

Las primeras narraciones cortas de Pérez de Ayala

POR

MARIA JOSEFA DIEZ DE REVENGA

CUENTO Y NOVELA CORTA

Es muy frecuente en la práctica que los escritores que muestran sus preferencias y habilidades por el género novela, cultiven también las narraciones breves en sus modalidades novela corta y cuento. Esto es lo que ocurre en el caso del novelista que nos ocupa: Pérez de Ayala desde 1902, en que están fechadas sus narraciones más antiguas, hasta 1928, año en que publicó *Justicia*, no dejó de cultivar estas modalidades narrativas breves, que sólo abandonó después de dejar de escribir novelas largas. Es fácil deducir que el proceso creador ayalino se plasma en ambos géneros narrativos, y que el desarrollo de éstos es en cierto modo paralelo. Por otra parte, al lector habituado a la obra de Pérez de Ayala, las narraciones breves con mucha frecuencia le producen la impresión de que han servido de tentativas o ensayos, tanto desde el punto de vista técnico, como temático y estilístico, para las novelas extensas, desde *Tinieblas en las cumbres*, de 1905, hasta *El curandero de su honra*, de 1925 (1).

(1) Para la valoración de conjunto de la obra narrativa de Pérez de Ayala, vid. BAQUERO GOYANES, M., *La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega y Contraste y perspectivismo en R. P. de A.*, ambos en *Perspectivismo y contraste*, Gredos, B. R. H., Madrid, 1963; y AMORÓS, A., *La novela intelectual de R. P. de A.*, Gredos, B. R. H., Madrid, 1972.

Aparte su propio valor, el interés de estas narraciones de Pérez de Ayala estriba sobre todo —a nuestro juicio— en que nos permiten completar la visión de conjunto de su obra narrativa íntegra.

Al ocuparnos en esta ocasión únicamente de los primeros relatos cortos, debemos señalar que se trata de obras marginales, cuyo espacio narrativo suele ser también marginal y complementario al de sus novelas extensas: Cenciella, Regium, Lavilla, son núcleos de población de la provincia cuya capital es Pilares; son más reducidos que Reicastro, centro del valle del Congosto, «ombligo del mundo» (2). Todos ellos, en conjunto, forman el espacio narrativo ayalino que llega a constituirse en realidad novelada. Lo mismo que con el espacio, ocurre con los acontecimientos y los personajes.

Las primeras narraciones cortas de Pérez de Ayala fueron publicadas en su mayoría en periódicos y revistas de los primeros años de nuestro siglo; después, algunas de ellas se recogieron en dos volúmenes: *Bajo el signo de Artemisa*, publicado por el autor en 1924, y *El Raposín*, editado en 1962 (3). Ambas colecciones con ligeras variantes han sido incluidas en la edición de *Obras Completas* (4). Los relatos de los dos volúmenes tienen poco en común, diríamos que únicamente los años en que fueron compuestos y la juventud del autor, aparte de alguno que ha sido incluido en los dos. También nos ocupamos de otras novelas cortas que no han sido publicadas en colecciones posteriores, pero fueron compuestas por estos mismos años, entre 1902 y 1913, ateniéndonos a las que están fechadas.

LAS COLECCIONES

Bajo el signo de Artemisa (5) reúne seis narraciones de diferentes características y distintos años: la más antigua, *El otro padre Francisco*, es de 1902, y la última, *El Anticristo*, de 1912. El hecho de que el autor las agrupara y publicara tardíamente lo justifica él mismo en el prólogo, donde reconoce que son «novelitas de mocedad. Las dos primeras las escribí siendo casi un niño...». A pesar de esta limitación no tiene inconveniente en sacarlas a la luz, y aclara al lector: «Cuando escribí *Cruzado*

(2) Vid. mi estudio sobre *El ombligo del mundo*, Monteagudo, 71, Universidad de Murcia, 1980.

(3) *Bajo el signo de Artemisa*, Renacimiento, Madrid, 1924; *El Raposín*, Taurus, Madrid, 1962.

(4) *Bajo el signo...*, en *O. C.*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1965; *El Raposín*, en *O. C.*, vol. I, Aguilar, Madrid, 1964. Las citas se hacen por esta última edición; a ella se refieren los números de páginas entre paréntesis.

(5) Contiene: *El otro padre Francisco*, *Cruzado de amor*, *Artemisa*, *Exodo*, *Padre e hijo* y *El Anticristo*.

de amor (...) ignoraba yo que el mismo tema había sido ya tratado por poetas de universal nombradía (...). De haberlo sabido a tiempo hubiera repetido para mí el "nadie las mueva". Me enteré a deshora; no me quedaba, pues, otro recurso que sostenello y no enmendallo». Advierte igualmente: «Tanto en *Cruzada de amor* como en *El otro padre Francisco* echo de ver ahora tales y cuales incongruencias y anacronismos. No me importa. Hasta me hacen gracia. ¡Ojalá al lector le ocurra otro tanto!» (págs. 885-886). Un poco más adelante termina explicando por qué las ha colocado a todas «bajo el signo de Artemisa, deidad tutelar de la juventud y que, como su hermano, arroja a veces el dardo funesto que ocasiona la destrucción de lo débil, lo deforme y lo feo» (pág. 886). Como nota estilística dominante en las primeras narraciones del volumen, es de destacar la presencia modernista, que también afecta a los temas. Cuando Pérez de Ayala publicó este libro, debió considerar como lo más representativo de su iniciación estas seis novelitas, y de momento dejó olvidadas las que décadas más tarde reuniría en *El Raposín*, así como otras novelas cortas que no publicó en volumen.

La mayor parte de los relatos de *El Raposín* (6), si nos guiamos por los que están fechados, fueron compuestos entre 1903 y 1906. En ellos es todavía muy clara la huella de los cuentistas decimonónicos que lo precedieron, especialmente la de Clarín, maestro de Pérez de Ayala. Se conservan los temas vinculados a la vida asturiana, sobre todo la rural, y la estructura de los mismos es más cercana al cuento: todos ellos son bastante breves. Como ya hemos señalado en *Bajo el signo...*, también hay reminiscencias modernistas, que se perciben sobre todo en los pasajes descriptivos de algunos de ellos. De los veintidós relatos que integran la colección en *O. C., Vida nueva* (1924) forma parte del mundo narrativo de *El ombligo...*; *El patriarca* (1906) no está incluido en la edición de Taurus; y el titulado *La venganza de don Cristóbal* es el ya conocido *Padre e hijo*, de *Bajo el signo...*

BAJO EL SIGNO DE ARTEMISA

El otro padre Francisco. «Cuento drolático» (1902). Tiene dos partes claramente delimitadas. La primera comienza con la descripción del jardín del monasterio y la presentación del monje durmiendo a la sombra

(6) Contiene: *El Raposín*, *La última aventura de Raposín*, *El árbol genealógico*, *Espíritu recio*, *La venganza de don Cristóbal*, *Viudo*, *Tío Rafael de Vaquín*, *La nación*, *La prueba*, *El patriarca*, *En la Quintana*, *Miguelín* y «*Margarita*», *La espalera*, *Un instante de amor*, *La primera grieta*, *La fuerza moral*, *El delirio*, *Don Paciano*, *La dama negra*, *Vida nueva*, *Quería morir*, *Iniciación*.

de un árbol; ocupa la tarde anterior a la fiesta de San Francisco, y en presente asistimos a un diálogo del fraile con la moza Juanita, hasta la llegada del prior. Todo, en esta primera parte, nos prepara para el núcleo: el escenario («parque pagano, afrodisíaco») está de acuerdo con el carácter de sátiro atribuido al padre Francisco; su atracción por el mundo clásico —Teócrito, Cicerón— lo mantiene al margen de sus ignorantes compañeros de convento. La segunda parte, cuyo escenario es la iglesia del convento, ocupa la mañana siguiente mientras se celebran los oficios divinos, que comienzan sin la presencia del padre Francisco, que ha sustituido al Santo en su hornacina y contagia su formidable carcajada a toda la concurrencia, ante la indignación de los demás frailes. Hasta el final el autor no declara que este episodio, posiblemente apócrifo, se atribuye a Francisco Rabelais. A lo largo de todo él la prosa es muy modernista y sensual.

Cruzado de amor. «Novela romántica». La narración en 3.^a persona y pretérito está dividida en XII capítulos, y nos traslada al siglo XII, la caballería andante, las cortes de amor provenzales, las cruzadas a Tierra Santa y, en fin, a la muerte por amor del caballero. Se manejan todos los tópicos habituales en este tipo de narraciones, por ello el anónimo cronista que hace de narrador interviene con frecuencia y explica al lector, con bastante ironía, diversas circunstancias y situaciones por las que pasa Godofredo. Dos peregrinos, en el cap. II, se hacen cargo de la narración directamente, pero pronto, y posiblemente para abreviar el relato prolijo, vuelve a hacer uso de la palabra el desconocido narrador. Casi todo en ella, desde el tema hasta los personajes y el estilo, está impregnado de modernismo decadentista, tan vigente en los primeros años del siglo.

Artemisa. «Novela dramática» (1906). Narración en 3.^a persona y pretérito, aunque en las partes descriptivas usa algunas veces el presente general (v.gr., pág. 950). Está dividida en segmentos que corresponden a la sucesión del tiempo narrativo. El primero corresponde a la velada en casa de don Jovino la noche anterior a una cacería; sirve para presentarnos a los personajes que protagonizan el núcleo y los subnúcleos narrativos. Uno de ellos, don Robustiano, cura rabelésiano amante de los clásicos poetas amorios, rebautiza en esta velada a Gloria como Diana o Artemisa, a su hermano Alfredo como Apolo, y a sí mismo como Silvano. Con ello comienzan las premoniciones que irán incrementándose a lo largo del relato. El segundo segmento se ocupa de la salida a la cacería de madrugada y el desayuno, en el que continúan los malos augurios, pero el narrador aclara que «Gracias a que la propia Artemisa ahuyentó el maleficio por medio de un sencillo expediente, que consistió en apli-

carse en la nuca, con las yemas de los dedos índice y corazón de la mano derecha parte de la sal derramada...» (pág. 954), continuaron alegres la cacería. La hora de la comida ocupa el siguiente segmento, y en él ocurre otro incidente premonitorio. Las dos últimas secuencias, muy breves, corresponden a la tarde de este día tan lleno de presagios. La primera está ocupada por un diálogo entre Gloria y Tomás, su novio, que acaba con el disparo que la primera dirige al segundo, y su muerte. La conclusión nos narra la aparición del jabalí sobre el que se lanza Gloria desarmada.

Exodo. «Novela pastoral» (1910). Está dividida en tres partes y presenta alguna novedad técnica sobre las anteriores. I: La descripción del paisaje y de la labor de las «salladores» deja paso a la presentación de don Cristóbal y de Pepón de Peñamellera, su leal servidor rústico. Esto nos introduce a un diálogo teatral de los salladores que discuten sobre la persona, el carácter y la hacienda del señor; el diálogo se desarrolla en un habla rústica cercana al bable. II: El escenario ha cambiado: ahora estamos en la cocina de la casona de Llaviedo; tras una descripción actual, presenta a la vieja Anastasia con el hijo de don Cristóbal en el regazo. Igual que en el capítulo anterior, esto sirve de introducción a un diálogo teatral entre la vieja sirvienta y el niño, en el que éste se queja de la prodigalidad de su padre y de lo condescendiente que es con los criados, y hace planes para cuando sea mayor. Por último, aparece don Cristóbal con el cura y Pepón, y queda de manifiesto la incompatibilidad entre padre e hijo. III: Utiliza el pretérito narrativo y la 3.^a persona; esta última parte es la nuclear, y en ella se contiene la preparación del «éxodo» —motivada por la enorme cantidad de pulgas que hay en Llaviedo— y el comienzo del viaje. Tras la salida, el incendio de la casona contemplado por todos desde una altura apartada, camino de Balmaseda, culmina el relato. Los únicos que realmente se oponían al abandono de Llaviedo son la vieja Anastasia, por razones sentimentales y un tanto primarias, y el niño, que ya comienza a ser el opositor sistemático de su padre. Don Cristóbal y Pepón se entienden en un lenguaje cifrado en el que a cada término le atribuyen un significado que ellos han convenido de antemano.

Padre e hijo. «Tragicomedia» (1911). Narración en 3.^a persona, dividida en secuencias que no corresponden a la sucesión temporal. En lo sustancial, seguimos con los mismos personajes de *Exodo*, pero ya ha transcurrido algún tiempo, y don Cristóbal está recluido en la casona de Balmaseda, declarado incapaz y pródigo. En la segunda secuencia, el narrador se retrotrae y nos habla de la hidalguía del pródigo, de su ma-

trimonio, de su único hijo, etc. También se hace una referencia entre paréntesis a los otros hidalgos de ascendencia goda que había en el valle del Congosto (7). En la tercera secuencia se refiere a lo ya contado en *Exodo*, y añade las consecuencias que tuvo en el proceso que los familiares de su mujer seguían para incapacitarlo. A partir de la cuarta secuencia nos encontramos en el clímax narrativo: la mayoría de edad de su hijo y la crueldad con que trata a su padre, ya anciano. Las dos últimas contienen la venganza de don Cristóbal, que no sólo da de comer a sus perros los huesos de los antepasados, cuidadosamente enterrados por su hijo, sino que repudia a éste, dando pruebas de su ilegitimidad y reconociendo a más de cien bastardos. Este relato, como ya hemos apuntado más arriba, es el mismo que recoge en *El Raposín* con el título *La venganza de don Cristóbal*, y se relaciona muy estrechamente con *El patriarca*, que estudiaremos más adelante. El tema de *Padre e hijo* puede relacionarse también con el de *Prometeo*: Don Cristóbal, que había cifrado todas sus esperanzas de continuidad en este hijo, ante la evidencia de su comportamiento y las confirmaciones de su fiel Pepón, se encuentra totalmente frustrado, a pesar de su venganza.

El Anticristo. «Ejemplo» (1912). Está dividida en tres capítulos y realizada en 3.^a persona y pretérito. En I presenta a la comunidad de las Hermanas de Santa Teresa; una de ellas, sor Resignación, muestra una gran curiosidad, que se materializa en preocupación lingüística: duda sobre si se debe decir «anticristo» o «antecristo». Mediado este primer capítulo, el narrador nos pone en antecedentes sobre sor Resignación, su familia y los motivos por los que entró en el convento. En II se nos informa de los medios de vida de la comunidad y de los estragos que causa en la ciudad la figura casi mítica del Anticristo, que tiene aterrizadas a las monjas. Por ello, doña Angustias Tarazona las dota de medios para que se marchen a América. Cuando embarcan en Cádiz, descubren que el Anticristo viaja en el mismo barco, aunque de momento no llegan a saber quién es y lo identifican con un individuo de «aspecto criminal» que resulta ser precisamente el capellán. En III estamos a bordo y navegando; todo va bien, pero sor Resignación se siente muy inquieta y alejada de sus anhelos religiosos, como «revolucionada». Al tercer día de navegación ocurre el naufragio. A sor Resignación la salva un hombre fornido y galante que resulta ser el propio Anticristo, del que se ha enamorado. A lo largo de la narración se intercalan largas reflexiones del narrador, en presente, sobre el nombre escogido por las monjas (pág. 1006) o sobre la vida religiosa (pág. 1012), con bastante ironía y sen-

(7) Vid. más adelante las notas a *La venganza de don Cristóbal*, de *El Raposín*.

tido tragicómico. Este mismo carácter tienen las que hace sobre la sabiduría de la hermana Llavera, que no tiene inconveniente en usar vocablos cuyo significado desconoce, pero a los que rápidamente aplica el que se le ocurre. Es la otra cara del manejo del léxico que llevaban a cabo don Cristóbal y Pepón en *Exodo*.

EL RAPOSIN

Al estudiar los veintidós relatos de *El Raposín*, los hemos agrupado, por su tema y su técnica, en seis apartados; las líneas son suficientemente distintas, aunque entre ellas, a veces, no hay una separación clara.

1. NARRACIONES EN LAS QUE PREDOMINA EL AMBIENTE RURAL Y ALDEANO ASTURIANO

Los personajes que las protagonizan son primarios, y frecuentemente se expresan en el habla dialectal; hay, por otra parte, bastantes reminiscencias de Clarín. Al igual que por su tema, por su técnica son narraciones muy sencillas.

En *La Nación* (1904) el tema es el amor entrañable de una familia a un ternero, «Galán», que hace que Pachín de Clito no sea capaz de venderlo a los matachines y regrese a casa con él, con la consiguiente alegría de su mujer. El amor a los animales y a la tierra, a los que el aldeano está tan vinculado, hace que, en el relato *En la Quintana* (1906), Pin de Pepona, cuando la vía férrea atraviesa el prado en que pastaban sus vacas, se sienta trastornado: «Aquella incisión sangrienta y estremecida la sintió Pin como abierta en sus carnes. ¿Dónde iban a pastar la “Garrida” y la “Galana”?» (pág. 1010) (8). Pero este personaje llega más lejos en su amor, ya que tras la muerte de sus cinco hijos en pocos días, a causa de una epidemia, Pin comenta al señorito que le pregunta cómo ocurrió la desgracia: «—Un mal del díaño; si me da por los cerdos, me amuela» (pág. 1013). Una yegua cercana a los treinta y un muchacho son los protagonistas de *Miguelín* y «*Margarita*» (1904). Miguelín, enviado por su padre, lleva a la yegua vieja a la ciudad y la vende a los picadores para una corrida de toros. Tras la corrida, a la que ha asistido el chico, y en la que «Margarita» se ha defendido del toro y del picador como ha podido, Miguelín no puede soportar la idea y deshace el trato. Como en *La nación*, el protagonista regresa a casa con el animal que había ido a vender a la ciudad.

(8) Recordemos que un hecho semejante llegará a producir la muerte del «Padre Eterno» en *El ombligo...*

La prueba (1905) opone el carácter de los labradores al de los mineros; pero es un ingenuo labriego, Xuanín, el que hostigado por la bravuconería de unos mineros, arroja a su padre desde un puente al río para demostrar a su novia y a todos que es un valiente. *El delirio* también se ocupa del modo de ser de los aldeanos asturianos: se demuestran unas consideraciones generales iniciales con un cuento en el que se pone de manifiesto que «el paisanín» es muy miedoso y en un momento de peligro es capaz de ofrecerlo todo, pero superado aquél, no se desprende de nada, y lo justifica así: «Ay, señor. ¿Usted qué me dir? ¡Cómo “deliriaba”, señor, cómo “deliriaba”! ¿Usted ve?» (pág. 1054).

La forma narrativa dominante en todas ellas es la 3.^a persona, y la sucesión temporal es pretérita; en las dos últimas comentadas (*La prueba* y *El delirio*) hay una pequeña introducción en la que se recogen una serie de reflexiones de tipo general que después se ejemplifican con el cuento. Entre esta introducción y el cuento no hay solución de continuidad en *La prueba*, pero sí en *El delirio*: las consideraciones generales están en 1.^a persona y son más extensas; parece que el propio Pérez de Ayala transmite a sus lectores datos reveladores sobre la forma de ser de sus coterráneos: locos, vagos y malos cristianos.

La actitud irónica del autor se ilustra muchas veces con las alusiones al mundo clásico tan del gusto de Pérez de Ayala: la inquietud por mostrar su valentía no deja dormir a Xuanín, en *La prueba*, y el narrador nos lo relata así: «Aquella noche, el divino bálsamo del sueño no suavizó sus músculos, envolviéndolos en dulce letargo. En esto tuvo menor fortuna que los héroes de la *Iliada*» (pág. 998). Un poco después presenta al minero «Chato de Villafranca» y explica su apodo, «sin duda por la nada helénica conformación de su apéndice nasal». La ausencia de clasicismo de estos dos rústicos personajes no impide que aparezca en otros; así en *El delirio*, en la introducción del autor leemos: «En astucia y doblez, estos cazurros paisanos míos nada tienen que envidiar al griego más sutil, ni al que burló a Polifemo voraz, domeñó a Circe y puso un beso tembloroso en las ambarinas rodillas de la doncella Nausicaa» (pág. 1052). Esto y la invocación seguida de una interrogación retórica que precede al comienzo del cuento («¡Oh, diosa que inspiraste la cólera de Aquiles, diosa absorbente e importuna! ¿Por qué me has arrebatado hacia tus épicos dominios...», pág. 1052), están adelantando los modos narrativos que Pérez de Ayala llevará a su perfección en *Prometeo* algunos años después. Por otro lado, contrasta vivamente con el comienzo del cuento propiamente dicho, con la fórmula tradicional «Erase que se era un paisanín» (pág. 1052).

Incluso en los cuentos más breves de ambiente rural, como *En la*

Quintana, el narrador no renuncia a las observaciones que remiten al mundo clásico: «Pin se extasiaba contemplando a los cinco puercos. Era una gracia para los ojos verles ir y venir, hozar, zambullirse en la duerna, agitar la suculenta cogullada frailuna, mover el gelatinoso hocico truncado. Si las vacas eran divinidades graves y austeras, estos cinco hermanos fueron a la manera de aquellos dioses ridículos y jocosos de algunos cultos primitivos» (pág. 1011).

Otra nota que se repite es la figura amiga del médico rural que, a caballo, aparece por los caseríos y conversa con los aldeanos, a quienes aconseja cómo deben invertir las ganancias de una buena cosecha; así en *La nación*: «Un jinete detuvo frente a la corralada su cabalgadura, sucio, miserable, peludo, barrigón, con esa tristeza peculiar filosófica y resignada de los caballos de pueblo» (pág. 993), que nos recuerda a los médicos rurales de los cuentos barojanos. En *El delirio*, el médico don Aciclo que atiende a Telmo en su indigestión de castañas, tiene que recordar a éste la «noviella» que le había prometido si lo salvaba cuando creyó que se moría; pero Telmo, ya recuperado, no reconoce su ofrecimiento.

2. NARRACIONES QUE SE DESARROLLAN TAMBIÉN EN EL AMBIENTE ANTERIOR, PERO EN ELLAS ACTÚAN GENTES QUE PROCEDEN DE LA CIUDAD.

Lo más destacable es el contraste entre los labriegos, más primitivos y socarrones, y los personajes urbanos, más cultos y ajenos al sentido que aquéllos dan a la vida y a la tierra; estos últimos suelen descubrir la naturaleza como algo nuevo y sorprendente, con lo que no se les había ocurrido contar antes.

Viudo, «Fragmento de las memorias de Florencio Flórez» (1904), tiene forma de diario y se refiere a lo observado por el narrador, ser depresivo, durante dos días, el 20 y el 21, del mes de agosto. Florencio, personaje culto y sensible, recluido en el campo por consejo del médico, se impresiona enormemente ante el dolor manifestado por un palomo, «Morito», cuya pareja, «La Pinta», ha muerto; la hipersensibilidad del narrador le hace el espectáculo insoportable, y por eso se sorprende al día siguiente cuando ve que «Morito» está arrullando a otra paloma, e inserta en su diario la exclamación «¡Qué triste es la vida!».

La espalera está protagonizada por un individuo en situación semejante al anterior, que se lamenta de un descalabro amoroso y que, además, es poeta. La contemplación de la naturaleza y la compañía de los caseros lo van serenando, hasta que ve los melocotones maduros y sabrosos y come uno de ellos; entonces «el amargor de los amores frustrados compensábase cumplidamente con la dulcedumbre, mezclada de agrio dejo, de los aterciopelados frutos. También una voz misteriosa se

le metió por las entendederas del alma para asegurarle que todos los versos del mundo no valían el deleite de aquellos globos de oro y fuego gustados cuando la noche cae sobre la aldea encalmada» (pág. 1021).

Quería morir permite que el campo, un atardecer en otoño y la melancolía de unos versos recitados por una niña, lleven al narrador a reflexionar sobre el sentido triste de la vida.

En *Espíritu recio* se contraponen el carácter de un viejo aldeano, Fuencislo, al del «señorito», don José; las reacciones que ambos personajes tienen ante la vida y la muerte son diametralmente opuestas y se manifiestan con ocasión del fallecimiento de la «señora», doña Juana, que ha traído a Cenciella a la casa familiar a su hijo don José. Fuencislo, el «espíritu recio», que en su vida únicamente había respetado a la difunta, se ríe del sentimentalismo y pusilanimidad de los «señoritos»: «¿Dónde duermo yo?» La almohada sobresalía por entrambos lados de la cabeza de la muerta. Mostrábase mullida, tentadora, blanca. “No..., pues... yo así no paso la noche... ¡Mira tú!, ¡échate allá” Y dio un empujón al cadáver, que rodó como un cilindro, dejando caer el crucifijo; en seguida echóse sobre el paño negro, de espaldas a la señora...» (pág. 973).

Iniciación nos plantea el problema de un chicuelo, mozo de recados y melómano, que se ve obligado a abandonar la vida ciudadana —en la que todos lo maltratan y se ríen de él— y marcharse al campo, en donde puede vivir feliz, con sus cabras, sin contacto con la civilización.

Igual que en los relatos incluidos en el apartado anterior, sigue utilizándose la 3.^a persona y la narración en pretérito como forma dominante. En *La espalera* son muy abundantes las observaciones irónicas del autor, que de vez en cuando interrumpe el breve relato para incluirlas, como hacía en *Cruzado de amor*; sobre todo se refieren a la condición de poeta del protagonista: «Quizá se me tache de conceptuoso y redicho, pero todas estas lindezas y otras más de que no hago mención, pasaron por el magín del enamorado mozo —del cual dicho está que era poeta— al mirar a su amada a través de las hojas de un árbol» (pág. 1019); o cuando termina observando «De donde se deduce que esto podría titularse “De cómo Fulanito halló el sentido de su vida comiendo unos melocotones de espalera”» (pág. 1021). *Quería morir* está escrito en forma autobiográfica, y *Viudo*, como apuntamos más arriba, en forma de diario, con interrupciones que corresponden a los diferentes momentos del día. *Iniciación* tiene dos partes; la segunda, que corresponde a la vida del protagonista en el campo, alterna el presente con el pretérito, y contiene un pequeño «menosprecio de corte —ciudad— y alabanza de aldea —campo—».

Algunos rasgos de un cuento nos remiten, en alguna ocasión, a otro;

por ejemplo, en *Espíritu recio* el vendedor de periódicos que hay a la llegada del tren en la estación de Cenciella bien pudiera ser el Raposín, que también se dedicaba a este oficio y responde a las mismas características que en las dos narraciones que protagoniza.

3. NARRACIONES QUE SE DESARROLLAN EN PUEBLOS O NÚCLEOS DE POBLACIÓN PEQUEÑOS

El tema, en casi todos ellos, es la vida del pueblo, aunque hay unos protagonistas individuales que sirven de eje narrativo: desde el ladrón desalmado y sin escrúpulos, pero con sentimientos de ternura por su rieta, hasta el ingenuo cura que va a su primer destino lleno de ilusión y fe en su ministerio, sin olvidar al cacique que prepara su campaña electoral.

Cenciella es el lugar donde vive el viejo *Raposín* (1904) y en donde se conserva la memoria de sus fechorías. Todos sus vecinos lo consideran un forajido, e incluso sus familiares lo evitan, pero él consigue esquivar a todos los que quisieran sorprenderlo con las manos en la masa y ganarse el amor de una nieta. En las dos narraciones que le están dedicadas, este desconcertante viejecito es presentado los días de lluvia con «su enorme paraguas verde con franjas rojas —o bermellón— y varillas doradas» (*El Raposín*, pág. 923), o con «su enorme paraguas rojo con varillas de cobre dorado» (*La última aventura...*, pág. 927), que preludian el vistoso paraguas de otro vendedor callejero ayalino, *Tigre Juan*. El anciano y decidido anticlerical en un momento de tribulación y debilidad —en la segunda de las narraciones— es requerido por el párroco, que le toma confesión y le manda que restituya lo robado; esto provoca la reacción pronta del Raposín, que vuelve a mostrarse en todo su vigor en esta última aventura, en la que ataca al cura de San Martín de Anés y le roba por el placer de hacerlo, aunque le dice que es «para restituir».

Florencio, sobrino del cura independiente y modesto de La Villa, en *Tío Rafael de Vaquín* (1904), cuenta las tribulaciones de éste cuando otro sobrino suyo bastante alelado y bobo al que recogió y tiene mucho cariño, enloquece y lo ataca violentamente. Don Rafael, hombre tranquilo aficionado a la observación astrológica, ve el cielo y las estrellas esa noche empañados con sus propias lágrimas. La perspectiva del narrador es entrañablemente humana, y más que el habitual sentido tragicómico, tan del gusto de Pérez de Ayala, se percibe el dramatismo humanísimo y doloroso de este hombre, muy distinto a otros clérigos ayalinos.

Completamente diferente es la perspectiva aniñada e ingenua del protagonista Bonifacio, que se mantiene en *La primera grieta*, en donde

las observaciones irónicas vuelven a primer plano, tanto en la presentación del personaje, como de sus enseres o del medio que encuentra al llegar al pueblo a ejercer su ministerio. El choque de Bonifacio con la realidad es la causa de esa «primera grieta», que le impide encontrar tema para un sermón que le ha encargado el párroco para el domingo próximo. La ironía la percibimos en varios pasajes; por ejemplo, cuando enumera el equipaje del cura se refiere a un «baúl-mundo, tapizado de piel de cabra, dentro del que unas cuantas prendas interiores, muy pocas —algunas de bayeta amarilla— van de un lado a otro y a sus anchas, lozaneando y enroscándose a una cocinilla o infiernillo —Bonifacio, naturalmente, ignoraba este segundo y tremendo nombre—...» (pág. 1040); el ama, deforme y horrible, que debe cuidarlo en el pueblo, proporcionada por su superior, le satisface plenamente, ya que el narrador nos dice que «el coadjutor contempló a la mujer (que éste era su sexo), y vino a dar en la cuenta de que el párroco había tenido el acierto de encontrar una fámula, no solamente de edad canónica, pero que bíblica también; pues el más notable ejemplo de longevidad nos lo da el libro sagrado, informándonos de la existencia de Matusalén» (pág. 1041).

La fuerza moral presenta una situación bien distinta, tres personajes (el hijo del cacique provincial, su preceptor y el alcalde del pueblo que aquéllos visitan) conversan sobre la legitimidad de sacar triunfante a un candidato, que ha perdido la popularidad, en las próximas elecciones. Manolón, el alcalde, se muestra cazarro y temeroso de las consecuencias que para él puede tener un comportamiento oscuro; Maximino, el consejero del joven, está dispuesto a cualquier cosa con tal de ver triunfar la candidatura conservadora que propugna; el joven Martín, en cambio, defiende la fuerza moral y la inutilidad de ganar las elecciones de forma deshonestas; por eso termina el diálogo diciendo: «En resolución, que no se hacen trampas en las elecciones. Ya lo saben» (pág. 1051).

Este último relato tiene una forma semejante a la empleada en *Exodo*; esto es, una presentación de los personajes que llegan al pueblo y el motivo de la visita del joven y del secretario, que sirven de introducción al diálogo dramático que los dos visitantes mantienen con el alcalde.

4. LA VIDA EN UNA PEQUEÑA CIUDAD

Dos de los relatos se desarrollan en este ambiente limitado de la ciudad provinciana con visos de capital, y los personajes que se mueven por ellos son representativos de esta vida.

Un instante de amor, pequeña novela dividida en tres partes, nos presenta a Placidín Arbejo el día en que ha terminado su carrera universita-

ria y sale por la noche al café, acompañando a su padre, por primera vez. La nota más sobresaliente de su carácter es su extremada timidez, que le impide articular palabra delante de cualquier persona, y sobre todo ante la bella Marujina. Transcurren los años y Plácido sigue asistiendo a la tertulia nocturna, aunque permanece silencioso. Confiesa a su padre, que ya es un anciano, que desea casarse «cuanto antes» con Marujina; y por fin, en la tercera parte, se decide a declararlo a la interesada: «Te quiero desde el otro día, que te vi por la noche; y desde el otro día que te vi por la noche pensaba decírtelo» (pág. 1037), a lo que Marujina le replica: «El otro día es hace cuarenta y cinco años» (pág. 1038), aunque accede a su solicitud. El efecto que produce el primer beso entre unos «pilletes» que presencian la escena se resume en su grito: «—¡Huy! ¡Qué viejos tan gochos!» (pág. 1038). El tema del cuento se relaciona indudablemente con los amores de Felicita Quemada y Anselmo Novillo, de los que da cuenta el narrador de *Belarmino y Apolonio* en el cap. III (9).

Don Paciano nos lleva al Pilares de las novelas extensas, y según declara el autor, «Esta es una de las jornadas que componen el libro de *Lo trágico cotidiano*» (pág. 1054). Tres jóvenes «eminencias frustradas» (uno es escultor, otro escritor y el tercero divagador), cuando ya han agotado el dinero para sus viajes al extranjero, entretienen sus ocios y tratan de matar el tiempo, encarnado en el gato «don Paciano» (su nombre le viene del parecido con un canónigo). Tanto el carácter de los personajes como sus ocupaciones, o el escenario, Pilares, acercan esta narración en presente actual, al contenido y a la forma de las novelas de la segunda época de nuestro autor.

5. EL MUNDO DE LOS ARISTÓCRATAS E HIDALGOS DE ASCENDENCIA GODA

Un ambiente particularmente grato para Pérez de Ayala es el de los nobles terratenientes cuya ascendencia se remonta a siglos atrás, y de la cual están especialmente orgullosos. En *El Raposín* hay cuatro relatos que están centrados sobre estos personajes; uno de ellos, *La venganza de don Cristóbal*, ya aparecía en *Bajo el signo...* con el título de *Padre e hijo*, como quedó señalado; *Vida nueva* (1924) corresponde a la primera parte —con ligeras variantes— de *Don Rodrigo y don Recaredo*, de *El ombligo...* (10). Con referencia a estos relatos, es muy curioso el caso de *El patriarca* (1906), que sigue la misma línea argumental que *Vida nueva* y *Don Rodrigo...*; por sus caracteres, debe ser el ensayo o primera redac-

(9) Cf. *Belarmino y Apolonio*, en *O. C.*, vol. IV, Madrid, 1969, págs. 41 y sigs.

(10) Vid. mi estudio, ya citado en la nota 2, sobre *El ombligo del mundo*.

ción de éstos: el hidalgo don Alberto Menéndez de las Trojes, que pertenece a «la más linajuda aristocracia de la región», recibe la visita de un cura joven, hijo de su hermana, que pretende convencerlo para que se case y tenga herederos legítimos, y de esa manera no desaparezca su hacienda ni su casta, «que viene de Alfonso el Sabio, emperador de Alemania que fue» (*sic*). Después, en *Vida nueva* y *Don Rodrigo...*, la visita con este mismo cometido la hará don Recaredo, cura castrense hermano de don Rodrigo. En *El patriarca*, al igual que en los otros dos, un aldeano se queja al hidalgo señor de que otro le ha dicho, a modo de insulto, que «toos los míos fíos eran d'usté», a lo que el caballero contesta «—Vete y dile a Pachu del Duerne que los sus fíos son hermanos de los tuyos» (*El patriarca*, pág. 1008), o «—Dile a Nolu, de la Figar, que los doce hijos de él son hermanos de los tuyos» (*Vida nueva*, pág. 1072).

Sobre el carácter de estos hidalgos aldeanos, el narrador suele dar detalles que justifican su comportamiento; así, «Don Cristóbal era del más añejo abolengo; los manantiales de su hidalguía brotaban nada menos que entre el oscuro bosque genealógico de la nobleza goda. Dicese del estado llano de las Asturias que descende del último botón de la bragueta de Pelayo (...) Acostumbraba a desdeñar las zarandajas, vociferando, según daba de puñadas en el titánico pecho» (*La venganza de...*, pág. 976). También en esta narración se le relaciona con los otros personajes de su misma estirpe en un paréntesis: «(En toda la provincia eran renombrados y envidiados, por lo multitudinoso y clandestino de la prole, junto con don Cristóbal, otros hidalgos de gótica oriundez; don Rodrigo Castañeda, del valle del Congosto, y don Olegario Pandoro, alias el "Padre Eterno", cura párroco de la villa de Reicastro. Pero don Cristóbal sacaba ventajas a los otros dos patriarcas, en ímpetu y eficacia genesíacos)» (pág. 980).

Son claras las semejanzas entre estos señores asturianos, de larga prosapia y descendencia, y los hidalgos galaicos tan característicos de una parte de la producción de Valle Inclán. Este parecido se incrementa notablemente con el protagonista de *El árbol genealógico*; don Anselmo, el duque, era hijo de un apuesto guardia de Corps y de una reina, que tenía otros herederos; el matrimonio morganático de sus padres no impidió que se le educase como a un príncipe, aunque no tuvo las molestias derivadas de las responsabilidades de éstos. La conducta del duque desde su infancia hasta el momento del relato y las observaciones del autor que se van intercalando, culminan en el momento de mayor intensidad dramática, cuando tras una discusión se empeña en medir el árbol que había derribado sin prestar atención al cuerpo de su hijo, que yace

aplastado bajo el eucalipto. Ante la estupefacción de todos los presentes, que están desolados, al duque le urge demostrar que él tenía razón. Antes, cuando manda derribar el árbol, el lector sabe que el duque considera que de este eucalipto, plantado cuando nació su hijo Carlos, depende la vida de éste; pero a pesar de todo no vacila en la orden que da.

En todas las novelitas de este grupo, el narrador utiliza la 3.^a persona, pero en ningún caso trata de ser objetivo. Su distanciamiento de lo narrado se aprecia, sobre todo, en la actitud irónica y burlona que mantiene, aunque esta actitud no está exenta de una cierta admiración por sus personajes, a los que, sin duda, considera una casta extinguida o próxima a su desaparición, especialmente en lo que se refiere a los astures de ascendencia goda: el patriarca don Alberto, don Rodrigo y don Cristóbal.

6. DIÁLOGO DRAMÁTICO

La dama negra, «Tragedia de ensueño» (1903), no es propiamente una narración; su estructura es dramática y se inicia con una acotación ambientadora en el invernadero de un jardín otoñal. Los personajes son simbólicos (la madre, el anciano, una joven vestida de blanco...), y su tema es la fascinación que la muerte —la dama de negro— ejerce sobre un joven que languidece, y al que los otros personajes intentan salvar para la vida inútilmente.

OTRAS NARRACIONES (11)

Además de las narraciones cortas contenidas en las colecciones reseñadas, en la edición de O. C. de Pérez de Ayala se recogen como tales novelas cortas las siguientes: entre los «primeros trabajos» del vol. I, *Sonreía*, de 1909, y *Pilares*, que quedó sin terminar; en el vol. II, en esta sección de novelas cortas encontramos *La revolución sentimental*, de 1909, y *La Araña*, de 1913.

Sonreía (12) cuenta con un interesante y breve prólogo del autor en el que clasifica la obrita como «historia insignificante», y divaga sobre el valor de los términos «historia», «historieta», «trágico» y «grotesco»; está dividida en once capítulos cortos titulados convenientemente, que

(11) Entre las obras de P. de A. hay otras novelas cortas posteriores, fuera del objeto de este estudio: las tres «novelas poemáticas de vida española», *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los Limones*, de 1916; *Pandorga*, de 1922; la colección *El ombligo del mundo*, de 1924, y *Justicia*, de 1928.

(12) Texto en O. C., vol. I, págs. 817-857.

sirven al autor para mostrarnos las diversas perspectivas que va adoptando en la narración. El capítulo I, «Escudriñar, escudriñar», centrado sobre la persona del autor-narrador, funciona como marco de la historia novelesca propiamente dicha, que ocupa los capítulos restantes. Este autor-narrador teme no poder aprovechar las dotes de novelista que le había augurado un profesor del colegio, por su falta de curiosidad; pero, paradójicamente, es el comienzo de la narración y la presentación de los personajes, enlutados y solitarios paseantes: López (pintor, muy curioso y preguntón), Rodríguez (prosista) y Fernández (poeta); este último es el autor-narrador que recoge y da a conocer las memorias de Rodríguez, que López ha sustraído de su dormitorio. La extraña y casual amistad de los tres personajes y su tertulia habitual en el paseo nos trae a la memoria otras situaciones ayalinas que también sirvieron como pretextos para introducir historias novelescas: *Don Paciano*, *La Araña*. Por otra parte, la literaria situación de la tertulia provinciana de desocupados se repite con bastante reiteración (recordemos, además, las de *Un instante de amor*, la de los «Escorpiones» de *El ombligo...* o las más abiertas de las casas de huéspedes madrileñas). En muchos casos, los contertulios son aburridos intelectuales o artistas provincianos que pretenden resolver problemas que afectan a la concepción de la vida, y que están prelu-diando a *Belarmino* y *Apolonio*, que así se van fraguando hasta tomar su forma definitiva.

A partir del cap. II, «El retorno», la 1.^a persona ya no corresponde a Fernández, sino a Rodríguez, cosmopolita enriquecido que regresa a Pilares tras seis años de ausencia: la soledad del personaje y la sorpresa y reconocimiento entremezclados al ir recuperando la ciudad, son sus sensaciones más sobresalientes. Este Rodríguez, en su reencuentro con Pilares, se muestra enormemente pedante y las citas se van sucediendo y amontonando: primero se considera un Ulises cuyo retorno nadie aguarda, después se compara con Gulliver despertándose en Liliput, más adelante con el deán Swift o con los numantinos inflamados de amor a la patria o con Licurgo satisfecho sentado y descansando; a esto hay que añadir las citas de Byron, la Biblia, Berceo, Goethe, etc., muy frecuentes en toda la novelita.

«Fiat lux», cap. III, nos muestra la actitud crítica del narrador que contempla la sociedad provinciana, en la que los individuos se limitan a «vegetar» y dan la mayor importancia al aspecto físico, vestimenta, etc. Estos rasgos serán recogidos después e incorporados a la crítica social que se contiene en *El ombligo...* casi literalmente, aunque la perspectiva desde la que se presentan sea distinta en ambas obras. El amor, para

este personaje, es algo vital, que necesita a toda costa: lo consideró imprescindible en Nueva York e hizo una firme promesa a Elin, y ahora vuelve a echarlo de menos; por eso los capítulos siguientes se ocupan de la revitalización del recuerdo de Esperanza, novia —olvidada seis años— de Rodríguez, el reencuentro de ambos y la precipitada boda tras la recuperación de las sensaciones adolescentes por parte del protagonista. En VIII, «Vaso de tristezas, vaso de alegrías», se refiere al viaje de novios: la llegada a Santander permite una evocación del Galdós autor de *Gloria*, cuya lectura había hecho llorar a Esperanza; más tarde surge el recuerdo de Elin, que se impone en los capítulos siguientes tras el encuentro fortuito en San Sebastián, adonde el narrador ha ido solo, porque su mujer amaneció con «una ligera fiebre cilla». En IX, «Sonreía», lo trágico del fin contrasta con lo grotesco del personaje, como había hecho notar el autor en el prólogo: «Si es cierto que de lo trágico a lo grotesco no hay sino un paso, o de otra parte, si sois un poco filósofos y otro poco humanistas, no he de extrañarme si reís leyéndome» (pág. 819).

El asunto del relato se estructura de forma paralela al procedimiento seguido por Pérez de Ayala en otras obras, por ejemplo, en *La pata de la raposa* y *Prometeo*; hay una correspondencia de personajes:

<u>Sonreía:</u>	<u>La pata de...:</u>	<u>Prometeo:</u>
Rodríguez/Ulises	Alberto Guzmán	Juan-Marco-Odysseus
Esperanza/(Penélope)	Fina	Perpetua-Nausicaa
Elin	Meg	Lolita-Kirke, Federica-Kalypso

Las fórmulas narrativas cargadas de pedantería y erudición muestran la distancia entre el autor y el narrador y van preparando el camino de lo grotesco: Rodríguez cuenta su vida tras haberla literatizado, por eso se remite continuamente a los héroes clásicos o a los «monstruos» literarios, y llega a lo grotesco a base de aplicarse a sí mismo o a todo lo que lo rodea los más diversos tópicos, y por esto es doblemente cruel la burla que le dedica el destino.

La utilización del «hallazgo de papeles» para dar paso a la historia no deja de ser un recurso convencional y externo, que no pretende conseguir la credibilidad del lector; esta es la razón de que un diario que, teóricamente, nadie debe leer —recordemos que ha sido hurtado a su autor— esté dirigido al lector de forma clara en varias ocasiones: «Llegué a Lavilla al amanecer. Aquí podéis idear la descripción de la aurora

que más os plazca...» (pág. 835). Igualmente, el relato del antiguo amor de Elin, traído a la memoria por el brazalet, está dirigido al lector, puesto que a Esperanza le cuenta una «historia fantástica» que satisface su curiosidad.

Pilares (13), novela inacabada y bastante olvidada, consta de cuatro capítulos —los tres primeros completos y el cuarto sin terminar—, algunos de ellos titulados según la costumbre del autor. La narración, en 3.^a persona, abunda en los procedimientos habituales ayalinos, y —aunque desconocemos la fecha en que se escribió— nos produce la impresión de ser un intento fallido de «novela total» de esta ciudad, como *La regenta* lo fue de Vetusta. Una serie de indicios nos lo muestran:

1. A los personajes se les presenta desde diversas perspectivas y en diferentes momentos de la narración; por ejemplo, Xuanón, al que vemos primero en el «chigre» con los más característicos personajes de *Pilares*, y luego departiendo con otros en los más distintos lugares, es retratado de nuevo en el cap. III, tras más de 30 páginas (pág. 895); y más adelante (pág. 909) él mismo refiere su vida. Y esto no ocurre sólo con los protagonistas, sino también con otros personajes secundarios; así sucede con Aristides, pintor demente, al que encuentra Xuanón en el cap. I (pág. 868) pintando en el patio del primer chigre y conversa con él; vuelve a ser presentado en el cap. II (pág. 879) por el narrador, que explica al lector quién era Emerenciano, chiflado que persigue a las mujeres, y se refiere igualmente a sus dos hermanos, también locos: Vespasiano, que «adolecía de chifladura religiosa» y Aristides, «paisajista y ocasionalmente pintor de bodegones». Como curiosidad, entre los personajes que conversan en el primer chigre se encuentran —entre otros— Gayangos y el «Estudiantón»; este último podría ser precedente del «Estudiantón» autor de los escritos que se incluyen en el epílogo de *Belarmino y Apolonio*, aunque sus nombres no coincidan (14).

2. Las «dualidades y contrastes», con expresión de Baquero Goyanes (15), son tan abundantes como en los mejores momentos del autor. En el cap. I ya encontramos a don Lain, poeta «quizá mejor que Villaespesa», pero que no ha alcanzado la fama «porque es un filósofo, y desdeña todas esas gárrulas alharacas...» (pág. 865), opositor de don Taciano, al que don Lain dirige estas palabras: «Tú, sí, Taciano: tú eres un filósofo. Tú eres orador por gracia nativa, como yo soy poeta. Eres más grande

(13) Texto en *O. C.*, vol. I, págs. 859-920.

(14) Cf. *Belarmino y Apolonio*, en *O. C.*, vol. IV, «Epílogo», págs. 213 y sigs.

(15) Vid. BAQUERO GOYANES, M., *Dualidades y contrastes en R. P. de A.*, Archivum, XII, Universidad de Oviedo, 1962, reproducido en *Perspectivismo y contraste*, cit.

orador aún que tu hermano Celestino...» (pág. 866). El desajuste entre la realidad que viven estos personajes y el mundo exterior, parece que adelanta en algunos años la visión esperpéntica que Valle Inclán nos da de la vida literaria, que en el caso que nos ocupa se limita a una pequeña capital de provincia, como es Pilares, y sigue sus propios derroteros.

En el cap. III los oponentes son don Severo Cuadrado, catedrático de Psicología, Lógica y Ética del Instituto local, y don Deogracias Redondo, profesor de metafísica en la Universidad de Pilares, que mantiene la existencia del pensamiento «alalo», lo que da pie al cambio de opiniones y a la sesión de espiritismo. Los dos tíos de Xuanón, Juan Antonio Orfila, médico comadrón, y don Anacarsis, rico banquero, también se oponen; el primero da a su sobrino buenos consejos y —aunque no tiene gran cosa— cinco duros (que luego Xuanón multiplicará con el juego); en cambio, el segundo —que es muy rico— lo considera un vicioso y no quiere saber nada de él.

3. Es también en el capítulo III donde encontramos a un personaje «con la astucia de Ulises», que luego tendrá su propia novela, *Prometeo*; Matel Setiñano, catedrático de Lengua y Literatura griegas en la Universidad, conversa con don Deogracias sobre la curación por hipnotismo entre los griegos y tiene fama de ser un individuo muy irónico e incluso desconcertante: «Juan ignoraba si Setiñano hablaba en serio o era aquello una de las cosas oscuras...» (pág. 906). La distancia entre la realidad, el símbolo y el mito (Juan Pérez-Marco Setiñano-Odyseus) (16) queda apuntada ya en esta novela, en la que el personaje habla como luego lo hará en *Prometeo*. Otro rasgo que nos adelanta algún elemento principal de novelas posteriores es la decadencia de la familia fundadora de Camposo (cap. IV), precedente de la que sufre la familia Limón de Guadalfranco, en *La caída de los Limones*.

4. El mundo de *El ombligo...* está preludiado en *Pilares* en numerosos rasgos:

- a) La indolencia de los intelectuales se debe quizá «al mimo constante de la neblina húmeda».
- b) El poeta local, don Lain, bien podría formar parte de las tertulias literarias que aparecen en *La triste Adriana*.
- c) Doña Genoveva, arruinada y pintoresca aristócrata, madre de Xuanón, está muy orgullosa de su ascendencia goda.
- d) El valle de Camposo, próximo a Pilares, es distinto al del Con-

(16) Vid. AMORÓS, págs. 239 y sigs.

gosto; pero ambos tienen sus semejanzas, y, sobre todo, la cercanía geográfica.

- e) Xuanón se juega los cinco duros que le dio su tío en la mesa del casino de Pilares, donde tanto había de jugar Generoso Vigil, de *Clib*.

5. Los distintos ambientes y las diversas capas de la sociedad de Pilares son el objetivo de esta inacabada novela: comenzamos con los «chigres», lugares donde se bebe sidra; como están en la parte alta de la ciudad, la bajada de Xuanón permite la descripción —antropomórfica—, muy de acuerdo con otras posteriores, como las de *Belarmino* o *Tigre Juan*, aunque aquí predomina la visión de conjunto sobre los aspectos parciales. La crítica social se contiene en toda la obra: las reuniones en los citados chigres, en el casino, en el paseo de los Magnolios; la vida familiar en casa de don Rosendo con sus «innumerables querubines»; la vida financiera y de oficina —la banca de don Anacarsis—; todo ello queda plasmado en sus páginas con la característica ironía de Pérez de Ayala. También se ocupa —como no podía ser menos— de la vida intelectual, que en Pilares está representada fundamentalmente por el Instituto y la Universidad, algunas personas vinculadas a ambas instituciones y algún médico.

Como apuntábamos más arriba, pensamos que muy bien pudiera haber sido una novela larga si Pérez de Ayala la hubiera terminado. A esta conclusión nos lleva la estructura y la extensión (en *O. C.* ocupa 60 páginas) de la parte que escribió. El autor presenta a un número considerable de personajes que, dado el contenido del último capítulo, podrían haber aumentado; además, se detiene con morosidad y cierto placer en su caracterización, así como en los ambientes y situaciones. Por otra parte, los cuatro capítulos de que consta —el último creemos que está, como la novela, sin terminar— son bastante más largos de lo que es habitual en las demás novelas cortas. Por último, pensamos que, abandonado el proyecto inicial de terminar *Pilares*, Pérez de Ayala fue utilizando los elementos que le parecieron más interesantes en otras novelas —largas o cortas— de su segunda época, y desechó la posibilidad de realizar la «novela total» de Pilares.

La revolución sentimental (1909) (17). Incluida en la sección de «novelas cortas» y publicada en un volumen con otras narraciones (18), tiene, sin embargo, estructura teatral. Pérez de Ayala la llama «patraña» ya en

(17) Texto en *O. C.*, vol. II, págs. 1039-1071.

(18) *La revolución sentimental*, Losada, Col. Contemporánea, Buenos Aires, 1959. Contiene, además, *La Araña*, *Pandorga* y *Justicia*.

la enumeración de las «dramatis personae». Estos tienen nombres que, irónicamente, han sido tomados de la antigüedad clásica: Agatocles, Parménides, Ulises, etc.; algunos de ellos son enteramente burlescos: Cornucopia, Columnaria...

La obra consta de un prólogo, que es la justificación de la patraña y de un «cuadro único» dividido en cinco escenas de irregular extensión: las tres primeras son bastante breves, la cuarta mucho más amplia, y la última sólo ocupa algunos renglones.

El descubrimiento del sentimiento individual amoroso realizado por un grupo de personajes que viven en un mundo deshumanizado por la organización social, la técnica y las máquinas, nos lleva a la consideración tragicómica de la vida, línea fundamental y dominante en la narrativa de Pérez de Ayala. A la vez, nos recuerda otras situaciones novelescas, como las sociedades futuras de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, o *1984*, de George Orwell: «Todo, los hombres y la tierra, ha evolucionado hacia la geometría, hacia lo gris, hacia lo mecánico, hacia la comunidad universal. El hombre es ya una máquina casi perfecta, sin iniciativa propia, ajustable y coordinada, por modo irreprochable, dentro de un mecanismo vastísimo (...) Ningún hombre tiene derecho a ser feliz a parte de la comunidad, ni menos frente a ella...» (pág. 1042). Lo grotesco de la situación viene generalmente apuntado por la voz del autor en el prólogo y en las acotaciones escénicas del «cuadro único»; por ejemplo, el final del citado prólogo, con la invitación del autor a la risa. La tragedia de estos personajes, en cambio, está en su charla que, además, «tiene tanto de español como de jerga galicana»; el lenguaje, lo mismo que la sociedad, corresponde al futuro que se critica. Los contrastes son, por tanto, evidentes.

La Araña (1913) (19). Con ella volvemos a la 3.^a persona narrativa y a la tertulia de café. En «La Araña» —café madrileño— se reúnen diversos personajes, pero los habituales e incondicionales son tres: don Pedro, don Pablo y don Agustín; estos dos últimos, en sus discusiones, muestran direcciones opuestas, y su antagonismo se patentiza en los apólogos que leen o cuentan a los contertulios para demostrar su propia teoría. Las opiniones encontradas de estos dos personajes se sintetizan armoniosamente con el apólogo o «humorística patraña» que añade don Pedro.

La narración está dividida en ocho capítulos necesariamente breves. A partir del III se intercalan los siguientes apólogos: «Historia del hombre con los ojos X», «Historia del hombre de la pescadilla» (cap. IV), la «Historia de Benigno Recio» (cap. V), e «Historia de León o el celoso

(19) Texto en *O. C.*, vol. II, págs. 1073-1107.

póstumo» (cap. VIII). La primera, de don Agustín, parodia los adelantos técnicos: los rayos X instalados en los ojos de un personaje dan pie a la moraleja con que termina: «Esta es la historia del hombre que, por querer verlo todo, llegó a no ver nada» (pág. 1084). La segunda, de don Pablo, nos lleva a idéntico final; la moraleja es en este caso: «Un día estando de paseo por el muelle, la pescadilla tuvo la desgracia de caerse al agua, y, *naturalmente*, como se había olvidado de nadar, se ahogó» (pág. 1086). La historia de Benigno Recio, de don Pedro, permite a éste hacer unas consideraciones sobre el valor semántico de los nombres a partir del de su protagonista (20).

El capítulo VI recoge consideraciones, desde la perspectiva del narrador, sobre la poca veracidad de proverbios, refranes, adagios, etc., y cita para demostrarlo la autoridad de Feijoo. El narrador añade sobre sus personajes que «En la tertulia de La Araña, don Pablo representaba el sentido patristico o eclesiástico, neo si se quiere, es decir, la carencia de ingenio; don Agustín era volteriano, cáustico, irrespetuoso, en términos que merecía la reprobación de las personas de orden» (pág. 1094). En el cap. VII se narra una «Sesión tumultuosa» de la tertulia, en la que se discute sobre el adulterio y los celos, como consecuencia de los comentarios de dos crímenes pasionales cometidos en la ciudad; esta discusión es zanjada por don Pedro con el último de los relatos antes citados, con el que consigue apaciguar y en cierto modo adormecer a los asistentes. El adulterio, los celos, el concepto del honor, el crimen pasional, recordemos que son los temas que Pérez de Ayala utiliza reiteradamente, sobre todo, en novelas de la llamada segunda época, como *Luz de domingo*, *La caída de los Limones*, *Tigre Juan - El curandero de su honra*, y *Justicia*.

La Araña responde, por lo tanto, al tipo más antiguo de narración enmarcada: la tertulia de tan extraños personajes, que tiene validez por sí misma, es el marco en el que se incluyen las historias ejemplarizantes que el narrador llama «patrañas», «apólogos» y «pequeñas narraciones de contenido alegórico». A la vez, es una novelita muy de acuerdo con las líneas que se van marcando a lo largo de toda la producción narrativa de nuestro autor.

CONCLUSION

A modo de resumen, exponemos a continuación los rasgos más sobresalientes de estas primeras narraciones de Ramón Pérez de Ayala:

(20) Aunque no nos hemos ocupado de las influencias de Galdós en R. P. de A. es inevitable el recuerdo de los nombres simbólicos de muchos personajes galdosianos, y en este caso, especialmente, el de Benigno Cordero, que aparece en la segunda serie de *Episodios Nacionales* y en *Fortunata y Jacinta*.

1. PERSONAJES

Desde los personajes rurales de algunos cuentos de *El Raposín* hasta los más complejos de *Pilares* o de la tertulia de *La Araña*, encontramos en estas primeras narraciones ayalinas una gran variedad que, como fuimos apuntando al ocuparnos de cada una de ellas más arriba, preludian aspectos que serán dominantes en las novelas de la segunda época.

Entre ellos, son numerosos y representativos los personajes vitales, impulsivos: Gloria-Artemisa, Tiburcia-sor Resignación (*Anticristo*), los hidalgos asturianos, así como alguno de los curas —muy culto, muy clásico— que aparece en estas narraciones: el «sátiro» padre Francisco, o el «Silvano» don Robustiano (*Artemisa*). Frente a estos personajes que supondrían una valoración positiva por parte del narrador, hay otros que son su negación y que soportan gran parte de la crítica social que se contiene en las narraciones: Tomás (el noviazgo, los celos, la limitación frente a un espíritu superior y libre: Gloria-Artemisa); doña Angustias Tarazona, que alienta y dota la fundación del convento de monjas (*Anticristo*), etc. Frente a los cultos y «anticlericales» curas del grupo anterior, hay otros ridículos, privados no sólo de cultura, sino de los más elementales valores humanos, así el cura de San Martín de Anés (*Ultima aventura*), o el pusilánime que no se atreve a salir solo por la noche tras el velatorio y requiere la compañía de Fuencislo (*Espíritu recio*), o el pobre Bonifacio (*La primera grieta*), o el «hombrecillo tenebroso y enjuto, con aspecto criminal y una corbata morada» (*Anticristo*).

En este juego de oposiciones, otros personajes —que el narrador se ocupa de hacer simpáticos al lector destacando sus virtudes y cualidades positivas— tienen como rasgo dominante su anticlericalismo declarado: El Raposín, Fuencislo —el «espíritu recio»— o Rosendo Toral, el Anticristo.

Un aspecto importante del carácter se revela en la actitud que algunos personajes tienen ante la muerte. De la colección *El Raposín* destacamos las de don Anselmo (*El árbol genealógico*), Fuencislo-don José (*Espíritu...*), Juan de Francisco (*La prueba*), por lo que se refiere a la muerte de personas; y *En la Quintana* y *Viudo* la distinta reacción de las personas ante la muerte de animales, y su valoración. La muerte sobreviene a casi todos los protagonistas de *Bajo el signo...*; Godofredo muere de amor, pero víctima de una insolación; Gloria-Artemisa y Tomasón son víctimas de la violencia provocada por una escena de celos (amor-odio); las hermanas de Santa Teresa perecen en un naufragio en el que se salvan, sin embargo, el Anticristo y sor Resignación. La muerte de Esperanza (*Sonreía*), moderna Penélope que ha sido fiel al amado a pesar

de la incertidumbre de su regreso, también se puede atribuir al amor, logrado de forma casi repentina; la vida, el destino, se burlan del protagonista «heroico» con esta muerte tan súbita como el amor y la felicidad de Esperanza, que todavía «sonreía».

Como es general en toda la obra narrativa de Pérez de Ayala, los nombres y apelativos por los que conocemos a los personajes guardan una relación muy estrecha con el carácter de éstos. El procedimiento, de antigua tradición y largamente usado en nuestra literatura, es uno de los que nos muestran la preocupación lingüística de Pérez de Ayala, que, como señalábamos más arriba, presenta también otros aspectos en estas primeras narraciones cortas. Es curioso, a este respecto, don Anselmo, el duque de *El árbol...*, que expone una teoría sobre los nombres de las cosas y de las personas que adelanta algo de las reflexiones belarminianas: cada persona y cada cosa deben tener los nombres que necesitan según su categoría, y no importa que el número sea elevado: a veces, las personas importantes necesitan más de cien, como le ocurre a él mismo; otras tienen suficiente con un nombre tan reducido como «Pin» («diminutivo de Pepe, y éste de José, es, por tanto, la raíz cúbica del nombre») (21).

Por último, y relacionado con la denominación significativa y adecuada de los personajes, es frecuente que aparezca una transposición de términos y se atribuyan rasgos de animales a personas, y viceversa, y con ellos el nombre: el viejo forajido Raposín, la yegua «Margarita», don Anselmo —bajo el peso de sus muchos títulos—, como el caracol, etc.

2. NATURALEZA

Suele tener gran importancia la naturaleza que rodea a los distintos personajes y la compenetración que hay entre ambos. No se trata, en la mayoría de los casos, de una identificación del personaje con el medio en que vive, al gusto romántico, sino al revés. A este respecto hay algunas descripciones muy elocuentes, como la del jardín del convento en el que vive el padre Francisco, y el de la casona de Balmaseda donde pasa sus últimos años don Cristóbal (*Padre e hijo*). En ambos casos el narrador comienza enumerando los rasgos que no tiene el jardín y que corresponden al tópico más común, para después ocuparse de los que lo caracterizan (22).

En cualquier caso, la naturaleza está acorde con el individuo: «los maizales palpitan» (*Exodo*); «los valles no tienen neurastenia, se mueren

(21) Vid. *El árbol genealógico*, págs. 946 y sigs.

(22) Vid. *El otro padre Francisco*, pág. 869, y *Padre e hijo*, pág. 993.

y resucitan» (*Viudo*); el paisaje es taciturno cuando se avecina algún peligro, y se torna lluvioso y alegre cuando el peligro ha pasado (*Miguelín* y «*Margarita*»). Un rasgo que suele llamar la atención del lector es la extraordinaria sensibilidad del autor para la percepción del color, cuyos diferentes matices quedan plasmados en sus descripciones: el verde (verdoso, verdinegro, verdegay, glauco, verde veronés, verdemar, verde billar, verde cardenillo, verde oscuro, verde transparente, verde esmeralda, moreno verdoso, cetrino, oliváceo, etc.), y el color del cielo o del mar, por citar algunos de los más destacados.

3. ACTITUD DEL NARRADOR

Comenzamos con una cita de Pérez de Ayala, de su ensayo *Ante Azorín*, en la que al aclarar qué entiende por humorismo, hace la siguiente reflexión: «Una persona que se toma a sí propia demasiado en serio, por hallarse debajo de una mitra, o de un casco militar, o de un birrete, o de una chistera, como si estos capitales símbolos de sombrerería en lugar de ser, como son, signos impersonales de un tipo de organización (...) se figurase que aquellos símbolos, caedizos y transitorios, le eran consustantivos desde el vientre materno, naturales prolongaciones orgánicas, como la nariz, las orejas u otros miembros, ¿habrá nada menos serio, más ridículo, más trascendentalmente ridículo, ya que lo ridículo no es sino la distancia y contraste, inconscientes por parte del que lo incurre, conscientes por parte del espectador, entre el propósito y el resultado, entre lo que se es y lo que se cree ser o se quiere hacer creer que se es?» (23). Esta reflexión nos confirma el procedimiento seguido por nuestro autor, del cual el narrador es el elemento fundamental, puesto que funciona como espectador que se mantiene al margen de lo narrado.

En el espacio dedicado a cada uno de los cuentos y novelas cortas, hemos hecho notar el frecuente distanciamiento conseguido por el comentario o la opinión del narrador sobre lo narrado, que añade una nueva perspectiva de la situación, humorística o irónica. En ocasiones, estos comentarios están dedicados a comportamientos que el personaje que los mantiene toma muy en serio (*La primera grieta*, *El Anticristo* —la fundación del convento—), lo que intensifica notablemente la ironía y hace a los personajes grotescos.

Por último, creemos conveniente destacar la importancia del proceso de literatización del mundo narrado, que toma forma en el paralelo que se establece entre los personajes y sus circunstancias y los mitos clásicos.

(23) PÉREZ DE AYALA, R., *Ante Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, páginas 195-196.

cos. Hay ocasiones en que este paralelo está expresado por la voz del narrador (*El otro padre Francisco*), y los personajes que viven el mito lo desconocen (*La prueba, El delirio*) o no le dan mayor importancia. Sin embargo, son muy sinérgicas las narraciones en las que los propios personajes se identifican o comparan con héroes y dioses, bien refiriéndose a sí mismos, bien a otros (*Artemisa, Sonreía*). Setiñano comenta, en *Pilares*: «Mitos somos nosotros, usted y yo, todos los presentes, excepto ese Xuanón, que conserva aún la traza y pergeño de los héroes antiguos. Primero hubo dioses, luego semidioses, más tarde héroes, luego hombres; continuó degenerando la especie, y hubo semihombres (...) Tú, Xuanón, tienes talla heroica, y sería lástima que dejases pasar tu primavera sin intentar empresas y aventuras» (págs. 905-906).

Cualquiera de los procedimientos narrativos que fuimos señalando (diario o memorias, 3.^a persona omnisciente, 3.^a persona desde la perspectiva del personaje, diálogo dramático) en los apartados anteriores, permite además un punto de vista del narrador, que se dirige al lector enjuiciando o valorando los acontecimientos, y patentiza la actitud humorística, irónica o grotesca, de situaciones absolutamente serias.

4. FINAL

Frente a la opinión generalizada de la crítica, que supone la independencia de concepción y estructura de los diferentes géneros narrativos —sobre todo de la novela corta y el cuento con respecto a la novela extensa—, Pérez de Ayala, sin embargo, consideró el cuento como «germen y núcleo celular de la literatura narrativa y de ficción» (24), por eso encontramos muy consecuente la utilización de elementos de sus cuentos y novelas cortas en las extensas.

Tras habernos detenido en el estudio de estas primeras narraciones breves, y como hemos ido señalando, vemos claramente que en muchas ocasiones fueron también el «germen» o primera idea narrada de otras obras posteriores que supusieron para el autor sus mejores aciertos novelescos. Al interés que se deriva de esta circunstancia hemos de añadir el que tienen por sí mismas: todas ellas constituyen un conjunto importante y poseen su propio valor como obras independientes, y ocupan un lugar destacado dentro de la producción narrativa de Pérez de Ayala.

(24) *Ante Azorín*, pág. 141.