NOTAS A «BELARMINO Y APOLONIO», DE PEREZ DE AYALA

POR

MARIA DEL CARMEN BOBES

OBJETIVIDAD EN LA NOVELA.

La novela, por su entronque inicial con la épica, tiende a ser un género objetivo, pero su flexibilidad tienta continuamente a los autores, que no se conforman con ser "narradores de hechos externos", y añaden una intimidad que culmina en la novela psicológica y en la romántica, en las que el lirismo y los elementos intimistas ahogan la objetividad.

El autor se resiste a permanecer al margen de lo que cuenta y desde las primeras novelas tiende a hacer notar su presencia, valiéndose de distintos recursos. Después de encontrar la fábula que ha de servir de argumento a su obra, quiere introducirse en ella, de una manera indirecta siempre, y de un modo físico en algunas novelas: en La "Cárcel de Amor", el autor sirve de intermediario entre los dos protagonistas; Cervantes, aparte de que hable o no directamente por boca del cautivo, interrumpe cuando quiere la narración con el pretexto de que se agotó el

manuscrito del que copia y la ficción de comprar los restantes cuadernos al moro, y deja al vizcaíno con la espada en alto, sin acabar el episodio, porque, como autor, puede interrumpir el relato donde mejor le parezca.

En la novela picaresca el autor se disfraza de personaje y enfoca toda la acción de la novela y el mundo en que la coloca, desde el ángulo de su disfraz, y habla y discurre en el mismo tono en el que cree debe de hablar el pícaro a quien encarna. El procedimiento autobiográfico permite con verosimilitud artística al autor hablar directamente con el lector.

Unamuno en "Niebla" deja bien sentado que, como creador de sus personajes, puede hacer con ellos lo que quiera: Augusto va a pedirle en vano que lo deje vivir más tiempo, él ya tiene determinado que se muera.

Esta tentación de la novela, que insensiblemente gana al escritor, es conocida por los novelistas del realismo y naturalismo, y procuran a toda costa no caer en ella, y de nuevo buscan la antigua objetividad de la épica. Como paradoja es en el realismo cuando aparecen las primeras novelas de tesis, en las que se pretende que la acción objetiva venga en apoyo de las ideas religiosas, políticas o sociales del autor. Este no aparece en la fábula, su voz no se siente de un modo inmediato ni directo, pero a manera de "deus ex machina" dispone toda la comparsa hacia un final premeditado, esperando que el lector saque por sí mismo la moraleja. Se crea un mundo novelesco, pero los personajes no se mueven en él libremente; el autor no se mete en el mundo de su novela, pero desde arriba se dispone a manejar a sus personajes, como un director de Guiñol maneja a sus marionetas.

El novelista del realismo o del naturalismo sigue actuando como un verdadero creador, y la novela no consigue ser "la realidad vista a través de un temperamento", sino que viene a ser la *creación* de un autor, que toma para la acción, como hechos externos, realidades que él ha conocido. Su papel de omniscien-

te así lo demuestra: conoce los hechos externos (tomados quizá de la realidad), pero también los internos de los personajes; él no se introduce directamente en la ficción, pero crea para sus personajes un mundo limitado de ideas que no pueden sobrepasar en sus movimientos.

Pudiera objetarse que, tomando la acción de la realidad y a la vista de unos hechos, hay que inducir una ideología determinada. La novela sería exactamente la realidad vista a través de un temperamento: la realidad se toma de lo externo, del mundo real y las ideas que llevan a los personajes a la acción, sería la parte que crea el temperamento del autor. Pero aún en este caso siempre hay una correspondencia unilateral, una solución única, que descubre la mano del autor y resta objetividad a la obra.

Cuando Pereda nos presenta el fracaso del amor de Andrés y Sotileza, aun suponiendo que haya tomado de la realidad, conocida por sus conciudadanos de Santander, la imposibilidad de estos amores, él, como autor, la interpreta como mejor le parece: la oposición de los padres de Andrés,—y no deja al lector ningún resquicio por el que pueda entrever otra posibilidad, p. e., la negativa de ella, o la presunción del mismo Andrés... La acción es única y la manera de interpretarla también es una solamente.

El novelista recoge, como sabemos que hacía Zola, hechos concretos para trasladarlos a sus obras, no 'inventá' el argumento, sino que la misma vida se lo da ya hecho 'objetivamente'; estilísticamente busca un tono de crónica, y sin embargo pone en la mente de los personajes una motivación de los actos, que encadenados psicológicamente, constituyen el verdadero argumento. Los datos externos le sirven de motivación, pero en sí mismos no constituyen acción novelesca propiamente dicha.

Así concebida la novela tiene más de creación que de realidad expuesta objetivamente. La novela posterior al realismo y al naturalismo ha venido a demostrar que la objetividad no re-

side tanto en los hechos que se escogen para el argumento, como en las ideas que se atribuyen a los personajes para explicar esos hechos.

Si el autor sigue la narración en tercera persona, actúa con el mismo conocimiento de causa con que lo haría el confesor de todos los personajes, de unos personajes que saben lo que hacen, y por qué lo hacen.

La acción se presenta bajo un solo aspecto, y todo lo exterior y lo interior de las acciones y pensamientos que intervienen en la obra, está ordenado a un fin. Esta técnica presupone un conocimiento exacto de hechos y motivos, que excede las posibilidades del conocimiento humano. Cada una de las criaturas de un autor actúa y piensa según su propio canon preestablecido, o simplemente prefigurado, y resultan caracteres unilaterales: el avaro, el bueno, el malo, el amante, etc., que están negando la complejidad del alma humana, y de las causas de los actos humanos, que la mayoría de las veces son desconocidas hasta para el mismo que los ejecuta.

El resultado, pues, de la tendencia del realismo a la objetividad en la técnica novelesca, conduce por una parte a la creación de seres humanos no verosímiles en sus actos y en sus caracteres, y por otra parte quita al lector el derecho de interpretar los mismos hechos, ya que todo queda resuelto al final de la novela. El que lee puede estar de acuerdo o no con el desenlace de la obra, pero en cualquier caso debe admitirlo, porque el novelista cerraba el mundo que crea, procurando dejar todo explicado.

Uno de los novelistas franceses del siglo XIX, que según la crítica "consigue quedar completamente al margen de sus obras", es Maupassant, en cuyos relatos no podemos descubrir su propia ideología e intimidad. Al analizar uno de sus cuentos más objetivos: "Un cordelito", se encuentra un argumento que pudo haber sido tomado de la realidad; un campesino se dirige a la feria, y al llegar cerca del pueblo, encuentra un trozo de cordel en el suelo, se baja a cogerlo y cuando se levantaba tropieza con

la mirada de un zapatero, enemigo suyo, que lo observa desde su cuchitril. El campesino es un avaro, como buen normando, y también como buen normando no quiere que lo tengan por tal, y queriendo despistar que recoge un cordel, se vuelve a inclinarse como que busca algo que ha perdido.

Un ganadero denuncia en la prefectura que le ha desaparecido la cartera, y el zapatero declara que él ha visto cogerla del suelo al campesino; éste jura y perjura que lo que ha recogido es un simple cordel. Nadie lo cree. Se presenta otro individuo al cabo de unos días y devuelve la cartera, pero nadie cree que la haya encontrado él, sino que es un simple enviado del campesino, que de no haber dicho nada el zapatero se hubiese quedado con la cartera. A cualquier sitio que va, hacen alusiones a su "cazurrería" celebrándola; el hombre no consigue que lo crea nadie, y muere repitiendo que no había encontrado una cartera, sino un simple cordelito.

La objetividad parece conseguida, el autor "queda al margen" de su cuento, y no podríamos, partiendo de él, descubrir las ideas de Maupassant, que no condena al pueblo que no cree ni al campesino avaro, y a lo más se muestra irónico ante la avaricia, pero no demasiado.

Sin embargo todo el relato, aunque tomase la historia de la realidad, es una continua 'creación' del autor, que lo sujeta bien a su dominio de creador. Maupassant se sitúa en un plano más elevado que sus personajes, y conoce la verdad de los hechos: sabe que cuando se agacha el campesino por primera vez recoge un cordel, sabe que cuando lo hace por segunda vez es para despistar al zapatero, pero no deja al lector la posibilidad de suponer que fuese cierto lo de la cartera, o que el zapatero le hubiese visto en realidad coger un cordel y por molestarle dijese lo otro. Como autor penetra en los personajes y en los hechos y se permite mantener una opinión contraria a la que tenía todo el pueblo. El lector no puede, no tiene derecho a las mismas condiciones de visión que el autor, ni siquiera puede opinar co-

mo los convecinos del campesino; no puede pensar más que lo que el autor quiso que pensase: que el personaje recoge un cordel, que el pueblo cree que es una cartera, y que se muere sin que nadie crea otra cosa. Un sólo aspecto: el irónico, es la única perspectiva que permite el autor. Da su propia interpretación de los hechos, que él presenta como verdaderos, y obliga al lector a situarse a su propio lado, desde donde contempla actos, y motivos de los actos.

Si hubiera presentado la versión del campesino y la versión del zapatero, el lector podría elegir (como ya lo hizo el autor de antemano, pero sin expresarlo) entre ambas: presentaría un hecho desde varias perspectivas, y cada cual podría decidirse por la que más de acuerdo vaya con su propio temperamento o modo de ver las cosas.

PERSPECTIVAS NOVELESCAS.

Pérez de Ayala en "Belarmino y Apolonio" descubre la posibilidad de nueva presentación del argumento novelesco. Una acción y una serie de circunstancias externas, que pueden dar lugar a diferentes opiniones en su interpretación, ya que unas son vistas por distintos personajes, otras vividas y a la vez comentadas por los protagonistas, y siempre dejan abierta una zona de visión que deforma o modifica a las anteriores. Los personajes que "ven", comunican las conclusiones a las que llegan desde su parcial conocimiento de los hechos; los que "viven" los mismos hechos, tienen ya preparada "una versión al público", que es la que cuentan. Por todas estas versiones el autor ha llegado a una reconstrucción del desarrollo del argumento, y lo ofrece al lector, pero no desde un solo ángulo, sino limitándose a poner en orden las distintas versiones de los personajes. No se inclina por ninguna postura crítica determinada, únicamente transmite, sin más modificación que la de sus moldes lingüísticos propios, las noticias que sucesivamente le van llegando y el lector puede llegar a

una conclusión con los mismos elementos con los que cuenta el autor.

Ayala conoce los hechos por habérselos referido algún personaje, o por escritos que él dice que encontró, pero en lugar de presentarlos de un modo lineal, va dando vueltas en torno a ellos, rodeándolos de personajes y de discusiones y palabras, hasta envolverlos y tenerlos cerca. De vez en cuando se detiene y relata lo que ve en cada momento, y cuando cede la palabra a otro narrador que ha vivido los hechos, y por tanto los conoce mejor, no hace que hable simultáneamente al transcurso de la acción, sino que lo presenta "contando", permitiéndole una perspectiva en el tiempo, que le deja cribar sus propias vivencias antes de comunicarlas a los demás.

Es la misma técnica novelesca que utiliza Faulkner en "Absalón! Absalón!" o en "El Santuario", donde la acción, una sola, aparece desde la interpretación de cuatro o cinco personajes diferentes, algunos de los cuales conocen a su vez los hechos únicamente de referencia. Al final el lector no sabe a qué atenerse; Faulkner relata las noticias según pudieron haber llegado a él, procurando aún envolverlas en la niebla del sueño o del recuerdo. Sin embargo el efecto final no es el mismo en ambos escritores. En Ayala es de libertad para el lector, que ya conoce los hechos y puede interpretarlos, y de confusión en Faulkner, que no presenta hechos, sino indicios por los que el lector debe reconstruir la acción. En Ayala la labor del escritor es de simple presentación, en Faulkner es de ocultación de lo que recibe (1).

La técnica por la que Pérez de Ayala consigue permanecer fuera de la narración, aunque no fuera de la novela, se basa en algunos recursos de tipo puramente formal, que de una manera consciente aparecen desde el comienzo de la novela.

(1) Baquero Goyanes, "Trayectoria de la novela actual" (Insula, n.º 117), llama a esta técnica "narrar ocultando".

Empieza "Belarmino y Apolonio" con un prólogo en el que un personaje completamente ajeno al drama, da la tónica de la obra: la casa de huéspedes es el campo ideal para el conocimiento del hombre, y en una casa de huéspedes va a conocer el autor a don Guillén.

Siguiendo un técnica que pudiéramos llamar circular, termina la obra con un epílogo, en el que Aligator, otro personaje que no interviene tampoco en la acción novelesca, saca sobre ella unas conclusiones de tipo filosófico.

El capítulo primero sirve de presentación de los protagonistas verdaderos de la obra: Angustias y don Guillén, que aparecen en su "vida actual", y se corresponde con el capítulo último en que "Belarmino y Apolonio, los comparsas del drama, viven también en tiempo "actual".

Estos dos capítulos de vida simultánea al relato y el prólogo y epílogo cercan toda la acción que se desarrolla en otros seis capítulos, que van dispuestos siguiendo la misma técnica: el capítulo segundo describe el escenario donde va a ocurrir todo: la rúa Ruera, y se vuelve al tiempo en que la acción comienza. El capítulo tercero está llevado en estilo impersonal, es decir, cuenta el autor en tercera persona, la vida de Belarmino y su círculo. En el cuarto recoge la palabra don Guillén y en tiempo actual, cuenta la historia de su padre y suya. El quinto vuelve a ser, como el tercero, contado por el autor, y presenta una apariencia de triunfo de Belarmino como filósofo y de Apolonio como dramaturgo. En el capítulo sexto va el nudo del argumento y lo cuenta objetivamente, al modo tradicional, el autor, pero ya en el séptimo vuelve sobre el mismo momento con palabra de don Guillén, que interpreta los hechos desde su ángulo, después de haber pasado varios años desde que los vivió. Hay, pues, un continuo entrecruce del pasado y el presente, que culmina con la aparición de Angustias, desaparecida del relato hacía ya unos años.

ACCION EN RELIEVE.

Esta técnica supone un desdoblamiento continuo: en el modo de contar (impersonal, / autobiográfica), en el narrador (autor /, don Guillén), en la transposición temporal continua (pasado, / presente), que pretende, y lo consigue, presentar la acción en relieve. Los dos ángulos entre los que continuamente se mueve el lector le dan dos estampas, que superpuestas, consiguen poner los hechos en relieve. Se ha superado la unilateralidad inevitable en la técnica novelística del siglo XIX. El autor puede aparecer en la novela, y de hecho aparece en "Belarmino y Apolonio", recibiendo del exterior los datos para su obra, los prepara artísticamente para el lector, pero consigue conservar la misma perspectiva con que se nos presentan los hechos humanos en la realidad vivida. El mundo que crea tiene las tres dimensiones del mundo real, y es susceptible de ser enfocado, no solo de frente, sino también desde cualquier otro ángulo.

Podemos distinguir una perspectiva ideológica, y otra lingüística. La primera se sigue por contraste de opiniones sobre un mismo hecho; la segunda por contraste de palabras, o por presentar varias, que enfocan, pero no definen.

Cuando don Guillén se sienta en la mesa redonda de la casa de huéspedes, una señora le pregunta su nombre:

—“Me llamo Pedro, Lope, Francisco, Guillén, Eurípides, a elegir...

—“¿Con cuál de los nombres hemos de llamarlo?

—“Unos me llaman por uno, otros por otro. Use Vd. el que prefiera.

—“Pues prefiero don Guillén.

—“Es el que suelen preferir las señoras —dijo don Guillén con dejo satírico.

—“Por mi parte, si Vd. me lo permite, le designaré como señor Eurípides, me sabe a república —entró a decir don Celedo-

nio de Obeso, ateo declarado y republicano agresivo" (p. 28) (1).

Don Guillén ofrece varios nombres; entre ellos, los que le rodean pueden elegir según sus propios gustos o disposición, y cada uno elige efectivamente así. Lo mismo puede hacer el lector. Ayala ofrece posibilidades y cada uno realiza la suya. Esta perspectiva es constante, dice don Guillén:

—“Mi padre era autor dramático y zapatero o zapatero y autor dramático, según el orden de prelación que Vd. prefiera” (p. 27).—Y Angustias al enjuiciar a su padre, repite las opiniones de los que constituían el círculo de Belarmino y la suya propia en contraste: “Mi padre era zapatero, y otra cosa que él decía filósofo bilateral... los profesores de la Universidad *venían a oírle*... mi madre que tenía mal carácter, decía que mi padre era *un zángano*, y que los que venían a oírle *le tomaban el pelo*. Pero mi padre era *un santo*” (p. 32).

La figura de Belarmino se presenta bajo la perspectiva de ser escuchado y ser motivo de risa; de ser un zángano y ser un santo; a medida que la acción va transcurriendo, el lector puede definirse en una de las dos opiniones, o deducir otra, como la del padre Alesón, que lo tomaba por loco inofensivo. Y según Belarmino, las demás figuras que intervienen en la acción: Novillo era para Felicita el summum de la elegancia, y a don Guillén siempre le pareció un lacayo vestido de señor...

De tipo puramente ideológico es la perspectiva con que Ayala presenta la disertación acerca del ayuno (p. 37), y sobre todo la ambigüedad de la conclusión: ...“¿Qué era aquel hombre?, un hedonista?, un incrédulo?, un hipócrita y un sofista, para consigo mismo y para los demás? un desengañado, un atormentado?”.

No se concluye nada, el lector puede decidir. Esta falta de decisión pesa sobre la figura de don Guillén en toda la obra, nunca sabemos si debe ser creído, o si sus razonamientos son sofis-

(1) Edición de Saturnino Calleja, Madrid, 1921.

mas, si se dicen con buena o mala intención, es decir, si está convencido de lo que dice, o por el contrario se sirve del lenguaje como medio para justificar su postura.

Esta técnica que presenta la acción y los personajes desde ángulos diferentes, puede preguntarse si fué alcanzada por el autor de una manera intuitiva o bien es un recurso estilístico buscado conscientemente desde el principio para producir un efecto determinado. El análisis de la obra asegura que se trata de algo buscado, el comienzo del capítulo segundo es una disertación acerca de las posibilidades expresivas del novelista: "el novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión". Pero enseguida, para la descripción de la rúa Ruera, don Amaranto da al autor un consejo que le ha de permitir llegar a la visión en relieve: "Busca la visión diafenomenal, Inhíbete de tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean al propio tiempo desde ángulos laterales contrapuestos" (cap. II).

Pero este medio, el choque de dos visiones distintas y simultáneas, puede llevar a la perspectiva real de los objetos descritos, pero también puede desembocar en un efecto cómico, por la solidez lógica de dos discursos perfectamente razonados los dos y a la vez contradictorios, y por tanto, uno de ellos necesariamente falso. A la vez se consigue una perspectiva ideológica, y una profundidad en el lenguaje que no sólo expresa la correspondencia directa y propia, sino que además por la contraposición, un contenido cómico, trágico o grotesco, según que lo que se contraponga sea sin importancia o vital para el que habla. Es el mismo recurso que utiliza Quevedo en la frase: "salió con doscientos cardenales, sólo que a ninguno llamaban eminencia" (Buscón), cuya comicidad no radica sólo en el doble significado de 'cardenales', sino también en el contraste entre una significación y otra. Discuten Lirio y Lario sobre las cosas naturales y humanas: "la jirafa, ese animal que te agrada por lo absurdo,

no es nada absurdo, tiene el cuello largo para poder alcanzar los dátiles de las altas palmeras... —y las palmeras son altas —cortó Lirio— porque la jirafa tiene el cuello largo” (151).

El efecto cómico puede surgir también de un absurdo aparente, Apolonio quería ser “pues si no autor dramático, zapatero. —Peregrino dilema! no puedo menos de reirme...” (p. 104).

Este modo de conseguir para el lenguaje una capacidad expresiva mayor de la corriente, se aplica también a otros efectos: trágico o grotesco: “estaba riéndose para sí, como ante una visión cómica y trágica al mismo tiempo”, “no puedo pensar en mi padre sin reirme. Sin reirme amorosamente, entiéndame Vd.” (p. 101).

PERSPECTIVAS LINGÜÍSTICAS.

Pero el intento más continuado de análisis de las perspectivas que puede ofrecer la lengua, es el sistema lingüístico inventado por Belarmino, y los problemas que en su razón se plantean (1). Todos los puntos que la moderna lingüística estudia, aparecen en referencia a la validez de la lengua del zapatero filósofo, y todos ellos pasan a convertirse en materia artística en manos de Pérez de Ayala, vistos desde el ángulo de la intuición, no del discurso.

Sobre la total arbitrariedad del signo lingüístico, Ayala se inclina por el parecer de que no existe ningún motivo necesario para que las cosas tengan el nombre que actualmente les corresponde. Belarmino llamaba al diccionario, cosmos, puesto que en él estaban todas las cosas: “si le pedía a Angustias que le diese el cosmos, la niña, *por experiencia* ya sabía que le tenía que entregar aquel libraco, el cua¹, para ella, era *tan lógico* que se llamase cosmos, como que se llamase diccionario (p. -43).

(1) Sobre la lengua de Belarmino, V. Carlos Clavería “Apostillas al lenguaje de Belarmino (“Belarmino y Apolonio de R. Pérez de Ayala”), en “Cinco estudios de literatura española Moderna” (Salamanca, 1945).

Ahora bien, el lenguaje, como medio de comunicación, ha de tener validez social, debe tener carácter de instrumento socialmente válido, pero a la vez cada clase y cada individuo reserva del sistema general una parcela de signos que utiliza más frecuentemente y a la que dota de un contenido especial que no entienden los demás; es lo que lleva a Bally a formular su teoría del lenguaje como "clichés hechos". Ayala está de acuerdo con esto, y parece negar casi por completo la validez del instrumento común: "cada hombre que es una cosa de veras, habla un idioma distinto, que no entiende el que no es esa cosa, porque tiene un alma distinta. El chalán habla su idioma, el contrabandista el suyo, el suyo también el político y el artista, y el ferretero y el soldado, y el dentista". (p. 187).

Quedan no obstante, y ello permite la comunicación, unos bienes lingüísticos mostrencos. Cuando Belarmino está en plena faena de fabricación de su sistema propio y cerrado, el que le corresponde como filósofo, teme que llegará un momento en que no pueda entender la lengua común y la necesita para hablar con su hija, y con sus amigos, como Colignon. "Puede llegar un momento en que no pueda hablar con mi hija, porque no la entienda ni me entienda... debía esforzarse costase lo que costase, en no ir olvidando el idioma vulgar, a fin de usar de él con su hija y con alguna otra persona de su afecto". (p. 148).

Pero la falta de comunicación entre los hombres puede venir de que hablen idioma distinto, o también porque, aun utilizando las palabras corrientes del acervo común, el estado de ánimo sea diferente, y no admita una comunión de ideas; así en las páginas 161 a 170 hay una escena entre Apolonio, que está hablando constantemente, y Novillo, que no lo entiende porque no le atiende, embebido en la contemplación de Felicita. Después del largo discurso de Apolonio sobre la tragedia y sobre el pie humano, sobre sus amores imposibles, y sobre su arte zapateril, Novillo sale del éxtasis y vuelve a la realidad con una pregunta que a otro menos seguro de sí mismo que Apolonio,

hubiese sentado mal;—“¿No dice Vd. nada hoy, querido Apolonio?” (p. 166).

En la creación de su lengua, Belarmino no parte de la invención de palabras nuevas, sino que habilita las ya existentes cargándolas de nuevo significado, y para ello se basa una asociación que puede ser *fonética*: él era zapatero “boscoso y equitativo”, “*equitativo* porque hago botas de montar, o sea de *equitación*; *boscoso* alude al *boscán*, que es una piel, y al *bosque*, o monte porque hago botas de monte, y al *oso*, porque hago material con unto de *oso*” (p. 67); o *ideológica*, una palabra sugiere por asociación de imágenes o de conceptos, otra, cuyo término sustituye, así la equivalencia de aluda por adula, “la alusión es siempre una adulación” (p. 58), “*escolástico* es el que sigue irracionalmente las opiniones ajenas, como la *cola* de los irracionales sigue al cuerpo” (p. 146). Otras veces la sustitución no se verifica por asociación de imágenes ni por base fonética, sino por igualdad, en el espíritu de Belarmino, de las notas de ambos términos: “dedúcese que si el *diccionario* es todo aquello que hemos dicho, *diccionario* vale tanto como *cosmos*” (p. 143).

Estos procedimientos son los mismos en que se basa la lengua corriente en sus evoluciones de tipo semántico. Siempre tienen una base individual, y generalmente parten de una metáfora que poco a poco va abriéndose un círculo cada vez más amplio. La falla principal del sistema de Belarmino es que su círculo empieza y termina en él, y aún creían los estudiantes de la Universidad que acudían a escucharle, que ni siquiera él entendería lo que hablaba, puesto que no tenía otra base que la arbitrariedad momentánea; pero la prueba del fonógrafo demuestra, que, por lo menos para su autor, el nuevo sistema lingüístico tenía una motivación fija y consciente, y era en consecuencia perfectamente válido. Ahora bien, este sistema no puede divulgarse, primero, por ser una sustitución total, mientras los cambios semánticos son lentos y siempre parciales, de términos aislados, y segundo porque no tiene una base objetiva en

que pueda apoyarse la semejanza de los términos sustituyentes y sustituidos. Si 'hogar' significaba en su origen 'lugar donde se hace fuego' y si pasa al contenido actual, es porque existe una relación objetiva evidente entre uno y otro significado, mientras que en los términos belarminianos la relación es buscada, y razonada si se quiere, por Belarmino exclusivamente.

En cuanto a su valor expresivo, la lengua, como instrumento de comunicación, debe suscitar en el que escucha el mismo contenido que tiene para el que habla. El primer valor ha de ser necesariamente el significado, idéntico para todos los hablantes de una lengua; pero este valor no es el único en la expresividad de la lengua: "el estado llano del partido, artesanos y obreros humildes, dedicaban a Belarmino supersticiosa fe, y se enardecían oyéndole. Ciertamente que no lo *entendían*; también San Bernardo inflamó una Cruzada, arrebatando muchedumbres que *no entendían la lengua* en que los persuadía" (91).

El *tono* es también expresivo, especialmente si se espera un contenido especial, y sirve de comunicación, tan eficaz en ocasiones, como el contenido de la palabra, "no entienden mis discursos, pero causo entusiasmo por el peso llamativo. Lo cual significaba por el fuego del sentimiento" (p. 91).

El uso de esta lengua cerrada de Belarmino obliga a Pérez de Ayala a un continuo balanceo de significados, entre el contenido propio del término y el nuevo que adquiere; pero así consigue para la lengua una dimensión nueva, una vez más tiene la finalidad de dar a entender al lector la capacidad de perspectiva de lo humano, y en un hecho netamente humano: la lengua.

Lo inesperado de las asociaciones que llevan a Belarmino a sustituir un término por otro, tiene un efecto inmediato, la comicidad, pero tiene otro más especial: demostrar un desdoblamiento, una posibilidad de situarse en ángulos distintos para apreciar cualquier argumento humano.

Está buscado con la misma finalidad con que se desdobra

la acción, presenta los hechos en doble visión dejando al lector que elija.

El desenlace de la novela es también ambiguo, en el capítulo final, después que pasa todo, están los restos de los personajes en el asilo, la hermana Dolores (Felicita), que dice: "los de aquí estamos también muertos y miramos al mundo desde la perspectiva de la eternidad" (p. 296). Desde allí alejados ya por obra del tiempo, del drama, todo pierde razón de ser: la tragedia pasada, el odio de Apolonio, el desdén de Belarmino, todo es "un mundo de ilusión y de recuerdo", una nueva visión, conseguida alejando la acción en el tiempo, que hace cambiar una vez más la apreciación de personajes y hechos. Como último desenlace quedamos con la reunión de los cuatro personajes principales: Belarmino, Apolonio, Angustias y Pedro, pero sin saber sus intenciones y por tanto sin poder juzgar de una manera unilateral: los telegramas finales vienen a abrir las últimas sospechas y no confirman nada.

Pérez de Ayala no quiere darnos su postura definitiva, deja que "cuenta" don Guillén o narra él mismo, pero el juicio se lo ahorra con una finalidad: "Yo he querido presentar acerca de Belarmino y Apolonio los puntos de vista de don Amaranto y de Escobar, porque entre ellos cabe transcribir todos los demás, ya que por ser los más antitéticos, son los más comprensivos. Y singularmente he apelado a la ciencia y a la doctrina de estos caballeros, por disimular que frente a Belarmino y Apolonio ni tenía ni tengo punto de vista determinado".