hecho artístico: los límites que cada medio expresivo por separado comporta para dar cuenta de la compleja realidad humana. En este sentido nos parece sintomático, como ya advertíamos en otra ocasión, que Alberto Díaz de Guzmán rechace en un

principio la escritura como medio de comunicación por sus limitaciones ínsitas, o que asimismo la pintura acabe revelando su ineficacia para reproducir todo aquello que no sea “forma, apariencia, cosa visible y patente”⁵⁵². Excepto novela y drama, que acaparan en su totalidad la realidad multiforme y difusa, los demás medios artísticos ofrecen una visión limitada de la vida:

Novela y drama son las dos únicas formas de arte que se corresponden con la vida, tomada esta en toda su integridad. Esto es evidente, y no exige ser demostrado. En la pintura, se contiene la vida tal como se ve con los ojos; en la escultura, tal como se palpa con las manos; en la música, tal como se oye con los oídos; en la lírica, tal como se siente con el corazón. En todas estas artes, la vida está como mutilada. Pero en la novela y el drama, la vida y su marco el universo se contienen tales como son, por entero y en su armonía suprema⁵⁵³.

Otra cosa es que cada una de estas formas artísticas lleve a su perfección el medio expresivo del que se sirve y que la novela abrace lo lírico o lo pictórico como maneras singularizadoras de una visión total de lo humano; lo mismo cabe decir de la diversidad genérica de la narrativa ayalina. Para plantear la cuestión es interesante recoger un punto que habíamos tratado en el capítulo anterior, la heterogeneidad lectorial.

Ya vimos que para Pérez de Ayala la novela de su tiempo nace bajo el signo de la libertad contra los modelos dominantes, hecho que se traduce en un variado abanico de formas y temas tratados sin directrices dadas. Y aunque este nuevo concepto novelístico encuentre además eco en un público que alienta las diversas tentativas, no hay que olvidar que Ayala distingue “el público´ de `un público´, que no son la misma cosa”⁵⁵⁴. Estos publiquitos

⁵⁵² *Ibid*, págs. 261.

⁵⁵³ O. C., III, pág. 51.

⁵⁵⁴ O. C., III, pág. 483. Esta homogeneidad por simpatía emocional-intelectual entre un público y una tendencia artística determinada constituye uno de los caballos de batalla del regeneracionismo español. Ya mencionamos antes el artículo “Públicos y público” de Unamuno (véase n. 443 del presente trabajo). Y concluye más adelante que “la compenetración de los distintos públicos, la rotura de este régimen de cotarros chicos y grandes, el enlazar a nuestras distintas capas sociales en una unitaria corriente de cultura, es lo único que hará público

arracimados en pequeños grupos de respuesta emocional e intelectual homogéneas en razón de sus preferencias artístico-literarias tienen un peso específico en la novela *in genere*, según la entiende y pone en práctica Pérez de Ayala, quien incorpora —y manipula— esta heterogeneidad de expectativas lectoriales, esto es, el lector *in genere*. En este sentido, vuelve a ser significativa la posición del prefacio “Le roman” de Maupassant, en el que éste se lamenta de la subjetividad de respuestas que una obra despierta necesariamente a consecuencia de la diversidad de grupos que conforman el fenómeno de la recepción literaria:

El lector busca en un libro satisfacer únicamente la tendencia natural de su espíritu; exige del escritor que responda a su gusto predominante de lector, y calificará de fijo como notables y bien escritos aquella obra o pasaje que agradan a su imaginación; idealista, jovial, picaresca, triste, soñadora o positiva. En suma, el público está compuesto de grupos numerosos que, cada cual por su parte, nos grita:

Consuélame. –Diviérteme. –Entristéceme. –Enternéceme. –Hazme soñar. –Hazme reír. –Estreméceme. –Hazme llorar. –Hazme pensar.

Sólo algunos espíritus de selección pedirán al artista:

–Haz algo bello, en la forma que mejor convenga con tu temperamento⁵⁵⁵.

Debemos tener presente que al traducir estas opiniones de Maupassant sobre la novela, la crítica y el público, Ayala cree que se trata de un prólogo teórico que se “lee hoy y es tan actual como en su vida”⁵⁵⁶. En concreto, sobre este último pasaje, Pérez de Ayala no sólo no cuestiona la oportunidad de incluir un determinado tipo de demanda lectorial, esto es, que el escritor enfoque su creación con la intención de hacer reír, llorar, etc., sino que considera que la valía artística de una obra literaria va en proporción a la diversidad de efectos emocionales, intelectuales y estéticos que incorpora:

compacto, presupuesto para una conciencia nacional, que sea de veras una” (*Miguel de Unamuno: Artículos en...*, págs. 196-198).

⁵⁵⁵ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 91.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, pág. 89.

En cuanto a lo que Maupassant advierte de que cada grupo del público solicita del autor afectos y efectos muy diferentes, esto no estorba a que el autor que aspira a la grandeza se ufane en sumar el mayor número de efectos. Una novela será tanto más valiosa y duradera si sirve para consolar, divertir, entristecer, enternecer, hacer soñar, hacer reír, estremecer, hacer llorar, y hacer pensar al lector. Y más efectos todavía, todos los cuales se resumen en uno: contribuir a reforzar la sensación y esclarecer la conciencia del enigma de la vida⁵⁵⁷.

Por más que Pérez de Ayala se hiciera eco ocasionalmente de los famosos versos de Lope de Vega, no se trata aquí de dar gusto a un determinado público o a un tipo de lector en concreto, sino a todos. El argumento que acredita esta aceptación se fundamenta explícitamente en la convicción de que es patrimonio de la novela –y del drama– acoger todos los pliegues espirituales y emocionales en que lo humano se manifiesta, cristalizar risa y llanto, diversión y reflexión como formas de la tragicomedia vital del hombre. Idéntico anhelo totalizador se proyecta sobre la cuestión de los géneros y subgéneros literarios presentes en la narrativa ayalina, en la que se constituyen como estructuras dadas por tradición que tipifican un modo peculiar de enfocar y representar la realidad; en otras palabras, que cada forma genérica (teórica o histórica) asume unos rasgos estilísticos de flexibilidad variable que se asocian con una visión específica del mundo. En palabras de Víctor Aguiar e Silva:

Cada género literario representa un dominio particular de la experiencia humana, ofreciendo una perspectiva determinada sobre el mundo y sobre el hombre [...] Por otro lado, cada género representa al hombre y al mundo a través de una técnica y de una estilística propias, íntimamente conjugadas con la respectiva visión del mundo⁵⁵⁸.

Buen ejemplo de esta conexión entre forma expresiva y mundo representado es la tan controvertida presencia en la tetralogía de un género histórico tan escandaloso como la novela lupanaria, que, según Pérez de Ayala,

⁵⁵⁷ *Ibid.*, pág. 93.

⁵⁵⁸ V. Aguiar e Silva, *Teoría de...*, pág. 176.

se sustenta en una visión “ginecéntrica” del mundo, de la que se deriva una tipología actancial y un marco espacial determinados. Como tendremos ocasión de analizar posteriormente, la elección de tal referente genérico en *Tinieblas en las cumbres* comporta la asunción textual de una determinada actitud humana ante la existencia, el sexo como absoluto vital, o lo que es lo mismo la sexualidad sin conciencia ni consecuencia que está a años luz del disfrute moral de los placeres como medio para huir del doloroso sinsentido del mundo terrenal. No quiere esto decir que el escritor asturiano comulgue con la visión de mundo que encierra la novela lupanaria, sino que el planteamiento de una problemática humana más amplia hace de aquélla modelo formal y temático privilegiado en la textura intencional de la novela.

Para Pérez de Ayala los géneros literarios, y de manera especial la novela, no son instituciones caducas, organismos extintos, sino esencias invariables de apariencia proteiforme sujetas a una crisis permanente, a una reactualización *sub specie modernitatis*. Así se colige de su posición frente a la debatida cuestión de la degeneración de la novela, que nunca ha dejado de sufrir crisis activa, ya que “cada nueva novela que se escribe (aludo a las novelas genuinas y perduraderas) se diferencia de todas las anteriores, y de aquí que la mayoría de los críticos comenten con unanimidad: «Esto no es una novela»”⁵⁵⁹. En lo diferencial radica, pues, lo más propiamente novelesco, ya que actúa como continuación de la herencia narrativa recibida; lo original en Ayala no se localiza tanto en la novedad de incluir formas teatrales, poéticas o ensayísticas, como en la intención expresiva y el universo ideológico que estos modelos genéricos, así como otros más tradicionalmente narrativos (novela bizantina, novela lupanaria, subgénero epistolar), comportan, en tanto son remozados por un nuevo creador:

Sin duda por haber nacido con posteridad a la era del caos pregenesíaco, jamás he acertado a comprender esa distinción escolástica

⁵⁵⁹ R. Pérez de Ayala, *Ante Azorín*, pág. 88.

entre materia y forma, ni he logrado hallar, ya sea en la Naturaleza, ya en el arte, materia sin forma ni forma sin materia. [...] Materia y forma están unidas en consorcio indivorciable, y el agente que hace fecundo este abrazo es el espíritu, el espíritu vivificador. Por la agencia del espíritu, la materia, inmutable y constante, adquiere sin cesar formas nuevas. Por eso lo que me interesa en un autor es su espíritu vital, la conciencia que en su vida toma el flujo de apariencia del universo. Todo espíritu vital se reviste necesariamente de una forma distinta, única, individual, bien que en concordancia y armonía con el largo abolengo de las formas establecidas⁵⁶⁰.

En el pensamiento y la narrativa de Pérez de Ayala la novedad formal no se concibe dissociada de los modelos preestablecidos y la alteración externa no responde a mutaciones por generación espontánea, sino que responde a la necesidad de traer a la sensibilidad del presente los eternos problemas del hombre y de la vida mediante la manipulación expresiva de la tradición. La subversión o el escamoteo que experimentan los modelos genéricos en la narrativa ayalina, o el simple hecho de optar por determinados esquemas estructurales conforman una poética que lejos de constituir capítulo aparte en la ideología del autor se funde sustancialmente con ella. Tolerancia, ejemplaridad, vitalismo, determinismo, soledad o preocupación ética, componentes privilegiados de la sustancia temática de la tetralogía, se imbrican con el universo genérico. En unas ocasiones, al introducirse en una perspectiva más compleja de la naturaleza humana, un modelo estrictamente estandarizado como la novela bizantina acaba por acomodarse a una visión menos idealista de las relaciones humanas; en otras, el molde dado constituye un patrón retórico definido, y hasta académico (la epístola), que se amolda a los principios motores de la ideología subyacente en la novela; e incluso un esquema no propiamente narrativo, como es la escena teatral, se concibe como estructura de la sustancia temática de la novela.

Vamos a distinguir tres aspectos genéricos en la tetralogía: aquellas

⁵⁶⁰ O. C., IV, págs. 1148-1149.

formas que se asocian exclusivamente con el universo narrativo (novela bizantina y novela lupanaria); aquellas otras que, sin estar vinculadas en su origen a la novela, han pasado a ella con carta de naturaleza (género epistolar y diario); y, por último, moldes no narrativos (diálogo platónico y diálogo teatral). No se trata, pues, de agotar la gama de patrones genéricos presentes en estas cuatro novelas, sino de constatar que aquéllos sirven de vehículo formal del universo ideológico e intencional del autor.

2. Formas narrativas

2.1. La novela bizantina

Un primer género histórico al que vamos a prestar atención es el que acoge aquel conjunto de relatos englobado bajo la denominación de “novela bizantina”. Como trataremos de mostrar, Pérez de Ayala emplea con voluntad creativa ciertos patrones estructurales propios de esta modalidad narrativa en la tetralogía, que actúan, además, como marcas genéricas de continuidad y unidad que cohesionan la tetralogía.

Sin que podamos apreciar nostálgicas reposiciones a lo Azorín de una tipología narrativa antigua, Ayala, tan ensayista, tan poco novelesco, va a usar unos moldes formales y temáticos vinculados a la narración pura. Las siguientes páginas tienen, pues, como propósito poner de relieve hasta qué punto Ayala parte de un modelo de referencia textual específico y cómo es reinterpretado desde su personal cosmovisión de las cosas.

A diferencia de lo que generalmente puede leerse en los manuales de historia literaria sobre la pervivencia de la novela bizantina, la continuidad de sus rasgos genéricos bajo nuevos enfoques y presupuestos estéticos distintos es un hecho que puede constatarse en la narrativa del siglo XX. Así lo afirma Miguel Ángel Teijeiro Fuentes en un estudio monográfico sobre el asunto:

El argumento de la novela bizantina, los temas secundarios que van desprendiéndose de la acción principal, las enseñanzas morales del género... auguraban el éxito de lectores y proponían las bases de una

novelística que iba a ser imitada posteriormente y que llegará hasta el siglo XX bajo nuevos moldes estéticos e interpretativos⁵⁶¹.

Inherente al desarrollo diacrónico de un género que surge en un momento histórico concreto y que en su camino por la historia literaria se mezcla con otras formas, la tónica bizantina se ha visto enriquecida con los cambios provocados tanto en la configuración interna de sus estructuras individualizadoras, como en las variaciones introducidas por la acomodación histórica de tales esquemas. El mismo Pérez de Ayala, que hace remontar el origen del género novelístico a dos tendencias nacidas en la Antigüedad (las fábulas milesias y la novela alejandrina o bizantina⁵⁶²) participa de la idea de la pervivencia de la segunda en su “esquema fundamental” en la novelística del siglo XX con la correspondiente acomodación histórica:

Las primeras novelas occidentales son únicamente fábulas de amor, constituidas por un complejo de emocionantes aventuras que corren dos desgraciados amantes hasta que finalmente logran plena y recíproca felicidad. Arquetipo de esta especie de novelas (cuyo esquema fundamental perdura en nuestros días y en ningún momento dejaron de producirse y de ser gustadas por el mayor público de lectores), son: *Las Etiópicas, o aventuras de Teágenes y Cariclea*, por el obispo Heliodoro; *Los amores de Clitofon y Leucipe*, por Aquiles Tacio, y en menor grado, *Los pastorales o amores de Dafnis y Cloe*, de Longo. A esta clase de entretenimientos literarios no se les llamaba “novelas”, que es denominación moderna, sino precisamente “eróticas”, o, lo que es lo mismo, hazas [sic] de amor⁵⁶³.

Entre esas obras en las que perviviría el patrón de la novela bizantina enfocada hacia la temática erótica, Ayala cita al momento dos novelas de Azorín, *Don Juan* y *Doña Inés*, que, si bien pierden el enredo y la peripecia en la que se veían inmersos los protagonistas de la novela helénica, reflejan quintaesenciada la pura emoción amorosa, por encima de las pruebas que impone el paso del tiempo y la separación espacial:

⁵⁶¹ Miguel Ángel Teijeiro, *La novela bizantina...*, pág. 53.

⁵⁶² En su libro *Principios y finales de la novela* Ayala reconoce el origen bizantino del género novelístico: “Bien mirado, aun siendo la novela un género moderno, sus orígenes hay que ir a buscarlos en las fábulas milesias y en la novela alejandrina” (*op. cit.*, pág. 59).

⁵⁶³ R. Pérez de Ayala, *Ante Azorín*, págs. 95-96.

Vamos ahora con nuestro querido y admirado *Azorín*. Su *Don Juan* y su *Doña Inés* no son propiamente fábulas amorosas, a la manera helénica. La intriga, la peripecia, apenas existen. Hay en ellas un protagonista, al parecer, que a veces es héroe y otras veces es heroína. Y, sin embargo, estas novelas de *Azorín* son sutiles, penetrantes, auténticas y genuinas “eróticas”. No se percibe en ellas la angustia dilatada de las aventuras y enredos del amor; pero se siente de continuo y por lo intenso la pura emoción del amor⁵⁶⁴.

Que Ayala pondere en estas dos obras particulares no tanto la persistencia de los rasgos propios de la estructura viajera como su lección temática —la persistencia del sentimiento amoroso auténtico, por encima de corrupciones o separaciones— trasluce la conciencia del creador que asume una voluntad expresiva en el marco de la herencia literaria.

Sin que caiga dentro de nuestro propósito el hacer un recorrido histórico exhaustivo del género en cuestión hasta llegar a una posible presencia en las páginas de la tetralogía, nos resulta imprescindible traer a colación ciertos rasgos caracterizadores con el fin de que posteriormente podamos establecer aquellos elementos inherentes al género que conforman una poética personal en la actualización ayalina. Seguimos en este punto la sugerencia de García Berrio y Huerta Calvo de que en el estudio de las configuraciones estructurales de un género literario debe procederse desde la universalización categórica hacia la singularización de los productos concretos, sujetos a variaciones modales enmarcables en las tensiones históricas que determinan su proceder⁵⁶⁵.

Como certeramente apunta Ayala, se trata de una modalidad narrativa que aparece en Bizancio y cuyas obras más representativas en el mundo clásico son *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro y *Daphnis y Cloe*, de Longo. En la literatura española una primera manifestación de la estructura bizantina se recoge en el medieval *Libro de Apolonio*. En la Edad de Oro, la revitalización del género adquiere una importancia de producción y de lectores a la que no escapa el mismo Cervantes con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pág. 96.

⁵⁶⁵ García Berrio y Huerta Calvo, *Los géneros literarios...*, págs. 15-16.

La novela bizantina está sujeta a unas convenciones de escasa movilidad, tanto en la Antigüedad como en sus manifestaciones medievales, renacentistas y barrocas. Los ejes compositivos de mayor significación son los siguientes:

1. El elemento central de la estructura bizantina es el viaje. Los personajes nucleares en torno a los que se centra la trama deambulan por lo general por separado por lejanas tierras, hasta que finalmente vuelven a unirse en un reencuentro final o anagnórisis, que pone un término feliz a tantos obstáculos.

2. Los protagonistas suelen ser dos jóvenes de belleza incomparable, alta nobleza y amor sin igual, que sufren diversas calamidades como prueba a la consistencia de su amor.

3. Las peripecias que separan a los amantes consisten en naufragios, enfrentamientos con piratas o bandoleros, raptos, cautiverios o muertes supuestas.

4. Tanto en Bizancio como, en un mayor grado, en sus adaptaciones posteriores, el género lleva implícito un contenido formativo y moral, lo cual explica en muchos casos la elusión de elementos procaces.

5. Un rasgo estructural frecuente en las versiones del Siglo de Oro consiste en la técnica del marco narrativo, como “andamiaje novelesco que permite, sin forzar la obra, incluir una serie de relatos en principio independientes”⁵⁶⁶.

En el caso específico de la tetralogía, la estructura bizantina se organiza en torno a las andanzas de dos personajes, Fernando y Rosina, que aparecen por primera vez en *Tinieblas en las cumbres* y vuelven a hacerlo, con distinto grado de participación narrativa, tanto en *La pata de la raposa* como en *Troteras y danzaderas*.

En la segunda parte de *Tinieblas*, “El pasado”, el lector asiste a los antecedentes que han llevado a Rosina hasta la prostitución, situación en la que aquél la encuentra al final de “Prolegómenos”. En un extenso “flash-back” se cuenta el acoso a que es sometida por su jefe Emeterio Barros y el conocimiento de Fernando, el Hércules de un circo que pasa por su pueblo.

⁵⁶⁶ J. Ignacio Ferreras, *La novela en...*, pág. 64.

Desde el momento en que se ven surge en ambos una atracción irrefrenable que culmina en la unión física en la estrecha habitación de Rosina.

Gary Keller piensa que la técnica del flash-back, empleada con el fin de poner en conocimiento del lector los antecedentes de la joven prostituta, quiebra la buena marcha narrativa, el punto de vista e incluso el estilo. Para Keller la razón que lleva al escritor asturiano a elegir este modo de presentación denota una falta de dominio del arte narrativo, por cuanto supone la elección de la opción técnica más sencilla:

There is no good reason why Rosina could not emerge through her responses to the narrative interplay between herself and Alberto, to the general group, and to her environment. This would be difficult, it would require consummate artistry⁵⁶⁷.

Aparte del hecho evidente de que en narrativa no es conveniente hablar por vía comparativa de caminos más o menos fáciles, sino de estructuras formales y temáticas que pretenden imbricarse en una organización global, hay que tener en cuenta que si esta detención para dar cuenta de la protohistoria de Rosina frena bruscamente el desarrollo del hilo argumental, realza su importancia macroestructural en relación con el conjunto de la tetralogía. De este modo Ayala introduce una serie de motivos y de espacios que reaparecerán en las siguientes novelas: el circo —marco capital en el proceso de formación estética de Alberto en *La pata de la raposa*—, las primeras aventuras de Rosina tras la separación de Fernando, al que volverá a encontrar en *Troteras y danzaderas*, y la denuncia de un estado de cosas muy habitual en la España del momento, la institucionalización de la vida prostibularia amparada por la hipocresía de los sectores sociales más conservadores.

El germen de estructura bizantina que apunta en “El Pasado” es tomado *in medias res*, desde la posición de una separación ya consumada y de la

⁵⁶⁷ Gary Keller, *Thematic and stylistic...*, pág. 21.

narración de los hechos que han llevado a Rosina a prostituirse. Este modo de presentación es frecuente en tales relatos, como sucede, por ejemplo, en el *Persiles* cervantino, al igual que en su modelo confesado, la *Historia Etiópica* de Heliodoro.

De gran importancia en el estudio del fundamento estructural de este molde genérico es el hecho de que el texto insinúe que la separación entre los amantes pueda abocar finalmente hacia un reencuentro, velado anticipo de la anagnórisis final y signo de cohesión temática y formal de la tetralogía como unidad narrativa, desde la redacción de *Tinieblas*⁵⁶⁸.

Efectivamente, al darse cuenta de que se ha quedado embarazada, Rosina, enajenada por un ramalazo de locura, está a punto de arrojarse a un precipicio. Si entonces es el repentino recuerdo de Fernando el que disipa de inmediato tal idea, la insinuación de la posibilidad de una nueva unión revela hasta qué punto Ayala era consciente de la trama argumental de este ciclo narrativo, pero al mismo tiempo en qué medida la historia de Fernando y Rosina se inscribe en el marco de las narraciones bizantinas:

Candorosas quimeras vinieron a albergarse en el corazón de Rosina y ahuyentaron los propósitos lúgubres. La imagen del creador, del padre, de Fernando, disipadas efímeras negruras, destacó bello y rendido, amador y desgraciado, entre un nimbo de ilusiones rosadas. Si el destino le arrastraba ahora por lejanías ignotas, ¿quién sabe si alguna vez se placería en juntarlos de nuevo?⁵⁶⁹

En la interrogación final están contenidas algunas de las convenciones propias del género: la separación de los amantes, la presencia del Destino que se encarga de poner a prueba la consistencia de los sentimientos o la insinuación de una anagnórisis o reencuentro final como recompensa al amor. La conexión de este planteamiento, tal como se produce en *Tinieblas en las cumbres*, con el esquema básico del modelo bizantino, se corrobora con las

⁵⁶⁸ Véase capítulo I del presente trabajo.

⁵⁶⁹ O. C., I, pág. 181.

palabras con que Teijeiro Fuentes resume el núcleo temático del relato alejandrino, concebido como una peregrinación que va encaminada al “reencuentro amoroso final de los dos jóvenes enamorados, abatidos por el desafortunado destino”⁵⁷⁰.

Obviamente, aunque el motivo de la separación y posterior unión de unos amantes no sea un rasgo privativo de este género, constituye una convención tipificada que hereda la novela moderna. El mismo Ayala volvería a utilizarla para las *Novelas de Urbano y Simona* (*Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*), donde están presentes, en opinión de Amorós, los recuerdos de obras como *Dafnis y Cloe*, *Hermann y Dorotea*, *Emilio*, o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*⁵⁷¹. Por su parte, sobre la influencia del texto cervantino en la obra de Ayala, Baquero Goyanes afirma que

si *El curandero de su honra* supone un recuerdo calderoniano, *Los trabajos de Urbano y Simona* lo suponen cervantino, con lo cual estamos ante un nuevo desdoblamiento o eco, susceptible de mayor complejidad si tenemos en cuenta que tras todos esos *trabajos*, hazañas o aventuras de una narrativa tradicional están, en definitiva, los de Hércules. El que Urbano y Simona pasen alguna vez por hermanos, refuerza la semejanza con el caso de Persiles (Periandro) y de Sigismunda (Auristela); semejanza acrecida en las últimas páginas de la novela, en el episodio del tifus de Simona, a punto de morir, perdida su belleza al serle cortado el pelo, etc. Todo esto trae al recuerdo motivos de novela bizantina, concretamente, del *Persiles* y de algún otro relato cervantino⁵⁷².

Todo ello permite un acercamiento estructural a la historia de Rosina y Fernando —como ya dijimos es significativamente el Hércules de un circo— con el fin de apreciar la renovación a que Ayala somete unos moldes sancionados por una tradición literaria y la finalidad que condiciona esta práctica.

⁵⁷⁰ Miguel Ángel Teijeiro, *op. cit.*, pág. 17.

⁵⁷¹ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 338.

⁵⁷² M. Baquero Goyanes, “Contraste y perspectivismo...”, pág. 172.

2.1.1. Caracterización de los personajes

En consonancia con uno de los tópicos que configuran el subgénero bizantino, la presentación de los protagonistas como seres de extraordinaria belleza física, en *Tinieblas en las cumbres* Fernando y Rosina aparecen siempre descritos en los términos más admirativos. Desde que aparece ante el lector en la primera parte de la novela, “Prolegómenos”, como la última adquisición del prostíbulo de doña Mariquita, el narrador destaca la diferencia que media entre Rosina y el resto de sus recientes compañeras. Con un comportamiento inusual entre este tipo de mujeres, al ser presentada a Jiménez y Cerdá, la joven se muestra “ruborosa y confusa”, adjetivación reincidente en la caracterización que de ella hace el narrador, sugiriendo tanto la sinceridad de tales emociones como su inadaptación al medio lupanar.

Su carácter distintivo persiste en la siguiente parte, en la que cobra absoluto protagonismo narrativo. En su entorno natural, la impresión general que produce en los hombres la coloca en un plano superior. Su noble porte suscita en los bruscos marineros de Arenales, su pueblo natal, un gran respeto, “como si no fuera de su igual”⁵⁷³. La primera vez que la ve, el mismo Fernando destaca intuitivamente su potencialidad clarificadora, en dialéctica intratextual con la lobreguez solar de Alberto, a través de la imagen del “sol entre nubes”⁵⁷⁴. En la última parte de la novela, “La jornada”, Alberto, recogiendo aquella impresión de cándida pureza de la muchacha que el lector había conocido en la primera parte, va sintiendo una atracción emocional hecha de ternura hacia la espiritualidad ruborosa y callada de la joven.

La descripción física que de ella hace el narrador recoge el modelo de la tópica clásica en armoniosa jerarquía:

Su cabello era de un oro de miel, ensortijado y dócil; negros los ojos

⁵⁷³ O. C., I, pág. 124.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, pág. 163.

y de mucho brillo; las mejillas de fuego, atenuado tras un vapor de ámbar; gordezuelos los labios; los dientes unánimes, menudos, blanquísimos⁵⁷⁵.

Acabado el lance amoroso entre los amantes y ante la inminente marcha de Fernando, el narrador vuelve a hacer otra descripción física de la muchacha, esta vez a través de los ojos del amado:

Se abismó en intensa contemplación de su amada. En aquella luz difusa y amatista, Rosina parecía un ensueño: el livor de los ojos haciase traslúcido; la miel del cabello luminosa; la pálida piel, ebúrnea; los gordezuelos labios, sazonado fruto⁵⁷⁶.

Aunque hayan pasado muchas páginas desde la primera caracterización, los conceptos con que se identifica al personaje vuelven a aflorar en términos similares. No sólo se repiten insistentemente los mismos rasgos y con calificaciones idénticas —como si el personaje sólo pudiera ser descrito con esas y no con otras palabras—, sino que el modo etopéyico también sigue el mismo esquema: repetición de conceptos (cabellos de miel luminosa; los ojos; los labios gordezuelos), carácter renacentista-clásico de la descripción (livor, traslúcido, pálida, ebúrnea, sazonado fruto) y uso de una misma secuencia sintáctica (el verbo aparece al principio y luego se omite en una organización sustantivo-adjetivo).

En cuanto a su talante literario, Gary Keller identifica a Rosina con “the sympathetic heroine, the pure, innocent and simplistic maiden”⁵⁷⁷. Rosina surge en la novela como arquetipo de la pureza y la inocencia de la novela tradicional, cualidades estas no desplegadas narrativamente con ironía o desprecio por parte del narrador, pues, como indicábamos arriba, encarna la Naturaleza al margen de artificios, la profunda autenticidad vital de la entrega amorosa sin condiciones, al margen de las convenciones morales al uso.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, pág. 124.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, pág. 174.

⁵⁷⁷ Gary Keller, *op. cit.*, pág. 11.

Por su parte, en las diversas caracterizaciones que de él hace el narrador, Fernando compendia la fortaleza corporal de que hace gala como Hércules del circo de monsieur Levitón con la blandura de sus modos en el acto amoroso con Rosina, decantándose como un espíritu soñador y melancólico: “Era fornido y armonioso de miembros, soñoliento de andadura, trigueño de rostro, melancólico el mirar”⁵⁷⁸. En conexión con este retrato, se destaca desde el principio su naturaleza nómada, un espíritu dinámico. Y si Rosina no puede evitar entregarse irremisiblemente a él como símbolo de la Naturaleza, ciega e instintiva, Fernando no puede tampoco escapar a sus impulsos andariegos.

Esto supone una variación notable en el esquema de la novela bizantina tal como Ayala la actualiza en la tetralogía. Frente al tópico que imponía a los amantes una separación por fuerzas externas —piratas, bandoleros, naufragios—, Ayala reinterpreta desde sus propios códigos un motivo sancionado. Es la peculiar naturaleza de cada individuo, a la búsqueda de una autorrealización personal, la que provoca en esta primera novela la partida de Fernando. De este modo, el patrón bizantino al que en principio se acoge la narración del encuentro y separación de ambos personajes se imbrica en la concepción que Ayala tiene de la tragedia:

La necesidad, obrando como fatalidad dentro de cada individuo, en forma de pasiones. Cada personaje es como una fuerza de la naturaleza: una ley natural⁵⁷⁹.

Al seguir sus respectivos impulsos naturales se plantea el conflicto trágico; no existen culpables y víctimas, desde un planteamiento maniqueo, en la narrativa ayalina.

2.1.2. Espacio idealizado

El encuentro entre ambos personajes se produce asimismo en un marco

⁵⁷⁸ O. C., I, pág. 132.

⁵⁷⁹ O. C., III, pág. 155.

idealizado. Al comienzo de “El pasado”, el narrador rememora una edad mítica en Arenales con un discurso de claras resonancias clásicas: “Era la existencia de las edades arcádicas”. La intromisión de la civilización en este marco mítico atrae para la voz narrativa un nuevo registro de resonancias históricas: la llegada de dos oleadas de conquistadores al tranquilo pueblo de Arenales. La primera va a cambiar la fisonomía moral del pueblo y a quebrar su sueño arcádico, la segunda va a transformar la historia particular de Rosina. Al cumplir ésta los doce años llegan “algunos exploradores”; el narrador comenta: “Fue el principio de la conquista”⁵⁸⁰. Las muchachas —reflejo quizás del motivo ilustrado del buen salvaje pervertido por la civilización— escuchan frases que no llegan a entender. Rosina, “un poco de égloga a fuerza de timidez”, se muestra reticente a cualquier contacto con estos conquistadores al presentir en ellos un mal desconocido. La segunda oleada llega con el circo de Monsieur Levitón. Ahora el contexto espacial gana una tonalidad histórica más concreta, el descubrimiento de América:

Aquella barahúnda sonora y colorida extendióse sobre el pueblecillo costanero como ola de luz emanada desde soles ignotos. La viveza de los tonos en la indumentaria, casados bizarramente, evocaba la imagen de aquellas aves de ensueño, luminosas y locuaces, que figuraban en la narración de algún capitán de barco, venido de las Antillas⁵⁸¹.

La tonalidad historicista de la voz narrativa pretende conferir objetividad al carácter recogido y honesto de la joven, con el propósito de que el lector conservador, siempre apresurado en sus juicios, no interprete erróneamente la entrega posterior de Rosina como un acto sexual gratuito de una provinciana, falsamente tímida.

2.1.3. Amor idealizado

Para plasmar la idealización amorosa entre los personajes, Ayala acude a una técnica muy frecuente en su narrativa, el juego de contrarios. La

⁵⁸⁰ O. C., I, pág. 123.

⁵⁸¹ *Ibid.*, pág. 132.

perspectiva amorosa que predomina en *Tinieblas en las cumbres* es claramente la de un erotismo soez y primitivo. La descripción del ambiente prostibulario donde se va en busca del amor mercenario, con el que se manifiesta la libido desatada de los componentes de la excursión, la pasión hipócrita que se esconde tras los anteojos “erectos” de unos monjes que también han ido a presenciar el eclipse o un sacerdote que no vacila en profanar el sagrado recinto de una iglesia para conseguir a Ramona, llenan la novela de referencias sexuales. Este contexto sicalíptico hace más evidente la contraposición con el acto erótico —significativamente, el único que se describe con delectación en la novela— entre Fernando y Rosina. El amor que nace entre éstos es de naturaleza diametralmente opuesta: la pureza, el candor, la timidez dominan su encuentro nocturno y el lenguaje narrativo se hace eco de esta polarización temática, el lenguaje sublime del misticismo cobija bajo su pureza conceptual y simbólica el amoroso lance de estos amantes.

El personaje más emblemático de aquella concepción lujuriosa de las relaciones sexuales es Cerdá, como ya indicamos. La descripción que de él hace Ayala al principio de la novela subraya, sobre el modelo clásico del sátiro que persigue a las ninfas por los bosques, su concupiscencia y las horroriza “con el denodado brío de su formidable masculinidad, y su resistencia, casi legendaria, en el lúbrico ejercicio”⁵⁸². Su interés por la anatomía femenina se concreta con obsesiva insistencia en los senos. Estos dos polos opuestos de la idea amorosa, Cerdá y Rosina, entran en contacto cuando aquél, junto a Jiménez, va a buscar compañía mercenaria al prostíbulo de doña Mariquita para la excursión al puerto de Pajares. Al presentar la alcahueta a Rosina, el leridano permanece con la mirada absorta en la contemplación de las “ubres” de la muchacha, porque para él “las glándulas mamarias lo eran todo en la mujer”⁵⁸³. Concebida como contraste de la actitud de Cerdá, oportunamente revestida por el narrador de un lenguaje naturalista y directo, Fernando trata el cuerpo amado con una reverencia religiosa, penetrada de transfusión mística —piénsese en el ya mencionado poema “Cerrar los ojos” de *La pata de*

⁵⁸² *Ibid.*, pág. 103.

⁵⁸³ *Ibid.*, pág. 121.

la raposa:

A pesar de la rudeza de su profesión y de la atlética estructura, Fernando, todo confuso y estremecido con aquella delicadeza palpitante, viva, casi milagrosa, trataba a los menudos senos entre sus labios con tanto mimo y embarazo que parecía temer deshacerlos o mancharlos. Luego arrimóse a aquel divino costado y a aquellos pechos divinos y quedó ajenado⁵⁸⁴.

En todo este pasaje toda una larga tradición de literatura mística actúa a modo de hipotexto que ennoblece el cuerpo y la entrega de Rosina. En este sentido, Cerdá resulta ser el antagonista natural de Fernando, y el narrador se encarga de insistir en la distancia que los separa. Al resumir las experiencias del leridano en los burdeles, el narrador destaca que está acostumbrado a asentaderas fofas y “enormes senos blanduchos, de pezón desafortado y terroso”⁵⁸⁵; por su parte, Fernando teme “deshacerlos o mancharlos”⁵⁸⁶.

Así pues, la idealización de la relación amorosa entre Fernando y Rosina se consigue mediante un doble procedimiento, íntimamente interrelacionado: el contrapunto entre un lenguaje naturalista y otro de inspiración mística, y con el contraste entre unos personajes y otros.

Asimismo, la relación entre Rosina y Fernando cobra tintes muy diferentes a las demás relaciones que aparecen en la novela. El propio narrador traza una línea muy estrecha entre dos momentos, unidos en apariencia sólo por la presencia de Rosina, mediante la repetición de imágenes en dos descripciones que en apariencia no guardan ninguna similitud. Tras la marcha de Fernando, Rosina contempla el paisaje desde el estrecho ventanillo por el que su amado se ha ido. La alegría vital que siente en esos momentos se plasma mediante una subjetivación de la Naturaleza, cuyos colores y contornos simbolizan los sentimientos de plenitud de la muchacha.

⁵⁸⁴ *Íbid.*, págs. 168-169.

⁵⁸⁵ *Íbid.*, pág. 109.

⁵⁸⁶ *Íbid.*, pág. 169.

Posteriormente, Rosina y Alberto van juntos a un aposento de la hostería de Juan Pajares. Las similitudes entre ambas descripciones delatan la intencionalidad de Ayala por identificar de algún modo ambas escenas y, por extensión, ambas actitudes. En la descripción desde el cuarto de Rosina se dice:

Rosina hincó los codos en el alféizar del ventanuco y la cara entre las manos. Quedóse mirando la aldea, estúpidamente. Una cumbre de la izquierda, rotunda, frondosa y verde como la cabeza de un Baco con guirnalda de pámpanos, erguía-se aureolada de oro fluido. Por todas partes las hojas húmedas emitían notas doradas, como si hubiera caído sobre el campo la fecunda lluvia de oro que un tiempo recibió Danae, estremecida⁵⁸⁷.

En la descripción del aposento de la hostería de Juan Pajares:

Por todo el aposento flotaba una luz verde y húmeda, de agua quieta, que venía de la luz diurna filtrada por las hojas de la vid que colgaba de la parte de allá de un ventanuco, cuyo marco era añil, como las vigas del techo, y un arcaz que estaba al pie de un muro. Por entre las hojas veíanse cortaduras de tierra amarilla y retazos de praderas doradas. Algunos pámpanos, al trasluz, eran vagamente diáfanos, como ágatas⁵⁸⁸.

Para rematar la similitud entre ambas escenas, se dice que el jergón de la hostería era “de hoja de maíz”⁵⁸⁹, al igual que en la escena entre Fernando y Rosina las “hojas de maíz del jergón manifestaron con su lenguaje inarticulado, pero inequívoco, que alguien se había colocado encima”⁵⁹⁰. La reincidente imaginaria entre ambas escenas aparece asociada a la presencia de Rosina, símbolo de la fertilidad y la colorista sensualidad de la tierra, reclamo de los dones de la Madre Naturaleza, que el nietzscheano Fernando disfrutará como acto vital sin trascendencia, pero también como madre tierra

⁵⁸⁷ *Ibid.*, págs. 174-175.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, págs. 252-253.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, pág. 253.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, pág. 167.

en la que Alberto, anulado para la vida espontánea por el peso de la conciencia racional y el ansia trascendente, busca refugio a sus inquietudes.

Mediante las descripciones en que la muchacha está presente, y por tanto, con las que se la identifica, se exalta el fervor dionisiaco de la pasión amorosa encarnado en ella. El poema “El entusiasmo”, perteneciente a la serie “Ditirambos” de *El sendero andante*, manifiesta con claridad el arquetipo natural que representa Rosina:

Dame que viva un instante
la dionisiaca y cuerda locura
devuelto a la libre y ciega Natura⁵⁹¹.

La locura del ritual dionisiaco como regreso a los instintos ciegos de la Naturaleza constituye uno de los motivos problemáticos de la novela, enfrentado al dominio de la conciencia. Si la oscuridad de la habitación de Rosina se erige como representación espacial de la entrada en las pulsiones ciegas de la Naturaleza, su esplendorosa manifestación cromática se asocia a la alegría de vivir. En otro poema, “Madurez” (1903-1904), muchos de los conceptos que en *Tinieblas* se identifican con Rosina, reflejan este estado de plenitud de la Naturaleza:

De la fontana de oro que mana en el poniente,
toma un caudal su curso líquido, incandescente,
cuya bruma de lumbre o luminoso efluvio
cae sobre el campo. Todo en la tierra está rubio.
Todo está rubio.

Es como universal diluvio
de cabellos sedosos de mujer.
Bajo el brillo
del crepúsculo, es todo vagamente amarillo.

[...]

En esta tarde mansa y eclógica, la aldea
con tu aliento melado se emborracha y orea.

⁵⁹¹ O. C., II, pág. 175.

Una escala cromática sobre lo rubio entona,
desde el prodigio en llamas que los cielos corona⁵⁹².

La superación de la imagen inocente y pura de Rosina se sustenta sobre la identificación del personaje con la plenitud de la Naturaleza. Con ello cobra vida el que en opinión de varios críticos constituye el asunto central de *Tinieblas*: el conflicto entre Conciencia y Naturaleza. En este sentido, apenas se ha prestado atención al hecho de que Rosina —la Naturaleza— camine muda al lado de Alberto durante el coloquio trascendental que éste mantiene con Yiddy.

De este modo, el encuentro y separación de los amantes, estructura que se inscribe en la tradición del relato bizantino, se enriquece de matices expresivos e intencionalidades temáticas.

2.1.4. Aventuras por separado. Anagnórisis

Señalamos arriba la distinta motivación que el tópico de la separación de los amantes presenta en *Tinieblas en las cumbres*. Sin embargo, algunos de los condicionantes que con más frecuencia provocan esta desunión en los relatos de estructura bizantina —el rapto y la muerte fingida— dejan su huella en la tetralogía. Al entrar en su primer prostíbulo, regentado por *la Picha*, ésta insinúa a Rosina la inconveniencia de tener que cuidar de su hija recién nacida. Ante su tajante negativa a separarse de la niña, la cobertera aprovecha la enfermedad de la muchacha para llevar la criatura al hospicio. La posterior reacción de Rosina y la actitud del médico que la atiende son bien significativas del contexto en que se sitúa este episodio:

Cuando Rosina comenzó a darse cuenta de las cosas fue tal su enojo, que el médico, temiendo una recaída, asumió la responsabilidad del secuestro y urdió una historia fantástica a fin de explicarlo⁵⁹³.

⁵⁹² *Íbid.*, pág. 20.

⁵⁹³ *O. C.*, I, pág. 193.

El segundo tópico, el de la muerte fingida, nos parece aún más revelador. Al final de *Tinieblas*, Alberto se marcha a su casa en compañía de Rosina. Al día siguiente, ya en *La pata de la raposa*, Alberto se despierta solo, mientras que la muchacha, de la que el lector no vuelve a saber nada hasta el final de la primera parte de la novela, ha desaparecido. Un periódico local, *Pilares Futuro*, pone en circulación la sospecha de un posible crimen. Tras su encarcelamiento por este supuesto asesinato, la repentina aparición de Rosina exculpa a Alberto. El lector se entera sólo entonces de que en realidad un enigmático él —Travesedo, como después se reconoce en *Troteras y danzaderas*— ha urdido el plan de fingir la muerte de la muchacha con la finalidad de poder sacarla del ambiente prostibulario:

–Llegué esta mañana en el rápido de las seis y media. En la fonda estuve hasta las diez, y a esa hora fui al Juzgado. Del Juzgado a la cárcel. Yo no sabía nada, hasta que ayer mañana me lo dijo él; había recibido un telegrama. ¿Sabes quién es él?

–Sí.

–Como él no quiere que nadie sospeche nada, por eso la gente me daba por muerta. Tiene gracia. ¡Y yo que te creía muerto a ti!... Ya te contaré⁵⁹⁴.

El reencuentro final de los amantes largo tiempo separados pasa obligadamente por la “anagnórisis”. Como elemento nuclear en el teatro clásico y en los relatos alejandrinos se incorpora asimismo a la estructura de la novela moderna, de manos de su creador, Cervantes, y de él a sus imitadores ingleses de los siglos XVIII y XIX, especialmente Dickens y Fielding. Que abiertamente Ayala trace un puente de unión entre el género bizantino y la novela moderna, muy singularmente de la mano de escritores que gozaron desde muy pronto y para siempre de su estima literaria, apoya la lectura de esta formulación estructural que, ya no sólo en la modalidad bizantina, se enreda en sus concreciones históricas con los grandes creadores del género novelístico moderno:

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pág 463.

La historia o trama de *Oliver Twist* es lo que los preceptistas clásicos llamaron un caso de anagnórisis, agnición o reconocimiento. O sea, que en el curso de la historia hay una o varias personas, cuya procedencia y verdadera personalidad nos es desconocida; las tomamos por una cosa y resultan ser otra; hasta que al final se descubre todo, felizmente. [...] Por último, una particularidad reveladora -un lunar en cierta parte del cuerpo, o un medallón, o una sortija- son el gatillo que dispara las gozosas eyaculaciones de ¡padre, o madre mía! ¡Hijo, o hija mía! etc. Sobre casos tales se fundó la comedia griega y la latina: y luego la novela alejandrina. Algunas *Novelas ejemplares* (por ejemplo, *La gitanilla* y *La ilustre fregona*), y otras de las novelas cortas intercaladas en el *Quijote* son casos de anagnórisis. En *Joseph Andrews* hay anagnórisis también⁵⁹⁵.

Las palabras iniciales del pasaje delatan que Ayala está siguiendo muy de cerca la *Poética* aristotélica, tanto en la triple denominación del fenómeno analizado como en los modos en que el reconocimiento se produce. De entre los seis tipos de “anagnórisis” que postula el filósofo griego, Ayala menciona en esta ocasión la modalidad más inverosímil y fortuita, la que se produce por medio de signos corporales. Sin embargo, en *Troteras y danzaderas* el reconocimiento se efectúa a través del sexto modelo, el más verosímil, ya que se deriva de la misma trama argumental. Como era de esperar, es en la última novela de la tetralogía donde se cumple el principio de la anagnórisis. Rosina y Fernando, a quienes el lector ha podido seguir por separado en *La pata de la raposa* mediante un vínculo común, Alberto Díaz de Guzmán, finalmente se reencuentran. De este modo, se da cumplimiento a la folletinesca sugerencia del narrador de *Tinieblas* de que quizás el destino -el demiurgo- volviera a unirlos.

Veamos ya sin más dilación cómo el escritor guarda obediencia a este patrón. En *Troteras*, Rosina, que se ha convertido en una distinguida prostituta, protegida de don Sabas Sicilia, va a debutar como cupletista. A la espera de su actuación, mientras habla con su criada Conchita, alguien que

⁵⁹⁵ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 67.

se aventura por los pasillos del teatro en busca de hermosas mujeres se aproxima a ella. El narrador, poniendo en práctica la lección de distanciamiento emocional de Verónica, escamotea al lector la tensión folletinesca inherente a la situación al descubrirle, antes que a la protagonista, el nombre del amado:

Fernando se acercó a la mujer con disimulo y como si pasease, por verla más de cerca. “Debe de ser una gachí de órdago”, pensaba, e iba aproximándose al desgaire. No podía distinguirle bien el rostro, porque estaba entre dos luces encontradas; pero observó con sorpresa que se llevaba entrambas manos al corazón, que se inclinaba en uno de los quicios, que se enderezaba nuevamente, y oyó que decía con voz desfalleciente:

–¡Fernando!⁵⁹⁶

La casualidad de este encuentro y la dilación en el reconocimiento se explicitan a continuación: “–¡Fernando!-suspiró de nuevo la mujer. Estaba mortalmente pálida-. ¿No me conoces ya?”⁵⁹⁷ El narrador se complace en la dilación de la anagnórisis al adoptar el punto de vista de Fernando, quien intuye, en esa figura que entre penumbras lo llama, una “incógnita compañera”⁵⁹⁸. Empieza a aflorar un leve recuerdo que inmediatamente se traduce en un nombre: “–¡Rosina!”⁵⁹⁹ El laconismo expresivo de este *pathos* emocional en *Troteras* se identifica claramente con aquellas “gozosas eyaculaciones” en que se fundamentaba el momento del reconocimiento en la novela alejandrina.

Hay que constatar, sin embargo, que en este rasgo estructural, Ayala introduce una abrupta variación modal con la pretensión de distanciarse de un melodramático *happy ending*. Rosina mantendrá, aún después de este reencuentro con Fernando, sus relaciones con el poeta Teófilo Pajares, que

⁵⁹⁶ O. C., I, pág. 753.

⁵⁹⁷ *Íbid. supra.*

⁵⁹⁸ *Íbid. supra.*

⁵⁹⁹ *Íbid. supra.*

lejos de conferir una dimensión frívola al carácter de la hermosa prostituta supone la ganancia de un tópico para la cosmovisión ayalina de la sinrazón humana. La irreflexión ciega, la indómita propensión hacia los instintos naturales, sugerida desde *Tinieblas* como componente esencial de Rosina, palpita en la doble dimensión de sumisión inmediata ante Fernando y de juego galante ante Teófilo. Esta innovación estructural implica la asunción narrativa de la propia historia galante de Rosina, pero sobre todo la necesaria complementación de sentirse esclava de uno y dueña del otro:

Rosina consideraba el amor a su hombre, a Fernando, como la necesidad permanente de su vida, el nido, el árbol, la tierra, la base en donde posarse y reposarse. Fernando era para ella la plenitud de su feminidad, de su sexo, pero al propio tiempo, necesitaba del amor de Teófilo, lo ansiaba como complemento y realce del otro amor [...] Con relación a Fernando, se sentía empequeñecida, anulada, entregada sin albedrío a él. Recordando ahora el sumo acatamiento y entrega que de sus potencias Teófilo le había hecho en otro tiempo y la exaltación gozosa y altanera que de aquel amor ella había recibido, ardía en anhelos de resucitar las emociones de entonces⁶⁰⁰.

Que al final se imponga el amor por Fernando no sólo concreta un *happy ending* previsible desde la tipología estructural que modela las andanzas de estos personajes, sino que destaca como la única relación que acaba bien en toda la tetralogía. Es quizás por esta vía por donde podamos extraer una interpretación unitaria entre el componente estructural-temático que hemos analizado y la personal cosmovisión ayalina.

Según Julio Matas, la *Weltanschauung* que palpita en las llamadas “novelas normativas” se sustenta en la concepción del universo, de la vida, de la naturaleza como realidades que están regidas por leyes eternas a las que el hombre debe plegarse si quiere alcanzar la felicidad, si pretende vivir en armonía⁶⁰¹. El final feliz de las historias de Urbano y Simona y de Tigre Juan y

⁶⁰⁰ *Ibid.*, págs. 864-865.

⁶⁰¹ J. Matas, “Política y silencio...”, pág. 12.

Herminia acaece cuando, superadas las barreras que imponen las convenciones sociales o religiosas, la vida, plenamente asumida, recupera el lugar que por naturaleza le corresponde. En la tetralogía, el carácter distintivo de la relación entre Fernando y Rosina se fundamenta en que la corrupción sexual a que por imperativos sociales se ven arrastrados —el mismo Fernando pasa falsamente por amante del pederasta Honduras en *Troteras*— no pervierte en modo alguno su naturaleza. Aquella “pura emoción amorosa” que Ayala destacaba como esencial en las “eróticas” contemporáneas, se reafirma cuando el destino pone a prueba —y según la narrativa del escritor asturiano siempre lo hace— el predominio de las leyes de la Naturaleza sobre las convenciones establecidas por el hombre.

En este sentido, el modelo bizantino en que se enmarca la historia de Fernando y Rosina se concibe como armazón estructural en que se pone en juego la personal cosmovisión del autor. El amor maleado por un ambiente de degradación moral y social y sometido a las contingencias de la propia sinrazón humana hace de aquella estructura tipificada un lugar retórico que exalta la consistencia de las leyes de la Naturaleza.

2.2. La novela lupanaria

2.2.1. De la novela lupanaria a *Tinieblas en las cumbres*

Entre finales del siglo XIX y la década de los veinte aparecen una serie de autores (Eduardo Zamacois, Felipe Trigo, Antonio de Hoyos y Vinent, Alberto Insúa, Pedro Mata, entre otros) que hacen del elemento erótico e incluso de lo prostibulario asunto central de muchas de sus novelas, de ahí que se haya hablado de “novela lupanaria” o “novela sicalíptica”. Dentro de este grupo de “Los eróticos”, como los denomina Cansinos-Assens, es posible percibir dos tendencias distintas: por una parte, la imitación de la novela galante francesa (Maupassant, *La Rachilde*, Jean Lorraine, Pierre Louys),

frívola y sensual, que representa Zamacois, y una derivación de la estética naturalista que con pretensiones educadoras y científicas se propone reformar convicciones y prejuicios arraigados en la sociedad⁶⁰².

Esta moda literaria halla campo abonado en la situación moral de la España de entresiglos, como pone de relieve Miguel de Unamuno en 1907, año de la publicación de *Tinieblas*: “Cuántas personas vienen de Madrid a este mi retiro de Salamanca me dicen que pocas veces ha florecido tanto la pornografía en la corte de España”⁶⁰³. Profundizando más en esta cuestión, Pérez de Ayala considera que el origen de la obsesión erótica de los españoles hay que buscarlo en el relajamiento de las costumbres: “Esa llamada, por antonomasia, sociedad es una junta aleatoria de individuos a quienes la abundancia de hacienda consiente que se emperecen, supriman el esfuerzo fecundo, disipen el espíritu y vivan para la carne”⁶⁰⁴. Y llega a afirmar tajantemente que el éxito y difusión de la novela lupanaria se explica por mediación ambiental:

El profesor Keniston, de la Universidad de Cornell, en un coloquio íntimo, me hacía notar que la característica de la literatura española contemporánea es la obsesión del sexo y la deleitación excesiva en todos los pormenores del amor físico. Es cierto. Ningún autor español contemporáneo está por entero libre y limpio de aquella preocupación. Lo cual, en efecto, debe de ser curioso para los extranjeros, aunque nosotros, avezados a la extensión y perseverancia del fenómeno, no lo echamos de ver; pero más curioso y sorprendente es, lo mismo para los extraños que para nosotros mismos, que el acto del amor físico se haya elevado a la jerarquía de tema único con que erigir un género de novela, cuyo fundador fue Felipe Trigo, y que se ha calificado, ya como novela pornográfica, injustamente, ya como novela erótica, inexactamente. El hecho da mucho que pensar, y sería asunto para escribir por largo. ¿Cuál es la razón de esta manía carnal, no se sabe si adolescente o senil, que aqueja a los españoles? Porque claro está que los escritores son al modo de espejos empañados por el vaho de la muchedumbre; si

⁶⁰² R. Cansinos-Assens, *La nueva literatura, IV...*, pág. 202.

⁶⁰³ M. de Unamuno, *O.C.*, III, pág. 316.

⁶⁰⁴ *O. C.*, III, pág. 165.

los escritores padecen la obsesión del sexo, es porque están contaminados del ambiente⁶⁰⁵.

Sobre la presencia y sentido de la novela lupanaria en la tetralogía resulta esclarecedor el hecho de que Alberto Díaz de Guzmán amoneste al incipiente escritor Arsenio Bériz, raro prototipo del español que, como ya dijimos, por sus facultades puede y debe educar estéticamente al pueblo español, para que regrese a su pueblo levantino, porque en Madrid Æle dice aquél Æ “terminarás por corromperte física, moral y artísticamente”⁶⁰⁶.

El triunfo inmediato y masivo de la novela erótica encuentra el apoyo incondicional de un amplio sector de lectores poco exigente en materia estética⁶⁰⁷. La encuesta sobre “El erotismo en novela” que Luis de Terán propone a una serie de escritores desde las páginas de la revista *Nuestro tiempo* en 1911 añade un nuevo condicionante que nos parece capital para entender la posición de Ayala. En las respuestas de varios de los encuestados (Pardo Bazán, J. Octavio Picón, Unamuno, Alberto Insúa, Julio Cejador, Cristóbal de Castro, Carmen de Burgos y Fernando Araujo) se afirma que la expansión del género al tiempo que motivada por la demanda del público se debe también a la existencia de una crítica ignorante incapaz de orientarlo,⁶⁰⁸ argumento⁶⁰⁷ que, como sabe el lector de *Las máscaras*, emplea Ayala insistentemente en sus críticas teatrales.

Si para Doña Emilia, en cuanto a “la sobreproducción de novela erótica, que sería difícil negar, porque es un hecho que salta a los ojos, no acusaría yo tanto a sus autores y editores, como al publiquito”⁶⁰⁹; para Unamuno, amén de lamentar la imagen de España que trasluce el dominio de este tipo de novelas en Europa, censura la presencia de una “cofradía de la pluma

⁶⁰⁵ Cfra. R. Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos...*, págs. 168-169.

⁶⁰⁶ O. C., I, pág. 739.

⁶⁰⁷ Á. del Río, *Historia de la...*, pág. 417.

⁶⁰⁸ L. Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado...*, págs. 91-92.

⁶⁰⁹ Cfra. “El erotismo en la novela”, revista *Nuestro Tiempo*, abril de 1911, pág. 6.

mercenaria” en revistas y periódicos que disculpa tales atrocidades literarias y dejan así campo libre a su propagación⁶¹⁰.

Otra vertiente de la cuestión es el beneficio económico que la novela erótica reporta a los creadores. La fortuna editorial de la obra de Felipe Trigo, sin punto de comparación con la de quienes hoy consideramos grandes renovadores del género novelístico a principios de siglo⁶¹¹, hace del elemento erótico un tema seguro para obtener beneficios económicos. El mismo autor informa a Gabriel Miró de que tiene pendiente un contrato con la editorial Fe que le reportaría anualmente unas 20.000 pesetas⁶¹². La motivación económica para acercarse al género es descaradamente reconocida por Joaquín Belda, epígono de Trigo, cuando López Pinillos, *Pármeno*, le pregunta por los ingresos de sus novelas:

-Unas veinte mil pesetas —dijo rotundo—. Más que todos los novelistas jóvenes, exceptuando a Ricardo León, que es el escritor de la gente seria. De modo que aquí, el poco dinero que se dedica a la literatura es para los serios y para los sicalípticos. Por eso yo, que no busco la inmortalidad, no me saldré del terreno de la sicalipsis, aunque me emplumen...⁶¹³

La opinión de Ayala sobre todas estas cuestiones se trasluce en el artículo “La incoherencia” (junio de 1904), en que manifiesta sus reticencias artísticas contra ese tipo de novela “de tonos calientes, de radicalismos fogosos, de estilo plebeyo, rotundo”⁶¹⁴, insinuando a continuación las pretensiones económicas de tales obras, constatable en el hecho de que los críticos, aunque comparen al autor con Zola, no “echaran las campanas a

⁶¹⁰ *Ibid.*, pág. 9.

⁶¹¹ Recordemos en este sentido la afirmación de José Alfonso: “En aquel Madrid del cuplé —para vergüenza nacional—, Azorín, Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Pérez de Ayala, Ortega, Miró [...] apenas contaban con lectores. Por contra, López de Haro, Insúa, Pedro Mata, El Caballero Audaz, Zamacois, Álvaro Retana, Joaquín Belda [...] cortaban el bacalao literario” (citado por Lily Litvak, *Antología de la novela...*, pág. 50).

⁶¹² *Ibid.*, pág. 79.

⁶¹³ J. López Pinillo, *En la pendiente...*, pág. 191.

⁶¹⁴ O. C., I, pág. 1308.

vuelo porque no sería lo que más halagase al dicho caballere”⁶¹⁵. El *pane lucrando* en la creación literaria de principios de siglo contagia incluso el terreno de la lírica, como delata indirectamente el poema “Carta particular” (1903) que Ayala dedica a su amigo y protector, el marqués de Valero de Urría:

Dentro de breves días, si no ocurre novedad, saldrá a la publicidad un libro de poesías cuyo yo soy el autor. Ni muy lindo ni muy feo, hecho al modo de Berceo, naturista y soñador, es un libro sano y lógico, sin prurito crematístico, muy humano, un poco místico, algo pradiial y algo eclógico⁶¹⁶.

Este idealismo artístico al margen de propósitos materialistas en que se inscribe *La paz del sendero*, parece quebrarse poco tiempo después a consecuencia de la vulgaridad ambiente. Así lo evidencia una carta de octubre de 1904 a Rodríguez-Acosta, escrita bajo el signo de “«por mí que se joda el universo”“, con tonos y pretensiones artísticas bien distintas a las declaradas para aquel primer poemario:

Espero hacer acopio de energías y ponerme pronto a trabajar, no con noble ahínco y desinteresado fin de arte, sino en coña y buscando por todos los medios lícitos o ilícitos estéticamente el halago fácil de esas malas bestias –los editores y directores de periódicos– y ese animal inmundo –el público–. [...] yo escribiré mis cosas buscando el movimiento, la postura y hasta el *ronquío* que más gusto le dé al público⁶¹⁷.

En un estado de ánimo que Ayala define como naufragio de ilusiones e ideales pretéritos, nadando en un “océano de porquerías y excrementos del alma”⁶¹⁸, lo siguiente que escribe es *Tinieblas en las cumbres*, intencionadamente enmarcada en lo que más agrado daría al público de entonces, como sabía perfectamente Ayala, pero lo más alejado de sus ideales

⁶¹⁵ *Ibid. supra.*

⁶¹⁶ O. C., II, pág. 20.

⁶¹⁷ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 44.

⁶¹⁸ *Ibid.*, pág. 45.

artísticos juveniles, la novela lupanaria.

¿Significa esto que el escritor asturiano se va a servir de una forma de dudosa literariedad con el propósito de conseguir un éxito de ventas? Lo seguro es que su obra “había de suscitar una hoguera de escándalo, en donde tal vez achicharrasen al autor los sicarios inquisitoriales de la pudibundez al uso”.⁶¹⁹ Los comentaristas coetáneos vieron en la novela dos más dos — elementos procaces, ambientes prostibularios— y sumaron: “Es para decirlo de una vez, una novela lupanaria”, sanciona Gómez de Baquero.⁶²⁰

En una línea de distingos sobre el tratamiento de lo erótico en novela, planteada por lo demás por el propio Ayala, Guillermo de Torre desmarca *Tinieblas* del contexto literario de su época para enraizarla en una tradición culta, “a mil leguas de la pornografía corriente y muy cerca de un ilustre modelo clásico, del linaje inaugurado con *La Celestina*, empalmando así con la novela apellidada lupanaria que ilustran inicialmente las ‘comedias’ *Seraphina y Tebaida*, entre otras, hasta llegar a novelas como *La lozana andaluza* y *La tía fingida*”⁶²¹. Por su parte, Bobes Naves cree que tal calificación ni define ni caracteriza adecuadamente la obra, pues “no es, ni siquiera temática, «novela lupanaria», aunque algunos de sus personajes lo sean”⁶²². Paradójicamente, Ayala parece dar la razón a las tres posturas en el “prólogo” a *Troteras y danzaderas*: es una novela lupanaria, que, inscrita intencionalmente en una tradición artística del erotismo literario, no lo es en su propósito:

[*Tinieblas en las cumbres*] es a veces una novela lupanaria (la primera novela española y europea, con el concepto moderno, *La Celestina*, pertenece a este género, que luego Cervantes cristalizó magistralmente en algunas de sus *Novelas ejemplares*, y cuyos últimos facsímiles, no menos magistrales, como que frisan en la perfección misma, se deben a Maupassant, en unas cuantas *nouvelles*, lo más clásico de su obra; género que está también representado en un

⁶¹⁹ *Ibid.*, pág. 72.

⁶²⁰ E. Gómez de Baquero, *Novelas y novelistas*, pág. 282.

⁶²¹ G. de Torre, “El universo novelesco...”, pág. 11.

⁶²² C. Bobes Naves, “Renovación del relato...”, pág. 76.

momento o presente de *Troteras y danzaderas*⁶²³.

Que Ayala se sirva de las convenciones propias de tal género, aún cuando pretenda aprovecharse del éxito editorial del mismo, no obsta para que el diseño expresivo de la novela exceda los límites del modelo del que parte. Desde este prisma, no hay que echar en el olvido la interesante observación de Pérez Minik: “Con respecto a la novela erótica, Pérez de Ayala adoptó un punto de vista similar al de Cervantes con relación a los libros de caballerías”⁶²⁴. A través del elemento lupanario Ayala estimula un contenido parcial, no definitorio *per se*, de la problemática erótica que se plantea en la tetralogía — referencias prostibularias existen también en *A.M.D.G.* y *La pata de la raposa*—, sólo comprensible desde la consideración global del enunciado narrativo.

Este hecho se pone de manifiesto en el mismo proceso de redacción de la novela, según atestigua Ayala. Después de 200 cuartillas escritas confiesa a su amigo Rodríguez-Acosta que, sin embargo, todavía no ha abordado “el curso central de la novela”⁶²⁵. Sin duda alguna, el núcleo narrativo de la novela es el “coloquio superfluo” que mantienen Alberto y Adam Warble hacia la mitad de “La jornada”, última parte de la novela. En la intención estructural de la novela, pues, el componente lupanario se concibe como contraste terrenal de este coloquio en las alturas, como pesada pero ineludible realidad problemática que con las miras puestas en lo trascendente arrastra Alberto —mucho hay de autobiográfico y de humano en esta polaridad.

Que en el breve preámbulo el narrador aconseje al lector que pase por alto este capítulo porque “nada tiene que ver, con el asunto central de esta historia”⁶²⁶, cuando en realidad es su “curso central”, tiene significativas repercusiones sobre el tipo de narración hasta aquí dominante; máxime

⁶²³ “Prólogo” a *Troteras*, pág. 15.

⁶²⁴ D. Pérez Minik, “Ramón Pérez...”, pág. 167.

⁶²⁵ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 60.

⁶²⁶ O. C., I, pág. 277.

cuando el narrador se burla del lector implícito de *Tinieblas*, cuyo *ronquío* pretendía, irónicamente, satisfacer: “Considéralo poma, lector, y en este caso pudiera ser manzana de Venus, o considéralo como mejor te plazca”⁶²⁷. ¿Se burla aquí Ayala de antemano de los potenciales “lectores eróticos” a los que supuestamente va dirigida la novela?, ¿de que el relato sea tildado por el lector crítico de pornográfico sin antes “mondarlo de asperezas, hincar el diente en lo mollar y grato, y arrojar la pepita, que acaso esté aceda y envenenada”?⁶²⁸ La intención burlesca, la adscripción genérica y la expectativa de ejemplaridad lectorial son aspectos que saltan a la vista en el título y subtítulo originales de la novela: «*Tinieblas en las cumbres. Historia de libertinos y de prostitutas, publicada por un Reverendo Padre de la Compañía de Jesús*»⁶²⁹.

Como trataremos de mostrar a continuación, Ayala busca un público determinado al inscribir de manera explícita su relato en el horizonte de expectativas de la novela lupanaria, hecho que en modo alguno pervierte las preocupaciones regeneracionistas del autor, sino que éstas parten precisamente de la necesidad de plantear la problemática erótica del hombre en general, y de los españoles en particular. Pérez de Ayala, entre ellos, para dirimir cualquier progreso social o moral del individuo en un marco social. Que lo erótico-lupanario acabe por imbricarse en la solución reformadora que Ayala propone, la educación estética del pueblo español, nos parece sintomático del sentido e intencionalidad de aquel modelo narrativo en la tetralogía.

2.2.2. Lo erótico-lupanario en el contexto de la problemática vital del hombre: el caso de Alberto

El componente lupanario vivifica en la tetralogía un aspecto de la problemática vital del hombre: la escisión entre la tortuosa necesidad de dar

⁶²⁷ *Ibid. supra.*

⁶²⁸ *Ibid. supra.*

⁶²⁹ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 72.

sentido a la existencia y impulso a “disfrutar de las apariencias y amarlas como tales, convencidos de su deleznable condición”, como único medio para endulzar la vida⁶³⁰.

Esta oposición se manifiesta en la tetralogía en diversos grados. En *Tinieblas*, Travesedo, “muy dado al placer venéreo y a las disquisiciones metafísicas”⁶³¹, pasa sin transiciones angustiosas de un extremo a otro. Por su parte, la sexualidad se encuentra en la raíz de la problemática personalidad de Alberto, que no es capaz de conciliar la pretensión espiritual de lo Absoluto con el irrefrenable impulso hacia lo carnal, exteriorizado en *La pata*. En *A.M.D.G.*, el normal desarrollo sexual de Bertuco es brusca y subrepticamente cercenado por la educación jesuítica, sustentada en la más recalcitrante tradición judeocristiana. Dos hitos nos parecen suficientemente ilustrativos. Su primera experiencia amorosa aparece revestida de inocente sensualidad y candor lírico desde las íntimas páginas del diario reproducido en el capítulo titulado “Hortus siccus”: “En los prados hay a veces amapolas, con hojas de raso. Soplábamos Rosaura y yo y volaban las hojas”⁶³². Más adelante en el tiempo, aunque discursivamente anterior, en el apartado VI del capítulo “Ianuis clausis”, Bertuco rememora desde la soledad de su camarilla el modo en que durante el verano anterior su preceptor, un seminarista, le enseña el secreto de las relaciones eróticas. La idealizada figura de la madre, tempranamente muerta, sufre entonces un significativo menoscabo: “¡No, no podía ser tal monstruosidad! Le asaltó el recuerdo de su madre. «Entonces... mi madre... ¿Y la Virgen?»”⁶³³. De la infertilidad del amor inocente, no manchado, del “hortus siccus”, en que implícitamente madre y Virgen armonizan, se pasa al horror y vergüenza del “ianuis clausis”, en el que la madre es expulsada del huerto seco de la virginidad femenina. Este

⁶³⁰ O. C., I, pág. 1277.

⁶³¹ *Ibid.*, pág. 310.

⁶³² *A.M.D.G.*, ed. cit., pág. 332.

⁶³³ *Ibid.*, pág. 146.

descubrimiento trueca aquel juego infantil en conciencia lujuriosa, que al tiempo que se manifiesta en irrefrenable y recóndita aspiración hacia la mujer, se tiñe de un sentimiento de repugnancia hacia sí mismo y hacia los demás:

Su espíritu modelaba en todo punto fantasmagóricas esculturas de carne femenina y rectificaba las formas aspirando a la realidad desconocida. Bertuco devoraba a las mujeres con ojos ardorosos, imaginando la desnudez plena de las sugerencias que le ofrecían pliegues, caídas y adherencias del ropaje; acechaba una pierna que en fugitivo movimiento se mostrase, un brazo arremangado, la hendedura y suave henchimiento de un descote... Comenzó a dudar de la sabiduría del omnipotente, que había dispuesto para la propagación de la especie acto tan torpe y puerco, y no un arbitrio más decoroso y amable. Sintió repugnancia de sus progenitores y desprecio de sí propio, considerando su bajo y vergonzoso origen. Llegó a mirar con odio a sus semejantes. Cada vez que tropezaba con una madre amamantando al pequeñuelo, con una señora encinta, con un matrimonio, volvía el rostro, asqueándose y reconstruyendo, a pesar suyo, hipotéticas intimidades e inmundas complacencias. Pero todo su ser aspiraba hacia la hembra⁶³⁴.

Al confesar Bertuco su relación con Rosaura al padre Avellaneda y dudar éste en darle la absolución, el sexo cobra entonces una densidad religiosa y trascendente, una dimensión cósmica, concretada en “el espanto de un cielo en donde se apagase el sol para siempre”⁶³⁵. Esta asociación sexo-eclipse-tinieblas —indudablemente vinculada al título de la novela anterior— es explicitada en el diario del muchacho, en donde, como contrapartida al pecado sexual, se despierta un deseo de infinitud, de totalidad, que va a determinar las búsquedas de Alberto en *Tinieblas en las cumbres*:

Ve que lloro perdido y al tirano
Yugo de la tiniebla me rendí.
Tiéndeme tu divina y blanca mano.
Muera ya y vaya al cielo en pos de ti⁶³⁶.

⁶³⁴ *Ibid. supra.*

⁶³⁵ *Ibid.* pág. 250.

⁶³⁶ *Ibid.*, pág. 32.

Alberto se halla preso de una visión judeocristiana del erotismo, que considera el sentimiento amoroso fuente de dolor, de desaliento y de aniquilamiento del espíritu, y se cifra, según Ayala, en “la tristeza desesperada del Eclesiastés. *Animalia post coitum, tristia*”⁶³⁷. El marco vital de los excursionistas de *Tinieblas* se emplaza, en cambio, en las antípodas de aquella *Weltanschauung*, como explícitamente reconoce el narrador al observar la alegría que el deseo satisfecho les infunde: “Aquello de que el placer conseguido tiñe el alma de desencanto y tristeza es una solemne filfa del Eclesiastés”⁶³⁸. No lo es, sin embargo, para Alberto, en quien persiste la atracción más incoercible por la mujer y la aversión más oscura por el acto sexual, como señala la única experiencia lupanaria de Alberto, a quien “Magdalena le inspiraba repulsión y simpatía juntamente”, episodio que tendrá lugar en *La pata*⁶³⁹. Tras esta caída, los pensamientos de Alberto parecen dictados por su conciencia judeocristiana:

Abarcaba con desolada clarividencia la amplitud de su desgracia; se habían hundido los cimientos de su vida; había perdido su dignidad; había infestado por cobardía y torpeza, el agua de salud en donde debió abrevarse⁶⁴⁰.

La problemática vital a la que aludíamos al comienzo de este apartado se concreta en la dicotomía intelectualidad-erotismo, sutilmente sintetizada en unos versos de Voltaire, recitados paradójicamente por la propia Magdalena:

Laissons a la belle jeunesse
ses folâtres emportements;
nous ne vivons que deux moments;
qu'il en soit un pour la sagesse⁶⁴¹.

Esta estrofa de las “Stances à la Marquise de Chatelet” —poema

⁶³⁷ Cfra. F. Frieria Suárez, *Artículos y...*, pág. 170.

⁶³⁸ O. C., I, pág. 230.

⁶³⁹ *Ibid.*, pág. 413.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pág. 415.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pág. 413.

traducido íntegramente por Ayala en otra ocasión⁶⁴²— configura un referente intertextual que sintetiza el personal conflicto de conciencia en el que Alberto se debate. Esos dos polos de la existencia humana (placer y sabiduría) son “lo sentido y lo pensado” del artículo “La educación estética. Baile español”, simbolizados en la novela en la imagen de los rieles del tren como “dos rectas que se hundían en una penumbra cercana y que nunca se habían de unir”⁶⁴³, pero que se reconcilian armoniosamente al final de *La pata de la raposa*, cuando Alberto ha culminado su “autodidactismo estético”, como ya señalamos.

El elemento lupanario no se agota, por tanto, en *Tinieblas en las cumbres*, sino que es una presencia narrativa y una necesidad temática destacable en las demás novelas de la tetralogía, en apoyo de la unidad y trabazón de todas ellas. Será precisamente en las dos últimas donde la problemática erótico-sentimental se asocie de manera más evidente con la cuestión de la educación estética, cuyo hallazgo es el Amor por todo lo creado como forma de superación del tiránico condicionante sexual en la conducta humana.

2.2.3. Erotismo y educación estética

El epistolario a Rodríguez-Acosta no sólo muestra hasta qué punto la sexualidad preocupa a Ayala, sino hasta dónde condiciona su propia circunstancia vital en la época de la tetralogía. Algunas de estas cartas desvelan una irrefrenable y brutal sumisión al impulso carnal:

No hay melancolía tan intensa como la que sugiere la lujuria. Tú lo sabes, castísimo y purísimo Miguel. Pues bueno. En Madrid se jode una puta de dos pesetas y tan rico para veinticuatro horas. Pero aquí, *rien de tout*. Tienes todo ese cúmulo de encantos al alcance [...] y... nada.

⁶⁴² Véase O. C., II, págs. 387-388.

⁶⁴³ O. C., I, pág. 415.

¡Ay, cuánto sufro, querido Miguel⁶⁴⁴.

Con tono melodramático, confiesa en otras su deseo de liberarse de esta dependencia erótica mercenaria: “Voy a apelar a la circuncisión (sic), o al matrimonio, o a la pederastia. Cualquier cosa: un remedio heroico. Cada placer me sale por una infinitud de sinsabores. ¡Mecachis en mis carnes!”⁶⁴⁵.

En la tetralogía, la problemática sexual focaliza dos aspectos de enorme trascendencia: por una parte responde a un acto de autoexculpación y a un propósito de liberación del impulso concupiscente y, por otra, la concepción de una programa educativo, de raíz estética, como medio de superación de la obsesión sexual, desde la una conciencia individual (la de Alberto-Ayala) a la del pueblo español.

Con una idealista visión del arte como instrumento de cambio social, de ejemplo para la vida, Ayala propone la salvación de su conciencia individual como inferencia de la redención de la conciencia colectiva. Desde este postulado, la afirmación que aparece en el artículo “El collar de las estrellas”, a vueltas con la autenticidad del apostolado social del creador, nos parece muy reveladora de la ética humana y artística del escritor asturiano, consecuente con su propia realidad vital:

Y es que la elocuencia es un darse por entero, no tanto en palabras cuanto en la intención del acto, y no hay que salvar a los demás si antes no se ha salvado uno a sí propio⁶⁴⁶.

En la consideración del papel de la novela lupanaria en la tetralogía, pues, conviene tener presente que para Ayala esta moda literaria que adquiere tanta difusión y éxito a principios de siglo constituye una evidente manifestación del carácter hispánico, fuertemente condicionado por el placer venéreo: “El género de novela meramente sexual, no erótica ni pornográfica y licenciosa, sino seria y triste, es flamante invención española”⁶⁴⁷. Como uso amoroso representativo de la idiosincracia española, lo lupanario no es en

⁶⁴⁴ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 52.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, pág. 57.

⁶⁴⁶ O. C., III, pág. 82.

⁶⁴⁷ Cfra. R. Pérez de Ayala, *Artículos y ensayos...*, pág. 171.

modo alguno capítulo aparte, sino una pieza activa en el engranaje ficcional, inserta en el ideario ético-estético que se pone en juego en la tetralogía. Prueba de ello es la distorsión entre las experiencias mercenarias y la tendencia a su idealización imaginaria, perceptible en las relaciones que establecen varios personajes relevantes de este ciclo narrativo. Por la virtud alquímica de la imaginación, Cerdá, en plena vena poética —actitud explicitada irónicamente por el narrador—, reputa “por placenteras y brillantes en mayor grado que las de Sardanápalo” lo que sólo han sido escarceos en burdeles de tarifa asequible⁶⁴⁸.

El mismo poeta Teófilo Pajares metamorfosea a las prostitutas con las que se ha educado en el conocimiento sexual en “princesa[s] de manos abaciales, sabias en el arte de tañer el clavicordio”⁶⁴⁹.

La siempre decisiva participación de Alberto en las diversas cuestiones planteadas en la tetralogía revela la sustancia profunda de este hecho. Así, después de caer en brazos de Magdalena, desdoblándose en actor y espectador de su propia vivencia, Alberto compone el poema “La dulce Helena”, organizado en dos partes bien diferenciadas. La primera, remedo de la estética modernista tanto en la forma como en el tejido imaginístico, transustancia una experiencia lupanaria a todas luces burda y grosera: las dos cervezas que se toma Alberto para anublar su sentido del ridículo y su vergüenza interior, se truecan en un brindis a la sapiencia y otra al placer⁶⁵⁰; la prostituta que se queja de que Alberto no le dé “[n]i una perra de

⁶⁴⁸ O. C., I, pág. 109. Cerdá es el prototipo del hombre con una visión ginecéntrica del mundo. Síntoma de esta concepción del amor como posesión física es el condicionante sensorial que lo caracteriza. Como el Atila que Pérez de Ayala se figura en el artículo “En torno a Nietzsche”, aspirando el perfume contenido en las prendas de la mujer amada “hasta que cayó en paroxismo” (O. C., IV, pág. 1092), al husmear Cerdá unos pañuelos, recuerdo de sus victorias amorosas, el sentido olfativo actúa “como corriente eléctrica que, atravesando las visiones zambullidas en la quietud de la memoria sensorial, las exaltase con resplandor orgiástico” (O. C., I, pág. 109). Sentidos e imaginación, facultades romas en el pueblo español de acuerdo con el diagnóstico de *Troteras y danzaderas*, hacen, en este personaje lupanario, “delirante serrallo del cerebro” (*Íbid. supra*). La experiencia olfativa de Cerdá se asocia ineludiblemente con la que visualmente padecen los espectadores del género infimo que se describe en “La educación estética. Baile español”, en donde “[m]il ojos desnudan a la bailarina y la gozan. Mil cerebros acarician la dulce visión de la mujer, cuyas carnes mordisquean hasta el desfallecimiento” (*Cfra. D. Albiac, “La educación estética...”, pág. 3*).

⁶⁴⁹ O. C., I, págs. 723.

⁶⁵⁰ O. C., I, págs. 419.

propina”⁶⁵¹, en “gracia lúbrica de hetera”⁶⁵². La tónica descriptiva remite a ese esteticismo alejado de la realidad, de tendencia parnasiana: brazos como “marmórea guirnalda” y “ojos de esmeralda”⁶⁵³.

En la segunda parte, en cambio, el proceso metaforizador cede ante una denominación referencial de las cosas y a ver la realidad “tal cual la realidad es, sin mixtificaciones ni sofisticaciones”⁶⁵⁴:

Yo, por raro incidente, fui testigo
de la escena narrada. La vestal
Helena es una daifa de estipendio
muy módico. El fondo fue un burdel
de provincias, esto es, suma y compendio
de la antigua Babel⁶⁵⁵:

La efusión poética que idealiza las ramplonas incursiones lupanarias de Cerdá, Teófilo Pajares y del Alberto de la primera versión semeja la de aquellos fantasmas perezosos que componen versos y pretenden “una vida ideal de la imaginación, más bella que la vida real” de los que se habla en el *Parergón* de *El curandero de su honra*⁶⁵⁶. Esta fractura entre vida vivida y vida imaginaria es uno de los males endémicos de la idiosincracia española y, por lo tanto, de su literatura, tal como Alberto diagnostica en *Troteras y danzaderas* y entronca decisivamente con la exposición estética ayalina, empeñada en educar la sensibilidad del pueblo español, lo que vale tanto como decir dotarlo de una imaginación anclada en los sentidos, de una empatía hacia el mundo externo, pues “sin sentidos y sin imaginación, la simpatía falta; y sin pasar por la simpatía no se llega al amor; sin amor no puede haber comprensión moral, y sin comprensión moral no hay tolerancia”⁶⁵⁷.

En consonancia con los fines de este ideario, el desenfreno sensorial e

⁶⁵¹ *Íbid.*, pág. 415.

⁶⁵² *Íbid.*, pág. 419.

⁶⁵³ *Íbid.*, pág. 420.

⁶⁵⁴ O. C., IV, pág. 944.

⁶⁵⁵ O. C., I, pág. 420.

⁶⁵⁶ O. C., IV, pág. 790.

⁶⁵⁷ O. C., I, pág. 697.

imaginativo que es propio del “alma española” —perceptible tanto en el santuario del género ínfimo que refleja el artículo sobre el baile español, como en la obsesión sexual que manifiesta la difusión de la novela lupanaria— anula de salida aquel proceso. Lejos de plantear con ejemplaridad notoria y fácil la turbación que despierta esta forma actual de una problemática universal del hombre —lo que llamaría en *La caverna de Platón* “un temblor siempre nuevo”⁶⁵⁸—, Ayala acepta secuencias temáticas derivadas de la novela lupanaria para reasumirlas desde aquel ideario ético-estético.

Porque el rasgo más nocivo de este tipo de relatos, repetidamente señalado por el autor asturiano en diversas críticas literarias es la visión ginecéntrica del mundo que aquélla trasmite al lector. La publicación en 1910 de *Doña Mesalina* de López Pinillos da lugar a un artículo en el que el Pérez de Ayala constata que el fenómeno sicalíptico en novela “es un sucedáneo de cierto romanticismo indicto, y consiste en imbuir dentro de normas pretendidamente artísticas un sistema cósmico ginecéntrico”⁶⁵⁹. Idéntico fundamento es traído a colación para reprobar ciertas piezas benaventinas que tratan del mundo libertino (*La noche del sábado*, *La princesa Bebé* y *La escuela de las princesas*, entre otras), que no comunican al público ninguna emoción de tipo espiritual, sino una turbación “que nace de la sugestión del sexo, imperando sobre toda otra forma”⁶⁶⁰. En este contexto, vuelve a ser de enorme importancia la visión del erotismo que se trasluce en el artículo “La educación estética...”, ya que, antes de la redacción de la tetralogía, observa que en este santuario de los espectáculos de género ínfimo, donde se guarda “algo del alma española”, la sensual bailarina con el insinuante movimiento de su vientre parece decir: “¡El mundo gira alrededor de la matriz estéril, del fácil placer sin consecuencias!”⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, págs. 1304-1306.

⁶⁵⁹ O. C., IV, pág. 1035.

⁶⁶⁰ O. C., III, pág. 101.

⁶⁶¹ D. Albiac, “La educación estética...”, pág. 3.

Baile sensual, prostitución, visión ginecéntrica del mundo reaparecen en la tetralogía. En *Tinieblas en las cumbres*, la diaria cohabitación de los muchachos de Pilares con el ambiente prostibulario les hace comprender pronto “que este mundo es un fandango, y que pierde su tiempo el que no lo emplea en la azarosa danza del placer”⁶⁶², asociación ésta entre danza y placer que se manifiesta definitivamente en el título de la última novela del ciclo, *Troteras y danzaderas*, en su sentido literal, prostitutas y bailarinas. El acoplamiento de ambos elementos con la cuestión estética se constata en la declaración, sólo aparentemente humorística, de Alberto a Antón Tejero de que la noción de confusión o transfusión –desarrollada por él empíricamente al margen de la teoría de la *Einfühlung*– que sustenta su credo estético se lo ha revelado cabalmente una trotera, Verónica.⁶⁶³ Y no hay que pasar por alto que a raíz del experimento de la lectura *simpática* del Otelo, aquélla se convierta en una *danzadera* de muy distinto signo a las demás que se mencionan en las novelas de la tetralogía. La diferencia la pone el signo estético.

La bailarina del espectáculo de género ínfimo del artículo citado o aquellas otras que, en palabras de Terranova, “mueven el vientre con un ritmo convencional y siempre unánime”⁶⁶⁴, despiertan en la imaginación del espectador sensaciones lujuriosas. En *La pata de la raposa*, Alberto entra en un espectáculo de *music-hall*, donde las picardías y obscenidades desvergonzadas del público asistente le impactan sobremanera: “Alberto estaba asqueado”⁶⁶⁵. La mirada estética marca la diferencia de visión en el espectador, pues más que en los sucios y pueriles bailes de Toñita, Alberto siente una curiosidad física de naturaleza estética por las piernas de la

⁶⁶² O. C., I, pág. 111.

⁶⁶³ *Ibid.*, pág. 698.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, pág. 1384.

⁶⁶⁵ O. C., I, pág. 403. Es la misma situación que se ofrece en el espectáculo de “La educación estética...”: “La introducción es repugnante. Procura vencer la repugnancia. Sufre unos minutos —es tan voluptuoso saber sufrir— el ambiente espeso de la plebe hedionda” (D. Albiac, *art. cit.*, pág. 3).

muchacha, llegando a afirmar que nunca ha visto nada “tan clásicamente gracioso”⁶⁶⁶. Entregado a la contemplación de Toñita, a quien visita en su camerino, Alberto piensa en la sugestión artística que trasmite el voluptuoso encanto zoológico de las adolescentes, si bien en el bestiario de los vicios humanos, “no recordaba ningún animal de expresión lasciva”⁶⁶⁷. El hallazgo se produce poco después, en un burdel, donde la lascivia de una hetera es “talle sutil de pantera”⁶⁶⁸.

Apenas se ha reparado en el hecho de que la asistencia de Alberto a un espectáculo de baile del género ínfimo, con las implicaciones expuestas, anteceda a su caída lupanaria. Baile y prostíbulo, tal como hasta aquí se presentan, actúan a modo de correlatos espaciales de la voluptuosidad frente a la lujuria, cuya diferencia radica en que ésta incita a la imaginación a dotar de respuesta erótica al cuerpo, o como dice el mismo Ayala: “La lujuria, por el contrario [que la voluptuosidad], reside en la conciencia, en la imaginación; es una representación vehemente por provocar el deseo orgánico”⁶⁶⁹.

La actitud de Ayala ante el dominio de la conciencia lujuriosa en el pueblo español, síntoma de la degeneración de la raza española representada en el Tenorio, es a todas luces regeneracionista:

Así, pues, por amor a la libertad, por amor a nuestros hijos, por amor a nuestra raza y a nuestro pueblo, por amor a la hombría cabal, por amor al Amor, debemos atajar la pornografía paladina⁶⁷⁰.

En este compromiso por la idiosincracia moral del español, la figura de Verónica en *Troteras y danzaderas* desempeña un papel capital. En oposición a la danza ginecéntrica del placer que imbuye la sugestión erótica en la imaginación del espectador, Verónica personaliza una muy distinta dimensión

⁶⁶⁶ O.C., I, pág. 406.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pág. 408-409.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pág. 419.

⁶⁶⁹ Cfra. Pérez de Ayala, *Pequeños ensayos*, pág. 201.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, pág. 202.

del baile. A ésta el tipo de baile que practica su hermana Pilarcita le parece carente de significado y de emoción: “El baile ha de decir algo, ¿no te parece a ti? [a Alberto] Hay que sentirlo, y yo lo siento. Lo otro..., ¡bah!, a mí me suena como una máquina de coser”⁶⁷¹. En su edición de la novela, Andrés Amorós ha hecho notar que Pérez de Ayala había empleado ya esta comparación en *Tinieblas en las cumbres* para referirse a la unión sexual⁶⁷². De manera más concreta, es el ejercicio rutinario de la prostitución el que Rosina identifica con el coser a máquina, con lo que aquél se asocia con el baile en la tetralogía.

Con Verónica el baile se convierte en danza mística de la carne, expresión y suma de los impulsos primarios del subconsciente:

Verónica danzaba sin tregua, como poseída sucesivamente de todos los sentimientos primarios de la raza humana en su auténtica simplicidad y energía, la ira, el terror, el éxtasis, la alegría, la pena, la lujuria, y todos ellos concordaban bien con el aire de la música⁶⁷³.

La lujuria deja de ser el único incentivo del baile, que da entrada a una gama más compleja y rica de emociones de la naturaleza humana. El episodio contrasta notablemente con el de Toñita. Mientras el baile de ésta anticipa la caída de Alberto, el de Verónica asume una función catártica, concretada en la superación de la visión ginecéntrica del mundo. Tal diferencia es explicitada por Alberto:

—Bailas muy bien, Verónica, porque bailas por placer y no por vanidad; porque te olvidas de lo que haces y no te ofreces en espectáculo; porque bailas como si te fuera necesario bailar por bailar y no por encandilar hombres de dinero⁶⁷⁴.

Que el debut de Verónica en el ambiente teatral madrileño sea a instancias de Alberto tiene importantes implicaciones con la idea de éste de

⁶⁷¹ O. C., I, pág. 679.

⁶⁷² *Troteras y...*, ed. Andrés Amorós, pág. 167.

⁶⁷³ O. C., I, pág. 679.

⁶⁷⁴ *Ibid. supra*.

que el arte debe cumplir un magisterio sobre la sensibilidad del pueblo. No se trata ya de la “danza del vientre... vacío” referida por Teófilo⁶⁷⁵, sino de cierta capacidad española para revelar mediante el arte lo espiritual de los instintos, como observa Monte-Valdés (Valle-Inclán):

—Hay, en efecto, en los instintos del pueblo bajo español un no sé qué de divino y danzante, un no sé qué de claro instinto de la medida y la gracia⁶⁷⁶.

En esta consideración del baile, Ayala participa de la idea platónica de la danza como instrumento de educación ético-estética.

2.2.4. Moralidad de lo lupanario: la novela lupanaria artística

La presencia de ambientes sórdidos y la explicitación detallada de todo tipo de miserias humanas constituye uno de los rasgos más controvertidos de la herencia narrativa de vertiente naturalista. La crítica conservadora del momento se levantó en armas para intentar frenar este avance de la inmoralidad en el arte, como pone de manifiesto la campaña que Brunetière, crítico oficial de la prestigiosa *Revue de Deux-Mondes*, emprende contra el credo libertario de Emile Zola. En la crítica española de entresiglos esta “cuestión palpitante” se formula ya como detracción ya como defensa de la libertad artística que trae al mundo de las letras la lupa naturalista.

Como baluarte de este ideario, Clarín destaca el carácter ejemplarizante del erotismo zolesco. En su lectura de *La Terre*, calificada de pornográfica por su obscenidad gratuita en la prensa francesa, apunta que como de todo hay

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pág. 747.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, pág. 748. Es curioso observar la coherencia del binomio prostitución/baile a lo largo de toda la tetralogía. Lo que parece una soberbia pedantería del autor de *Tinieblas en las cumbres* al señalar en nota a pie de página que las prostitutas gaditanas “disfrutaban incomparable reputación en toda la antigüedad” (*O. C.*, I, pág. 111), ejemplifica en el párrafo de Monte-Valdés aquella capacidad divinizadora de la danza española, como refieren “Plinio, el joven; Petronio, Apiano, Estrabón, Marcial y Juvenal, [que] cantaron el elogio de las célebres bailarinas gaditanas” (*O. C.*, I, pág. 748).

en la naturaleza, así también en la novela. En este contexto, la presencia de un erotismo en ocasiones brutal es menos perjudicial “como ejemplo”, porque no deja en el lector una impresión aberrante, sino una tristeza que en sí lleva consuelo⁶⁷⁷. Dos focos de interés despiertan estas palabras: por una parte, la declaración tolerante del maestro de Ayala en la Universidad de Oviedo sobre la complejidad del hombre, en justa correspondencia con el concepto ayalino de lo humano “integral”; y, por otra, la constatación de que la moral no está reñida con la apariencia más escandalosa.

En la línea del autor de *La Regenta*, Ayala estima que la condición *sine qua non* de la inmoralidad en literatura es la ejemplaridad: “La primera condición, pues, es la ejemplaridad. Solo así cabe justificar aquellas obras de arte que encierran imágenes y acciones deshonestas, bárbaras o nefandas”⁶⁷⁸, dice en un ensayo. Si por el contrario, la intención del autor, aprovechando la complacencia del lector en lo erótico, es el regodeo moroso en lo inmoral “la obra es por lo menos sucia, pornográfica, y siempre vitanda, execrable”⁶⁷⁹.

Tales opiniones no responden a un arranque de falso puritanismo, sino que derivan de su arraigada convicción de que el arte debe cumplir una función catártica. Ya señalamos con ocasión del artículo “La moral y el arte”, en el que Ayala plantea una triple tipología artística (popular, artística, propiamente dicha, y esteticista) y que parece inscribirse tácitamente en la segunda, con la que la obra de arte se abre a la compleja realidad humana sin una previa imposición de prejuicios morales. En ella, la presencia de elementos procaces o actos impúdicos, atendidos impersonalmente, sin complacencia morbosa, responden a la imitación de la propia vida; lo cual no impide, sin embargo, que manifieste una veta de incidencia social o moral:

⁶⁷⁷ El apóstol español de este concepto de la moralidad literaria, Clarín, sanciona igualmente que “[s]e puede moralizar hasta en una orgía” (Cfra. Clarín, *Ensayos y...*, pág. 158).

⁶⁷⁸ O. C., III, pág. 220.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, pág. 221.

El arte artístico, si no va del brazo de la moral, tampoco se enfrenta con ella, ni la contradice. Cabe aquí decir que la obra de arte, aunque su contenido esté compuesto de acciones calificadas de inmorales en la vida, no es moral ni inmoral, puesto que el artista no buscó sino dar artísticamente la sensación de la vida misma. Y aún podría añadirse que si el artista acertó a mantenerse impersonal en todo punto, sin incurrir en deleitación inmoral de simpatía, o admiración por el acto inmoral, habiendo sabido penetrar en los motivos fatales de los actos reprobables, entonces, la obra de arte, aunque de traza inmoral, es verdaderamente moral, puesto que, resolviendo el instinto pecaminoso en conocimiento liberador, cumple en aquel elevado menester del arte trágico, generador de la piedad, expurgador de pasiones, extirpador de sombríos estímulos de conciencia⁶⁸⁰.

En justa correspondencia con lo expuesto en este pasaje, la novela lupanaria, o lo que es lo mismo, esa falsamente artística manifestación actual de la idiosincracia erótica española, evidencia “una deleitación morosa en la inmoralidad”⁶⁸¹, que tiene una incidencia nociva —negación de la catarsis regeneradora— en la sociedad, porque convierte en enfermizo y apetecible la relajación de las costumbres nacionales. De ahí que califica de inmoral el fenómeno sicalíptico “en cuanto esta manera tiene su origen y corolario en una forma mórbida, antisocial, de las costumbres”⁶⁸².

De todo ello se derivan dos consecuencias importantes para la tetralogía. Por una parte, Ayala reniega de la novela lupanaria coetánea no por la presencia de elementos eróticos más o menos procaces o hirientes para la sensibilidad, sino por la complacencia enfermiza en el tratamiento de la problemática sexual. Por otra, derivada de la anterior, considera que tal planteamiento del tema repercute negativamente sobre una sociedad ya enferma. Que la finalidad moral es compatible con la inmoralidad de personajes, trama y ambientes en la creación de verdaderas obras de arte lo

⁶⁸⁰ *Íbid.*, pág. 224.

⁶⁸¹ *O. C.*, IV, pág. 1035.

⁶⁸² *Íbid.*, *supra*.

demuestran títulos como *Resurrección*, de Tolstoi⁶⁸³. Así mismo en la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán.

Desde la escritura misma de *Tinieblas* el componente erótico se sitúa en el marco de la realización de una obra artística, cuyo centro no es la contemplación en sí de lo morboso, sino la reconsideración de lo humano integral, como le confiesa sin falsas modestias a su amigo Rodríguez-Acosta. Aparente indecencia, moralidad de fondo, arte consumado fueron las intenciones declaradas por él:

El prostíbulo, tal cual es, con su preponderancia religiosa en la vida de provincias, se yergue lleno de liviandades. Todo ello -de eso respondo- pensado y escrito con aquella nobleza que el arte exige y que torna cosa bella a la más inmunda: otrosí, ¿por qué no he de decirlo?, considerable caudal de moral y de filosofía late debajo de la aparente indecencia⁶⁸⁴.

Sus opiniones sobre la inmoralidad en el arte revelan en el tratamiento de esta temática una dimensión personal a modo de “mea culpa” al tiempo que la constatación de un fenómeno social que el escritor ve nocivo para la realización plena de la vida del hombre, singularmente la del español. El escritor libera sus fantasmas más recónditos desde una posición de hermandad con todos los demás: la iluminación de los instintos bajos compromete por igual al *alter-ego* del escritor, a otros personajes y a los lectores. Pero, asimismo, como “moral social”, se ajusta cabalmente a la intención declarada en el “prólogo-epílogo” de *Tinieblas*, en el que se afirma que el propósito de la novela es hacer “que la mocedad se mire en ese espejo, conciba horror y huya de la mala senda; lo que el proverbio dice: «escarmentar en cabeza ajena»”⁶⁸⁵. Otra cosa bien distinta es que la recepción que se hizo de

⁶⁸³ O. C., III, pág. 452.

⁶⁸⁴ R. Pérez de Ayala, *Cincuenta años de...*, pág. 59

⁶⁸⁵ O. C., I, pág. 333. Podemos leer irónicamente este “prólogo”, entre otras razones porque el mismo Ayala lo quiere así, pero nos parece incuestionable la seriedad de su propósito, máxime cuando ahí reside la eficacia educativa de la obra literaria, como expone en el epígrafe “San Basilio y la tolerancia” del artículo “Más sobre Galdós y la intolerancia”: “¿Que

Tinieblas privilegiara exclusivamente el componente lupanario, como acertadamente indica Guillermo de Torre, “pasando por alto las escenas de reflexión, los diálogos y soliloquios ideológicos”⁶⁸⁶.

En el “prólogo-epílogo”, el carácter ejemplarizante de la novela encuentra su punto de referencia crucial en las palabras con que el Reverendo Padre Provincial pretende convencer al Padre X. del beneficio moral que se derivaría de publicar el texto del moribundo *Plotino Cuevas*:

Usted sabe muy bien, Padre X., que un filósofo griego, no recuerdo el nombre, conducía a sus discípulos a los parajes en donde los borrachos se reunían, con lo cual los jóvenes, contemplando la abyección y nausebunde de este vicio, le cobraban aborrecimiento⁶⁸⁷.

No se trata de una floritura literaria, achacable a la pedantería libresca del escritor asturiano, sino de la exposición encubierta del ideal pedagógico clásico, como Ayala observa, por ejemplo, en la novelística de Pérez Galdós:

De dos maneras os instruirá Galdós hacia la elevación del espíritu. Una es la manera clásica: así como el filósofo helénico movía a sus alumnos al odio de la embriaguez mostrándoles, sin comentario ni amonestación, el trastorno y bajeza de los borrachos, así Galdós, en cada uno de sus libros, os presenta, antes piadosamente que subrayándolo con encono, el espectáculo del fariseísmo, su inanidad interior y su detestable influencia social. Dificilmente tropezarán en la vida con una especie de fariseo (¡y cuidado si tiene variedad de repertorio el fariseísmo!) cuyo retrato consumado no se halle en la

en los autores gentiles, como en los autores profanos modernos, campea de bulto el pecado, descrito con sugestiva y contagiosa pulcritud? ¿Cómo, pues, hemos de obcecarnos al punto de no percibir que ahí reside la ejemplaridad y eficacia educativa de la obra literaria? ¿Por qué evitamos el fuego sino porque sabemos que quema? Si a un hombre primitivo, desconocedor del fuego, se le pusiese delante de una antorcha encendida, se abalanzaría a sumir el rostro y olfatear en la llama, tomándola por flor purpúrea. ¿Cómo aprende el cuerpo humano a andar sino cayendo? Pues de la propia suerte el espíritu humano. ¡Y cuánto mejor se cae con la imaginación que no de hecho, lo cual suele ser irreparable! [...] Ellos, más que nos demuestran, nos muestran, haciéndonoslo experimentar idealmente, que la caída y el pecado son formas, divinamente preestablecidas, de fecundidad y perfeccionamiento, puesto que son exigencias para el conocer. Luego, debemos ser tolerantes; esto es, comprensivos” (O. C., IV, pág. 946).

⁶⁸⁶ G. de Torre, "Un arcaizante...", pág. 179.

⁶⁸⁷ O. C., I, pág. 334.

inagotable pinacoteca galdosiana. No os llaméis a engaño si caéis víctima de un fariseo. Galdós os había prevenido. La culpa es vuestra⁶⁸⁸.

Al concretar la reincidencia de esta práctica pedagógica atribuida a Platón, en el pensamiento ayalino hemos podido observar que constituye el modelo más cabal de la ejemplaridad clásica. Nos hemos detenido en él porque acaba por tener una incidencia narrativa directa en la tetralogía. Veamos cómo.

Si de acuerdo con el “prólogo-epílogo” en *Tinieblas en las cumbres* el entramado novelesco se concibe como modelo impersonal de ejemplaridad para el lector, en *Troteras y danzaderas* la planificación argumental, concebida por los propios personajes -Alberto Díaz de Guzmán, en concreto-, actúa como patrón aséptico sobre otros personajes, en un peculiar *mise en abyme*. Nos referimos al episodio de Mágina, que, atraída por la fama de Rosina, viene a Madrid con la intención de convertirse en una prostituta de renombre. En complicidad con Verónica y Rosina, Alberto idea el siguiente “proyecto”: llevar a Mágina por lupanares madrileños de todo tipo con lo que “le haremos ver [...] que lo más probable es que vaya a dar con sus huesos allí si se obstina en seguir esa vocación que dice tener”⁶⁸⁹. La correspondencia entre este episodio de pedagogía clásica dentro de la novela -Mágina es, pues, un prototipo lectorial— con el propósito narrativo de *Tinieblas* es evidente. Lo que aquí es la juventud española, en *Troteras* es un personaje al que se le hace salir de la mala senda, mostrándole sin complacencia, pero sin falsedades, la cruda realidad.

Alberto hace de Plotino Cuevas en *Troteras*. Sin punto de comparación con otros episodios, el ambiente lupanario que se le presenta a Mágina

⁶⁸⁸ O. C., IV, pág. 929. Como su admirado Horacio, cuyas epístolas, sátiras, odas y épicos tienen una “intención de ejemplaridad ética” (O. C., II, pág. 440), Ayala pretende esta consideración de sus contemporáneos: “Que seas contemplado como ejemplar y doctrinador de la vida moral, hacia la cual incitarás con palabras sinceras y palpitantes de vida” (O. C., II, 463).

⁶⁸⁹ O. C., I, pág. 868.

constituye la pieza erótica más aberrante de la tetralogía; pero al mismo tiempo es el que revela de manera más explícita la intencionalidad ética de la narrativa ayalina en este primer período de su producción.

En una forma frecuente en la novelística del escritor asturiano, el proyecto de Alberto adopta la estructura viajera como soporte educativo: “Por la noche cogemos a esa niña y nos la llevamos de casa en casa, a través de todas las casas de mal vivir, desde las de ínfima categoría hasta las de cierto postín”⁶⁹⁰. Trátase, por una parte, de un viaje por las miserias de las cortesanas —por remedar el famoso título balzaciano—, con una disposición descendente que se manifiesta de modo palmario en la tarifa de los tres lenocinios que visita el grupo: el de la Socorrito es “una casa de cinco duros”⁶⁹¹; el de Alfonsa, “una casa de a duro”⁶⁹²; y el anónimo “de la calle del Horno de la Mata, de dos pesetas”⁶⁹³. Pero, por otra parte, el lector asiste al esplendor ético-estético de las otras *trotteras* —sobre todo, Verónica—, nacido de la contemplación distanciada de un espectáculo al que han estado vinculadas (Rosina y Verónica) o en el que quiere entrar (Márgara).

Desde este prisma, el episodio de Márgara es una proyección narrativa de la “lección estética” que, recordando el *Otelo* de Shakespeare, da Verónica tras la representación de la *Hermiona* de Sixto Díaz Torcal (Pérez Galdós). La *Einfühlung*, que favorece el desdoblamiento emocional intelectualizado, fomenta la tolerancia universal:

—¡He pensado tantas veces en aquel drama!... Se me ha ocurrido que si Yago (para que veas si se me quedó dentro hasta los nombres) asistiera por casualidad un día al teatro y viera representar el drama, y desde fuera se viese a sí mismo, no volvía a hacer lo que hizo⁶⁹⁴.

⁶⁹⁰ *Ibid. supra.*

⁶⁹¹ *Ibid.*, pág. 870.

⁶⁹² *Ibid.*, pág. 872.

⁶⁹³ *Ibid.*, pág. 873.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, pág. 832.

Espectadora del drama lupanario, Verónica pasa por los dos sentimientos catárticos de la tragedia. Primero, el horror ante el cuadro lésbico que se ofrece en el burdel de Alfonsa: “Rosina, Verónica y Mágina, rojas de vergüenza por su propio sexo, se levantaron y salieron”⁶⁹⁵. En el lupanar de la calle del Horno de la Mata, la repulsión acaba por fundirse con la compasión: “—¡Basta, basta, por Dios! —añadió Verónica, con lágrimas en los ojos”⁶⁹⁶. La emancipación de la *trotera* por la purificación catártica se pone de manifiesto en el capítulo siguiente, “Ormuz y Ahriman”, en un lacónico y tajante “me he cortado la coleta”⁶⁹⁷. A través del aprendizaje ético-estético, Verónica acaba por dar la auténtica dimensión de su persona y cumple su destino nominal mostrando su ‘verdadera imagen’.

Ya indicamos que, como proyecto de ejemplaridad clásica, esto es, mostrar sin amonestar, en el episodio de Mágina se produce una curiosa transmutación de papeles entre el narrador y el personaje Alberto. Al ser éste quien concibe aquel plan, el narrador se libera del artificio de la impersonalidad y comenta con aversión los hechos descritos. De las pupilas de Alfonsa señala, por ejemplo, que “proporcionaban al parroquiano voluptuosidades antinaturales y perversas”, lo cual le parecen “nauseabundas monstruosidades”⁶⁹⁸. Asimismo, la reunión de prostitutas de la casa del Horno de la Mata conforma desde su perspectiva un “abyecto concurso de mujeres perdidas sin remisión”⁶⁹⁹.

En contrapartida a esta voz moralizadora y haciendo honor a la ejemplaridad al modo clásico, Alberto no manifiesta ni repulsión ni deferencia por lo que ve, disposición diametralmente opuesta a la que había experimentado en el lupanar de Magdalena en *La pata de la raposa*. El texto

⁶⁹⁵ *Ibid.*, pág. 873.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, pág. 876.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, pág. 886.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, págs. 872-873.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, pág. 877.

pone de relieve esta circunstancia al manifestar claramente las actitudes de los personajes, divididos entre detractores (Travesedo, Teófilo, Rosina, Verónica, Mágina e incluso el narrador) y simpatizantes (Artaza, Grajal y Angelón Ríos). Con total asepsia e impersonalidad, Alberto inquiriere en un diálogo final sobre la eficacia de su proyecto:

—¿Qué quieres hacer? ¿Te quieres quedar en Madrid o volver a tu pueblo?

—A mi pueblo en seguida —respondió Mágina.

—En seguida. Dentro de poco sale un tren. Vamos andando que la estación está cerca⁷⁰⁰.

Concebido, pues, en el marco de la ejemplaridad clásica, el modo constructivo de este episodio revela asimismo la implicación de la literatura en el proceso ético del individuo. El descenso a los infiernos lupanarios nace paradójicamente bajo la advocación mística de Santa Teresa de Jesús —el capítulo en cuestión se titula “Hermes Trimegisto y Santa Teresa”—, a quien está leyendo Alberto en el momento de recibir la carta de Rosina en que le pide ayuda para el caso de Mágina: “Una mañana estaba Guzmán todavía en la cama, leyendo *Las Moradas*, de Santa Teresa”⁷⁰¹. Condicionado por esta lectura, a medida que Rosina va relatando los pormenores emocionales de Mágina, Alberto establece continuas analogías con el texto teresiano. Si se aparta de las amistades y se encierra a llorar es porque “esa doncella sentía, según dice este libro, *ansias y lágrimas congojosas y suspiros y grandes ímpetus*”⁷⁰²; si la muchacha no sabe explicar sus sentimientos, Alberto lee: “*Es dificultosísimo de dar a entender*”⁷⁰³.

La interposición del texto teresiano precipita la conclusión de Alberto: “Esa muchacha quería meterse monja y viene a pedirte el dote”⁷⁰⁴. El libro de

⁷⁰⁰ *Ibid.*, pág. 880.

⁷⁰¹ *Ibid.*, pág. 861.

⁷⁰² *Ibid.*, pág. 866.

⁷⁰³ *Ibid. supra*.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, pág. 867.

Santa Teresa, esto es, la literatura, como preparación para el natural, como medio para incidir o conocer la realidad, sufre un brusco fiasco, ya que Márgara ha venido a Madrid, como ya vimos, para convertirse en una *cocotte* de renombre como Rosina, quien señala: “Quiere ser una cocote, como yo, y reinar en el mundo y sus arrabales, porque ella se figura que ser cocote y emperatriz es la misma cosa”⁷⁰⁵. Al igual que hacían otros personajes en sus contactos prostibularios, Márgara idealiza la realidad mundana. El decurso de los acontecimientos, mediatizados por un “proyecto” ético-estético, acaba por dar la razón de modo significativo a Alberto, o lo que es lo mismo, a la literatura, ya que Márgara acaba por profesar en un convento, en donde será admirada por su piedad ejemplar⁷⁰⁶. Entre el aparente fiasco inicial y su incidencia final sobre la realidad, la literatura se ha revestido de la virtud clásica de la ejemplaridad, en consonancia con la nueva consideración de lo que es Gran Arte para Alberto —recupera así la inicial mayúscula que había perdido la Belleza esteticista a raíz del eclipse de *Tinieblas en las cumbres*—, cuya diferencia frente al arte farisaico es “de concepción moral y no de técnica”⁷⁰⁷: la estética se funde con la tica.

Por qué Ayala escribe una novela escandalosa? Que necesidad personal le lleva a emprender lo que él mismo calificó como “pecaminosa y abominable empresa”? Por qué persiste el modelo lupanario en *La pata de la raposa* y en *Troteras y danzaderas*? Por qué trata de “justificar” la errónea concepción sexual de Alberto sobre la experiencia jesuítica en *A.M.D.G.*?

La vida madrileña del autor no era un dechado de virtudes, pero no debemos olvidar que *Tinieblas* supone un descenso platónico a las oscuras cavernas de la conciencia personal, donde la putrefacción y los bajos instintos hallan su escondrijo natural. Tal reconocimiento —lección de “La educación

⁷⁰⁵ *Íbid. supra.*

⁷⁰⁶ *Íbid.*, pág. 880

⁷⁰⁷ *Íbid.*, pág. 674.

estética. Baile español”— implica al mismo tiempo un paso hacia la educación del individuo. En el marco general de la tetralogía, Alberto Díaz de Guzmán se nos antoja como el prototipo de la autoeducación ético-estética que Ayala propone al español de su tiempo, un modelo tránsito del dolor del sexo a la alegría del Amor por todo lo creado.

En términos afines a la problemática de la tetralogía se encuentra la “sátira tercera” de Horacio, traducida por Ayala; sátira de la hipocresía social, reconocimiento individual de las miserias humanas y canto a la convivencia tolerante entre los hombres:

Conque, por consecuencia,
sondea hasta las heces
densas de tu conciencia
y allá en el fondo hallarás no pocas veces,
para tu incertidumbre,
una oscura espesura
de vicios, procedentes de natura
o tal vez del mal hábito y costumbre⁷⁰⁸.

La axiomática igualación de todos los hombres en sus más recónditos deseos encuentra en la búsqueda de las normas eternas la salida de aquella caverna de sombras:

Yo persigo la norma
del muy enamorado
que a su objeto, en espíritu y forma,
define de arquetipo y de dechado⁷⁰⁹.

En conclusión, hemos tratado de mostrar que la actitud de Ayala ante la novela lupanaria es regeneracionista. Asumiendo tanto su propia circunstancia como la del español *in genere* de su tiempo, cuya obsesión carnal es representada por aquella manifestación narrativa, se propone un reflejo de luz entre las sombras de la conciencia y se efectúa un reclamo hacia la purificación de los instintos. El regeneracionismo platónico de Ayala acepta

⁷⁰⁸ O. C., II, pág. 348.

⁷⁰⁹ *Ibid.* supra.

el reto que supone el éxito social de la novela lupanaria, a partir de cuyos parámetros introduce un camino de esperanza para una España de vitalismo más activo, preparada para cumplir cabalmente su misión histórica. El intelectual-artista, conciencia educadora del pueblo, voz irónica de la realidad que apunta al ideal, hace suyo este propósito: “Así, pues, por amor a la libertad, por amor a nuestros hijos, por amor a nuestra raza y a nuestro pueblo, por amor a la hombría cabal, por amor al Amor, debemos atajar la pornografía paladina”⁷¹⁰.

3. Formas de la literatura confidencial

El término “literatura confidencial” con que abrimos este epígrafe está tomado del propio Pérez de Ayala, quien, bajo tal denominación, reúne una serie de manifestaciones literarias en las que el componente subjetivo y la elucidación de la propia intimidad cobran una relevancia definitoria, al tiempo que confieren un testimonio de primera mano en la percepción de la realidad histórica: “La literatura confidencial —memorias, diarios, cartas—, aparte de su valor estético intrínseco, proveen (sic) como género anciliario de la Historia. Se echa de ver la escasez de este género en la literatura española”⁷¹¹. Este último reconocimiento, que ya indicamos procede de la aversión española a mostrar intimidades, coincide punto por punto con la apreciación de Guillermo de Torre sobre la exigüidad de estos géneros en la literatura española⁷¹². Si bien Ayala parece pensar en primera instancia en epistolarios, diarios y memorias reales, es decir, aquéllas en las que no se presenta la disyuntiva sinceridad/ficción, su inclusión en el terreno literario no admite dudas desde el momento en que habla de “literatura” y añade con “valor estético”.

Con insignes precedentes entre los narradores realistas del siglo XIX, el

⁷¹⁰ R. Pérez de Ayala, *Pequeños ensayos*, pág. 202.

⁷¹¹ O. C., IV, pág. 1263.

⁷¹² G. de Torre, “Memorias,...”, pág. 75. Al buscar en la peculiar idiosincracia española los motivos de la escasa profusión de esta literatura confidencial, G. de Torre destaca las reticencias del español “a poner por escrito confidencias y efusiones” (*art. cit.*, pág. 77). Ayala subraya asimismo la “pudicia” del carácter español (O. C., IV, pág. 1263).

quehacer novelesco de principios de siglo XX —de la mano de los escritores noventayochistas, principalmente— da entrada a los modos propios de estos subgéneros como vehículos que permiten un seguimiento de la evolución espiritual de los seres de ficción. Martínez Ruiz emplea la técnica del diario fingido en el *Diario de un enfermo*, y aunque suprima la convención de las fechas y del escribir día a día sobre un pasado más o menos cercano, en *La Voluntad* y en *Antonio Azorín* “la estructura del diario se mantiene en el fondo”⁷¹³. Asimismo, en el escritor de Monóvar el género epistolar adquiere un gran predicamento en estas mismas obras, mientras que en las *Confesiones de un pequeño filósofo* acoge el modelo agustiniano o rousseauiano de la confesión. Por su parte, las *Sonatas* de Valle-Inclán —modelo confeso de la novela *Trece dioses*, de Ayala— se presentan como las memorias del marqués de Bradomín.

Se trata, pues, de patrones narrativos al uso en el momento en que Ayala comienza su carrera literaria, hecho especialmente significativo si consideramos la relación que el escritor asturiano mantiene con la creación de estos autores; no es de extrañar, por tanto, que Ángel del Río afirme que la producción novelesca de Ayala se nutre de moldes habituales en el contexto en que surge, lo cual no es obstáculo para que adquieran un sentido específico en el plan intencional de la tetralogía.

Desde muy temprano, la narrativa ayalina se sintió atraída por estos subgéneros que permiten la exteriorización de la subjetividad del personaje, en consonancia, como pronto veremos, con el reclamo de una novela que dé cuenta del “egoísmo psicológico” que supone toda visión del mundo. Baste citar como antecedentes de la tetralogía los fragmentos de las memorias de Rodríguez que articula el relato *Sonreía* o la influencia valleinclanesca en *Trece dioses*, perceptible incluso en la técnica memorialista de una obra que se presenta como los fragmentos de las memorias de Florencio Flórez, personaje éste que reaparece en un cuento con idéntico procedimiento: “Viudo. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez”⁷¹⁴.

Si estos modos narrativos de la confidencia suponen un recurso al que

⁷¹³ A. Risco, *Azorín y la ruptura...*, pág. 197.

⁷¹⁴ G. Scanlon, "Introducción", págs. 12-13.

habitualmente acude Ayala en sus primeros relatos breves y en los cuentos, al tentar el ámbito de la novela su importancia como soporte estructural no cede, aunque se advierte una clara tendencia hacia la variedad. En *A.M.D.G.*, un capítulo completo, el titulado “Hortus siccus”, recoge fragmentos de las memorias —en realidad, del diario— del joven Bertuco. La modalidad epistolar como conductora de sucesos apunta en esta misma novela, mientras que gana en impronta estructural en *La pata de la raposa* y en *Troteras y danzaderas*. Dentro de estas modalidades habría que incluir las notas de cuaderno y los “esbozos fragmentarios” que conforman el “capítulo prescindible” de *La pata de la raposa*.

Todas estas manifestaciones genéricas se caracterizan porque dan cauce a la emergencia de la vida interior de un yo que se manifiesta directamente en primera persona, sin la intermediación de una voz narrativa. Desde W. Booth sabemos que esta aparente desaparición de la omnisciencia del narrador no impide que puedan detectarse sus máscaras, no sólo en las ocasiones en que aquél sale como testigo o parte implicada en los hechos, sino aún, como en el caso de Ayala, en las que actúa como mero transmisor o transcriptor del contenido narrativo, focalizado desde el punto de vista del personaje. El empleo de estas fórmulas genéricas en la tetralogía revela una actitud crítica de Ayala respecto de la convención de la omnisciencia narrativa, especialmente derivada de su concepción de lo psicológico en el hombre como un reducto impenetrable desde la mirada exterior.

En la edición de 1930 de *La pata de la raposa* aparece un lema con el que Ayala define sintéticamente su concepto de la novela: “Esta novela y acaso todas las novelas genuinas debiera subrotularse: «Biometría espiritual»”⁷¹⁵. Miguel Viñuela opina que este encabezamiento implica una lección moral, íntimamente relacionada con el título de la novela, que se concreta en la idea de que el hombre de espíritu recio, en su enfrentamiento con la vida, da de sí toda la medida de su espíritu, sacando a flote todas las fuerzas potenciales que en él subyacen⁷¹⁶. Si este es, efectivamente, el mensaje vital del escritor asturiano en esta obra —como en toda novela genuina—, no podemos perder

⁷¹⁵ O. C., I, pág. 336.

⁷¹⁶ M. Viñuela, *op. cit.*, pág. 36.

de vista tampoco el hecho de que constituye toda una declaración de principios narrativos: la apología de la novela de personajes de conciencia problemática.

A pesar de que este lema se incorpore en una edición posterior, en el marco global de la tetralogía revela el hecho de que de manera específica *La pata* supone una inmersión en el terreno psicológico, marcada por el propósito de seguir paso a paso el desarrollo emocional e intelectual de un personaje hasta ahora más bien poco conocido de tejas adentro para el lector, Alberto Díaz de Guzmán. Cuando éste aparece, ya muy adelantada la trama argumental de *Tinieblas en las cumbres*, el narrador no se atreve a profundizar en la íntima complejidad de ese pintor novicio que “traía entre ceja y ceja no sé qué cosquilleos trascendentales sobre arte y hasta teología y otras zarandajas”⁷¹⁷. Haciendo gala de cierto recelo contra la introspección psicológica en la que el narrador entra y sale a capricho de los personajes, el relator de *Tinieblas* sólo puede señalar la complejidad enigmática de su sonrisa, como reflejo de su intrincado mundo interior. Este recóndito misterio de Alberto se pone al descubierto en *Tinieblas* mediante el recurso del diálogo en el “Coloquio superfluo”. El uso de la técnica dialógica para revelar la sustancia psíquica del personaje va estrechamente ligado al carácter polémico con que Ayala concibe el coloquio entre Alberto y Yiddy. Acertadamente enfrenta a un personaje que, en su simbólica subida hacia las cumbres de una montaña —las cimas del espíritu humano—, espera encontrar respuesta a todos sus anhelos y sosiego a todas sus inquietudes, y a otro que ya descende, con un vitalismo amargo, de las alturas espirituales hacia las que aquél aspira. El diálogo no sólo sirve de cauce para hacer brotar la corriente anímica de Alberto, sino que, por lo que supone de choque frontal entre dos formas de ver la vida, apresura la quiebra de las normas vitales de aquél.

La acción de *La pata de la raposa*, en cambio, se sitúa en el punto de partida hacia un nuevo estado de cosas por parte de Alberto; el lector asiste a la gestación en el presente de una conciencia frente a la problemática del mundo. En esa búsqueda interior de una nueva visión, la narración se abre a la indagación de los brotes emocionales e intelectuales que de manera

⁷¹⁷ O. C., I, págs. 213-214.

vacilante van configurando la aventura interior de Alberto, de ahí que, como oportunamente afirma Andrés Amorós, la estructura novelesca de *La pata* se caracterice “por el predominio casi absoluto del protagonista”⁷¹⁸. Esta focalización centripeta que articula *La pata de la raposa* se justifica, pues, desde la lógica interna de la tetralogía, pues la dinámica estructural que dictan las dos novelas anteriores condiciona la detención en el análisis del personaje. El punto de mira se pone ahora en la reeducación consciente a que el personaje se somete después del fracaso de sus posiciones vitales pasadas. Es en este punto donde la incorporación de la forma epistolar, así como de otras modalidades genéricas definibles por la visión subjetiva de la realidad (notas, diarios, fragmentos o poemas), se entienden como moldes narrativos convenientes —en su sentido etimológico— para la extroversión de los pensamientos y sentimientos interiores del personaje. La tentativa de autoconocimiento se concreta, pues, en el reclamo de unos moldes genéricos que se vinculan con la “literatura confidencial”.

Cuando hablamos aquí de conveniencia formal nos referimos a una práctica narrativa que se apoya en una teoría literaria que conforma la poética del autor. En este sentido, la interrogante que suscita la presencia de estos moldes genéricos en las novelas que venimos estudiando entronca dialécticamente con las técnicas tradicionales de la novela psicológica. En realidad, la conveniencia formal de estas modalidades, singularmente en *La pata de la raposa*, parte de la intención, declarada en el lema inaugural de la novela, de introducirse en el interior del personaje, de que la novela se sirva de unos cauces expresivos que permitan no sólo que las criaturas de ficción den toda la medida de su espíritu en trances de intenso clímax emocional o intelectual, sino que lo haga de una manera verosímil, alejada de los artificios propios de la novela psicológica.

En el citado artículo “La incoherencia”, Ayala observa una evolución en la concepción de la novela entre los creadores de principios de siglo. Frente al modelo narrativo que reivindica la escuela naturalista —búsqueda del objetivismo e impersonalidad en la representación del mundo ficcional—, el escritor asturiano, desde su poética personal, reivindica para la novela actual

⁷¹⁸ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 177.

la necesidad de que se abra “al egoísmo psicológico e incoherente de la vida, ampliamente y humanamente considerados”⁷¹⁹. Como la vida misma, el universo imaginario de la novela ha de ser un “espectáculo formado por un conjunto de apariciones heterogéneas e inconexas”⁷²⁰. Ayala expresa, pues, el compromiso de que la novela dé un giro hacia la conciencia individual — irremediablemente sujeta a una imagen “ombliguista” del universo—, y que represente las incoherencias que este mirar al mundo desde el “yo” advierte fuera y dentro de sí.

La crisis de la novela experimental a que se refiere Ayala, así como la reorientación hacia cierto concepto psicológico de naturaleza egotista se inscribe en una línea ya bosquejada por los cultivadores españoles de la fórmula zoliana a finales del siglo XIX. Un caso singularmente significativo, por cuanto que combina crítica y creación literarias, es el de “Clarín”, que, tras una defensa inicial de los dogmas de *Le roman experimental* de Zola, opta por una estética de vertiente espiritualista que penetre en la intimidad psicológica de los personajes. Es bien conocido que en el caso de Clarín este cambio viene especialmente motivado por la influencia de la *Historia de Jesús* de Renan — auténtico motor del espiritualismo finisecular, según el autor de *La Regenta*— y la propuesta de Maupassant de una novela psicológica⁷²¹. A partir de Stendhal —dice Clarín— la novela apuesta por la introspección del novelista no sólo en la conciencia del personaje, sino en toda su esencia espiritual. Por este camino la superioridad de la novela del momento en relación con los otros géneros literarios estriba precisamente en “esta facultad de anatomía espiritual”⁷²², concepto éste que es posible poner en conexión con la definición que Ayala proponía de la novela genuina como una “biometría espiritual”. Ambos términos se sitúan en el ámbito de la novela psicológica.

Ayala reniega por falaces o simplificadores de los planteamientos habituales de la novela psicológica, puesto que en trances de compleja tensión

⁷¹⁹ O. C., I, pág. 1307.

⁷²⁰ *Ibid.*, pág. 1309.

⁷²¹ Valles Calatrava, *Introducción histórica...*, pág. 63. En su artículo “Lecturas. Zola. *La Terre*”, Clarín observaba ya que con la decadencia del naturalismo empezaba a emerger en la novela una “tendencia neo-psicológica” (*Ensayos y...*, pág. 106). En “La novela novelesca” vincula el arranque espiritualista a la obra de Renan (*Ensayos y...*, pág. 159).

⁷²² Clarín, *Ensayos y...*, pág. 246.

emocional o intelectual, de naturaleza inefable en muchas ocasiones, el minucioso análisis psicológico “no sirve sino para acarrear fatiga y confusión”⁷²³. Como manifiesta el sujeto lírico del poema “Jardines (modos del alma)”, perteneciente al libro *El sendero andante*, la laberíntica interioridad del ser humano siempre permanecerá hermética a los ojos ajenos —pensemos en la curiosidad del narrador omnisciente— que traten de revelar su misterio:

Todo él está en moradas interiores,
más allá de la carne oscura;
y nunca ojos habrá, salteadores,
que profanen esta clausura⁷²⁴.

La naturaleza inescrutable del espíritu humano constituye un tópico que se reitera por doquier en la narrativa de Pérez de Ayala, llegando en varias ocasiones a burlarse de los convencionalismos terminológicos de la novela sobre este aspecto. Así, en *El último vástago* el narrador ironiza sobre las implicaciones de carácter psicológico que a los novelistas gusta extraer del comportamiento de sus personajes: “Bueno será advertir que la situación psicológica, como dicen algunos novelistas, del último vástago de los marqueses del Solar de Soto era simplicísima”⁷²⁵. Si el cacofónico superlativo final delata la burla contra la fácil reducción a que se ve sometida la intrincada conciencia humana, donde realmente se cargan las tintas es en el aparejamiento de los términos “situación” y “psicológica”, que mutuamente se repelen en la medida en que la actividad del espíritu fluye sin reposo alguno; es lo que Ayala, renegando de la psicología descriptiva o situacional, denomina psicología viva, en movimiento.

Asimismo, el narrador autoconfesional del relato *Sonreía* nos da la clave de esta tensión en la que se mueve la poética ayalina entre una herencia narrativa pautada que no le satisface y la búsqueda de procedimientos literarios que den salida a la interioridad incoherente y contradictoria del ser humano. En el capítulo I (“Escudriñar, escudriñar”), la curiosidad psicológica de la omnisciencia narrativa se levanta como telón de fondo de toda gran

⁷²³ O. C., II, pág. 79.

⁷²⁴ *Ibid.*, pág. 161.

⁷²⁵ O. C., I, págs. 59-60.

creación novelesca, por lo cual, el narrador del mismo, Fernández, a pesar de la fama que le auguraba un antiguo profesor de retórica, justifica su incapacidad para llegar a ser un gran novelista porque nunca le “han interesado cosa mayor las vidas ajenas”⁷²⁶. Desmonta después el soporte principal de la novela de vertiente psicológica al indicar que si ni siquiera puede uno conocerse a sí mismo, “¿cómo he de inmiscuirme en cráneos y costillas que no me pertenecen?”⁷²⁷ El resultado es bien significativo, el relato de las memorias de un tal Rodríguez, contadas por él mismo.

En el fondo de todo esto se transparenta un deseo evidente de desacreditar la introspección de los caracteres propia de la novela psicológica tradicional con narrador omnisciente. Mientras que Clarín defiende la figura del narrador porque lo que el autor puede desentrañar en el proceso de disección espiritual de sus criaturas es de mayor significación “que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decirse a sí propio”⁷²⁸, Ayala cree que el análisis de las motivaciones y la destilación de sensaciones, sentimientos o pensamientos por parte del novelista “tiene siempre algo de imposibilidad e inverosimilitud, de la parte del lector”⁷²⁹.

Como hecho de historia literaria, además, la falacia de la presencia de una mirada, de una voz, inexistentes en la realidad extraliteraria, que ofrece al personaje de cuerpo entero, “por fuera y por dentro, y la historia de su vida anterior, y la de sus padres, y la de sus abuelos tal vez”⁷³⁰, conduce a un análisis psicológico abusivo, impensable en la vida real. Así, la decantación hacia el “egoísmo psicológico e incoherente de la vida” supone la afirmación del elemento psicológico en novela, pero no la aceptación incondicional de los modos con que la novela tradicional incorpora la sustancia interior de los personajes. Esta crítica a la degeneración a que llevan tales convenciones narrativas se apoya en la concepción que Ayala tiene de la novela como preparación para la vida natural. La ausencia de credibilidad que esta práctica transmite reduce la eficacia catártica que para el escritor asturiano debe tener

⁷²⁶ *Ibid.*, pág. 918.

⁷²⁷ *Ibid. supra.*

⁷²⁸ Clarín, *Ensayos y...*, pág. 247.

⁷²⁹ R. Pérez de Ayala, *Principios y...*, pág. 23.

⁷³⁰ O. C., III, pág. 607.

toda gran obra de arte. Para ello es indispensable que el lector no pueda encontrar fisuras entre el mundo ficcional y la realidad cotidiana.

La transmisión verosímil de los resortes mentales de los personajes se concreta ilustrativamente en el “Coloquio superfluo” de *Tinieblas en las cumbres*. Alberto relata a Adam Warble que durante su época estudiantil en un colegio de jesuitas la aparición de los primeros impulsos artísticos vino acompañada por un sentimiento de zozobra por la idea de la muerte. Por lo prematuro de tales preocupaciones añade: “(Es posible que usted advierta en esta historia sobrada precocidad, que parece inverosímil; pero ello aconteció como se lo cuento)”⁷³¹. La forma parentética con que se apostilla la anterior afirmación más que al interlocutor narrativo parece dirigida a una posible incredulidad del lector.

Frente a la autopsia mental que disecciona pensamientos y sentimientos, Ayala parte de la idea de que lo psicológico, como componente de lo humano, como forma de vida, es pábulo de lo ilógico, de lo absurdo, y está sujeta a incertidumbres y contradicciones, a revelaciones sin un orden prefijado. Esos autores que dominan todos los resortes mentales de sus personajes pecan de artificiosos, ya que “del flujo vital y psicología viva ajenos uno no puede sino solamente verlos por de fuera, interpretarlos o adivinarlos”⁷³². En una tardía confesión personal Ayala declara que uno de los problemas más acuciantes que la relación arte-vida planteaba a su creación novelesca era precisamente la transmisión de la sensación de vida. Así lo manifiesta a través de uno de sus autores predilectos desde el periodo juvenil:

En efecto, las narraciones de Maupassant, aun las más triviales y baladíes, nos producen la sensación de vida genuina. Establecemos contacto directo con el flujo usadero de la vida, sin interposición ni medianería del autor. Esa misma trivialidad de algunas narraciones de Maupassant nos deja tristes, con dolor sordo y difuso, como el curso de las horas estériles en nuestra propia vida, cuando, con el corazón alicaído, no podemos menos que preguntarnos: “¿Para qué vivo yo? ¿Para qué viven los demás? Todo esto, ¿qué sentido tiene?”

Quizá a causa de esta sugestión de nihilismo profundo y estoico

⁷³¹ O. C., I, pág. 291.

⁷³² R. Pérez de Ayala, *Principios y...*, pág. 24.

que se desprende de la obra de Maupassant, Nietzsche le admiraba tanto, como narrador y psicólogo, porque veía en él el autor más fiel al sentido de la vida; o, por mejor decir, a la falta de sentido de la vida⁷³³.

Si esta psicología viva “es un fenómeno esencialmente subjetivo”, la plasmación del universo interior del personaje tal como se produce en realidad debe recurrir a la exaltación de los mismos “hasta la más alta tensión poética y lírica; esto es, subjetiva”⁷³⁴, que permita fundir en novela la extroversión del flujo psicológico con la descripción de los ambientes, la narración de los hechos o el encuentro dialógico de los seres. Si para Ayala hacia esta sensación de vida genuina apunta la auténtica novela, la elección genérica se deduce de la necesidad de que la circunstancia vital lleve al personaje a un punto de máxima tensión emocional e intelectual que permita revelar su mundo interior. El lema que abre *La pata*, en el marco de la novela psicológica, supone entonces la defensa de la intimidad radical de la conciencia humana, sólo perceptible en el propio fluir de la existencia.

3.1. La forma epistolar

Según Robert-Adam Day la novela epistolar se caracteriza por ser un “récit en prose long ou court largement ou integralement imaginaire dans lequel des lettres, partiellement ou entièrement fictives sont utilisées en quelque sorte comme vehicule de la narration ou bien jouent un rôle important dans le déroulement de l'histoire”⁷³⁵. Ninguna de las novelas que componen la tetralogía emplea el modo epistolar como vehículo único de la narración, pero en cada una de ellas hay referencia a comunicación por carta entre los personajes, si bien con una relevancia estructural y argumental diversa. La aparición de este subgénero en las novelas que nos ocupan constituye otro ejemplo de la voluntad creadora del escritor asturiano, que no

⁷³³ *Ibid.*, pág. 87.

⁷³⁴ *Ibid.*, pág. 24.

⁷³⁵ Citado por Isabel Román, *Historia interna...*, pág. 58.

acude a esta forma para evitar la monotonía estructural o dejándose llevar por modas de época, sino porque concita particularidades expresivas que se ajustan a su concepción de la novela.

En el capítulo titulado “La novela psicológica, salto mortal de Richardson a Joyce”, Ayala se revela como un buen conocedor de las condiciones expresivas de la modalidad epistolar. Después de recordar ciertos hitos novelísticos que adoptaron esta técnica como vehículo narrativo (*La Pamela y Clarisse Harlowe*, de Richardson, *La nueva Eloísa*, de Rousseau o *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos), pone el dedo en la llaga cuando señala que la principal función de la carta en la novela reside en que posibilita la extroversión de la subjetividad del personaje, sin tener que recurrir a fórmulas convencionales y artificiosas:

...el vehículo novelesco más directo y cómodo de esa subjetividad, para cada personaje, sería la forma epistolar. Cada personaje, al escribir cada carta, se halla en una desacostumbrada y exquisita situación psicológica, la cual se afana en explicar y hacer entender y sentir a otro de los personajes, su correspondiente. Nada más lógico y humano que el que escriba la carta vaya apurando al pormenor el análisis subjetivo de sus motivaciones, escrúpulos, complejidades, quimeras, anhelos, etcétera, como en una confesión laica. Esto podrá ser tal vez aburrido y agobiador para el que lee, pero no tiene nada de imposible, inverosímil ni artificial⁷³⁶.

En consonancia con lo que señalamos anteriormente, la modalidad epistolar como cauce de expresión del mundo interior del personaje tiene para Ayala una cualidad esencial frente a la novela psicológica que utiliza la convención del narrador omnisciente para penetrar en el alma humana ajena: la impresión de verosimilitud en la exposición de los resortes interiores del personaje, al ser el mismo relator el que lo transmite al lector. No se trata, como ya indicamos, de una oposición radical al psicologismo en novela, sino de hacer que ésta dé entrada a recursos formales más creíbles en la

⁷³⁶ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, pág. 25.

presentación de la intimidad del personaje.

En esta apreciación de la forma epistolar en novela, Ayala coincide en sus aspectos esenciales con los modernos teóricos de la literatura que se han ocupado del subgénero. Como ha puesto de manifiesto Tzvetan Todorov, la impresión de verosimilitud que se sigue de la comunicación epistolar por cuanto en ella la expresión de un contenido se recoge en el preciso momento de su enunciación, de ahí que cara al lector “sólo el personaje puede transmitir de un modo «natural» su visión individual de los acontecimientos relatados, sea ésta verdadera o falsa, comprensiva o superficial; si el autor de una novela hiciera eso mismo, se percibiría más el carácter superficial del procedimiento”⁷³⁷.

Esta noción de verosimilitud en Ayala guarda estrecha relación con la necesidad de que el arte literario intensifique el efecto catártico sobre el lector. La capacidad psicológica del escritor, según lo entiende Ayala, resulta un aspecto consustancial a la novela genuina, que tiene en aquélla su principio como actividad eficaz o nula sobre la transformación de la realidad, en línea directa, pues, con la formación lectorial:

Evidentemente, dentro del arte literario, la facultad matriz del novelista es la perspicacia psicológica. La Política y la Pedagogía prácticas logran apetecida eficacia o son actividades nulas, según las dotes psicológicas de quien las ejerce. No conozco un novelista que en justicia merezca tal nombre que no sea magnífico político y pedagogo especulativo⁷³⁸.

Otra coincidencia entre la apreciación que Ayala hace de este subgénero confidencial y la teoría literaria moderna gira en torno a la cercanía de la modalidad epistolar a la tonalidad lírica, por cuanto privilegia la visión subjetiva del mundo. Berrio y Huerta han señalado a este respecto que la forma epistolar, íntimamente ligada a la novela lírica, implica una subjetivación máxima del relato, “pues todas las impresiones tanto de carácter interno como externo se dan a través de la óptica individual del sujeto del enunciado”⁷³⁹. Por su parte, para Ayala la comunicación epistolar constituye

⁷³⁷ T. Todorov, *Literatura y...*, pág. 51.

⁷³⁸ O. C., I, pág. 1395.

⁷³⁹ García Berrio y Huerta Calvo, *Los géneros literarios...*, pág. 183.

un vehículo formal apto para la expresión de esa subjetividad, no sólo como sondeo interior, sino como óptica individual frente al mundo; de ahí que la conciba como el molde narrativo más próximo a la poesía lírica:

De aquí que literalmente la sola forma descriptiva de la psicología viva —por más vueltas que se le dé— es la descripción, hasta donde sea posible, del propio flujo vital; o sea, la poesía lírica. Por eso, todo gran novelista ha sido -aunque no haya escrito versos- un gran poeta lírico, pues la única manera de otorgar vida psíquica a los personajes novelescos no puede ser otra sino exaltarlos, cuando llega el caso, hasta la más alta tensión poética y lírica; esto es, subjetiva. [...] Prescindiendo de la pura subjetividad literaria en la poesía lírica -puesto que la novela no es un poema lírico-, el vehículo novelesco más directo y cómodo de esa subjetividad, para cada personaje, sería la forma epistolar. [...] El arte del novelista consiste en la proporción inexcusable, en sus rasgos sustantivos, con que andan enlazados la realidad externa y el mundo interior; lo que es y el cómo lo siente y piensa cada cual; la visión de los ojos y lo subjetivo, psicología viva de diversos seres⁷⁴⁰.

Desde este prisma, *La pata de la raposa* supone un ensayo formal de psicología viva. No sólo las cartas, sino las otras formas confidenciales de la tetralogía (diario, notas y fragmentos) se conciben como moldes genéricos idóneos para mostrar al lector la intimidad de Alberto Díaz de Guzmán sin tener que recurrir a subterfugios que en la ficción suponen un acto de fe que no sucede en la realidad. De este modo, la novela da cuenta del proceso vital que se produce en el personaje, no como algo acabado o visto desde la visión panorámica del narrador omnisciente, sino como algo que el personaje está pensando, que está sintiendo en el mismo momento de la enunciación, es decir, la vida a través de la individualidad egocéntrica del personaje.

Si bien este concepto de la forma epistolar adquiere su máximo punto de desarrollo sólo en las cartas de Alberto a Juan Halconete que se encuentran en *La pata de la raposa*, las alusiones a este tipo de comunicación entre los personajes, ya sean reproducidas o no por el narrador, comporta

⁷⁴⁰ R. Pérez de Ayala, *Principios y finales...*, págs. 24-25.

siempre una información añadida a la caracterización, a la trama e incluso al universo temático de la novela.

En *Tinieblas en las cumbres* tan sólo se menciona una carta. Si bien su significación parece meramente anecdótica —para empezar ni siquiera se revela al lector abiertamente su contenido—, se relaciona íntimamente con la temática lupanaria de la novela. Rosina, que ha llegado a casa de un indiano tras su huida de Arenales por haber quedado embarazada de Fernando, es despedida al ser su “delito” evidente. La criada, María, entrega a la joven una carta de presentación para su amiga *Manuela la Picha*, quien, sin sospecharlo Rosina, regenta un burdel. El contenido de la misiva queda sellado tanto para el lector como para el personaje, a pesar de que la cocinera “garrapateó durante media hora, en un pedazo de papel mugriento, una epístola”⁷⁴¹.

De acuerdo con las apreciaciones de Todorov, en este caso nos encontramos con un enunciado con alto grado de opacidad, por cuanto el lector sólo participa del aspecto material del mensaje⁷⁴²: escritura descuidada y papel sucio. Cuando Rosina llega a la que cree casa de huéspedes se presenta con “la inmunda carta de recomendación”⁷⁴³. Los dos aspectos materiales que advertíamos en el mensaje se proyectan ahora sobre el nuevo ámbito espacial que representa *Manuela la Picha*, quien, por una parte, “estuvo descifrando la epístola todo el tiempo que hubo menester, y no fue poco”⁷⁴⁴ y, por otra, habita una casa en la que el polvo y la mugre campan a sus anchas. De este modo, el aspecto material del mensaje reemplaza el contenido epistolar —el envío de una nueva pupila para el prostíbulo—, la suciedad material de la carta comunica indirectamente su sentido.

En *A.M.D.G.*, la carta se convierte en vía de comunicación habitual entre los personajes. Aunque la mayoría de las epístolas asume valores

⁷⁴¹ O. C., I, pág. 188.

⁷⁴² T. Todorov, *op. cit.*, pág. 28.

⁷⁴³ O. C., I, pág. 190.

⁷⁴⁴ *Ibid. supra.*

esencialmente narrativos como un componente más del engranaje argumental, es posible percibir un valor más profundo en la consideración global de las epístolas. El secretismo y la falsedad jesuíticas, tema recurrente a lo largo de toda la novela, proyectan su sombra sobre las manifestaciones epistolares. Así sucede con la carta del provincial en el capítulo “Ab urbe condita”, en la que se planea la estrategia para conseguir el dinero de una beata moribunda⁷⁴⁵, o con el breve billete que Sequeros encuentra bajo su almohada y “cuidadosamente doblado” —otra vez el aspecto material del mensaje sugiere su contenido—, en el que se le ordena el confinamiento en su celda *sine die*, por maliciar falsamente el padre Arostegui relaciones ilícitas de aquél con la inglesa Ruth⁷⁴⁶. Como contrapartida al hermetismo que delata el modo en que Sequeros descubre el billete de Arostegui, así como a la doblez simbólica del papel por la malicia del Padre Rector, en la inglesa Ruth la expresión de su candidez y de su autenticidad bienintencionada, se hace notoria en la sucesión de cartas que envía al padre Sequeros⁷⁴⁷. El mismo hecho de que se prodigue epistolarmente —prodigalidad de connotaciones similares al “furor epistolar” que Alberto experimenta al escribir a Halconete— resulta a todas luces un acto sospechoso desde la óptica de la carta secreta practicada por los jesuitas. Este binomio antitético (autenticidad/afán de comunicación epistolar ~falsedad/secretismo epistolar) se funde trágicamente en la figura de Villamor, marido de Ruth, quien sólo declara sus verdaderos sentimientos hacia su esposa por vía epistolar⁷⁴⁸, antes de decidir suicidarse como resultado de la maledicencia de los santos padres, que han malinterpretado el deseo de comunicación de la inglesa con el padre Sequeros.

Para Ruth el epistolario con Sequeros se convierte en ese molde ideal de comunicación de los anhelos espirituales y de las inquietudes psicológicas,

⁷⁴⁵ A.M.D.G., pág. 126.

⁷⁴⁶ *Íbid.*, págs. 284-285.

⁷⁴⁷ *Íbid.*, pág. 286.

⁷⁴⁸ *Íbid. supra.*

una vía de escape de un ser angelical que no comprende la cerrazón afectiva de un marido al que quiere apasionadamente. El subgénero epistolar como forma idónea para la extraversión de la subjetividad se asocia, mediante aquella antítesis, con la concepción trágica de la vida de la novela ayalina: la trágica paradoja de que el medio formal para la verbalización de la intimidad, problema matrimonial que da curso al epistolario, se convierte en el medio efectivo de la incomunicación.

En *La pata de la raposa* las epístolas, agrupables en torno a tres ejes temáticos (amoroso, económico y literario *sensu stricto*), acogen una mayor variedad de registros expresivos y su funcionalidad narrativa adquiere mayor repercusión estructural y argumental. Desde las primeras páginas de la novela, el lector sabe que a Manolo, criado de Alberto, le gusta decir epistolariamente “muchas filosofías” a su novia Teresuca, quien se lamenta, sin embargo, de que le cuenta pocas cosas como en los romanceros⁷⁴⁹. En este caso, la profusión expresiva del emisor (“dos pliegos en cada carta”) anticipa el modo de ser de un personaje cuya verbosidad, inspirada en una cultura postiza que aquél emplea para aparentar ante los demás y como medio para progresar socialmente, genera una reacción de insatisfacción en el receptor inmediato, que asimismo proyecta una indeterminada impresión de reserva para el lector de la novela ante el hecho de que Manolo no pueda o no quiera mostrar su auténtica interioridad a su novia. Esta cautela lectorial, prefigurada sutilmente en los espacios blancos del texto, se concreta finalmente cuando, tras su ascenso social, el personaje descubre su verdadero rostro al negar haber recibido de Alberto cierto capital.

Insertas en la tradición de la epístola amatoria se encuentran el billete que Alberto envía a Josefina⁷⁵⁰ o las cartas de Ettore a Meg⁷⁵¹. La primera

⁷⁴⁹ O. C., I, pág. 339.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, pág. 422.

⁷⁵¹ *Ibid.*, págs. 558-559.

refiere una fase importante de la trama, la ruptura de relaciones con su novia; la segunda, más que por su contenido, destaca por la posición de Alberto frente a la escritura epistolar. Ya no es ni emisor ni destinatario implicado, como sucede en las demás ocasiones. Alberto, que se ha puesto a revolver entre los cajones de Meg Mackenzie, se convierte en lector —lector intruso— de un epistolario privado. El descontrol emocional, concretado en el desdoblamiento interior del personaje, que le había llevado a romper con Fina, se objetiva ahora al entrar en la intimidad de otra conciencia, la de Ettore, con lo que se coloca en un trance similar al de Verónica con la lectura del *Otelo* en *Troteras y danzaderas*. De actor de su propio drama, pasa a ser espectador que en la contemplación de la tragedia ajena depura catárticamente sus pasiones. De este modo, la modalidad epistolar pone en juego en el mismo Alberto la experiencia estética primordial que sustenta la tetralogía.

En su lectura intrusa, Alberto participa del espíritu lírico y del espíritu dramático que, de acuerdo con la cronología de los hechos, ya había postulado en *Troteras*⁷⁵²: asiste a la plasmación de la más alta tensión poética que permite la subjetividad epistolar desde una posición objetiva de espectador. De ahí que la confluencia de lo lírico y lo dramático den como resultado el fin de retrocesos y vacilaciones: culmina oportunamente —dentro de la lógica interna del relato— la educación estética del personaje:

Había asumido instantáneamente un estado de aplomo espiritual. Sus ideas y sentimientos adoptaron de nuevo la impasible serenidad estética. De actor de la tragedia, azotado por furias fatales, se había convertido en espectador que recibe deleite en seguir el encadenamiento de los hechos, y con el *pathos* de los personajes depura sus pasiones. Se había librado milagrosamente del desorden vertiginoso, del torrente que le había arrastrado, y ahora estaba en la margen, tranquilo y sonriente, no contemplando en aquel raudo torbellino otra cosa que el juego de bellas fuerzas naturales⁷⁵³.

⁷⁵² *Ibid.*, págs. 833-834.

⁷⁵³ *Ibid.*, págs. 559-560.

Capítulo aparte merece el epistolario a Halconete. Un aspecto previo que reclama nuestra atención es un problema de edición. En las *obras completas* de la editorial Aguilar se transcribe un corto preámbulo del narrador a las cartas, que, sin embargo, no aparece ni en el manuscrito original ni en las dos primeras ediciones de la novela (Renacimiento, 1912; Calleja, 1917), que sirven de texto base para la edición de Amorós. Si traemos esto a colación es porque creemos que esta interpolación posterior del propio Ayala se explica por el propósito de hacer menos brusca la transición entre la secuencia narrativa en tercera persona y la inclusión de un epistolario íntimo del personaje, esto es, en primera persona. He aquí el pasaje en cuestión, tal como aparece en las *obras completas*:

Trasladamos aquí un curioso epistolario de Díaz de Guzmán, donde él mismo nos refiere, inesperadamente, cierto absurdo episodio de su vida. Anhelaba Alberto que su vida llegase a ser clara y lógica; por eso necesitaba de antemano la experiencia inmediata de lo absurdo y lo fantástico⁷⁵⁴.

Tras la ruptura de relaciones con Josefina, Alberto decide marcharse con el circo de monsieur Levitón —conocido ya para el lector desde *Tinieblas en las cumbres*. Con la intención de profundizar en las motivaciones interiores que han llevado al personaje a recorrer mundo en tan estrambótica compañía, el narrador reproduce ocho cartas de Alberto dirigidas a un Juan Halconete (Azorín).

Hasta aquí el lector ha conocido a un Alberto poseído de una manía analítica y en el que el señorío absoluto de la razón como norma de vida le ha llevado inconsecuentemente a una existencia desordenada y a la incomprensión de sí mismo. El anhelo de armonía, de claridad que trasluce el preámbulo del narrador se fundamenta paradójicamente en la inmersión en el

⁷⁵⁴ *Ibid.*, pág. 432.

absurdo. Educado en nociones incorrectas o nocivas para la vida, intuye que el camino hacia la resolución de una nueva forma de ver las cosas ha de pasar necesariamente por la vivencia en el caos. La salida hacia la luz desde la aceptación de lo absurdo se justifica por el propio autor por el hecho de que “cuando se parte de un error radical, cuanto más lógica e inteligencia se aplique en su desarrollo, más lejos se penetra en la absurdidad”⁷⁵⁵.

Este cambio inesperado en la conducta reglada del personaje —el propio narrador parece sorprenderse por que el mismo Alberto refiera “inesperadamente” tal aventura— adquiere con la inclusión del comentario inicial un efecto de credibilidad y necesidad orgánicas. Sobre este hecho, debemos recordar la conclusión a la que llega Enrique Miralles en su estudio sobre las formas narrativas de la novela española de la Restauración. En lo que toca a la modalidad epistolar, afirma que cuando las cartas van precedidas de algún comentario del narrador hay un propósito de constatar la fidelidad textual de lo escrito por el personaje, de lo que se deriva principalmente una mayor credibilidad para la ficción.⁷⁵⁶ En el caso de *La pata*, percibimos también que el narrador se arroga el papel de editor fidedigno del material epistolar con idéntico propósito de verosimilitud.

Que en el presente caso únicamente se reproduzcan las cartas de Alberto y, por lo tanto, sólo se aprecie su punto de vista, está en sintonía con el egoísmo psicológico que pretende reflejar la incoherencia de la vida. Desde el primer momento queda claro que Halconete va a actuar solamente como “sujeto paciente” de la indagación espiritual de Alberto. Se trata, obviamente, de un subterfugio narrativo que permite la extraversion de la subjetividad del emisor.

Una lectura detenida de la técnica epistolar que Ayala emplea en esta ocasión muestra una atención muy especial a desplegar toda una amplia

⁷⁵⁵ O. C., III, págs. 431-432.

⁷⁵⁶ E. Miralles, *La novela española...*, pág. 233.

gama de recursos que se encaminan casi con exclusividad a transmitir la sensación de que se trata de un epistolario que acontece efectivamente entre ambos personajes, no sólo un artificio más de la narración. Puesto que desde una limitación estructural el lector no puede conocer las respuestas del interlocutor, el narrador, desde su omnisciencia enmascarada, se encarga de garantizar la credibilidad de la correspondencia entre ambos personajes mediante diversos medios.

En este sentido, las alusiones al mismo proceso de comunicación epistolar entre emisor y receptor “sirven para probar que se trata de cartas ‘verdaderas’ y no de cartas imaginarias”⁷⁵⁷. En varias de las cartas podemos comprobar que las de Halconete actúan como punto de partida para las de Alberto, quien recoge ideas o atiende peticiones informativas expresadas en las de aquél. Así se observa en la carta II, en la que Alberto cita en estilo indirecto una frase que remite a la contestación de Halconete: “Me dice usted que la profesión de titiritero le parece muy digna y conveniente para el buen gobierno de la república”⁷⁵⁸. Lo mismo puede decirse del inicio de la carta III: “Me asegura usted que el humorismo no es el postrer estadio del espíritu. No lo sé aún... Allá veremos”⁷⁵⁹. También las cartas IV, V y VI comienzan con este reclamo a la función fática del lenguaje que transmite al lector la sensación de un canal de comunicación abierto. En concreto, en la VI Alberto dice copiar literalmente unas frases de la anterior de Halconete, con lo que la autenticidad del proceso comunicativo se reafirma ante los ojos del lector:

Querido Juan: Copio de su carta: «Todo lo que usted me refiere es interesante y divertido.» *Merci bien*. «Pero ¿qué hace usted para el público? ¿Salta usted? ¿Trabaja usted en el trapecio? ¿Quizá en las anillas? ¿Juegos de manos tal vez? Sáqueme de dudas.» Le sacaré de dudas⁷⁶⁰.

⁷⁵⁷ T. Todorov, *op. cit.*, pág. 57.

⁷⁵⁸ O. C., I, pág. 434.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, pág. 436.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, pág. 444.

A este mismo fin van encaminadas las referencias a las circunstancias del proceso de enunciación por las que pasa el emisor. Estrechamente ligado al tópico de la carta como conversación *in praesentia*, que después analizaremos, Alberto se excusa, como si Halconete estuviera presente, por tener que interrumpir la escritura: “Perdón; un momento. Interrumpo la carta, porque oigo voces y a Mister Levitón que me llama apresuradamente”⁷⁶¹. Lo que sucede entre este corte y el momento en que vuelve a coger la pluma es el contenido final de la carta: “Reanudo la carta para decirle en cuatro palabras lo que ocurre”⁷⁶². Asimismo, el recuerdo de momentos pasados (las charlas por Madrid en la carta I; la presencia de Halconete en Villaclara en el momento en que Alberto comienza sus relaciones con Fina en la III) vivifica ante el lector la imagen de este interlocutor que de improviso participa en la narración.

Pasando a otro asunto dentro del epistolario, hay una cuestión que ha dado lugar a trabajos muy reveladores: la identidad del interlocutor. Conocida la costumbre del escritor asturiano de representar en *clave* a escritores, artistas, amigos e incluso a sus animales, la crítica ayalina no tiene actualmente dudas en ver en Halconete la transposición literaria de José Martínez Ruiz, *Azorín*. En una reseña de *La pata de la raposa* de 1912, José María Tenreiro habla ya de “las cartas á Azorín, digo, á Halconete”⁷⁶³. Como prueba añadida a la identificación, Andrés Amorós, con gran agudeza crítica, ha señalado la concomitancia en el modo en que están compuestos ambos

⁷⁶¹ *Ibid.*, pág. 448.

⁷⁶² *Ibid. supra.*

⁷⁶³ J. M. Tenreiro, “*La pata...*”, pág. 397. Se equivoca Lozano Marco cuando afirma: “Fue Andrés Amorós el primero en señalar el personaje real al que se aludía con ese nombre en clave (pues ni Entrambasaguas ni García Mercadal lo habían hecho en sus listas de identificaciones)” (“*Azorín* en la obra...” pág. 108, n. 21). Conviene, pues, que reproduzcamos las palabras de Tenreiro en su totalidad: “... de la frivolidad antigua, el humorismo con que están trazadas las cartas á Azorín, digo, á Halconete, en la etapa funambulesca del héroe, páginas que no tienen su igual en la literatura de nuestros días” (*La pata...*, pág. 397). Casi sesenta años, un coetáneo de Ayala identifica con un ingenioso *lapsus calami* la entidad real del personaje literario.

apellidos: mediante la combinación de un ave de rapiña y de un diminutivo⁷⁶⁴. No nos parece igual de acertado el motivo que expone para trazar el paralelismo entre ambos nombres, que fundamenta en que “el nombre del personaje (Juan) es bastante cercano al del escritor levantino (José)”⁷⁶⁵. Es posible señalar otra hipótesis que cuenta con el apoyo de que se deriva de la labor literaria-anarquista del escritor de Monóvar, partiendo además de la base de que “*La voluntad* es el más directo antecedente de la tetralogía ayalina”⁷⁶⁶. Martínez Ruiz escribe el manifiesto generacionista de *Los Tres* —él mismo, Baroja y Maeztu—, quienes entre 1901 y 1902 realizan diversas campañas de protesta contra injusticias políticas y sociales. Una de estas empresas —la que el grupo había llevado a cabo por el encarcelamiento del redactor jefe del periódico *Noticiero Malagueño*, quien había denunciado actividades caciquiles— se traslada a la ficción en el capítulo VI de la primera parte de *La voluntad*, en donde los escritores aparecen ocultos bajo los nombres de Juan —como en el epistolario—, Pablo y Pedro. Es muy significativo a este respecto que la carta VI que Alberto dirige a Halconete relate una campaña artística de concienciación social sobre la cuestión caciquil:

Pero mis planes son más vastos. Estoy madurando una serie de pantomimas transcendentales. Pienso efectuar de pueblo en pueblo activa propaganda moral, sirviéndome de esto que califico de anarquismo acrobático. Claro está que usted entiende la concomitancia que hay entre la moral y el anarquismo; huelga, pues, toda disquisición⁷⁶⁷.

Si bien el tema del caciquismo como mal endémico del pueblo español adquiere un desarrollo más amplio en otras obras de Ayala (*Luz de domingo* o *La caída de los limones*), conviene señalar que la posibilidad de ahondar más

⁷⁶⁴ A. Amorós, *Vida y literatura...*, pág. 90.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, *supra*.

⁷⁶⁶ Lozano Marco, “Azorín en la obra...”, pág. 101.

⁷⁶⁷ O. C., I, pág., 445.

en el asunto queda abortada en la epístola porque el emisor sabe a ciencia cierta que su interlocutor comprende cabalmente la concomitancia entre moral y anarquismo. En línea directa con la campaña anticaciquil que los “tres amigos” llevan a cabo en *La Voluntad*, Alberto expone una intención reformista que goza de la plena complicidad de Halconete, uno de aquellos amigos.

Si pensamos que el Martínez Ruiz de su primera etapa escribe obras como *Anarquistas literarios* (1895) o *La sociología criminal* (1899) y que concibe el caciquismo como una “inmoralidad administrativa” e insta a que “campañas de tal índole se promuevan en toda Nirvania”⁷⁶⁸, el pasaje cobra una interpretación inesperada al recordar sutilmente la pasada ideología anarquista de un escritor con el que en el momento de la correspondencia epistolar no se tiene una simpatía ideológica.

Como tendremos oportunidad de considerar a continuación, en el epistolario resuenan ecos de la tónica epistolográfica latina —Ayala era el *imperator* en las clases de retórica con los jesuitas. Conviene anticipar ahora que uno de ellos tiene especial incidencia en este asunto. En su tratado sobre la epístola, Luis Vives indica que el comienzo de la carta debe exponer el tipo de relación que une a emisor y receptor, y por qué se le escribe precisamente a él. En este sentido, lo habitual era reconocer y ponderar aquellas cualidades de ingenio, de virtud o de humanidad que hacen que ése y no otro sea el interlocutor elegido. De manera particular, si éste es hombre de letras, como sucede en el caso de Halconete, los escritos constituyen motivo de elogio: “Ita testimonium aliquod afferemus ex opere, ut in viris doctis, ex libris ab eis editis, orationibus habitis, praelectionibus, disputationibus”⁷⁶⁹. Alberto se sitúa bajo la autoridad de este tópico —el reconocimiento de los escritos del destinatario—, para subvertirlo como correlato de tolerancia universal. Lo que

⁷⁶⁸ Azorín, *La Voluntad*, pág.88.

⁷⁶⁹ L. Vives, *De Conscribendis...*, pág. 32.

justifica la elección del interlocutor no es la afinidad intelectual que los une, sino todo lo contrario:

Es más: ateniéndome a los últimos escritos de usted parece que sus puntos de vista sobre la vida son errados y caprichosos, que vale tanto como decir que no concuerdan con los míos, o con los que hasta hace muy poco tiempo eran los míos. A pesar de esto, o quizá por esto mismo, creo que mi espíritu anda muy cerca del de usted, y que nadie como usted sabrá comprenderme. Por eso me aventuro a escribirle⁷⁷⁰.

La carta que abre la serie se convierte de este modo en un auténtico panegírico de la figura del interlocutor electo, Juan Halconete-José Martínez Ruiz *Azorín*, no por las opiniones intelectuales expresadas en sus escritos, como exigía la tópica epistolar clásica, sino por una especial afinidad espiritual entre ambos. La preferencia por un receptor con quien no se mantiene una visión acordada de las cosas pretende poner de relieve, por encima de cualquier otro condicionante, una actitud de comprensión ante la diferencia intelectual, subversión ésta que introduce una de las grandes preocupaciones y convicciones de Ayala, el principio de la tolerancia como norma de conducta. Y a pesar del desacuerdo ideológico entre ambos, descaradamente manifestado por Alberto, su interlocutor contesta de inmediato a su requerimiento, lo cual se apresura a agradecer Alberto al inicio de la siguiente carta: “Querido Juan: Muchas gracias. Ya sabía yo que usted se prestaría con noble afecto a ser el sujeto paciente de mi furor epistolar”⁷⁷¹.

Bajo todo esto hay que ver un posicionamiento de Ayala ante las censuras que recibía el escritor levantino por su cambio de orientación ideológica. En 1910, dos años antes de que se publicara *La pata de la raposa*, Ayala manifiesta igualmente su tolerante desacuerdo intelectual con la obra azoriniana, muy criticada entonces a causa del tránsito desde el compromiso anarquista hacia posiciones conservadoras. Su vinculación con el epistolario

⁷⁷⁰ O. C., I, págs. 433-434.

⁷⁷¹ *Ibid.*, pág. 434.

de la novela, como ha manifestado Andrés Amorós, resulta incuestionable: “Hay innumerables majaderos que desprecian a Azorín... Estimamos altamente la obra de Azorín y nos condolemos de su etapa actual, que juzgamos errada, aunque lógica; no necesaria”⁷⁷². Dos años después, con la aparición del libro *Lecturas españolas*, Azorín inaugura su regeneración, de lo cual se felicitan entre otros Unamuno y Ortega y Gasset. Para éste último, el período parlamentario de Azorín constituye la muerte en vida del escritor de Monóvar, de ahí que al aparecer *Lecturas españolas* afirme: “En este libro resucita Azorín de sus cenizas parlamentarias y fluye por todo él como un severo arrepentimiento. Ha llevado el poeta cuatro años de mala vida”⁷⁷³. Y un año antes, el autor de *Meditaciones del Quijote* hablaba de “un admirable escritor, desaparecido hace cuatro años, y que se firmaba con el pseudónimo Azorín”⁷⁷⁴. Es significativo, pues, que en este marco de reproches y críticas generales por el nuevo rumbo ideológico de Azorín, Pérez de Ayala lo elija como interlocutor adecuado de las tentativas artísticas que Alberto confiesa en el epistolario, fuertemente marcadas por el anarquismo anticaciquil y la acción social, aspectos muy cercanos al primer Azorín.

Ya anticipábamos arriba que en las ocho cartas que componen el epistolario a Halconete puede apreciarse la utilización de una retórica epistolar. Uno de los tópicos más recurrentes de la epistolografía antigua se basa en la idea de que la carta constituye una situación comunicativa que se produce no estando presente el emisor en la recepción ni el receptor en la emisión, pero en la que la carta acerca a los interlocutores; de ahí que Luis Vives defina la epístola como *sermo absentium per litteras*⁷⁷⁵. La continuidad

⁷⁷² A. Amorós, *Vida y literatura...*, pág. 95.

⁷⁷³ Ortega y Gasset, *O. C.*, I, pág. 238.

⁷⁷⁴ *Íbid.*, pág. 200.

⁷⁷⁵ L. Vives, *op. cit.*, pág. 22. Sobre el tópico de la carta como conversación entre ausentes Claudio Guillén, en una aproximación a las modalidades epistolares del Renacimiento, afirma que “el *topos* principal ha sido durante siglos, y desde luego durante el siglo XVI, que la carta es un lado, o una mitad, de un diálogo o conversación entre amigos ausentes o separados. Erasmo, así, define: «epistola absentium amicorum quasi mutuus

de este principio epistolar se constata en la *Grande Encyclopédie du XIX^e siècle* que define la carta como “une conversation entre absents[...]. Pour y réussir, figurez-vous donc que vous êtes en présence de celui qui vous lira, qu'il entend le son de votre voix, et a les yeux fixés sur les vôtres”, concepto de oralidad “que les manuels épistolaires reprennent en chœur dans les préfaces et les introductions”⁷⁷⁶.

Este motivo es puntualmente respetado por Alberto en la carta que abre la serie. Tras recordar un episodio en que la amistad entre Carlyle y Emerson se manifiesta en expresivo silencio, leemos:

De la propia suerte, yo no puedo olvidar las horas que he pasado en compañía de usted, cuándo sentados en el Ateneo, cuándo paseando por Madrid, cuándo recorriendo las aldeas y siempre en silencio. No hago memoria de ninguna conversación trascendental o polémica que hayamos sustentado.⁷⁷⁷

Dos aspectos merecen comentario en este pasaje. Por un lado, un referente intertextual que no es óbice para dudar de la veracidad de los encuentros reales entre Ayala y Azorín. Sin que neguemos la autenticidad de estos encuentros silenciosos, nos interesa destacar la coincidencia temática con una epístola de Séneca —uno de los pilares sobre los que se sustenta la retórica epistolar que se enseña en la *ratio studiorum* jesuítica— en la que expresa a Lucilio el deseo de que sus cartas vengan a ser conversaciones sin mayor elaboración estilística, coloquios familiares entre personas ausentes como si estuvieran sentados o hablando durante un paseo: “Como mi conversación, si juntos estuviéramos sentados o caminando, resultaría sencilla y ágil, tales quiero que sean mis epístolas en las que nada hay de

sermo». Prescindiendo del *quasi*, Vives resume: «epistola es sermo absentium per litteras» (C. Guillén, *Teorías de la Historia...*, pág. 300). Son multitud los ejemplos clásicos sobre este punto. Valga como botón de muestra lo que Cicerón dice a su hermano Quinto: “Sed ego quia, cum tua lego, te audire, et quia, cum ad te scribo, tecum loqui videor,...” (Q. Fr. I, 1, 45). [Porque yo, cuando leo las tuyas te escucho, y cuando te escribo parece que te veo].

⁷⁷⁶ Cfra. Chartier, *La correspondance*, pág. 229.

⁷⁷⁷ O. C., I, pág. 433.

rebuscado o falso”⁷⁷⁸.

Por otro lado, la idea de Alberto de iniciar una serie epistolar con Halconete como medio para continuar una comunicación entre dos personas que ahora no pueden hablar personalmente, se ampara asimismo en la pretensión de mantener la relación epistolar en el mismo tono no problemático para que no dé lugar al enfrentamiento intelectual. El único atisbo de controversia que parece surgir a lo largo de estas cartas gira en torno al concepto de “humorismo”, dilucidado por Alberto en la segunda epístola, ya que de la tercera se desprende que para Halconete “el humorismo no es el postrer estadio del espíritu”⁷⁷⁹. Este conato de antagonismo se diluye para que la escritura epistolar mantenga esa línea de no beligerancia intelectual entre ambos amigos, hecho que se puede constatar a renglón seguido en el comentario de Alberto a tal idea: “No lo sé aún... Allá veremos”⁷⁸⁰.

Íntimamente relacionado con aquella dimensión de la carta como *amicorum colloquia absentium*, Cicerón señala en repetidas ocasiones que el objeto primordial de la carta era informar al interlocutor de lo que desconoce. Esta carta informativa solía tratar sobre noticias recientes aún desconocidas por el receptor o bien sobre algún *affaire* en curso. En carta a su hermano Quinto expone lo siguiente: “[...] porque yo no considero que puedo omitir lo que es el objeto propio de toda carta, informar a la persona a quien se escribe de lo que ignora”⁷⁸¹. En la carta primera de *La pata* Alberto se expresa en términos similares: “La presente solo tiene un objeto y ya es hora de abocarlo. Le participo a usted que me he hecho titiritero”⁷⁸².

Otro motivo que acerca el rosario de cartas que venimos analizando a la

⁷⁷⁸ Séneca, *Epístolas morales...*, 75, 1.

⁷⁷⁹ *O. C.*, I, pág. 436.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, *supra*.

⁷⁸¹ Q. Fr. I, 1, 37. La traducción es mía. He aquí el texto original: “...illud, quod est epistulae proprium, ut is, ad quem scribitur, de iis rebus, quas ignorat, certior fiat, praetermittendum esse non puto”.

⁷⁸² *O. C.*, I, pág. 434.

retórica epistolar clásica es el tópico de la *brevitas*, la exigencia de brevedad. En carta a Bruto, Cicerón dice: “Sobre lo demás, persiste, mi querido Bruto, y ya no rivalices con los demás, sino contigo mismo. Yo no debería escribir más, especialmente a ti, pues teniéndote bajo mi magisterio debo practicar la brevedad”⁷⁸³. Con gran proximidad a los modos elocutivos del epistolario a Halconete encontramos idéntico motivo en Séneca, en quien se concreta con mucha frecuencia la idea de dejar para otro momento el profundizar en algún asunto para no exceder los límites de la carta privada. En una de las *Epístolas morales a Lucilio*, por ejemplo, el escritor cordobés se despide del siguiente modo: “Mas, para no sobrepasar los límites de una epístola que no debe colmar la mano izquierda del lector, reservaré para otro día esta disputa con los dialécticos”⁷⁸⁴.

El temor a cansar al interlocutor o el ánimo del propio emisor como pretextos para justificar los cierres epistolares constituye un *leit-motiv* que apunta a la exigencia de la *brevitas* en las cartas de Alberto:

carta II: Otro día le explicaré cómo vine a dar en este flaco. Temo haber escrito hoy demasiadamente, y, lo que es peor aún, con bastante desconcierto⁷⁸⁵.

carta IV: Como esto se va haciendo largo, hago punto. Hasta otro día⁷⁸⁶.

carta V: Me parece que basta por hoy⁷⁸⁷.

carta VI: Hoy se va haciendo tarde. Quédese la explicación de mis planes para otro día⁷⁸⁸.

carta VII: No sé si es cosa de mis sesos, o de mi mano derecha. Ello es

⁷⁸³ *Fam.* XI, 15, 2. La traducción es mía. El texto original dice así: "Quod superest, perge, mi Brute, et iam non cum aliis, sed tecum ipse certa. plura scribere non debeo, praesertim ad te, quo magistro brevitatis uti cogito".

⁷⁸⁴ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, 45, 13.

⁷⁸⁵ *O. C.*, I, pág. 436.

⁷⁸⁶ *Íbid.*, pág. 442.

⁷⁸⁷ *Íbid.*, pág. 444.

⁷⁸⁸ *Íbid.*, pág. 446.

que hoy me cuesta mucho trabajo escribir. Hasta otro día⁷⁸⁹.

En una posición de equilibrio entre el conocimiento retórico de la convención epistolar clásica y la manipulación *pro domo sua* de sus técnicas, la carta IV supone un claro quebrantamiento del tópico de la brevedad. Mientras que el resto de cartas oscila entre las dos (VI y VII) y las tres páginas (I, II, III, V, VIII), la carta IV, sintomáticamente en posición central, alcanza justamente seis hojas⁷⁹⁰. Conocedor de que ha atentado contra la institución retórica, Alberto alude irónicamente a este hecho en la siguiente: “Querido Juan: celebro que mi carta le haya distraído. Al enviársela sentí ciertos escrúpulos, porque ¡caracoles! su latitud la hacía digna de haber nacido de la pluma de don Alonso de Madrigal, alias el Tostado”⁷⁹¹.

Es muy cierto que la referencia a la fecundidad bibliográfica del arzobispo de Mondoñedo es un verdadero tópico en literatura española, que remonta hasta Quevedo. No es la única vez además que Ayala se apoya en este motivo, pues en alusión a la ingente producción de Valera como medida de su calidad literaria, señala que efectivamente “escribió considerable cantidad de obras; pero más escribieron Comella y el Tostado”⁷⁹². Un antecedente más inmediato se encuentra en diversas obras de Galdós. En *Miau*, por ejemplo, se identifica al Tostado con un niño de teta por la capacidad de trabajo de otro personaje en el correr de la pluma. En el episodio nacional *La estafeta romántica*, la similitud es mucho mayor, ya que, como en *La pata de la raposa*, se enmarca en un contexto epistolar y en alusión al exceso de escritura del emisor. Pilar escribe a Valvanera: “Gracias a Dios, amiga de mi vida, que hoy puedo escribir todo lo que quiera. Hoy me siento discípula del *Tostado*, y me será fácil hacer honor a tan gran maestro”⁷⁹³. La diferencia entre ambos textos gira

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pág. 447.

⁷⁹⁰ Comparamos por la edición de *La pata*, de Andrés Amorós.

⁷⁹¹ O. C., I, pág. 442.

⁷⁹² O. C., IV, pág. 871.

⁷⁹³ B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, III, Madrid, Aguilar, 1981, pág. 624.

precisamente en torno a la consideración de la *brevitas*: mientras que Alberto se disculpa de su profusión epistolar, Pilar se decanta abiertamente por la locuacidad.

Además, el hecho de que la referencia al *Tostado* aparezca en el epistolario a Halconete-Azorín no deja de parecernos un mohín de complicidad con un destinatario que siempre defendió y practicó la concisión y condensación expresivas como pauta de escritura, por lo cual podía parecerle excesiva su profusión retórica. El guiño se enriquece al comprobar que el mismo Martínez Ruiz ya había recogido con antelación el motivo de la fecundidad creativa del *Tostado*, con cierta ironía, en *Charivari*: “De ese modo, hasta Ricardo Fuente, a quien Ruiz Contreras ha llamado... *Voluntad*, se siente un Tostado”⁷⁹⁴.

Otro motivo muy común es el de la invitación expresa del emisor a que el destinatario manifieste sus sentimientos sobre el epistolario que recibe y se anime a escribir⁷⁹⁵. Así se concreta en la carta I de *La pata*:

No pido que usted me conteste por largo, ni concisamente siquiera. Sé que usted no gusta de preparar para las generaciones venideras un epistolario aparentemente íntimo y descuidado, pero con vistas a la inmortalidad. Sólo le pido que me diga con toda lealtad si le enoja seguir recibiendo cartas mías. Si no me responde, entenderé que no debo continuar esta correspondencia⁷⁹⁶.

Inmerso en este tópico, Alberto afirma con impudor que las cartas están escritas “con vistas a la inmortalidad” y han sido concebidas con la intención expresa de que lleguen a “las generaciones venideras”. Tal declaración abre varios frentes, uno intratextual y otro intertextual.

⁷⁹⁴ Azorín, *O. C.*, I, pág. 149.

⁷⁹⁵ En diversas epístolas ciceronianas, leemos peticiones similares: “Tu velim saepe ad nos scribas. Si rem nullam habebis, quod in buccam venerit scribito” (*Att.*, I, 12, 4); “quod tamen quoad ignorabo, scribam aliquid potius quam committam, ut, tibi cum possint reddi a me litterae, non reddantur. nec tamen iam habeo quid aut mandem tibi aut narrem. mandavi omnia; quae quidem tu, ut polliceris, exhauries. narrabo, cum aliquid habebo novi” (*Att.*, V, 5, 2); o “Libentissime legi tuas litteras; in quibus iucundissimum mihi fuit, quod cognovi meas tibi redditas esse. non enim dubitabam, quin eas lubenter lecturus esses; verebar, ut redderentur” (*Fam.* XII, 19, 1).

⁷⁹⁶ *O. C.*, I, pág. 434.

Sobre el primero, la vanagloria de Alberto parece situarse en la línea de autores como Cervantes u Horacio⁷⁹⁷, sin embargo, creemos que remite intratextualmente a *Tinieblas en las cumbres*, novela en la que Alberto decía haber optado por la pintura como medio de expresión artística porque, de acuerdo con el principio vinciano de la pintura como lenguaje universal, garantizaba la fama del pintor en cuanto su producto puede ser comunicado “a todas las generaciones del universo”. Este mismo argumento fundamenta ahora la escritura como medio de expresión óptimo, reconsideración que se vincula con el progresivo descubrimiento del carácter regenerador de la palabra ético-estética, de la función social del arte en sociedad. El principio de totalidad espacial –la pintura es arte en el espacio- cede a favor de la totalidad temporal –la literatura como arte en el tiempo.

Asimismo, como tópico literario, la cuestión parece apuntar paródicamente a ciertas fórmulas de la novela decimonónica, perceptible, por ejemplo, en *Un viaje de novios* de la Pardo Bazán, obra en la que leemos: “De lo que pensó en aquella larga noche que pasó tendida en un sofá dará idea la siguiente carta, no destinada seguramente por su autora a la publicidad, ni menos al aplauso de las generaciones venideras”⁷⁹⁸. La similitud léxica entre este pasaje y el de *La pata* nos podría inducir a pensar que se trata un curioso “plagio” narrativo, lectura especialmente sugestiva si tenemos en cuenta que se incluye en un epistolario enviado a Halconete-Azorín, quien había ensalzado en *Anarquistas literarios* la valentía demostrada por Icaza en su obra *Examen*

⁷⁹⁷ En su artículo “Lord Bacon, comprimido y exprimido”, incluido en *Principios y finales de la novela*, encontramos la reproducción de la conocida afirmación cervantina: “Como Cervantes preveía con certidumbre la multicenteneria longevidad del *Quijote*, así lord Bacon se muestra seguro de ser algo a modo de introductor de embajadores, o siquiera portero mayor, en el umbral de un milenio de nueva ciencia y renovada cultura” (*op. cit.*, pág. 110). De Horacio recuerda igualmente lo expresado por aquél en el prólogo de uno de sus libros: “He dado a cabo un monumento más perenne que el bronce, más alto que las tumbas reales de las pirámides; monumento que no podrán destruir ni la lluvia devoradora, ni el imponente Aquilón, ni la innumerable sucesión de los años y fuga rapaz de los siglos” (*O. C.*, II, págs. 416-417).

⁷⁹⁸ E. Pardo Bazán, *O. C.*, I, pág. 144.

de ingenios al exclamar en voz alta lo que ya sabían unos pocos, “los plagios de doña Emilia Pardo Bazán”⁷⁹⁹. Si tal fuera la intención de la fórmula epistolar de Ayala se trataría de un singular guiño irónico de plagiador plagiado.

Un último punto que debemos tratar es la mirada crítica sobre la realidad española que permite el trasfondo espacial desde el que se sitúa Alberto: un circo⁸⁰⁰. Si en *Tinieblas* la presencia de este espacio narrativo sirve de pretexto para el episodio entre Fernando y Rosina, de gran trascendencia temática y estructural en la tetralogía, en el caso de *La pata* la aventura circense supone un hito muy significativo de la formación del personaje central, Alberto, que pretende llevar a cabo un experimento, la sublimidad invertida, vivir el humorismo, como ya señalamos.

La consideración del espacio circense ha suscitado lecturas antitéticas entre los especialistas de su obra. Mientras que para A. Amorós el circo constituye fundamentalmente “un elemento colorista, extravagante, que Pérez de Ayala considera con indudable afecto”⁸⁰¹, M. Viñuela subraya la necesidad de profundizar en la función simbólica de este espacio en la novelística ayalina⁸⁰², pues se imbrica en la visión del mundo que se sustenta en la tetralogía.

En relación con esta dimensión simbólica, recordemos el artículo “La

⁷⁹⁹ Azorín, *O. C.*, I, pág. 98.

⁸⁰⁰ El hipotexto literario que parece sustentar la decisión de Alberto de seguir a los titiriteros es *La Gitanilla*, en la que se literaturiza un hecho muy frecuente en época de Cervantes. A raíz de esta novela ejemplar, el propio Ayala recuerda la enorme atracción que ejercían los gitanos, pues “no faltaba quien se dejara arrastrar por ellos a la vida errante, adoptando la traza gitanesca” (*O. C.*, II, pág. 295). El marco cervantino se sugiere en la segunda carta, en la que se recuerdan ciertas afirmaciones cervantinas sobre la utilidad de toda labor social, incluso las más vilipendiadas: “Me dice usted que la profesión de titiritero le parece muy digna y conveniente para el buen gobierno de la república, así como, en opinión de Cervantes, lo es la de alcahuete” (*O. C.*, I, pág. 434). Como aquellos que adoptaban traza gitanesca, Alberto se mete en su papel como tamborilero del circo: “Es la hora de anunciar los títeres para la noche. Voy a tizarme el rostro, vestirme la botarga y salir por las callejuelas de este pueblo, tañendo el tamboril” (*O. C.*, I, pág. 437).

⁸⁰¹ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 89.

⁸⁰² M. Viñuela, *op. cit.*, pág. 51, n. 10.

caverna de Platón”, en el que don Melitón —atiéndase a la similitud de este nombre, cercano al anagrama, con el monsieur Levitón de la tetralogía— asocia la representación de unas sombras chinescas en un espectáculo circense al mundo de las apariencias de la caverna platónica. Sobre la obra benaventina *Los cachorros*, en la que se dramatiza la vida trashumante de un circo, Ayala afirma que constituye el espacio simbólico de un mundo en miniatura, en que “están señaladas las pasiones, flaquezas, virtudes y demás normas sustanciales de la conducta del hombre; epítome de la sociedad”⁸⁰³. Convivencia conflictiva, pues, de ideas y actitudes como en toda comunidad humana, el espacio circense es epítome de la esencial tragicomedia del hombre, tal como confirma el poema “Los temas eternos (El amor)” de *Primeros frutos*, compuesto sobre ciertos episodios del *Hamlet* de Shakespeare, en el que, mientras rey y reina “miran a los faranduleros”, el príncipe loco alumbra “la tragicomedia del mundo”⁸⁰⁴. Lo absurdo como componente esencial del vivir en el mundo, se concreta en la yuxtaposición de la ciega algarabía funambulesca y del dolor más clarividente —no hay que olvidar que Alberto pretende tentar la experiencia de lo absurdo para que su vida se haga más clara. La introducción del mundo circense en la tetralogía supone, pues, una abreviación de la propia existencia humana, contemplada, eso sí, desde un prisma humorístico: del gran teatro del mundo calderoniano pasamos al pequeño circo del mundo ayalino.

Como epítome simbólico de la sociedad humana, el espacio circense abre el camino hacia un aspecto peculiar de la modalidad epistolar: su utilización como vehículo de crítica política, religiosa o social —títulos tan significativos como las *Cartas persas*, de Montesquieu o las *Cartas marruecas*, de Cadalso vienen de inmediato a la memoria⁸⁰⁵. En ellas, la figura de un

⁸⁰³ O. C., III, pág. 110.

⁸⁰⁴ O. C., II, págs. 57-58.

⁸⁰⁵ El conocimiento y actitud de Ayala hacia la obra cadalsiana se corrobora en diversas ocasiones. En *A.M.D.G.* el narrador alude la obra *Solaya o los circasianos*, pero lo que es más

interlocutor extranjero que, inserto en una sociedad extraña, ofrece una visión crítica de sus usos constituye un rasgo definitorio, que de manera muy *sui generis* mantiene Ayala en el epistolario a Halconete.

Partiendo de la distinción que se encuentra en la carta II entre *les enfants de la balle y les artistes de rencontre*, Alberto, componente casual del grupo, pertenece a estos últimos, que no nacen en el seno de la sociedad circense, sino que son “intrusos”, condición que le permite una distancia objetiva similar a la de los interlocutores epistolares de Cadalso o Montesquieu. Así, Alberto mira desde fuera tanto la propia realidad circense como la realidad histórica con la que aquél se pone en contacto gracias a la naturaleza itinerante de los titiriteros. Una diferencia capital respecto de aquella mirada objetiva que se queda en el comentario satírico de las costumbres sociales es que Alberto pretende implicarse en la modificación de tales males. Así sucede en el pueblo de Pumareda, en donde las elecciones se han resuelto por el sencillo expediente del pucherazo. Con la clara intención de concienciar al pueblo del mal del caciquismo, la representación de la pantomima *El cacique y el aldeano*, concebida con propósito satírico, no obtiene los frutos deseados, porque el público no se ve reflejado en ella. Alberto adopta idéntica posición a la de aquel interlocutor epistolar ajeno al sistema de valores que se pone en juego, “satirizando conceptos e ideas comúnmente recibidos como verdades inconcusas”⁸⁰⁶, pero pronto se percata de que la cuestión no está en el grado de implicación del emisor, sino en el del receptor. En otro pueblo, Limio de Pravia, Alberto, arremetiendo contra la visión conservadora de la religión como recompensa o castigo, pone en escena una farsa teológica que trae ahora como consecuencia la censura del poder eclesiástico.

importante, en declaraciones a Jorge Ruiz Knaak, Ayala inscribe su propia creación en un criticismo que va en la línea de Valera, Galdós, “e incluso Cadalso en el siglo XVIII.” (*Cfra. A. Amorós*, “prólogo” a *La pata...*, pág. 8).

⁸⁰⁶ O.C., I, pág. 446.

Sin que aún esté definido del todo su sentido de la finalidad del arte, Alberto enfrenta la creación artística a los dos grandes males de la sociedad española, injusticia social e intolerancia religiosa, en correspondencia con lo que el mismo Alberto declara después a Teófilo Pajares en *Troteras y danzaderas*:

—Digo que aquella catarsis no es más que, si bien se mira, que acto preparatorio del corazón para recibir dignamente el advenimiento de dos grandes virtudes, de las dos más grandes virtudes, y estoy por decir que las únicas.

—Son, a saber.

—La tolerancia y la justicia⁸⁰⁷.

En esta última, la forma epistolar se funde estrechamente con las dualidades temáticas que se ponen en juego en la novela. En el capítulo inicial, “Sesostris y Platón”, las necesidades materiales (alimentarse, vestirse, tener dinero) se presentan como exigencias primarias de la conducta humana que chocan frontalmente con el ayuno idealista: mientras que Angelón Ríos se come crudo un pez de nombre *Platón*, Teófilo Pajares, el poeta modernista, tropieza a ras de suelo con la dura realidad de la tortuga *Sesostris*. Las dos referencias epistolares que se constatan en este primer capítulo, una carta que escribe Angelón Ríos para don Sabas Sicilia, ministro de Gracia y Justicia y otra de doña Juanita a su hijo Teófilo, tienen como común denominador el hecho de que ambas, a pesar del antagonismo vital que separa a estos personajes, suponen el reconocimiento del imperativo económico para la vida diaria. El idealismo intelectual, sentimental, social o político sufre desde el principio de la novela un fuerte varapalo que relativiza las grandes palabras y los gestos redentores, como pone de manifiesto el poema satírico de Luis Muro, en el que “el festín de Platón”, libro emblemático para la salvación de España según Antón Tejero, actúa de contrapunto respecto del “piri, coci o puchero del

⁸⁰⁷ *Ibid.*, pág. 833.

resto de la nación”⁸⁰⁸. La reflexión de don Sabas ante la carta de petición económica de Ríos da la pauta de una visión de la realidad española que no quiere sustentarse sobre falsas apariencias: “Desde que entré en el ministerio, por todas partes me persigue gente postulando. Esto no es una nación, es un asilo de mendicantes”⁸⁰⁹. Angelón Ríos y Teófilo Pajares asumen este sentido de la carta postulante dentro del dualismo temático señalado, que se proyecta asimismo en el segundo capítulo, “Verónica y Desdémona”, con visos de creciente urgencia. Por una parte, el platonismo amoroso de Teófilo, propenso a la transformación de las experiencias eróticas vulgares en princesas pálidas de manos abaciales, encuentra en Rosina un problemático anclaje en la realidad, por lo que ésta tiene de mujer de carne y hueso. Esta escisión entre idealismo y necesidades reales se constata en sendas cartas de petición de Teófilo a Alberto Díaz de Guzmán para su sastre y camisero:

Te repito que es un ángel. Habíamos concertado un viaje... Nos queremos como dos niños. No ha habido aún ninguna impureza en nuestro amor. ¡Y con una transición que a poco hace reír a Alberto: ¡Si pudieras darme una carta para tu camisero y tu sastre...⁸¹⁰

Por otra parte, Angelón Ríos reafirma su condición de mendicante profesional, llegando a escribir nada menos que 18 cartas en un día, “que eran otros tantos *sablazos*”⁸¹¹. La epístola postulante concita, pues, una línea temática de la novela que se vincula con el lema costista de la “despensa” nacional y que supone una visión realista sobre las propuestas regeneracionistas que aparecen en la novela.

De las nueve veces que en los tres restantes capítulos se alude a una correspondencia epistolar entre los personajes, Rosina actúa como emisora en seis ocasiones. Menos en la carta en la que solicita la ayuda de Alberto para el

⁸⁰⁸ *Ibid.*, pág. 695.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pág. 621.

⁸¹⁰ *Ibid.*, pág. 688.

⁸¹¹ *Ibid.*, pág. 701.

episodio de Márgara, las demás giran directa o indirectamente en torno al triángulo amoroso Fernando-Rosina-Teófilo. En estas cartas se plantea la dualidad de la sinrazón humana, hecho que se pone de manifiesto en su estructura global. La primera y última cartas informan a sendos receptores –el padre de Rosina en aquélla, Alberto en ésta– de una circunstancia idéntica que se repite en dos momentos distintos: su marcha con Fernando. Enmarcadas bajo el lema “Fernando es mi Sino”, explicitado por la propia Rosina, se reproducen dos breves billetes a Teófilo con quien pretende reanudar relaciones después de su primera huida con aquel, y estando de nuevo con el poeta, Rosina mantiene asimismo correspondencia epistolar con Fernando. Si el hecho mismo de tan peculiar triángulo amoroso denota la inexplicable contradicción de la naturaleza humana, al fijar el narrador su atención en la recepción epistolar se reafirma mediante la reacción de los propios personajes el sinsentido de la vida como fuerza “incoherente, ilógica, saltante y difusa”, objetivo prioritario, según Ayala, de la novela⁸¹². Al notificar su marcha en la primera carta tanto su padre como don Sabas Sicilia y Teófilo no son capaces de entender su repentina huida; otra cosa debiera suceder al lector, que desde *Tinieblas* sabe que siempre que aparece Fernando en la vida de Rosina la vena trashumante que define la naturaleza del Hércules circense acaba afectando irremediablemente a ésta. Asimismo, la segunda carta que Rosina envía a Teófilo encuentra como lector intruso a doña Juanita, que rasga la epístola una vez leída y califica a aquélla de mala mujer⁸¹³. Sin embargo, los términos de la carta acaban haciendo mella en la conciencia de la madre de Teófilo, lo que se concreta en una creciente comprensión hacia los pecados de Rosina y una primera insinuación a la bastardía de aquél que se revela al final de la novela:

De pronto creyó oír un murmurio en sus orejas, que le avivó el seso y le

⁸¹² *Ibid.*, pág. 1309.

⁸¹³ *Ibid.*, pág. 838.

hizo abrir los ojos con sobresalto. Decía claramente el murmurio: “Creo en Dios y acepto lo que sucede como un castigo que me tengo bien ganado”. ¿Por qué no había de creer en Dios aquella mala mujer? Doña Juanita pensó: “Mala mujer, pero no tan mala como yo soy, sin ningún temor de Dios y ciega a su alta justicia. Mejor mujer es que yo soy, pues ella me enseña la resignación y el acatamiento a lo que no es sino castigo de nuestros desvaríos. ¡Dios! ¡Dios! Este desamor, y aun yo dijera odio, que Teófilo me tiene, ¿qué es sino justa sanción de mis pecados para con él? Hijo mío de mi alma, hijo mío de mi alma, ¿cómo me haces sufrir!”⁸¹⁴.

Tal ansia de plenitud propia del ser humano, siempre insatisfecho y arbitrario, que pone de manifiesto el juego epistolar de Rosina, alcanza su máximo grado de expresión en las dos cartas más importantes de la novela *Áhecho* del que da cuenta la longitud de ambas, las escritas por Arsenio Bériz. Tras haber disfrutado éste del vicio madrileño, del “claroscuro de la vida”, Alberto le aconseja que se vuelva a su pueblo natal para que no se corrompa definitivamente. La primera carta que aquél recibe de Bériz parece inscribirse en el tópico clásico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”. Arsenio se siente contento de su renuncia al ambiente madrileño y ve renacer en él un nuevo sentido de la vida, marcado por el *aurea mediocritas* horaciano:

Pero a medida que el eco de Madrid se iba apagando dentro de mí, y aquellas famosas jerarquías restableciéndose, me empezó a nacer el sentido común. ¿Gran arte yo? Vaya, que no es por ahí. Comprendí que son contados los que pueden permitirse ese lujo, y que Dios no me llamaba por ese camino, sino por el del honesto matrimonio burgués, y hacer hijos y más hijos, sanos, robustos, nada más que un poquitín, sinvergüencillas. Pues nada, que la semana que viene me caso, así, a los veintidós años, y el mes que viene me tendrás despachando abanicos para enviar con viento fresco al mundo entero. [...] Soy feliz y espero que te alegrarás de saberlo⁸¹⁵.

Se trata sencillamente del principio de Ormuz, el Bien, que da título al capítulo final de la novela; o como afirma posteriormente Travesedo, el único

⁸¹⁴ *Ibid.*, pág. 839.

⁸¹⁵ *Ibid.*, pág. 789.

ideal de vida apetecible: “casarse, tener muchos hijos, educarlos bien; vivir tan apartado del mundo como se pueda [...] La vida es bella, la vida es buena. Tiene razón Leibnitz: vivimos en el mejor de los mundos posibles”⁸¹⁶. Pero Ormuz tiene su contrario natural, Ahriman, el Mal, el otro componente titular del último capítulo de *Troteras*, lo cual señala el abortista Heinemann casi a continuación de la cita anterior: “La vida es mala, la vida es fea, la vida es dolorosa. La vida es una contradicción radical que nunca se resuelve”⁸¹⁷. Si la expresión jubilosa de Travesedo contextualiza aquella primera carta de Bériz, el pesimismo radical de Heinemann anticipa el tono de la segunda, marcado por un “menosprecio de aldea y añoranza de corte”, con lo que ambos principios naturales acaban por fundirse en un único ser:

Necesito desahogar con alguno. Perdona que te haya elegido a ti. Seis meses de casado... ¿Tú sabes lo que son seis meses de casado? Y vendiendo abanicos. He pensado en el suicidio. En serio, Alberto. No vayas a creer que mi mujer es mala. ¡Quiá! Todo lo contrario. No puede ser mejor, más afectuosa, más empalagosa quiero decir. Y ahora se encuentra en estado. ¡Vaya por Dios! Dirás: ¿por qué el suicidio? Por tedio. Esto no es vivir. Constantemente, con tenacidad de alucinación, me persiguen los recuerdos de aquellos años de vida madrileña. Una temporadilla, muy corta por cierto, se me había embotado la memoria por efecto del incentivo carnal. ¡Állámalo amor, si quieres! que me inspiraba mi Petrilla. Acabóse aquello, y aquí estoy yo, como Prometeo, encadenado a la roca conyugal, sin dar pie ni mano, y los buitres insaciables del hastío, de la concupiscencia, del ansia de vivir, de todas las pasiones nobles, en suma, desgarrándome la tripa. [...] Vivir es exacerbar la sensación de vivir y con ella el anhelo de vivir más. Estoy desesperado. ¡Madrid, mi Madrid fascinador y canallesco! Compadéceme⁸¹⁸.

⁸¹⁶ *Íbid.*, pág. 892.

⁸¹⁷ *Íbid.*, pág. 893.

⁸¹⁸ *Íbid.*, pág. 902-903. La insatisfacción vital que delatan las cartas de Arsenio Bériz constituye el fundamento del artículo “Advenimiento” (26 de junio de 1904), en el que Ayala afirma que la condición humana es por naturaleza descontentadiza con la propia suerte y que desdeña “por fatigoso y duro lo que ayer se nos aparecía como la felicidad suma” (*O. C.*, I, pág. 1285). En consonancia con lo que sucede en *Troteras*, esta radical contradicción del hombre es ejemplificada en la gente de pueblo, que, hastiada de la vida familiar y recogida, suspira “por la urbe populosa, por la gran ciudad gárrula y cosmopolita” (*O. C.*, I, pág. 1285), en la que el

En ambas cartas, el género epistolar cumple el papel que Ayala le otorga en narrativa: ser vehículo formal verosímil para la expresión del flujo inconstante y arbitrario de la vida, cuya radical contradicción conduce a los seres a un punto de máxima tensión subjetiva que se vierte óptimamente en aquel molde. Práctica narrativa, poética y cosmovisión aparecen una vez más en estrecho consorcio.

3.2. El diario de Bertuco

El capítulo “Hortus siccus” de *A.M.D.G.* se abre con un breve preámbulo del narrador en el que dice reproducir páginas de las memorias de Bertuco: “Estos son retazos de unas memorias íntimas de Bertuco. Los transcribimos tal como aparecen, de mano del niño”⁸¹⁹. Como sucede en el caso del epistolario a Halconete, la perspectiva omnisciente del narrador deja paso a la visión subjetiva del personaje, no sin antes constatar la fidelidad de lo escrito, como si hubiera tenido en sus manos el cuaderno del niño y se limitara a copiar.

Si consideramos el aspecto formal del capítulo, la explícita inscripción de tales fragmentos en el subgénero de las memorias por parte del narrador-editor falsea su verdadera naturaleza genérica. “Hortus siccus” emplea la técnica del diario íntimo, modalidad de inspiración francesa que empezaba a hacerse sitio en las letras españolas como recurso narrativo. Valgan como ejemplos de autores cercanos estéticamente a Pérez de Ayala los “fragmentos de un diario” del capítulo IX de *El señorito Octavio* (1881) de Palacio Valdés, o la reproducción de partes del diario de Ana Ozores en *La Regenta* (1884). Más cercano en el tiempo, Martínez Ruiz había utilizado esta técnica en libros como

provinciano cederá poco a poco, falto de voluntad, a la dilapidación de las costumbres, rodeado de malas compañías. Cabe destacar, sin embargo, la explicitación de un punto de concordia que supera éste como todos los dualismos: la confusión y transfusión del “yo” en lo otro, esto es, “haced el bien a los cuatro vientos, vivid para los demás y a la luz del día, y las horas correrán sin enturbiarse de sinsabores” (*O. C.*, I, pág. 1289).

⁸¹⁹ *A.M.D.G.*, pág. 327.

Charivari (1897) y *Diario de un enfermo* (1901), o en el cuento “fragmentos de un diario” de *Bohemia* (1897). La advertencia “Del editor al lector” que J.M.R. (José Martínez Ruiz) antepone al *Diario de un enfermo* nos pone sobre aviso de la indistinción de límites precisos entre diario y memorias, pues si, por una parte, el editor señala que en la contingencia de cada momento el artista “fue dejando en estos diarios y tormentosos apuntes su alma entera”, por otra, afirma que “íntegras se publican sus memorias”⁸²⁰. No obstante, si remitimos ambos términos al marco formal y filosófico del *Diario* podemos observar un importante matiz diferencial: el diario se asocia a la notación del día a día, mientras que la memoria se proyecta al concepto azoriniano del presente eterno, como concentración de la vida toda en un punto cualquiera de ella: “acaso lo circunstancial sea lo eterno”⁸²¹.

El hecho de que en el capítulo “Hortus siccus” el lector no encuentre notaciones diarias ni fechas precisas (día, mes y año) al comienzo de cada fragmento, como es característico del diario, lleva al narrador-editor a preferir el término “memorias”. Pero su asepsia respecto del cuaderno del niño se derrumba desde que alude al carácter fragmentario de un *corpus* supuestamente más amplio. Hay, pues, una selección en los fragmentos reproducidos, así como en la aparición en cursiva del lema temático de cada pieza. Todo ello nos lleva a pensar que es el propio narrador-editor el que piensa en dar apariencia de memorias a lo que no es más que un diario infantil. Lo mismo que sucedía en el caso de Azorín, aquel término confiere de entrada una dimensión más representativa al material autobiográfico del personaje, lo cual no deja de parecernos significativo en las interrelaciones entre autor-narrador-personaje. En otras palabras, ¿diario de Bertuco, memorias de Pérez de Ayala?

Pero si hay un escamoteo nominal del tipo genérico del diario sus

⁸²⁰ Azorín, O. C., I, pág. 377.

⁸²¹ *Íbid.*, *supra*.

vínculos formales con éste resultan indiscutibles. La distinta perspectiva temporal que sobre la propia vida adoptan ambas modalidades es uno de los rasgos distintivos más notorios. En las memorias, el sujeto reconstruye su vida pasada desde una posición ya bastante alejada en el tiempo de aquélla, mientras que en el diario se escribe sobre un pasado inmediato, de modo que la distancia entre el tiempo de la experiencia y de su fijación en la escritura es relativamente corta, y en ocasiones incluso simultánea. Al anotar día a día impresiones, reflexiones sobre la propia contingencia vital, el diarista no sabe —a diferencia de lo que ocurre en las memorias— a qué punto le conduce la narración. Desde esta dimensión el diario de hoy, al preservar con precisión y exactitud los hechos, es la base de la memoria futura, pues, como afirma Riccardo Scrivano, mientras que “le altre scritture autobiografiche sono fondate sulla memoria del passato, il diario roveschia nettamente la propria prospettiva in quanto raduna materiali da servire a futura memoria. Si tratta semplicemente d'un processo inverso: invece della registrazione di ciò che è stato, si ha la registrazione di ciò che è”⁸²². La inmediatez de los hechos y las sensaciones condicionan enteramente el diario de Bertuco, hecho constatable en su nivel más superficial en la abundancia de expresiones temporales de presente o de un pasado muy cercano: “[h]oy me escribe el tío”⁸²³, “[h]oy en la plática...”⁸²⁴, “[e]sta mañana...”⁸²⁵, “[a]noche oí un grillo...”⁸²⁶, “[h]oy nos ha dado un concierto...”⁸²⁷. La focalización sobre lo actual llega a condicionar incluso recuerdos más alejados en el tiempo —la muerte de la madre, cierta aventura amorosa que Bertuco ha tenido el verano anterior—, que son rescatados en tanto que resuenan en la conciencia presente del personaje. Ejemplo de ello es la evocación de Rosaura, que no sólo despierta en el niño

⁸²² R. Scrivano, “La penna che spia...”, pág. 18.

⁸²³ *A.M.D.G.*, pág. 329.

⁸²⁴ *Íbid.*, pág. 330.

⁸²⁵ *Íbid.*, pág. 331

⁸²⁶ *Íbid.*, *supra*.

⁸²⁷ *Íbid.*, pág. 332.

un anhelo en el presente, sino que se proyecta hacia el futuro: “En los prados hay a veces amapolas, con hojas de raso. Soplábamos Rosaura y yo y volaban las hojas ¡Qué ganas tengo de irme a casa! Me bañaré en el albercón y perderé de vista este colegio”⁸²⁸.

Por otro lado, que la realidad se asuma en el diario desde la conciencia del que escribe, desde su personalidad más íntima, no puede desligarse en el caso de *A.M.D.G.* del ambiente anulador que domina en la novela. La imposibilidad para la palabra comunicada, para el diálogo con el otro, necesidades sistemáticamente silenciadas por un método educativo despótico, hacen del diario un conducto formal necesario para el desahogo de la conciencia personal, un espacio en que el individuo se reencuentra consigo mismo. Si como afirma Enza Biagini, “[i]l presupposto del journal (fuori o dentro il racconto) consiste nell'intento di depositare, sull'ordito dei giorni e degli eventi, tratti del proprio io”⁸²⁹, la aparición de un modo narrativo como el diario íntimo para transmitir los pensamientos y sentimientos de Bertuco atrae importantes consecuencias en relación con la pedagogía despersonalizadora que ponen en práctica los jesuitas. De esta situación da constancia el narrador al apropiarse paródicamente del discurso ideológico de los jesuitas, como al referirse a la comunidad estudiantil en términos colectivos (grey, rebaño, ható), que insinúan un concepto formativo encaminado a la supresión de la personalidad diferencial con el propósito de implantar una conciencia uniforme. Así se corrobora en las clases de los padres Conejo y Mur, obstinados en el “adiestramiento militarista del carácter y de la sensibilidad”⁸³⁰ —principio que como oportunamente recuerda Andrés Amorós hunde sus raíces en las *Constituciones* ignacianas⁸³¹—, o en el hecho de que en el año escolar en que se sitúa la narración se adelanten los ejercicios

⁸²⁸ *Ibid.*, *supra*.

⁸²⁹ E. Biagini, "Il diario come parola", pág. 269.

⁸³⁰ *A.M.D.G.*, pág. 215.

⁸³¹ *Ibid.*, *supra*, n. 220.

espirituales para corregir la rebeldía —destacada en cursiva en el propio texto— de los niños⁸³².

El máximo grado de explicitación de esta pedagogía alienante se constata en la confesión que el padre Olano hace al padre Atienza, cuando dice sentirse “un tinglado sin alma en donde hacen y deshacen manos invisibles”⁸³³. La anulación de la personalidad experimentada por Olano se proyecta sobre los niños desde que aquél rememora su propia infancia, como algo que se ha quedado en el camino:

Es algo así como si yo hubiera sido una esponja que estrujaran, estrujaran hasta echarle todo el jugo y luego la empaparan en un líquido turbio. El jugo es mi infancia, es mi pasado, era mi yo, como dicen los filósofos de ahora, y todo lo he perdido en mis años de noviciado.⁸³⁴

Contra esta corriente despersonalizadora que subyace a lo largo de toda la novela, el hecho de que Bertuco tenga un diario, o lo que es lo mismo, una conciencia, un yo singular frente al mundo, supone una auténtica manifestación de rebeldía contra el discurso dominante que imponen los jesuitas. Si el contenido del diario conlleva la representación del mundo desde un yo, su misma materialidad implica un acto de reafirmación de la propia identidad frente a él. Este enfrentamiento entre un ambiente hostil que despersonaliza al individuo y la conciencia como espacio de la libertad personal es bien perceptible en la discordancia del personaje respecto del marco opresivo, manifestada con candidez en la frase inicial del primer fragmento: “Yo no soy congregante, porque, al parecer, soy bastante enredoso. Lo fui una vez, y en seguida me echaron”⁸³⁵; asumiendo plenamente su

⁸³² Sobre los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio como libro, afirma André Collinot que estaba concebido para que “le directeur l'utilise pour entraîner l'exercitant à la soumission de sa volonté, pour le conduire à l'«élection», état d'indifférence personnelle, de perméabilité, qui permet de coïncider avec la volonté de Dieu” (*L'exercice...*, pág. 19).

⁸³³ *A.M.D.G.*, pág. 177.

⁸³⁴ *Íbid.*, pág. 178.

⁸³⁵ *Íbid.*, pág. 327.

condición de rebelde: “Hoy, que es lunes, han salido los congregantes. Nos hemos quedado aquí en el estudio unos pocos, los informales.”⁸³⁶

En los diversos comentarios que va vertiendo el personaje sobre el discurso jesuítico de la salvación eterna y la huida de las tentaciones mundanas, observamos una paulatina decantación por la vida —lo que está fuera de los muros del colegio— que reacciona contra la educación para la muerte.

La expresión de la intimidad, la extroversión subjetiva hacia el mundo libera a la conciencia del pensamiento único al encontrar la diversidad tolerante, lección ésta que aún estaría por aprender Bertuco, como se relata en el resto del ciclo. Bertuco no quiere ser uno, ya es único.

En los dos primeros fragmentos (noviembre y diciembre) su informalidad se plantea como problema para la salvación del alma: “El padre Sequeros nos ha dicho que, de todos los que quedamos aquí, sólo se salvará uno”⁸³⁷. En diciembre, la estrategia jesuítica hace estragos a pesar de las cándidas aprensiones estéticas de Bertuco: “Yo quiero salvarme. Al parecer, ningún jesuita se ha condenado. Seré jesuita. Vamos, me asusta el que suelen ser muy sucios. Ese padre Olano... Pues ¿y Conejo? No digamos Mur”⁸³⁸. Llegado a este punto, el diario se silencia hasta marzo, con lo que da la impresión de una progresiva anulación espiritual del niño; a partir de aquí se recogen dos fragmentos por mes (marzo, abril y mayo). Si el tiempo de silencio parece incidir en el dominio del lenguaje jesuítico sobre la personalidad del niño, la multiplicación posterior de anotaciones denota una incipiente oposición contra el discurso trascendente de los padres, apoyado en una irremediable gravitación hacia la vida: “Los Padres hablan de milagros. ¿Qué mayor milagro que esta planta que yo tengo en el pote de pasta dentrífica?”⁸³⁹

⁸³⁶ *Ibid.*, pág. 328.

⁸³⁷ *Ibid.*, *supra*.

⁸³⁸ *Ibid.*, *supra*.

⁸³⁹ *Ibid.*, pág. 330.

Palpita aquí en germen una dicotomía que se proyecta a lo largo de todas las novelas de la tetralogía: lo vegetal como símbolo de la fertilidad vital o su ausencia asociada a la muerte. Pensemos en Rosina, cuyo nombre es ya representativa de la Naturaleza en su plenitud, o en la alucinación arbórea de Yiddy que transforma su dolor en savia para la vida o en la noventayochista mirada de Alberto al paisaje castellano, “desolación y yermo”, frente a un Norte exuberante y frondoso⁸⁴⁰.

En el primer retazo de abril, en que se expone la idea de que el Papa Clemente XIII, supresor de la Compañía de Jesús, había descendido a los infiernos, se confirma la reacción de Bertuco respecto de la palabra jesuítica: “Me parece demasiado. Es decir que en la Iglesia lo único importante son los jesuitas. A veces creo que son unos farsantes”⁸⁴¹. Este distanciamiento de la “negrura”, del vivir pensando en la muerte —*Vive memor lethi* es el título que se antepone al capítulo de los Ejercicios Espirituales—, sustancia ideológica de los padres, se consolida finalmente en los dos últimos fragmentos, correspondientes al mes de mayo, en los que a través de los motivos del grillo y de la panderotología se manifiesta un anhelo de plenitud vital sólo alcanzable en los extramuros del colegio, en los espacios abiertos y bajo la claridad solar. A. Amorós ha señalado que la fascinación acústica por el cri cri del grillo o el deleite visual por el que toca la pandereta son rasgos “inequívocamente pueriles”⁸⁴², pero que denotan una atracción, aunque sea estética —recordemos que al ver a la tuna decide no ser poeta para “ser un gran panderetólogo”⁸⁴³—, por la vida.

El hecho de que el diario comporte la ausencia estructural de un

⁸⁴⁰ El tema adquiere importantes implicaciones regeneracionistas si recordamos el artículo de Ayala “La fiesta del árbol”, en el que la influencia de Joaquín Costa lleva al joven diputado Don Felipito Asiniego a pensar que “la causa de la aridez castellana estriba en el desamor al árbol; remedio indicado, provocar el amor al árbol” (*O. C.*, I, pág. 96).

⁸⁴¹ *A.M.D.G.*, pág. 330.

⁸⁴² A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 131.

⁸⁴³ *A.M.D.G.*, pág. 332.

destinatario, alguien ante quien justificar actos y opiniones y al mismo tiempo alguien que coarte el libre flujo de los mismos, convierte este procedimiento en un espacio narrativo privilegiado, similar al monólogo interior, para dar rienda suelta a la intimidad más soterrada, e incluso para observar desde una lectura intrusa —primero la del narrador y después la del lector— las obsesiones y vacíos que condicionan el ser individual. Es curioso observar en este sentido cómo coinciden las obsesiones de Bertuco con el tipo de personalidad proclive a la escritura intimista, estimulada en muchos casos por circunstancias familiares y personales como el haber recibido una estricta educación religiosa o la prematura muerte de la madre⁸⁴⁴. No es nuestro propósito servirnos de tales principios para perfilar un cuadro psicológico de Bertuco, sino destacar el hecho de que Ayala aprovecha la introspección interior del diario para cifrar, de primera mano, las claves de la problemática latente que arrastra Alberto hasta las cumbres de Pajares en *Tinieblas* y de la que trata de desembarazarse en *La pata y Troteras*. En este sentido, no pueden pasarse por alto aspectos como que Bertuco sienta que se ha rendido al “yugo de la tiniebla”, que con toda la verosímil puerilidad de un niño se pregunte por la injusticia de las cosas, o que la figura de la mujer cobre una dimensión antitética entre la ternura espiritual y la sensualidad carnal —pensemos sin ir más lejos en la disyuntiva que suponen Josefina y Meg para el Alberto de *La pata*.

Hemos observado que la elección genérica responde a un plan intencional que va desde los primeros brotes de la individualidad hasta el despertar de la conciencia egoísta y subjetiva que reafirma su vocación vital, pasando por un silencio, igualmente expresivo, que revela el intento de apropiación por parte del discurso jesuita de esa conciencia diferencial.

⁸⁴⁴ Cfra. Riccardo Scrivano, “La penna che spia...”, págs. 13-47.

4. Formas dialogadas

El diálogo es un recurso que puede desempeñar una amplia gama de funciones narrativas en alternancia con otros modos de presentación de la materia novelesca. Mediante esta técnica el narrador puede dar conocimiento directo de los pensamientos, emociones y modos expresivos peculiares de sus criaturas de ficción o revelar conflictos latentes entre ellos. En el presente apartado no nos vamos a ocupar del diálogo como procedimiento novelesco, sino de aquellas formas dialógicas que responden a patrones genéricos no propiamente narrativos: el diálogo platónico y el diálogo teatral y de su función en el seno de la tetralogía.

4.1. El diálogo platónico

A lo largo de este trabajo hemos podido concretar en numerosas ocasiones la influencia que el pensamiento platónico ejerce sobre Pérez de Ayala. No es de extrañar, por tanto, que la forma dialogada, vehículo expresivo predilecto del autor de *La República* —de los veintisiete diálogos a él atribuidos tan sólo la *Apología de Sócrates* no adopta esta técnica—, deje su impronta en la narrativa del escritor asturiano. Así sucede en el breve diálogo que mantienen Alberto y Telesforo Hurtado en el capítulo inicial de *La pata de la raposa* o en la conversación entre Alberto y tita Anastasia de la misma novela.

La presencia del diálogo platónico como componente estructural de la novela se justifica, según Ayala, porque constituye, junto al diálogo popular, uno de los tipos dialógicos esencialmente artísticos. Mientras que el molde popular sirve para exponer ideas, sentimientos y expresiones universales, depuradas y esencializadas por el paso de los siglos, en el platónico “el locuente está creando expresiones inauditas, puesto que tiene que expresar ideas y sensaciones originales”⁸⁴⁵. Esta originalidad inherente al diálogo

⁸⁴⁵ O. C., III, pág. 163.

platónico no significa la expresión de lo antes nunca sentido, pensado o dicho, sino la manifestación del hallazgo intelectual o emocional en la conciencia individual en el mismo instante de su alumbramiento. Desde este punto de vista, el diálogo platónico constituye en la tetralogía un espacio formal que da cuenta del proceso de iluminación, camino de clarificación para salir de las tinieblas de la caverna, y que vendría a ser asimismo el correlato dialéctico del principio estético de ver las cosas como por primera vez.

Sabido es que el método socrático de la mayéutica se apoya en la teoría de la *anámnesis*, según la cual el saber no se trasmite, sino que se engendra —una especie de parto de luz— mediante la pregunta y la reflexión que promueva en el sistema de pensamiento establecido; de ahí que formalmente el diálogo platónico haga de la secuencia pregunta-respuesta su esquema básico, dentro del cual Pedro Bádenas ha distinguido una triple tipología que nos sirve de fundamento teórico en el análisis de esta modalidad dialogada en la tetralogía.

Según Bádenas hay un primer modelo, que denomina “diálogo estíquico”, que representa las intervenciones formadas por frases de extensión reducida. A éste sigue el “diálogo asimétrico” —forma nuclear del diálogo platónico—, constituido por un segmento de larga extensión por parte de un personaje principal, frente a una respuesta breve, en ocasiones con simples monosílabos, del interlocutor correspondiente. Por último, apunta la presencia de un “diálogo breve”, en el que los interlocutores se reparten intervenciones de similar duración. Estos tres esquemas dialógicos pueden presentarse sin solución de continuidad en el texto⁸⁴⁶. Pasemos ahora a los episodios en cuestión.

En *La pata de la raposa*, Alberto, después de una corta estancia en Cenciella en compañía de su novia Fina, se marcha a Villaclara con Telesforo Hurtado. Ya en el tranvía, Hurtado propone un tema a la consideración de

⁸⁴⁶ P. Bádenas, *La estructura del diálogo...*, págs. 21-22.

Alberto: “Desengañese usted; a nuestra edad, lo único es el amor, y su solución más racional, el matrimonio. ¿Qué piensa usted?”⁸⁴⁷ Las primeras palabras de Alberto coinciden con lo que, según Ayala, constituye el punto inicial de la mayéutica socrática, concretado en un “yo no sé nada”⁸⁴⁸: “No sé qué pensar”. La siguiente frase denota asimismo el proceso de conocimiento cooperante que pone en juego la dialéctica socrática: “Ayúdeme usted a discurrir”⁸⁴⁹. Esta exigencia de un otro en la búsqueda de la verdad se sustenta en la convicción platónica de que “el conocimiento filosófico todavía se puede encontrar, a través de la dialéctica, en la investigación compartida”.⁸⁵⁰

Una vez cumplido este requisito de colaboración, sigue un breve coloquio que formalmente se articula en dos partes. En la primera domina el patrón asimétrico, ya que Alberto, en intervenciones más extensas, lleva la pauta del razonamiento, en tanto que las respuestas cortas de Hurtado actúan como transición que permite el desarrollo de la argumentación de aquél:

Primero, yo o usted, o X, nos enamoramos de una mujer, de esa variedad de particularidades corporales (cara, cuerpo, aire, expresión, acento, etc., etc.), que hace que esta mujer se diferencie de todas las otras. Si la amamos intensamente, las demás mujeres nos son indiferentes u odiosas. ¿No es así?

—Sí, sí, desde luego. Sin embargo, hay algunas muy divertidas, vamos para pasar el rato.

—Perdón, hablo del Amor, con mayúscula. Como usted decía antes, el único amor... Me refiero a ese sentimiento exclusivo que nos hace concentrar toda nuestra vida afectiva en una mujer determinada, y sin la cual no puede haber matrimonio lícito, honrado. Pues bien: figúrese usted que mañana, al volver usted a casa de don Medardo, sale a recibirle una mujer consumida, lacia, canosa, de flácido seno y boca desdentada, y que le tiende los brazos amorosamente, exclamando: «Telesforo de mi vida, ven con tu Leonor». Y que fuese en efecto Leonor, así transfigurada en el curso de la noche, por cualquiera circunstancia,

⁸⁴⁷ O. C., I, pág. 400.

⁸⁴⁸ R. Pérez de Ayala, *Viaje entretenido...*, pág. 99.

⁸⁴⁹ O. C., I, pág. 401.

⁸⁵⁰ J. Gómez, *El diálogo...*, pág. 87.

por arte de encantamiento si usted quiere. Espiritualmente, continúa siendo la Leonor de hoy. ¿La amaría usted como hoy la ama?

—Eso es caprichoso, imposible. Sé que no puede ocurrir; por lo tanto, no sé lo que haría en ese caso.

—¿Que no puede ocurrir? Si ha de ocurrir fatalmente, hombre de Dios. Sólo que la obra de unos años, muy pocos, no vaya usted a creer, yo la condense en una noche [...]⁸⁵¹

En la segunda parte, el diálogo se vuelve conciso, en consonancia con lo que Bádenas denomina modelo estíquico. Las breves preguntas de Alberto condicionan la respuesta del interlocutor, cuya participación se reduce a réplicas monosilábicas del tipo “sí”, “eso es”, etc., que precipitan vertiginosamente la conclusión de Alberto, contraria a la posición inicial de Hurtado. De esta manera, Alberto remeda formalmente la anacresis socrática, entendida como “les moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'interlocuter, de l'obliger à exprimer son opinion, et de pousser celle-ci jusqu'à ses limites”⁸⁵²:

—Parece usted referirse a un amor material... [dice Hurtado]

—¿Al incentivo carnal?

—Eso es; pero el amor es algo desligado de ese materialismo; es un sentimiento puro.

—¿De alma a alma?

—Indudablemente.

—Entonces el matrimonio huelga⁸⁵³.

La práctica mayéutica de Alberto se sustenta en la exigencia de precisión lingüístico-conceptual que, según Ayala, caracteriza la dialéctica socrática⁸⁵⁴, y lleva hasta sus últimas consecuencias las opiniones de

⁸⁵¹ O. C., I, pág 401.

⁸⁵² M. Bakhtine, *La poétique de...*, pág. 156.

⁸⁵³ O.C., I, págs. 401-402.

⁸⁵⁴ En *Viaje entretenido al país del ocio* leemos: “Sócrates dice siempre hasta la náusea: «Para llegar a la verdad en una deliberación (el diálogo es una deliberación, un `dejar libres´ verdades antes reclusas y como paralíticas) hay que comenzar por definir las palabras con exactitud.» He aquí la primera pedagogía del nombre y la cosa, del nominalismo y el realismo medievales. Sócrates no puede oír nada, aun la cosa más obvia, usadera, admitida, indiscutida y de sentido común, a que no ataje con algo que unos toman como negación” (*ed.*

Telesforo para descubrir la trampa que éstas esconden. Para llegar a la conclusión final de que el matrimonio nada tiene que ver con el amor, Alberto ha desacreditado en su totalidad los términos en que Telesforo había propuesto la cuestión. Sobre aquel primer aserto de que “a nuestra edad, lo único es el amor”, responde Alberto con una proposición esencialista en que se pone de manifiesto que en Amor no hay edad ni caben otras mujeres “para pasar el rato”; sobre aquel otro que ve en el matrimonio el desenlace racional del amor, la argumentación de Alberto fuerza a su interlocutor a declarar que se trata de un sentimiento de naturaleza espiritual.

Como principio de autoridad, Alberto pretende introducir en la conversación las ideas platónicas sobre el asunto. El eje temático que articula el coloquio de ambos personajes acaba inscribiéndose en un referente dialógico preciso, el *Banquete*, el diálogo sobre el amor, por antonomasia: “Cuando Platón enfoca el sentimiento del amor, desde puntos de vista diferentes”⁸⁵⁵. La importancia de esta obra como intertexto ya fue señalada en relación con la segmentación capitular de *Tinieblas en las cumbres* y sustrato estético en *La pata de la raposa*; asimismo recordábamos que Antón Tejero lo considera un texto fundamental para la regeneración del pueblo español. Observamos ahora que constituye el referente formal y temático de una secuencia dialogada, concebida por el autor para poner de manifiesto la contradicción de ambos personajes: después de casarse con Leonor, Telesforo huye con la cupletista francesa *Nanon Orette* y Alberto se deja llevar por el incentivo carnal con la prostituta Magdalena.

Este soporte formal de procedencia platónica se encuentra también en el coloquio entre Alberto y tita Anastasia, en la misma obra. A diferencia del ejemplo anterior, el contenido de la conversación gira desde el principio sobre

cit., págs. 98-99).

⁸⁵⁵ *La pata de la raposa*, ed. A. Amoros, pág. O. C., I, pág. 121. Citamos por esta edición ya que este fragmento no aparece en las O. C.

el universo ideológico del fundador de la *Academia*, como pone de manifiesto el epígrafe que le da título: “Lo bello, lo bueno, lo verdadero y la misa”. El capítulo aparece fragmentado en tres unidades que se corresponden con las categorías expuestas en el rótulo genérico: el primero, sobre “lo bello”; el segundo, sobre “lo bueno”; y, el último, sobre “lo verdadero y la misa”.

Los personajes dialogantes son los mencionados Alberto y tita Anastasia, con una breve intromisión humorística de Josefina en el primer y tercer fragmentos, en la línea de las oposiciones tonales de la narrativa ayalina, que actúa como elemento anticlimático de la trascendencia del tema.

El segmento inicial es exclusivamente dialogado, con la inclusión de dos *verbum dicendi* (tita Anastasia “interroga” y “Fina se adelanta a decir”) para facilitar la identificación de las voces. Formalmente, se ajusta al patrón “estíquico” con breves preguntas de tita Anastasia y réplicas similares de Alberto:

Tita Anastasia interroga:

-Con sinceridad, Alberto: ¿usted encuentra al pequeñín tan feo como algunos dicen?

-Nada hay que sea feo, tita Anastasia.

-¿Cómo? Por lo menos, hay cosas que son más guapas que otras.

-Nada hay que sea más guapo que otra cosa, tita Anastasia.

-Entonces, ¿por qué se ha enamorado usted de Fina, y no de mí?

Fina se adelanta a decir:

-Aún está a tiempo, tita Anastasia.

Calla zalamera⁸⁵⁶.

En el segundo fragmento, el diálogo está enmarcado por dos intervenciones del narrador. La primera sitúa el tema que será objeto posterior del diálogo (la dicotomía de lo bueno y lo malo, a partir de cierta acción de un tal señor Robles), mientras que la acotación final expone la reacción de tita Anastasia a las palabras de Alberto. El diálogo se inicia de nuevo con un *verbum dicendi* (“tita Anastasia interroga”) y se desarrolla mediante el esquema

⁸⁵⁶ O. C., I, págs. 532-533.

estíquico:

-No cree usted, Alberto, que eso que ha hecho Robles es una acción muy mala.

-Nada hay que sea una mala acción, tita Anastasia.

-¿Ni el robar?

-Ni el robar.

-¿Ni el matar?

-Ni el matar.

Tita Anastasia se santiguó⁸⁵⁷.

El último fragmento persiste en el mismo esquema. La curiosidad de tita Anastasia por conocer la opinión de Alberto a raíz de “un asunto de poca monta” da pie a un breve diálogo estíquico sobre la verdad y la religión en el que se alternan preguntas y respuestas:

-¿Qué es la verdad?

-Tita Anastasia, una vez se lo preguntaron a Pilatos, y él se lavó las manos.

-¿Y qué quiere decir eso? Que es verdad lo que se toca con las manos. ¿Eh?

-También puede querer decir que se debe tener muy limpia la piel, de manera que no ocurra que cuando creamos tocar una cosa, estemos tocando tan sólo nuestra propia inmundicia.

-¿Usted va a misa, Alberto?

-No, tita Anastasia⁸⁵⁸.

Alberto se asienta en el magisterio socrático, tal como Ayala lo entiende: manifestación de una doctrina inaudita, esto es, no oída anteriormente, que es expuesta de manera sencilla para que llegue a todos y que actúa críticamente, pero sin dogmatismos, contra las ideas existentes, por lo que pasa por peligrosa y escandalosa para las mentes tradicionales⁸⁵⁹. Tita Anastasia representa el “diálogo popular”, la tradición milenaria —he aquí el sentido del bable en boca de este personaje—, que se santigua ante la escandalosa

⁸⁵⁷ *Ibid.*, pág. 533.

⁸⁵⁸ *Ibid. supra.*

⁸⁵⁹ O. C., III, págs. 545-546.

opinión de Alberto de que ni el robar ni el matar son actos malos, pero que considera que en realidad es “un santín”.

Al preguntar a Alberto sobre lo bueno, lo bello y lo verdadero tita Anastasia pone en marcha el proceso mayéutico, en el cual el aprendizaje no se fundamenta en la recepción pasiva de conocimientos, sino en la germinación de un elemento activo en el interlocutor que fuerza a la reformulación personal de los contrarios:

Usted dice que todo es guapo, que es lo mismo que decir que todo es feo. Usted dice que todo está bien, que es lo mismo que decir que todo está mal. Usted dice que para conocer la verdad hay que lavarse las manos, y esto se me figura que es lo mismo que decir que no se puede conocer la verdad. Y usted no va a misa, que es lo mismo que no creer en Dios. Y, sin embargo, me parece usted un santín... ¡No me lo explico!⁸⁶⁰

La desestabilización de las opiniones tradicionales (las *doxa*) de tita Anastasia sobre el bien, lo bello y lo verdadero aboca a una consideración ética sobre el “experimento” mayéutico de Alberto por parte del narrador, que presenta negativamente sus consecuencias sobre Anastasia: “Pero la vieja no le oye. Está absorta en sus cavilaciones; dentro de su espíritu hay el malestar de una contradicción que nunca atinará a resolver”⁸⁶¹. Queda claro que este personaje nunca alcanzará la *epistheme* en que todas las contradicciones se reconcilian, con lo que el compromiso educativo del intelectual viene ahora contrarrestado por una valoración ética. Así se pone de manifiesto al final de la novela, cuando tita Anastasia culpa a Alberto por la muerte de Fina en términos que remiten al diálogo platónico por ellos mantenido anteriormente:

—¡Que el mexo del sapo te emponzoñe la lengua; esa lengua de falsedad. Que las anxiguas fediondas te coman la cara; esa cara traidora en el afalagar . Que las llocas aviésporras te saquen los ojos; esos ojos de criminal. Que en el cucho de tu corazón maldito haga su nido el

⁸⁶⁰ O. C., I, pág. 534.

⁸⁶¹ *Ibid.*, pág. 535.

alacrán. Que en por los siglos de los siglos te queme el alma Satanás!⁸⁶²

El abuso del bable como lengua popular incide en la recuperación por parte de tita Anastasia de su visión tradicional de las cosas. Quien había pretendido relativizar lo bello, lo bueno y lo verdadero representa ahora, por mor de su conducta, la falsedad, la fealdad y la maldad para su educanda.

El patrón dialógico que imita el modelo platónico incide en las contradicciones del personaje central, que se mete al magisterio socrático cuestionando y subvirtiendo las opiniones ajenas antes de encontrar, muy tarde ya, el magisterio sobre sí mismo, como delata el lema vinciano que aparece en la tercera parte de *La pata de la raposa*: “Non si po'avere maggior né minore signoria, che quella di sé medesimo”⁸⁶³.

4.2. El diálogo teatral

El género dramático desempeña un papel importante en el universo narrativo de Pérez de Ayala, hecho ya constatado por Baquero Goyanes al advertir en sus novelas “una muy peculiar textura teatral, perceptible en temas, situaciones, diálogos y modalidades descriptivas”⁸⁶⁴ y por Andrés Amorós al referirse a ciertos personajes y ambientes que parecen trasposición del sainete⁸⁶⁵. No es propósito del presente apartado insistir en afinidades precisas o considerar maneras de apariencia teatral que se acomodan al entrar en la modalidad narrativa, sino analizar la función expresiva de aquellos pasajes o capítulos cuya forma es de naturaleza esencialmente teatral, como sucede en “Consejo de pastores” de *A.M.D.G.* o en las acotaciones a la lectura del *Otelo* en *Troteras y danzaderas*.

⁸⁶² *Ibid.*, pág. 566.

⁸⁶³ *Ibid.*, pág. 541. Este lema aparece recogido en la sección “Nuestro salterio” de la revista *Helios* (nº IV, 1903, pág. 126).

⁸⁶⁴ M. Baquero Goyanes, “La novela como...”, pág. 161.

⁸⁶⁵ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 227.

4.2.1. “Consejo de pastores” o la estructura de la intolerancia

El capítulo IV de *A.M.D.G.*, titulado “Consejo de pastores”, está concebido como una pequeña pieza teatral. La inclusión de un texto en forma dramática pura ha merecido diversas opiniones por parte de la crítica. José A. Balseiro censura la utilización de una técnica no propiamente narrativa en la composición de la novela.⁸⁶⁶ De manera imprecisa, Andrés Amorós califica el “Consejo de pastores” como “capítulo dialogado” y explica su empleo, junto a las memorias de Bertuco o los comentarios a los Ejercicios Espirituales, como un intento del autor por evitar la monotonía de la voz narrativa⁸⁶⁷. Al margen de que éste sea el efecto estético pretendido —hecho discutible por lo enojoso que resulta la lectura del capítulo de los Ejercicios Espirituales—, Bobes Naves considera que se trata de un rasgo estilístico muy arraigado en su universo narrativo⁸⁶⁸, como ya advertía Baquero Goyanes. No obstante, el “Consejo de pastores” presenta una singularidad respecto de las situaciones dramáticas que se puedan localizar, de los diálogos que remedan modos propios del teatro en la tetralogía, y es que se trata de una verdadera pieza teatral engastada en una novela. Decir que todo el capítulo adopta la forma dialogada no basta para caracterizarlo genéricamente como teatral, ya que el diálogo puede aparecer con mayor o menor grado de reincidencia en novela; ahora bien, en el caso de la novela, el discurso de los personajes es transmitido directa o indirectamente por un narrador, que no renuncia además a su capacidad reflexiva o valorativa, actitud impensable en el texto dramático⁸⁶⁹.

Antes de entrar en el análisis del “Consejo de pastores” queremos destacar su estrecha imbricación estructural con la sustancia temática de la novela, desde el momento en que la práctica pedagógica jesuítica se decanta estratégicamente hacia la teatralidad:

⁸⁶⁶ J. A. Balseiro, “Ramón Pérez...”, pág. 139.

⁸⁶⁷ A. Amorós, *La novela intelectual...*, pág. 165.

⁸⁶⁸ C. Bobes Naves, “Renovación del...”, pág. 89.

⁸⁶⁹ C. Bobes Naves, *Semiología de...*, pág. 137.

Bertuco padeció, todo el tiempo que duraron los ejercicios espirituales, dolorosos desfallecimientos y agonías interiores. Dentro de él despertábase un sentido crítico y de rebelión contra aquellas verdades, pretendidamente inconcusas, que con tanto aparato escénico intentaban inculcarle⁸⁷⁰.

“Consejo de pastores” asume formalmente esta tendencia teatral de la enseñanza jesuítica, con lo que el género, más que imposición arbitraria del autor, se desprende de la cohesión orgánica del mundo ficcional representado, una exigencia estructural enraizada en el secretismo y en el boato histriónico de los padres.

El capítulo se inicia con unas breves indicaciones escénicas sobre la decoración de la celda del padre Arostegui, siguen luego los nombres de los *dramatis personae* y, por último, el diálogo. La información paratextual que compete a los dos primeros aspectos presenta una disposición atípica, que supone una intención estilística en la que el plano del contenido se proyecta sobre el armazón formal. Efectivamente, la convención del texto dramático aconseja la prioridad de la nómina de los *dramatis personae* sobre las indicaciones escénicas, orden respetado por Pérez de Ayala tanto en “La dama negra”, obra simbolista que sigue el modelo dramático de Maeterlinck, que publica en la revista *Helios* en 1903⁸⁷¹, como en *La revolución sentimental*, patraña de cuadro único escrita en 1909⁸⁷². La anteposición de los datos referidos al lugar en que se produce el diálogo sugiere, de acuerdo con uno de los ejes temáticos subyacentes en la novela, la determinación del medio sobre la persona, hecho que, por lo demás, parece confirmar el autor en el prólogo al identificar estéticamente la celda del padre Arostegui con su personalidad: “Todas las celdas son iguales; pero la del Rector caracterízase por cierta desnudez hosca, hermética, que corresponde justamente con el carácter del

⁸⁷⁰ A.M.D.G., pág. 248.

⁸⁷¹ M^a Rosa Cabo Martínez, “Teatro olvidado...”, págs. 608-613.

⁸⁷² O. C., II, págs. 1039-1071.

padre Arostegui⁸⁷³. Asimismo, que la nómina de personajes no aparezca encabezada por la fórmula *dramatis personae*, sino por la de “interlocutores”, incide en la ausencia de antagonismos o conflictos en el encuentro dialógico. Por otra parte, ofrecer una nómina de personajes ya conocidos por el lector implica paradójicamente un verlos por primera vez, ya que al introducirse el texto en el cónclave jesuítico ofrece una representación desenmascarada de los santos padres. Con ello se pretende que ante el lector-espectador se produzca un desvelamiento similar al que Bertuco manifiesta en su diario: “A veces creo que son unos farsantes”⁸⁷⁴.

Sobre el orden en que se desarrollan las distintas intervenciones dialogadas hay un hecho que llama poderosamente la atención: su disposición matemática. El motivo que ha concitado la deliberación, el “consejo” de los cuatro pastores es la indisciplina de los alumnos, ante lo cual llegan a la conclusión de adelantar los ejercicios espirituales para restablecer el orden. La estructura de las intervenciones incide de manera expresiva en tal propósito educativo, ya que el desarrollo de la escena presenta dos series dialógicas idénticas. Al identificar el orden de participación de cada personaje con una letra (Arostegui: A; Sequeros: B; Conejo: C; Mur: D) la secuencia resultante sería la siguiente:

1ª serie A-B-A-B-A-C-A-D-A-D-A-C-A-D

2ª serie A-B-A-B-A-C-A-D-A-D-A

La regularidad de turnos se quiebra al final de la segunda serie, justamente cuando, de acuerdo con el desenvolvimiento de la primera, tocaba hablar al padre Conejo, a quien en la última intervención de la primera secuencia había hecho callar Arostegui al tratar de replicar aquél al padre Mur. El padre Eraña, haciendo gala de su apodo, Conejo, esconde las orejas. Todo queda en un diálogo a dos voces entre Arostegui y Mur, cuya opinión se

⁸⁷³ A.M.D.G., pág. 197.

⁸⁷⁴ *Íbid.*, pág. 330.

impone a la de los demás. Disciplina y orden afectan, pues, a la misma estructura del texto, que se encamina manifiestamente hacia la imposición de un discurso monológico (Mur) que acaba por silenciar la función dialógica (Sequeros y Conejo). La supresión de la facultad interlocutora condiciona el hecho de que el padre Conejo se manifieste en un aparte que atenta contra la convención teatral, al aparecer mediatizado por la voz del narrador, vulneración que contraviene *sotto voce* el discurso totalizador de Mur:

MUR. Aun cuando mi experiencia es corta, me basta para saber que el hombre es naturalmente malo. Pero ¡qué la experiencia propia! ¿No nos lo dice la sabiduría eterna? El corazón humano es seco, pedregoso, y no lo ablanda si no es el temor de las penas venideras o el recuerdo de las pasadas, y muchas veces, ni aun eso. Amor... Sí, amor a todo y a todos; es cosa debida. Amor, señaladamente a nuestros santos fines, de los cuales son medios de mucho fuste estas criaturas que se nos encomiendan y en las cuales apuntan ya todos los malos instintos: la sensualidad, el orgullo, la rebeldía; *la rebeldía*. Amor... No en balde la ciencia, que la tradición elabora, afirma: Quien bien te quiere, te hará llorar. (*Una pausa.*)

AROSTEGUI. Procuren la enmienda de la división. (Salen Sequeros, Eraña, Mur. Conejo piensa): «Este viborezno no escatima su ponzoña»⁸⁷⁵.

Los tres capítulos siguientes de la novela ponen de manifiesto que esta disposición regular no es caprichosa. En ellos se llevan a la práctica las distintas concepciones pedagógicas de Sequeros (“Pedagogía laxa”), Eraña (“La pedagogía de Conejo”) y Mur (Mur, pedagogo), respectivamente, esto es, de la línea blanda a la dura, en sentido idéntico al de las intervenciones dialógicas del “Consejo de pastores”.

El diálogo teatral se justifica, pues, en *A.M.D.G.* no sólo como recurso que logra evitar la monotonía de la voz narrativa, sino como vehículo cuya específica tipología dialógica aprovecha Ayala para expresar una problemática ínsita a un universo narrativo particular.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, pág. 199.

CONCLUSIONES

Antes de que Ramón Pérez de Ayala terminara la redacción de *Tinieblas en las cumbres* en 1907 había concebido un vasto plan narrativo que va a cobrar vida literaria en una tetralogía novelesca que tendría como protagonista a Alberto Díaz de Guzmán. Si es cierto que parece comenzar aquella novela sin pensamiento de ciclo alguno, hemos podido constatar, sin embargo, que al poco tiempo de iniciada concibe la idea de integrar *Tinieblas* en un plan de mayor aliento, tal tetralogía. La iluminación de ese plan narrativo empieza a vislumbrarse durante el episodio amoroso de Rosina y Fernando, cuya fulgurante relación se proyectará posteriormente sobre toda la tetralogía y se sustentará en la tónica bizantina que favorecerá una peripecia argumental de larga andadura, con constantes encuentros y desencuentros, posibilidades entrevistas y luego frustradas y misteriosos reconocimientos finales. El trance en que el enigmático Destino estorba el suicidio de Rosina, súbitamente fortalecida gracias a una vaga probabilidad de reencuentro con el amado en *Tinieblas*, cobra sentido inopinadamente en *Troteras y danzaderas*, donde se cierra con la anagnórisis final de los amantes, largo tiempo separados, el ciclo narrativo insinuado en esas páginas del capítulo “El Pasado”.

Por otro lado, la utilización del seudónimo Plotino Cuevas en la primera edición de *Tinieblas en las cumbres* resulta una verdadera declaración de intenciones en lo tocante a la proyección social del fenómeno literario tal como lo concibe Ayala. El caudal de referencias que delata la sustancial presencia del pensamiento platónico en la obra narrativa y ensayística del escritor asturiano, revela la asunción por parte de éste del deber de sacar al pueblo español de la ignorancia, en una personalísima solución en favor de la regeneración nacional. La Literatura –la praxis narrativa y la labor ensayística en el caso de Ayala– debe arrogarse la tarea

de guiar al pueblo fuera de la simbólica cueva donde las *doxa* –las verdades aceptadas por la sociedad sin cuestionamiento, sin inquisición crítica– impiden una visión personal, propia, del *statu quo*. Esta dimensión ética de la narrativa ayalina encuentra en la visión plotiniana –el ojo interior que simbólicamente capacita al hombre para ver en la oscuridad– la finalidad estética desde la que abordar la solución a los males nacionales. Dotar al español de sentidos, liberándolo previamente de pulsiones irreconciliables (educación estética) como paso previo para una visión personal de la realidad que favorezca la comprensión y la convivencia (pretensión ética), es el proyecto que propugna Ayala con la elección del seudónimo. Este designio, constatable en la estructura narrativa, se asienta en un libro cuya lectura, según las enigmáticas palabras de Antón Tejero (Ortega y Gasset) en *Troteras y danzaderas*, puede alzar al pueblo español a la dignidad de nación civilizada: el *Simposio* platónico, en el que se plantea una ascensión, por vía estética, desde el amor físico a la contemplación del amor puro.

Tanto los testimonios íntimos del escritor asturiano a algún confidente epistolar sobre sus incontrolables ímpetus amorosos como otros muchos documentos de la época muestran un desagradable panorama de los usos eróticos dominantes en la sociedad madrileña de principios del siglo XX, época en la que además aumentaba el número de espectadores que asistía con ojos lujuriosos a espectáculos de género ínfimo. Injustamente desacreditada como una execrable novela lupanaria, de cuya moda y rentabilidad económica trataría de beneficiarse Ayala, *Tinieblas en las cumbres* –como luego las demás de la serie– asume con valentía literaria aquella problemática personal y nacional y adopta el patrón genérico lupanar como soporte estructural y temático. Personajes como Cerdá, Jiménez y San Martín compendian en esa primera novela una actitud vital en la que la imaginación lasciva, la búsqueda animal del placer sexual,

impera sobre el disfrute sensorial de la belleza. Reflejo, pues, de un mal nacional, el tiránico dominio de la pulsión instintiva reclama como molde genérico ideal la novela lupanaria, sobre la que pretende incidir el programa de educación ética-estética diseñado por el escritor asturiano. El triunfo de este proyecto sobre el condicionante lupanar se verifica en tres ilustrativos episodios: la salida de Verónica del mundo de la prostitución tras el experimento de la lectura de *Otelo*; el ensayo de inmersión emocional que disuade a Mágina de entrar en ese mundo de perversiones al ver la realidad de las cosas por sí misma, sin falsos idealismos literarios; y, en el caso de Alberto, la toma de conciencia de la necesidad de superar la tiranía de las pasiones impuras (fase representada en la traición del amor a Fina con una *trotera*) y de las emociones irracionales provocadas por la contemplación de las bellas formas sensibles (fase reproducida en la dependencia que siente Alberto por la hermosa y voluble Meg).

A la luz de esta lectura de la tetralogía consideramos que la interpretación trascendental que en clave hispánica ofreciera Ayala en el controvertido prólogo a la edición argentina de *Troteras y danzaderas* –la integración de una conciencia individual en el seno de la conciencia colectiva– no resulta en absoluto contradictoria con la inclusión de elementos biográficos, aspectos éstos entendidos como irreconciliables por algunos sectores de la crítica ayalina. De hecho, sólo al entrar en la conciencia colectiva cobra sentido aquella conciencia individual; dicho de otro modo, la revelación del compromiso ético del escritor de poner en la esfera pública sus ideas y escritos –dimensión narrativizada en la tetralogía–, sólo es asumible en la medida en que la generación, desarrollo y consolidación de una conciencia nacional se beneficia de ello. Desde este prisma, la tetralogía narra la evolución desde una conciencia individual desenraizada, ególatra y antisocial (el Alberto esteticista consumido por sus obsesiones metafísicas) hasta otra ética, vital y de vocación social (el Alberto

que decide escribir para los demás). El tránsito de una conciencia a otra se desencadena al discernir el personaje que su individualidad se ensancha al encontrar su función y deber en sociedad.

La consideración de la literatura como un arte social entronca de modo consciente la narrativa ayalina con ilustres antecedentes, entre los que destacan el mencionado Platón y Horacio así como los grandes maestros del realismo nacional (Clarín y, singularmente, Galdós), cuyas narrativas, amén de por sus cualidades artísticas, es valorada por nuestro autor por lo que tienen de preexistencia virtual, de preparación para la vida “natural”. Con ellos la novela educa al hombre al ponerlo sobre aviso mostrándole las diversas, complejas e inesperadas contingencias de la vida tanto en la problemática individual como en la convivencia social. Después de un corto periodo inicial marcado por la sublimación de la Belleza esteticista, que pronto entra en crisis –en este contexto, resulta inevitable asociar la imagen del dios del sol, *Helios*, cuyo nombre adoptará la revista modernista fundada por González Blanco, Juan Ramón Jiménez y el propio Pérez de Ayala, con el eclipse solar con que culmina *Tinieblas*–, Ayala reivindica un arte que se traduzca en el mejoramiento social, ético y estético del pueblo al que va dirigido.

Alejado el escritor asturiano de ilusorios idealismos, el estudio de la ensayística ayalina revela a un profundo conocedor del tipo de público dominante en su tiempo, de sus numerosos y arraigados prejuicios, así como de su desinterés por lo sustancial o reflexivo en el arte, dada la preferencia del espectador por la amenidad superficial y los espectáculos picantes. Como correlato de su propensión educativa, el universo narrativo de Ayala asume igualmente una imagen particular de ese público en forma de instancia lectora. Su novela, sin perfilar nítidamente un modelo de lector dominante, apela en ocasiones al cómodo e irreflexivo lector realista, en otras al libidinoso consumidor de novela lupanaria o sicalíptica y en otras al receptor

de la novela romántica o de aventuras amorosas. Algunas técnicas narrativas usadas en las novelas de la tetralogía sólo cobran sentido en tanto que preestructuran una respuesta por parte del lector, es decir, incorporan un modelo de recepción. Así, las repentinas mudanzas en el grado de focalización, oscilando sin solución de continuidad entre una impersonalidad flaubertiana y una ostensible omnisciencia, señalan la intención formalizada de incidir en la confianza que el lector debe sentir respecto de ese mundo narrativo. Así, el lector de *Tinieblas* encuentra pronto que ese narrador es un ente inusual que le desconcierta. Le escamotea una promesa de picante novela lupanaria a las pocas páginas de comenzada para centrarse en un personaje cándido, Rosina, y cuando muchísimas páginas después retoma la ansiada trama sicalíptica lo vuelve a sorprender con la inclusión de un irreverente coloquio metafísico, que además, según le informa en seguida con grave parafernalia, puede saltarse si le place. O cuando el lector cree que puede aceptar la voz narrativa con confianza, como sucedía con la voz del narrador decimonónico, aquel descubre que a pesar de que esa voz adopte visos de autoridad se despista intencionadamente, como en el metódicamente preparado error de interpretación sobre el abstemio Jiménez, personaje de múltiples vicios entre los que no está el de la bebida, como le hará creer ese irónico narrador al prejuicioso lector.

En definitiva, Ayala fuerza al lector a mirarse en un espejo en que la imagen del actante se transforma por correspondencia en idéntica imagen lectorial. El lector debe salir del universo ficcional ayalino no con un desdoblamiento paradójico al modo rimbaldiano (“je suis un autre”), sino con una identificación fraternal a la manera baudelaireana. Aquel obstáculo que le hacía abandonar el camino artístico de las pantomimas satíricas a Alberto Díaz de Guzmán, tal como refiere en la séptima carta que envía a su amigo Halconete, a saber, su escasa influencia en el receptor por considerar éste que la sátira refleja lo ridículo o lo censurable de los demás, jamás lo de uno

mismo, pretende enmendarse en la praxis novelesca.

Entre las cualidades más sobresalientes de estas primeras novelas del escritor asturiano destaca la relación simbiótica entre molde genérico y universo ideológico, entre vehículo formal de expresión e intención comunicativa. Así, el molde genérico bizantino, pensado en sus rasgos argumentales para un lector anhelante de diversidad, emoción e intriga, amén de la incuestionable unidad que aporta a la tetralogía, concreta formalmente un eje temático fundamental en la cosmovisión ayalina que tiene a Rosina, Fernando y Teófilo Pajares como triángulo protagonista. Aun cuando Rosina no pueda contener su irrefrenable tendencia amorosa hacia Fernando, sobre ella ejerce una extraña atracción la sofisticada figura del poeta modernista Teófilo Pajares, quien, como el propio Alberto le hace ver a éste en numerosas ocasiones, huye en sus versos de la autenticidad emocional y vital en favor de una metaforización falseadora de la realidad de las cosas. Amparado en las convenciones de la novela bizantina, Ayala pone de manifiesto el triunfo final de la Vida en concierto con la Naturaleza, impredecible e indómita –Rosina se va con Fernando–, sobre la Vida artificial –Teófilo acaba muriendo después de saber que incluso su vida era una mentira montada por su propia madre.

La elección de un molde genérico intencionalmente expresivo se produce igualmente en las formas de la literatura confidencial, una de cuyas cumbres es la inclusión del diario de Bertuco en *A.M.D.G.*, vehículo magistralmente usado por Ayala para la expresión de una subjetividad en latencia, de una conciencia individual que trata de ser cercenada en favor de una conciencia homogeneizadora, como pone de manifiesto la regularidad militar con que está concebido el diálogo teatral en el capítulo “Consejo de pastores” del mismo libro. Tanto el milagro de la planta que Bertuco ve crecer como el canto del grillo cazado por un anónimo compañero de colegio que se refieren en las páginas del diario, inciden en la idea de la entrada de

la Naturaleza, de la Vida, entre las frías e inhumanas paredes de Regium, colegio de simbólico nombre. El diario de Bertuco, como plasmación formal de esa incipiente conciencia subjetiva como insignificante planta que brota o grillo que “aún” sólo articula sonidos, anticipa el esplendoroso éxito de la individualidad y de la vitalidad sobre la regularidad uniforme y la cultura de la muerte, que sintetiza el poema que cierra *A.M.D.G.* Del susurro subjetivo del diario se pasa al grito vitalista del poema.

BIBLIOGRAFÍA

ABDEL-RAHMAN, Gamal, “Cultura europea en *La pata de la raposa*, de Ramón Pérez de Ayala”, *Boletín el Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLII (1988), págs. 97-102.

- “Sobre *Tinieblas en las cumbres*, de Ramón Pérez de Ayala”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLVI (enero-junio 1992), págs. 211-217.

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

ADAMS, N.B. y S.A. STOUDEMIRE, “Introducción” a *Selections from Pérez de Ayala*, Nueva York, Holt, 1945.

ADORNO, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.

AGUIAR E SILVA, Víctor, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1996.

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

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

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

- “Autobiografía personal y biografía generacional en la obra de Ramón Pérez de Ayala”, *L'Autobiographie en Espagne. Actes du I^{er} Colloque International de La Baume-les-Aix*, Aix-en-Provence, Universidad de Provence, 1982, págs. 181-201.

ÁLVAREZ SAN AGUSTÍN, Alberto, “Planos estructurales en *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*”, *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 139-159.

ÁLVAREZ, Carlos Luis, “Contorno de un clásico”, *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 30-33.

AMORÓS, Andrés, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972.

- *Vida y literatura en “Troteras y danzaderas”*, Madrid, Castalia, 1973.

- “Pérez de Ayala, la novela total”, *Introducción a la novela*

contemporánea, Madrid, Cátedra, 1974.

- "Prólogo", Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970.

- "Prólogo", Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Castalia, 1971.

- "Prólogo", Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1973.

- "Prólogo", Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, Madrid, Cátedra, 1983.

- "El oráculo de Napoleón y *Troteras y danzaderas*, de Pérez de Ayala", *Revista de la Universidad Complutense*, 108 (1977), págs. 11-20.

- "Un epistolario inédito de Pérez de Ayala", *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 45-69.

- "Quince cartas inéditas a Pérez de Ayala", *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, págs. 42-61.

- "Pérez de Ayala enjuicia su obra (una carta inédita)", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980).

- "Un cuaderno de trabajo de Ramón Pérez de Ayala", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 7-20.

AYALA, Francisco, "Pérez de Ayala ante Galdós", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 37-40.

AZORÍN, *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1975.

- *La Voluntad*, Madrid, ed. Castalia, 1983.

BADENAS DE LA PEÑA, Pedro, *La estructura del diálogo platónico*, Madrid, C.S.I.C., 1984.

BAKHTINE, Mikhail, *La poétique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970.

BALSEIRO, José A, "Ramón Pérez de Ayala, novelista", *El vigía*, Madrid, Mundo Latino, II, 1928, págs. 125-269.

BAQUERO GOYANES, Mariano, "La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 161-171.

- *Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala*, *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 171-245.

- *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

BARJA, César, *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, 1935.

BARROSO VILLAR, Elena, "Elementos de modernidad en la novela de Ramón

Pérez de Ayala", *Cauce*, 20-21 (1997), págs. 443-464.

BAYER, Raymond, *Historia de la estética*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965

BECK, Mary Ann, *La novela de RPA: el problema del intelectualismo*, México City, Universidad Nacional Autónoma, 1961.

- "La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala", *Hispania*, XLVI (1963) págs. 480-489.

BERGSON, H, *Matière et mémoire*, Paris, P.U.F., 1990.

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.

- *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968.

BEST, Marigold, *Ramón Pérez de Ayala: an annotated bibliography of criticism*, Grant and Cutler Ltd., London, 1980.

BEVELANDER, Suzanne, *The Díaz de Guzmán tetralogy of Ramón Pérez de Ayala*, University of Illinois, 1975.

BIAGINI, Enza, "Il diario come parola", *Letteratura e motivazione: saggi di teoria della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1998.

BILLICK, David J., "Addendum to the bibliography of Ramón Pérez de Ayala: master's theses and doctoral dissertations", *Hispanófila*, 59 (1977), págs. 89-93.

BOBES NAVES, M. C., "Técnicas cinematográficas en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala", *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 26-29.

- "Sintaxis temporal en las primeras novelas de Ramón Pérez de Ayala", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1 y 30.

- "Renovación del relato en las primeras novelas de D. Ramón Pérez de Ayala, en *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 71-97.

- *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.

- *Historia de la teoría literaria*, I, Madrid, Gredos, 1995.

- "Ramón Pérez de Ayala. La obra", *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 17-36.

- *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1991.

- BOOTH, Wayne C., *La Retórica de la ficción*, Madrid, Taurus, 1989.
- BOSCH, Rafael, *La novela española del siglo XX*, I, Nueva York, Las Américas, 1970.
- CABO MARTÍNEZ, M^a Rosa, “Teatro olvidado de Ramón Pérez de Ayala. *La dama negra*, 1903”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XXXVIII (1984), págs. 605-613.
- CALVO, Luis, “El día de Ramón Pérez de Ayala”, *ABC*, Madrid, 23 de noviembre de 1930.
- CAMPBELL, Brenton, “The Esthetic Theories of Ramón Pérez de Ayala”, en *Hispania*, L (1967), págs. 447-453.
 - “Free will and determinism in the theory of tragedy. Pérez de Ayala and Ortega y Gasset”, *Hispanic Review*, XXVII (1969), págs. 375-382.
- CANOVA GALIANA, Joaquina, “Pérez de Ayala y el teatro”, en *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 161-188.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La nueva literatura, I: Los hermes*, Madrid, Ed. Páez, 1925.
 - *La nueva literatura, IV: La evolución de la novela (1917-1927)*, Madrid, Páez, 1925.
- CAÑAS JIMÉNEZ, José Tomás, “Nuevos poemas exhumados de Ramón Pérez de Ayala”, *Anales de Literatura Española*, 6 (1988), págs. 69-86.
 - “*El Castillo y Horaciana*: dos nuevos textos cortos de Ramón Pérez de Ayala”, *Boletín el Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLIII (1989), págs. 731-741.
- CARAYON, Marcel, “Ramón Pérez de Ayala”, *Europe* (Abril de 1924), págs. 516-518.
- CARDWELL, Richard A., “Myths ancient and modern: *modernismo* frente a *noventayocho* and the search for Spain”, *Essays in honour of Robert Brian Tate from his colleagues and pupils*, Ed. by Richard A. Cardwell, University of Nottingham, 1984, págs. 9-21.
- CARRETERO, José M., “Ramón Pérez de Ayala”, *Lo que sé por mí: confesiones del siglo*, Madrid, Mundo Latino, 1922, págs. 165- 176.
- CASAPRIMA COLLERA, Adolfo, “La elección de la «historia» y el «discurso» en el

cuento *Miguelín y Margarita*, de Ramón Pérez de Ayala”, *Boletín el Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLI (1987), págs. 283-298.

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

CHARTIER, Roger, *La correspondance: les usages de la lettre au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1991.

CLARÍN, *Ensayos y revistas*, edición de Antonio Vilanova, Barcelona, Ed. Lumen, 1991.

- *Mezclilla*, edición de Antonio Vilanova, Barcelona, Ed. Lumen, 1987.

- *Obra olvidada*, Madrid, Júcar, 1973.

COLETES BLANCO, Agustín, “Educación y pedagogía en Ramón Pérez de Ayala”, *Aula abierta*, nº 30 (noviembre 1980), págs. 29-50.

- “Inglaterra en la vida y la obra de D. Ramón Pérez de Ayala”, en *Pérez de Ayala visto en su centenario*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 99-137.

- “Pérez de Ayala y la generación de 1914”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 114 (enero-abril, 1985), págs. 159-172.

- *La huella anglonorteamericana en la novela de Pérez de Ayala*, Murcia, Universidad de Murcia/Universidad de Oviedo, 1987.

- “En torno al Ayala modernista: Tres sátiras de ‘El Carbayón’”, *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 55-67.

COLLINOT, André, *L'exercice de la parole: fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, ed. des Cendres, 1987.

CORDUA DE TORRETTI, Carla, “Belarmino: hablar y pensar”, *La Torre*, VIII (1960), págs. 43-60.

COSTE, D, “Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire”, en *Poétique*, 43 (1980), págs. 354-371.

CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística general*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

CRUZ CASADO, Antonio, “La novela erótica de Antonio de Hoyos y Vinent”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 426 (1985), págs. 101-116.

CUETO ALAS, Juan, “La cuarta persona del singular. El humor literario: dos ejemplos asturianos”, *Urogallo*, 16 (1976), págs. 83-90.

CURTIUS, E. R., “Ramón Pérez de Ayala”, en *Ensayos críticos sobre literatura*

europa, Barcelona, Seix-Barral, 1972, págs. 343-351.

DERNDARSKY, Roswitha. *Ramón Pérez de Ayala*, Frankfurt, Ed. Vittorio Klostermann, 1970.

DE WINTER, Urbain, "Pérez de Ayala and the subversion of the poetic novel of spanish life", *Hispanic Review*, LVI, 2 (1988), págs. 209-229.

DÍAZ CASTANÓN, Carmen, "Amor, educación, pedagogía...", *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 16-21.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.

DÍEZ DE REVENGA, María Josefa, "El ombligo del mundo", *Monteagudo*, 71 (1980), Universidad de Murcia, págs. 9-18.

DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1981.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.

EMBEITA, María, "Dos problemas de abulia: *La Voluntad* y *Tinieblas en las cumbres*", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 12.

ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971.

FABIAN DONALD, L., "The progress of the artist: a major theme in the early novels of Pérez de Ayala", *Hispanic Review*, XXVI (1958), págs. 108-116.

- "Bases de la novelística de Ramón Pérez de Ayala", *Hispania*, XLVI (1963), págs. 57-60.

- "Action and idea in *Amor y pedagogía* and *Prometeo*", *Hispania*, XLI (1958), págs. 30-34.

- "Pérez de Ayala and the Generation of 1898", *Hispania*, XLI (1958), págs. 154-159.

FEAL, Carlos, "Don Juan y el honor en la obra de Pérez de Ayala", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 81-104.

FEENY, Thomas, "Pérez de Ayala's view of intellectual man as seen in *Prometeo*", *Romance Notes*, XXVI (1986), págs. 222-225.

- "Maternal-Paternal Attitudes in the Fiction of Ramón Pérez de Ayala", en *Hispanófila*, 62 (1978), págs. 77-85.

- *The Paternal Orientation of Ramón Pérez de Ayala*, Valencia, Chapel Hill, Albatros/Hispanófila, 1985.

FERNÁNDEZ, PELAYO H., *Ramón Pérez de Ayala: Tres novelas analizadas*, Gijón, 1972.

- "Bergson y Pérez de Ayala. Teoría de lo cómico", *Cuadernos Americanos*, 248 (1983), págs. 103-109.

- *Ideario etimológico de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.

- *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1978.

"Ramón Pérez de Ayala: Bibliografía crítica", *Hispanófila*, 55 (septiembre, 1975), págs. 1-31.

- (ed.) *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, University of New Mexico, Gijón, 1981.

FERNÁNDEZ AVELLO, Manuel, *Pérez de Ayala y la niebla*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970.

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

- "Pérez de Ayala y el regionalismo asturiano", en *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 20-44.

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

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos, 1982.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987

FORTUNY, Carlos, "Ramón Pérez de Ayala", *La ola verde*, Ediciones Jasón, 1931, págs. 53-59.

FRANZ, Thomas R., "From Baroja and Ayala to Martín-Santos", *Crítica Hispánica*, vol. 7, 1 (1985), págs. 25-35.

FRECHILLA DÍAZ, Emilio, "Procedimientos narrativos en *Tinieblas en las cumbres*", *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 67-87.

FRIERA SUÁREZ, Florencio, *Pérez de Ayala y la historia de Asturias (1880-1908)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1986.

- "Crónica y bibliografía del primer centenario del nacimiento de Ramón Pérez de Ayala", *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 115-144.

- “Esquema histórico de la época de Pérez de Ayala”, *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 7-15.

- “Ramón Pérez de Ayala: el interés de su biografía y el placer de la lectura de su obra”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, nº 141 (1993), págs. 7-19.

GALIANO, Manuel F., “Notas al romance de Ramón Pérez de Ayala”, *Papeles de son Armadans*, LXVII (1972), págs. 65-67.

GAMALLO FIERROS, Dionisio, “Primera etapa de la vida y obra de Pérez de Ayala”, en *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 227-443.

GARCÍA, Eladio, “Ramón Pérez de Ayala. Hacia una revalorización de su narrativa”, *Revista de la Universidad de Costa Rica*, San José, 26 (1969), págs. 47-59.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA BLANCO, “Unas cartas de Unamuno y de Pérez de Ayala”, págs. 237-254.

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

- “Pérez de Ayala y el compromiso generacional”, *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 34-39.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías, “Epistolario de Pérez de Ayala”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 64-65 (mayo-diciembre, 1968), págs. 427-438.

- “El estilo contra la novela”, *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 52-57.

GARCIA MERCADAL, José, “Prólogo”, *Obras completas*, Ramón Pérez de Ayala, vol. I, Madrid, Aguilar, 1964.

- “Prólogo a *Ante Azorín*”, Madrid, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964.

GARRIDO GALLARDO, Miguel A., (ed.) *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.

- “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988, págs. 9-27.

- *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

- (ed.) *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986.

GIL, Miguel L., "La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, 348 (junio, 1979), págs. 596-608.

GIL Y MARISCAL, Fernando, *Los jesuitas y su labor educadora (Comentarios a la novela "A.M.D.G.", original de D. Ramón Pérez de Ayala)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1911.

GILLESPIE, Ruth, "Ramón Pérez de Ayala, precursor literario de la revolución", en *Hispania*, XV (1932), págs. 215-222.

GODOY ALCÁNTARA, José, *Ensayo etimológico filológico sobre los apellidos castellanos*, Madrid, Rivadeneyra, 1871.

GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.

GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, "Las novelas de Ramón Pérez de Ayala", *La esfera*, 2 de junio de 1923, pág. 5.

- *Novelas y novelistas*, Madrid, Calleja, 1918.

GÓMEZ SANTOS, Marino, "Ramón Pérez de Ayala", *Espanoles sin fronteras*, Barcelona, Planeta, 1983, págs. 162-209.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Los contemporáneos*, París, 1907.

- *Historia de la novela española desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1912.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel, *La prosa de Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

- "Elementos expresivos en la prosa de Ramón Pérez de Ayala", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XXV (1975), págs. 497-512.

GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramón, *Ética y estética. Las novelas poemáticas de la vida española de Ramón Pérez de Ayala*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992.

- *Cómo leer a Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Júcar, 1993.

- "Ramón Pérez de Ayala, crítico de arte. Algunas notas y un prólogo olvidado", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 134 (1990), págs. 219-232.

- "El perspectivismo lírico de Ramón Pérez de Ayala" *Anales de*

literatura española, 22 (2010), págs.171-186.

GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente, *Ensayos de literatura comparada italo-española. La cultura en Vicente Blasco Ibáñez y en Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, Universidad, 1979.

GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, “La obra literaria de don Ramón Pérez de Ayala”, *Bulletin of Spanish Studies*, IX (1932), págs. 24-31.

GROSSI, Rodrigo, “Un episodio de *Tinieblas en las cumbres* a la luz de *Adiós Cordera*”, *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 103-107.

GUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, PUF, 1992.

GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la Historia Literaria*, Madrid, Austral, 1989.

GULLÓN, Ricardo, “Ramón Pérez de Ayala y la novela lírica”, *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*, Gijón, Universidad de New Mexico, 1981, págs. 61-69.

- *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos, 1973.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Consecuencias de la Estética de la recepción, o: La Ciencia literaria como Sociología de la comunicación”, *Estética de la recepción*, compilación y bibliografía, José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros, 1987, págs. 145-175.

HAFTER, Monroe, “Galdós' influence on Pérez de Ayala”, *Galdós' studies*, II, Ed. Robert I. Weber, Londres, Tamesis Books, 1974, págs. 13-28.

HARTSOOK, John H., “Literary tradition as form in Pérez de Ayala”, *Romance notes*, VI (1964-1965), págs. 21-25.

IGUALADA BELCHI, Dolores, “Los personajes de Pérez de Ayala. Actitud y voz”, *Monteagudo*, Universidad de Murcia, 71 (1980), págs. 41-53.

INGARDEN, Roman, “Concreción y reconstrucción”, en *Estética de la recepción*, Ed. de Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989.

ISER, W., *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

- “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, *Estética de la recepción*, compilación de textos y bibliografía por José Antonio Mayoral,

Madrid, Arco/Libros, 1987, 215-243.

- "El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding", *Estética de la recepción*, ed. Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989, págs. 277-296.

JAUSS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete, Apología de Sócrates*, Gredos, Madrid, 1993.

JIMÉNEZ BLÁZQUEZ, José, *La formación escolar de Unamuno, Azorín y Pérez de Ayala*, Madrid, edición del autor, 1985.

JOHNSON, Roberta, "Belarmino y Apolonio a la luz de la novela filosófica de la Generación del 98", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. III, Universitat de Barcelona (1989), págs. 19-24.

JUNCEDA AVELLO, Enrique, "La mujer en la obra de Pérez de Ayala", *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 177-225.

KELLER, Gary D, *Thematic and stylistic development in the early novels of Ramón Pérez de Ayala*, Columbia University, 1975.

LARRA, M. J., *Artículos sociales, políticos y de crítica literaria*, Madrid, Alhambra, 1982.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1985.

LITVAK, Lily, (ed. e introd) *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras. 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993.

LIVINGSTONE, León, "The Theme of the 'Paradoxe sur le comédien' in the novels of Pérez de Ayala", en *Hispanic Review*, XXII, (3 de julio de 1954), págs. 208-223.

- *Tema y forma en las novelas de Azorín*, Madrid, Gredos, 1970.

- "Duplicación interior y el problema de la forma en la novela", *Teoría de la novela*, eds. Germán Gullón y Agnes Gullón, Madrid, Taurus, 1974, págs. 163-198.

- "Lenguaje y silencio en *Belarmino y Apolonio*", *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*, Gijón, Universidad de New Mexico, 1981, págs. 71-90.

LONGHURST, Carlos, "Sobre la originalidad de *Tinieblas en las cumbres*", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 5.

LOONEY, Lora L., "Cuerpos ingobernables: Releyendo *Tinieblas en las cumbres*, primera novela de Pérez de Ayala" *Anales de la literatura española contemporánea*, 29(2004), págs. 191-215.

- "Pérez de Ayala's Theory of Aesthetic Education in *Troteras y danzaderas*", *Revista de Literatura Española*, 27, 2005, págs. 67-89.

- "Unruly Bodies: Rereading Pérez de Ayala's First Novel, *Tinieblas en las cumbres*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29,1 (2004), págs. 191-215.

LÓPEZ MORILLAS, Juan, *El Krausismo español*, Madrid, F.C.E., 1980.

- (ed) *Krausismo: Estética y Literatura*, Barcelona, Lumen, 1990.

LÓPEZ PINILLOS, José (Pármeno), *En la pendiente: Los que suben y los que ruedan*, Madrid, Pueyo, 1920.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel, *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante, 1983.

- "En el umbral de las novelas poemáticas: *Pilares*, novela inconclusa de Pérez de Ayala", *La literatura como intensidad*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1988, págs. 75-96.

- "Azorín en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala", *La literatura como intensidad*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1988, págs. 97-115.

LUCRECIO, *De la naturaleza de las cosas*, Madrid, Cátedra, 1983.

MACKLIN, J. J., "Literature and experience: the problem of distance in Pérez de Ayala's *La pata de la raposa*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), págs. 129-141.

- "*Tinieblas en las cumbres* and the crisis of modernist fiction", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 8 (1983), págs. 13-30.

- "Pérez de Ayala y la novela modernista europea", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 367-368 (enero-febrero, 1981), págs. 21-36.

- "Tradición literaria en *Luz de domingo*", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 6.

- *The Window and the Garden: The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala*, Boluder (Colorado), 1988.

- "Ramón Pérez de Ayala y *La Revista ibérica: 1902*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 107, XXXVI (septiembre-diciembre 1982), págs. 683-689.

MAESTRO, Jesús, "Semiología del personaje literario en *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala", *Boletín el Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLIII (1989), págs. 475-525.

MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1931): Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1987.

MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel, "El héroe frente a la preceptiva en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, 28 (1990), págs. 63-71.

- "Poetics of Beauty in a Virtual Millenium", ed. Daniel Meyer-Dinkgräfe. *The Future of Beauty in Theater, Literature, and the Arts*, New Castle, Cambridge Scholars Press, 2005, págs. 12-17.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, "Semántica del título en la narrativa de Ramón Pérez de Ayala", *Monteagudo*, 71 (1980), Universidad de Murcia, págs. 23-29.

MARTÍNEZ CACHERO, José María, "Prosistas y poetas novecentistas. La aventura del ultraísmo. Jarnés y los «nova novorum»", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Vol. VI, Barcelona, ed. Vergara, 1968, págs. 375-442.

- "Ramón Pérez de Ayala en dos entrevistas de hacia 1920", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 86 (septiembre-diciembre, 1975), págs. 407-419.

- "Ramón Pérez de Ayala y el Modernismo", *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala*, Universidad of New México, Gijón, 1981, págs. 27-38.

- "Noticias de los últimos años (1957-1962) de D. Ramón Pérez de Ayala", *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 445-462.

- "Dos prólogos de Ramón Pérez de Ayala (aportación a su bibliografía)", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 136 (octubre-diciembre 1990), págs. 819-826.

- "Una reseña crítica y una carta-prólogo de Ramón Pérez de Ayala", *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 109-113.

MATAS, Julio, *Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974.

- "Pérez de Ayala y el cuento", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), pág. 7.

- "Política y silencio en Pérez de Ayala", *Ínsula*, 431 (octubre, 1982), págs. 1 y 12.

MAUPASSANT, Guy de, "Le roman", *Pierre et Jean*, París, Flammarion, s.f., págs. 5-28.

MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987.

MÉNDEZ RIESTRA, E, "Vindicación de la abulia: una lectura de *La pata de la raposa*", *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 66-69.

MILLNER, Curtius, "Ontological Inversion in the Novels of Ramón Pérez de Ayala", *Mester*, V (1975), págs. 109-111.

MIRALLES, Enrique, *La novela española de la Restauración (1875-1885). Sus formas y enunciados narrativos*, Barcelona, Puvill-Editor, 1979.

NAVARRO CARRIÓ, Mercedes, "Aproximación al concepto de novela de Ramón Pérez de Ayala", *Monteagudo*, 71 (1980), págs. 35-39.

NORA, Eugenio de, *La novela española contemporánea*, vol. II, Madrid, Gredos, 1970.

NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN, *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, Taurus, 1967.

O'BRIEN, Mac Gregor, *El ideal clásico de Ramón Pérez de Ayala en sus ensayos en "La Prensa" de Buenos Aires*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1981.

O'RIORDAN, Patricia, "Helios, revista del modernismo (1903-1904)", Madrid, Castalia, *Ábaco*, 4 (1973), págs. 57-150.

ORTEGA Y GASSET, José, *Obras completas*, Madrid, Alianza Editorial, Revista de Occidente, 1994-1998.

ORTEGA, Soledad, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, págs. 431-446.

OSUNA, Rafael, "Unamuno y Pérez de Ayala: una reseña de *La pata de la raposa*", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 113, XXXVIII (septiembre-diciembre, 1984), págs. 939-949.

OUIMETTE, Víctor, "Pérez de Ayala, Valle-Inclán y «la emoción de éxtasis»", *Boletín el Real Instituto de Estudios Asturianos*, XLIV (1990), págs. 489-511.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, 1973.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN: *Obras Completas*, recogidas y ordenadas por J. García Mercadal, Madrid, ed. Aguilar, 1963, 4 tomos.

- *Obras Completas*, edición y prólogo de Javier Serrano Alonso, Madrid, Fundación Biblioteca Castro, 1998. 5 tomos.

- *Amistades y recuerdos*, Barcelona, Aedos, 1961.

- *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964.

- *Apostillas y divagaciones*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1976.

- *Artículos y ensayos en los semanarios España, Nuevo Mundo y La Esfera*. Prólogo y recopilación de Florencio Frieria Suárez, Oviedo, Univ. De Oviedo, 1986.

- *Cincuenta años de cartas íntimas a su amigo Miguel Rodríguez Acosta (1904-1956)*, Ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1980.

- *Crónicas londinenses*, Ed. Agustín Coletes Blanco, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

- *Divagaciones literarias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958.

- *El ombligo del mundo*, Ed. de Ángeles Prado, Madrid, Orígenes, 1982.

- *Fábulas y ciudades*, Barcelona, Destino, 1961.

- *Las terceras de ABC*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1976.

- *Obras completas*, 4 tomos, Madrid, Aguilar, 1963.

- *Pequeños ensayos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1963.

- *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus, 1958.

- *Tributo a Inglaterra*, Madrid, Aguilar, 1963.

- "Prólogo", *Troteras y danzaderas*, Buenos Aires, Losada, 1942.

- *Viaje entretenido al país del ocio (reflexiones sobre la cultura griega)*, Madrid, Guadarrama, 1975.

PÉREZ DE AYALA Y RICK, Eduardo, "D. Ramón Pérez de Ayala visto por su hijo Eduardo", *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, I.D.E.A., 1981, págs. 139-150.

PÉREZ FERRERO, Miguel, *Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973.

PÉREZ MINIK, Domingo, "Ramón Pérez de Ayala", *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, págs. 157-178.

PEÑA, José Vicente, "Sobre la concepción filosófica de Pérez de Ayala", *Nueva Conciencia*, 20-21 (octubre 1980), págs. 37-44.

PLATÓN, *La República*, Madrid, Aguilar, 1968.

- *El Banquete o del Amor*, Madrid, Aguilar, 1987.

- *Las leyes*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983-1984.

- *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1981.

PLOTINO, *Enéadas*, 3 vols. Madrid, Gredos, 2002.

POL STOCK, Margaret, *Dualism and Polarity in the Novels of Ramón Pérez de Ayala*, London, Tamesis Books, 1988.

POSADA, Paulino, "Pérez de Ayala, un humanista del siglo XX", *Punta Europa*, vol. XII, 127 (1967), págs. 48-53.

POZUELO YVANCOS, José M^a, "Teoría de los géneros y poética normativa", *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1984, págs. 393-403.

- *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

PRADO, Ángeles, "Pérez de Ayala y su *Viaje entretenido al País del Ocio*", *Revista de Occidente*, 3^a época, 5-6 (marzo-abril, 1976), págs. 79-82.

- "Castilla: el sendero tierra adentro de Ramón Pérez de Ayala", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 316 (octubre, 1976), págs. 196-210.

- "Seudónimos tempranos de Pérez de Ayala", *Ínsula*, 404-405 (julio-agosto, 1980), págs. 1 y 18-19.

- Introd. a su ed. de Ramón Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo*, Madrid, Ed. Orígenes, 1982, págs. 11-67.

PRADO BIEZMA, Javier del y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, Mucia, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

RAJOY FEIJÓO, María Dolores, "Poesía y narrativa en R. Pérez de Ayala", *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 43-66.

RAND, Marguerite C., *Ramón Pérez de Ayala*, Twayne Publishers Inc., Nueva York, 1971.

- "Pérez de Ayala: poet, novelist, and essayist", *Hispania*, XLV (1962), págs. 662-670.

READ, M. K., “*Belarmino y Apolonio and the modern linguistic tradition*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), págs. 329-335.

REININK, K. W., *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de don Ramón Pérez de Ayala*, La Haya, Publicaciones de la Universidad de Utrecht, 1959.

REY, Pierre-Louis, *Le roman*, Paris, Hachette, 1992.

RICHTER, Jean Paul, *Introducción a la estética*, Madrid, Verbum, Ed. Pedro Aullón de Haro, 1991.

RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura española*, 2, Barcelona, Bruguera, 1985.

RISCO, Antonio, *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980.

RIVAS ANDRÉS, Victoriano, *La novela más popular de Pérez de Ayala. Anatomía de «A.M.D.G.»*, Gijón, ed. del autor, 1983.

RIVAS CHERIF, Cipriano, “Apuntes de crítica literaria: *Tinieblas en las cumbres*”, *España*, Madrid (8 de diciembre de 1923), pág. 5.

ROCA FRANQUESA, José M^a, “Notas sobre el credo crítico-estético de Ramón Pérez de Ayala”, *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980, págs. 189-230.

ROCA MARTÍNEZ, José Luis, “*Troteras y danzaderas y El mal metafísico: dos novelas de clave*”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 95 (1978), págs. 483-510.

RODRÍGUEZ HERRERA, José Luis, “El lenguaje como crítica a la Compañía de Jesús. Con motivo de *A.M.D.G.*”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 14 (1997), págs. 183-196.

ROMAN GUTIÉRREZ, Isabel, *Historia interna de la novela española del siglo XIX (Hacia el realismo)*, I, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.

ROMERA CASTILLO, José, “La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura”, *La literatura como signo*, Madrid, Ed. Playor, 1981, págs. 13-56.

SALAÜN, Serge, "Apogeo y decadencia de la sicalipsis", *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, coord. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, Madrid, Ed. Tuero, 1992, págs. 129-153.

SALGUES DE CARGILL, Maruxa, *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1972.

SALLENAVE, Pierre, "La estética y el esencial ensayismo de Ramón Pérez de Ayala", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 234 (1969), págs. 601-615.

- "Ramón Pérez de Ayala, teórico de la literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 244 (abril, 1970), págs. 178-190.

SÁNCHEZ TRINCADO, J. L., "Pérez de Ayala y el ensayo pedagógico", *Stendhal y otras figuras*, Buenos Aires, 1943, págs. 115-122.

SANTONJA, Gonzalo, "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 427 (1986), págs. 165-174.

SCHILLER, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990.

SCRIVANO, Riccardo, "La penna che spia: giornale intimo e scrittura", *Journal intime e letteratura moderna*, de A. Dolfi (ed.), Roma, Bulzoni, 1989, págs. 13-47.

SCHRAIBMAN, José, "Cartas inéditas de Pérez de Ayala a Galdós", *Hispanófila*, XVII (1963), págs. 83-103.

SENABRE, Ricardo, "La prehistoria poética de Pérez de Ayala", *Ínsula*, 346 (1975), pág. 10.

SÉNECA, L., *Epístolas morales a Lucilio*, 2 vols. Madrid, Gredos, 2001.

SERRANO PONCELA, S., *Prosa moderna en lengua española*, México, Torre, 1955.

SHAW, Donald, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1980.

- "On the ideology of Pérez de Ayala", *Modern Language Quarterly*, XXII (1961), págs. 158-166.

- "Acerca de la disposición narrativa de *La pata de la raposa*", *Simposio Internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*, Gijón, Universidad de New México, 1981, págs. 99-110.

- SOBEJANO, Gonzalo, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- SOLÍS, Jesús Andrés, *Vida de Ramón Pérez de Ayala*, Candás, edición del autor, 1980.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- STRELKA, Joseph P., (ed) *Theories of Literary Genre*, The Pennsylvania State University Press, 1978.
- SUÁREZ SOLÍS, Sara, “El antifeminismo de Pérez de Ayala”, *Los Cuadernos del Norte*, 2 (junio-julio, 1980), págs. 48-51.
- SULLIVAN, Constance, “La modificación del protagonista en sucesivas ediciones de *La pata de la raposa* de Pérez de Ayala”, *Hispanófila*, XLV, 1972, págs. 73-81.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *La novela bizantina española*, Universidad de Extremadura, 1988.
- TENREIRO, Ramón María, “*Tinieblas en las cumbres*”, *La Lectura*, Madrid, 1908, págs. 63-65.
- “A.M.D.G.”, *La Lectura*, Madrid, 1911, págs. 82-85.
 - “*La pata de la raposa*”, *La Lectura*, Madrid, 1912, págs. 390-397.
 - “*Troteras y danzaderas*”, *La Lectura*, Madrid, 1913, págs. 409-412.
- TODOROV, T, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- TORRE, Guillermo de, “Un arcaizante moderno: Ramón Pérez de Ayala”, *La difícil universalidad española*, Madrid, Gredos, 1965.
- “Memorias, autobiografías y epistolarios”, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 71-93.
 - “El universo novelesco de Ramón Pérez de Ayala”, *Asomante*, XX (1964), págs. 13-21.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- TRENAS, Julio, “Visita a Ramón Pérez de Ayala”, *Índice*, Madrid, 116-117

(1958), pág. 5.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas*, I (Ensayos), Madrid, Aguilar, 1970.

- *Artículos en "Las Noticias" de Barcelona (1899-1902)*, ed. por Adolfo Sotelo Vázquez, ed. Lumen, Barcelona, 1993.

URRUTIA, Norma, *De "Troteras" a "Tigre Juan". Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Ínsula, 1960.

VALLE, Félix del, "Los grandes españoles de hoy: Ramón Pérez de Ayala", *El Sol*, Madrid, 20 de febrero de 1924, pág. 6.

VALLES CALATRAVA, José, *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería, 1994.

VILLANUEVA, Darío, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989.

- "La novela picaresca y el receptor inmanente", *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, M. Á. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1986, págs., 95-106.

VINCI, Leonardo da, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 1986.

VIÑUELA, Miguel, *Desmitificación y esperanza en la novela de Pérez de Ayala*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991.

VIVES, Luis, *De Conscribendis Epistolis*, Ed. de Charles Fantazzi, Leiden, E.J. Brill, 1989.

VODICKA, Félix, "La estética de la recepción de las obras literarias", *Estética de la recepción*, Ed. de Rainer Warning, Madrid, Visor, 1989, págs. 55-62.

WATKINS, Alma, "Origin and destiny of the erotic spanish novel", *The Modern Language Journal*, XXXV (1951), págs. 97-103.

WELLEK, René y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

WÖRRINGER, W., *Abstracción y Naturaleza*, México, F.C.E., 1975.

WYERS WEBER, Frances, *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966.

- "Relativity and the Novel: Pérez de Ayala's *Belarmino y Apolonio*", *Philological Quarterly*, 43 (1964), págs. 253-271.

ZAMORA, Carlos. "La angustia existencial del héroe-artista de Ramón Pérez de Ayala: la caducidad de la vida", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 83 (septiembre-diciembre, 1974), págs. 781-794.

- "La concepción trágica de la vida en la obra novelesca de Pérez de Ayala", *Hispanófila*, XLII (1971), págs. 21-34.

- "Homo impotens and the vanity of human's striving: two related themes in the novels of Pérez de Ayala", *Revista de Estudios Hispánicos*, V (1971), págs. 413-426.

- "La negación de la praxis auto-creadora en la novelística de Ramón Pérez de Ayala", *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 92 (1977), págs. 587-600.

- "El irracionalismo en la obra novelesca de Ramón Pérez de Ayala", *Quaderni Ibero-Americani*, 53-54 (1979-1980), págs. 259-270.