BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

VII. CAMPO ABIERTO

MARIANO BAQUERO GOYANES

PERSPECTIVISMO Y CONTRASTE

(DE CADALSO A PÉREZ DE AYALA)

EDITORIAL GREDOS

© Editorial Gredos, Madrid, 1963.

N.º de Registro: 2859-63.—Depósito Legal: M. 2821-1963

Gráficas Cóndor, S. A.—Aviador Lindbergh, 5.—Madrid-2 1919-1963

INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen he recogido varios artículos y estudios, publicados en distintos lugares y ocasiones, a los que he agregado un último ensayo inédito sobre algunos aspectos de la obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala. El conjunto posee, en mi opinión, cierta unidad, dentro de la variedad de autores y temas seleccionados. A esa unidad de tono, de intención, alude precisamente el título general del libro, sugerido fundamentalmente por el ensayo que lo cierra, ya que es en Pérez de Ayala donde alcanza su máxima fuerza expresiva la conjugación de perspectivismo y contraste.

Hace bastantes años que viene preocupándome, obsesionándome casi, el alcance e importancia que el concepto «perspectivismo» pueda tener, referido a la creación literaria. Tengo, sobre esto, recogido bastante material; pero sé, sin lugar a duda, que es mucho el que me queda por recoger, articular y estudiar. De esa obsesión mía por el perspectivismo literario se incluyen aquí dos muestras, separadas por unos cuantos años en su formulación, pero allegables en lo que atañe al procedimiento y personal enfoque de la cuestión.

En Cadalso, Larra y Mesonero Romanos he creído descubrir un perspectivismo de intención más bien ética, al servicio de un patriotismo entendido crítica y

amargamente, sobre todo en las *Cartas marruecas* y en los artículos de *Fígaro.*

Por el contrario —y esto supondría un contraste más que sumar a los muy numerosos que en el libro se reseñan—, el perspectivismo de Pérez de Ayala me parece esencialmente estético y psicológico; raíz y aliento de un arte novelesco lleno de complejidad, en el que, por virtud de un designio entre poético y humanístico, todo tiende a hacerse símbolo, parábola, parodia.

El contraste que las caricaturas literarias de Galdós puedan suponer viene dado por el problema que plantea su inserción en unas novelas de textura aparentemente realista. Encontrar hiperbólicas estampas, desorbitadas descripciones de personajes, atuendos o ambientes en relatos específicamente caricaturescos y antirrealistas entra en lo tradicionalmente aceptado como normal y esperable. Pero descubrir todo eso en novelas que pasan por realistas y aun naturalistas, parece exigir un intento de explicación. Yo, al menos, así lo he entendido, y, por ello, he procurado situar tales caricaturas galdosianas en su marco histórico-literario, para así tratar de captar su sentido y razón de ser.

No sé si es legítimo hablar de contraste en el caso de Azorín y Miró. El breve estudio comparativo que de ambos autores he realizado tiene como punto de arranque una fácil diferenciación, que vendría a constituir el máximo contraste, ahora perceptible: Gabriel Miró pertenece a un Levante distinto del de Azorín. Las tierras monoveras de éste, el Levante de castillos —Sax, Villena— y de paisajes próximos ya, en su severidad, a los de la Mancha, los de Castilla, presenta unos rasgos casi opuestos al blando, luminoso, sensorial Levante mironiano, el de la Marina.

Pero prescindiendo de tales contrastes, la verdad es que lo estudiado en las páginas dedicadas a Miró y Azorín son sus afinidades y no sus diferencias.

Un libro así construido está a punto de despeñarse por la vertiente de lo heterogéneo, sin más unidad que la, en este caso nada interesante, de autor, con su personal perspectiva.

Y si no equivaliera casi a un juego de palabras, sería fácil y hasta brillante cerrar esta introducción con unas consideraciones acerca de cómo toda crítica literaria es casi siempre perspectivismo en mayor o menor grado.

La perspectiva crítica que aquí va a encontrar el lector es tan ingenua como bien intencionada, hecha ya que no de saber y rigor profesional, sí de entrega, e incluso amor por unas obras literarias que son carne, historia y espíritu de España. Desde Cadalso a Pérez de Ayala hay muchos y apasionantes caminos que recorrer. Mi máximo deseo sería que el aquí abierto pudiera ofrecer, a quien se adentre en él, algo con que recompensar su atención y esfuerzo.

PERSPECTIVISMO Y CRÍTICA EN CADALSO, LARRA Y MESONERO ROMANOS

I

El profesor J. A. Tamayo, en su edición de las *Cartas marruecas* (Clásicos Castellanos, vol. 112, Madrid, 1935), ha puntualizado, certeramente, lo que la obra de Cadalso debe a las *Lettres persanes* de Montesquieu y lo mucho que de ella la separa.

Aparte de antecedentes, como una carta escrita en Londres por un fingido javanés, publicada en *The Spectator*, de Addison, los *Amusements serieux et comiques*, de Dufresny, o el *Viaje*, de Tavernier, etc., hay que tener en cuenta que el artificio imaginado por Montesquieu e imitado por Cadalso, no supone excesiva originalidad. En la citada obra de Dufresny, éste imagina la llegada de un viajero siamés a París, y muestra su asombro ante ciertas cosas «que la costumbre nos hace ver como razonables y naturales» [1].

---

[1] A estos precedentes de las *Cartas marruecas* añádase el español que Correa Calderón cita, de Clavijo y Fajardo, en *El Pensador*. (Vid. Correa Calderón, *Costumbristas españoles*, I, Ed. Aguilar, Madrid, 1950, pág. XVIII.)

En definitiva, es el mismo artificio que, también en el siglo XVIII, emplea con otro sentido y otros procedimientos Jonathan Swift en sus *Viajes de Gulliver*. En este libro extraordinario el autor consigue una de las más satíricas, amargas y pesimistas interpretaciones de la sociedad europea, al servirse de diferentes niveles enjuiciadores, de distintas perspectivas, desde las cuales la miseria, la corrupción, las repugnantes costumbres de la humanidad que se tiene por civilizada, destacan con toda la fuerza que Swift puso en su misantrópica creación. Los fabulosos países de Liliput, Brobdingnag, de los Houyhnhnms, etc., son, fundamentalmente, enfoques satíricos desde los que contemplar crudamente lo grotesco, deformado y envilecido de lo que en nuestra sociedad nos parece normal. Swift hace viajar por diferentes países a un ser de dimensiones y costumbres normales, un europeo medio ilustrado del siglo XVIII. Y con esos viajes resulta que todo queda tocado de relatividad para que Gulliver, al convivir con liliputienses, con gigantes o con esa especie de caballos supercivilizados que son los Houyhnhnms, compruebe cómo todo un sistema europeo de valores morales, estéticos, políticos, etc., carece de consistencia e incluso supone una radical corrupción. Gulliver, un gigante en Liliput y un enano en Brobdingnag, es en el país de los Houyhnhnms poco menos que un «yahoo», es decir, una bestia cruel y salvaje, un hombre.

La obra de Swift coincide, pues, con otras de su siglo —entre ellas, las de Montesquieu y Cadalso— en ser algo así como una sátira oblicua, no ejercida directamente, sino conseguida de rechazo, al ser provocado el choque de unos valores, de un sistema de vida que consideramos normal, con la mirada de unos seres aje-

nos a ese sistema y capaces, por tanto, de verlo y enjuiciarlo con objetividad [2].

Un artificio semejante a éste, por lo menos intencionalmente próximo, es el que encontramos en obras como *El ingenuo,* de Voltaire, y aun en *El diablo mundo,* de Espronceda. En estos casos no es la extranjería o la condición utópica la que convierte a unos seres —los persas, marroquíes, houyhnhnms o liliputienses de los ejemplos anteriores— en agudos y objetivos observadores y críticos de nuestras costumbres y de nuestros valores de sociedad civilizada, sino que es, simplemente, la ingenuidad, el adanismo, la mirada virgen, sin historia ni experiencia, la que, al ser otorgada a unos personajes, hace que el mundo quede configurado

[2] Recuérdese, asimismo, algún curioso ejemplo de literatura utópico-perspectivista del Renacimiento, como el viaje de Alcofrybas por la boca de Pantagruel, en la obra de Rabelais. De ese episodio ha dicho Erich Auerbach: «Pero entre esos temas disuena otro completamente distinto y nuevo, por aquel entonces muy actual: el del descubrimiento de un nuevo mundo, con todo el asombro, los desplazamientos del horizonte y los cambios en la imagen del mundo que tal descubrimiento trae consigo. Este es uno de los grandes temas del Renacimiento y de los dos siglos siguientes, uno de los resortes fundamentales de la revolución política, religiosa, económica y filosófica. Este tema reaparece de continuo, ya sea que los escritores desarrollen una acción en aquel mundo nuevo y a medias conocido, constituyendo en él un estado más puro y primitivo que el europeo, lo que les permite criticar las circunstancias que les rodean de un modo eficaz y atractivamente velado; ya sea que introduzcan un habitante de aquellas extrañas tierras en el ambiente europeo, expresando su propia crítica de las condiciones que existen en Europa por medio del asombro ingenuo de aquél, y, en general, de todas sus reacciones ante lo que ve. En ambos casos, el motivo encierra una fuerza revolucionaria, renovadora de lo existente, que lo sitúa dentro de una conexión más amplia, relativizándolo, por consiguiente.» (Auerbach, *Mimesis,* Fondo de Cultura Económica, México, 1950, páginas 250-251.)

ante ellos y ante nosotros —espectadores dotados entonces de una mirada nueva— en toda su malicia, su perversidad, su miseria. Por consiguiente, el motivo adánico enlaza, en cierto modo, con el utópico de obras como el *Gulliver*, o con el de la inadecuación geográfica y racial de los libros de Montesquieu y de Cadalso.

En algunos casos, el más conocido y bello, *El Criticón*, de Gracián, el tema adánico recorre un camino alegórico, si bien cargado asimismo de intención satírica [3]. Andrenio —con sus raíces en *El filósofo autodidacto*, de Aben-Tofail— es también un hombre de mirada virgen, desprovisto de la experiencia que encarna Critilo. Por eso el motivo adánico no se da íntegramente en Andrenio —como tampoco en el Segismundo calderoniano—, ya que junto a él camina —aunque sea en oposición, como censura, y además vigilante— la mirada cargada de saber y de desengaño de Critilo. El mundo se convierte entonces en un juego de doble visión, en un haz y un envés, en el que hay que ir desbaratando trampantojos, trucos y tramoyas, para percibir verdades, aunque éstas sean amargas.

El barroco recorrido de Andrenio y Critilo por las estaciones, las edades de la vida, permite a Gracián trazar una visión densa y satírica de la existencia humana, contemplada desde una perspectiva fundamentalmente ética. La perspectiva, en manos de un Montesquieu, adquirirá otro sesgo, y, a tono con su siglo, y sin dejar de recoger problemas morales, tomará un más acentuado tono social. Es decir, el acento ha pasado del hombre a la sociedad, a una bien delimitada sociedad, la europea, la francesa, sobre todo. En el

---

[3] Vid. mi artículo *Perspectivismo y sátira en «El Criticón»*, publicado en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958, págs. 27 y ss.

caso de Cadalso, la reducción será más intensa aún, al centrarse la mirada crítica en el tema de España.

II

Me interesaba, desde las primeras líneas, encuadrar el artificio empleado por Montesquieu e imitado por Cadalso, en una más amplia dimensión que la usualmente manejada [4].

Por obra y gracia de un extraño rodeo, se ve que, aun siendo las *Cartas persas* y las *Marruecas* literatura realista, con una muy concreta apoyatura histórica, geográfica, social, enlazan, intencionalmente al menos, con cierto sector de la llamada literatura utópica, con obras como el citado *Gulliver,* de Swift; el *Erewhon,* de Samuel Butler, e incluso algunos relatos de Wells, Aldous Huxley, Maurois, etc. La atracción que todas estas novelas ejercen sobre el lector suele venir dada por el hecho de que los países fantásticos en ellas imaginados remiten siempre —generalmente por contraste— a nuestro mundo, a nuestra sociedad, a nuestra hora histórica.

En una ingeniosa obra de André Maurois, *Dos fragmentos de una historia del año 1992,* hay un capítulo en el que se describe la vida de los hombres contemplada, en 1959, por un sabio del planeta Urano. Desde esa perspectiva, con ese enfoque, costumbres e incidentes normales de la existencia humana, adquieren

---

[4] Nigel Glendinning, en su *Vida y obra de Cadalso* (Ed. Gredos, Madrid, 1962), al ocuparse de este artículo mío, en su primera versión aparecida en el n.º 30 de *Clavileño,* Madrid, 1954, acepta la interpretación perspectivista no sólo con relación a las *Cartas marruecas,* sino también a otras obras de Cadalso, como *Don Sancho García* (págs. 55 y 88, especialmente, de la ob. cit.).

una calidad insólita y extraordinaria. Las diferentes experiencias realizadas por los sabios uranianos —semejantes a las que un naturalista haría con insectos y expresadas con una terminología científica de ese tipo— sirven para situar hechos y casos normales bajo una luz nueva, susceptible de despojarlos de tal normalidad, tiñéndolos de rareza.

Creo que el procedimiento es el mismo, en esencia, que el de las *Cartas persas* y las *Marruecas*. Montesquieu y Cadalso recurren a unos seres de su mismo siglo, pero no de su misma raza y sociedad, para que su mirada, desconocedora de lo europeo, pueda enjuiciarlo ante el lector de una manera crítica y objetiva.

Los autores de novelas futuristas y utópicas utilizan también dos términos de comparación: el normal y el extraordinario. Extraordinario por virtud, aquí, de su condición fabulosa. Un hombre normal, instalado en el país de *Erewhon*, es el elemento de comparación, el nivel desde el que valorar el país utópico y, por contraste, el nuestro propio, el de nuestra sociedad. El sabio uraniano de Maurois o el hombre de una civilización rezagada y perdida en *Un mundo feliz*, de Huxley, actúan también de niveles con los que comparar y enjuiciar.

En todos estos casos, y en otros más que podrían señalarse, el efecto final es siempre el mismo: un efecto perspectivístico. Un mundo que nos parece normal no lo resulta, visto desde una perspectiva distinta de aquella en que nosotros estamos instalados y desde la que juzgamos. Esa perspectiva podrá variar: será la de un ingenuo, un hombre adánico, la de un habitante de otro planeta, la de un gigante o la de un liliputiense[5]; podrá ser la perspectiva de unos viajeros per-

[5] En conexión con la novela de *Gulliver*, recuérdese la obra de Pär Lagerkvist, *El enano*, en la que también el efecto pers-

sas, chinos o marroquíes; la de un niño, como ocurre en ciertas novelas en las que la mirada, la estimativa infantil —es el caso de *Huracán en Jamaica,* de Richard Hughes— también confiere a los hechos normales una nueva y dramática dimensión. Incluso podrá ser la perspectiva de un animal: un perro como el *Flush,* de Virginia Woolf; un gato, como el *Murr,* de Hoffmann. Perspectivas muy distintas —según los seres manejados—, pero todas ellas coincidentes en darnos un enfoque nuevo desde el que contemplar, con un perfil y un sentido inéditos, hechos que pasaban por normales.

Todas estas novelas, todos estos libros, tienden, en definitiva, a duplicar la mirada del lector, a proporcionarle algo así como una perceptibilidad no usada con la que poder contemplar el mundo suyo de cada día —sus costumbres, sus incidentes, sus valores—, como si se tratara de un mundo desconocido. La intensidad del efecto perspectivístico dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos. Cuando esa desproporción es muy grande —es decir, cuando nuestro mundo es enjuiciado por seres como los Houyhnhnms, por un fantástico habitante de otro planeta, por un animal, incluso por un árbol, como en *La sangre,* de Elena Quiroga—, suele resultar grande también el efecto de sorpresa y de choque. Cuando la desproporción de los niveles es menor —el caso de las *Cartas persas* y las *Marruecas*—, suele ser menor ese mismo efecto.

---

pectivístico (una visión pesimista de la humanidad) viene dado, en cierto modo, por una inadecuación de estaturas, que no es sino la expresión plástica de esa diferencia de niveles éticos. (Vid. sobre esto mi artículo *Gulliver y El enano,* en *Ínsula,* n.º 93, Madrid, septiembre, 1953.)

III

Conviene, tras todo esto, estudiar las *Cartas marruecas*, de Cadalso, como lo que, en mi entender, son: una obra incluible dentro de esa literatura que he llamado perspectivística. Y es preciso advertir que, de todos los procedimientos narrativos, es el epistolar el que mejor puede expresar una intención perspectivística. Esta es una vieja lección que los novelistas conocen y que permitió, por ejemplo, a un Choderlos de Laclos conseguir efectos de un tan inteligente y cínico perspectivismo como los manejados en *Les liaisons dangereuses*. La novela epistolar suele ser casi siempre novela perspectivística, es decir, novela en la que hechos y personajes aparecen enjuiciados desde diferentes estimativas, desde diferentes ángulos. Uno de los casos más conocidos es el de *Climas*, de Maurois.

El procedimiento epistolar permite la presentación alternada de varias voces, sus entrecruzamientos, sus choques y fusiones. Es un procedimiento al servicio muchas veces de temas apasionados, como ocurre en *La nouvelle Héloïse*, y, sobre todo, al servicio de temas polémicos. Es el caso de ciertas obras de crítica social o patriótica del tipo de las *Cartas persas* y las *Marruecas*.

Tres son los personajes que intercambian cartas en la obra de Cadalso, y tres, por lo tanto, las perspectivas fundamentales. Una, la menos importante, es la de Ben-Beley, el viejo profesor de Ben Gazel, al que éste escribe desde España. Gazel representa la perspectiva marroquí del vivir hispánico. A estos dos ángulos o enfoques —España vista por dos marroquíes: uno, desde su tierra, y otro, viajero en la Península— Cadalso agrega un tercero, muy interesante, por ser realmente el

del propio autor: Nuño Núñez, el gran amigo español de Gazel, ha de tener mucho de su creador, Cadalso. Es un tipo de español descontento, quejoso, solitario, gran conocedor de la historia patria y muy amante de ésta, si bien con amor amargo, de nítida coloración noventayochista.

El triple entrecruzamiento de las voces de estos personajes, de sus opiniones frente a España, permite a Cadalso jugar a la paradoja de expresarse de una manera apasionadamente objetiva e imparcial[6]. El autor, en la *Introducción,* proclama esa neutralidad crítica suya, y supone que ésta acarreará desfavorables censuras contra su libro. Entre el santonismo de la tradición y el extranjerizante y beato culto al progresismo, Cadalso evita uno y otro extremo, y sitúa su muy española crítica a tono con su tiempo y a tono también con el pasado de su patria, defendido elocuentemente en bastantes páginas del libro.

> Yo no soy más que un hombre de bien —dice en la *Introducción*— que ha dado a luz un papel, que me ha parecido muy imparcial, sobre el asunto más delicado que hay en el mundo, que es la crítica de una nación.

Para resolver tan delicado asunto, Cadalso recurre a la imitación del artificio usado por Montesquieu, pero a la vez —y lo dice en las primeras líneas de la *Introducción*— piensa en la manera crítica cervantina:

> Desde que Miguel de Cervantes compuso su inmortal novela, en que critica con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos, que sus nietos hemos reemplazado con otras, se han multiplicado las críticas de las naciones más cultas de Europa en las plumas de autores más o menos imparciales.

---

[6] J. A. Tamayo, en su edición de las *Cartas marruecas,* dice: «A veces este desdoblamiento de Cadalso le obliga a defender el pro y el contra de una cuestión». (Pág. 42.)

Por más que este recuerdo del *Quijote* sea fugaz, su presencia en las primeras líneas de las *Cartas marruecas* resulta de un interés excepcional. El *Quijote* —parece deducirse del rápido enjuiciamiento de Cadalso— está al frente de la literatura moderna por lo acertado de su condición crítica. Recuérdese que si, para Ortega, el *Quijote* es la primera novela moderna y en ella está, en potencia, toda la posterior evolución del género, es, fundamentalmente, porque Cervantes, con una nueva visión crítica, articuló el más emocionante de los mecanismos al mover en oposición y choque los planos de la realidad y de la ilusión. Ese descubrimiento, esa rotura de lo ilusorio a expensas de lo real, es el resultado de haber mirado a los hombres y al mundo con una muy crítica mirada, con ojos cargados a la vez de amor y de desengaño. Cadalso percibió exactamente la densidad crítica de la obra cervantina. Pues en el choque ilusión-realidad, como es sabido, no sólo sufre la primera, sino también la segunda, esa realidad cotidiana que se mueve alrededor del hidalgo manchego, con todas sus miserias patentes, al ser vista desde la alucinada perspectiva quijotesca. Cadalso, a la hora de escribir una obra crítica fundamentalmente perspectivista, recuerda la obra maestra del género, la más portentosa creación conseguida con tal procedimiento.

IV

Las limitaciones de espacio me obligan a ofrecer tan sólo algunos ejemplos —unos pocos de los muy abundantes que cabría citar— de las *Cartas marruecas*, que expresan bien la índole perspectivística de este libro. Recuérdese, v. gr., la carta XX, en la que Ben-Beley agradece a Nuño Núñez la amistosa orientación que

dispensa a Gazel, y, al mismo tiempo, le hace algunas preguntas que descubren —indirectamente— lo unilateral de la visión que el joven moro tiene de España:

> Pero aun así, dime, Nuño —escribe Ben-Beley—, ¿son verdaderas muchas de las noticias que me envía [Gazel] sobre las costumbres y usos de tus paisanos? Suspendo el juicio hasta ver tu respuesta. Algunas cosas me escribe incompatibles entre sí. Me temo que su juventud le engañe en algunas ocasiones y me represente las cosas, no como son, sino cuales se le representaron. Haz que te enseñe cuantas cartas me remita para que veas si me escribe con puntualidad lo que sucede o lo que se figura. ¿Sabes de dónde nace esta mi confusión y esta mi eficacia en pedir que me saques de ella, o por lo menos que impidas se aumente? Nace, cristiano amigo, nace de que sus cartas, que copio con exactitud, y suelo leer con frecuencia, me representan tu nación diferente de todas en no tener carácter propio, que es el peor carácter que puede tener.

Con esta carta de Ben-Beley, Cadalso quiere llamar la atención del lector sobre lo provisional, movedizo y aun engañoso, a veces, de los juicios que Gazel formula sobre España. Al aludir Cadalso a los posibles cruces de *las cosas como son* y *las cosas tal como se nos representan,* está renovando, con otro sentido y en otra dimensión, el ya aludido problema del *Quijote.*

La carta de Ben-Beley a Nuño es algo así como la explícita advertencia al lector de que lo que está leyendo es materia polémica, sometida a discusión y enfocable desde distintos ángulos. No otra cosa parecía requerir el, en el fondo, angustioso debatirse de Cadalso y de un buen sector de españoles inteligentes, en la pugna por conseguir que España se pusiera a tono con su siglo, se europeizase, sin perder sus esencias tradicionales.

Posiblemente, como antes apunté, entre las tres perspectivas desde las que es enfocado el tema español —la muy lejana de Ben-Beley; la lejana también por

disparidad de raza y de costumbres, pero próxima en el acercamiento material de un viaje, de Gazel, y la más próxima aún de Nuño Núñez— hay una más sincera y auténtica: la española, la personal de Cadalso, encarnada en un personaje de ficción. De Nuño Núñez dice Gazel que «aunque ama y estima su patria, por juzgarla dignísima de todo cariño y aprecio, tiene por cosa muy accidental el haber nacido en otra parte del globo, o en sus antípodas, o en otra cualquiera». Con esta declaración, Cadalso quiere despojar a su personaje español de todo lastre de energumenismo patriótico, presentándolo como un intelectual amante de la virtud y de la soledad.

La estimativa de lo español que corresponde a Nuño Núñez sirve en ocasiones para moderar, corregir o centrar lo que, en la de Gazel, puede haber de deformado. Por eso, en la respuesta a Ben-Beley sobre el tema de España como nación sin carácter, escribe Nuño Núñez:

> No me parece que mi nación esté en el estado que infieres de las cartas de Gazel, y según él mismo lo ha colegido de las costumbres de Madrid y de alguna otra ciudad capital. Deja que él mismo te escriba lo que notare en las provincias, y verás cómo de ellas deduces que la nación es hoy la misma que era tres siglos ha. La multitud y variedad de trajes, costumbres, lenguas y usos es igual que en todas las cortes por el concurso de extranjeros que acude a ellas; pero las provincias interiores de España, que por su poco comercio, malos caminos y ninguna diversión, no tienen igual concurrencia, producen hoy unos hombres compuestos de los mismos vicios y virtudes que sus quintos abuelos.

El papel corrector de Nuño Núñez junto a Gazel se percibe en muchos otros casos. Uno, en cierto modo contrario al que acabo de transcribir, es el que encontramos en las cartas LXIX y LXX. Ahora, Nuño corrige la visión de Gazel en un sentido negativo, revelándole

como malo lo que el marroquí tenía por bueno. La carta LXXIX, de Gazel a Nuño, es muy interesante porque en ella aparece una semblanza de un caballero español que vive en el campo, muy próxima —me parece— a la tan conocida del Caballero del Verde Gabán, en el *Quijote*.

Gazel expresa su admiración a Nuño, su deslumbramiento ante la apacible existencia de este español que vive en su retiro campesino con su mujer y sus hijos, en la paz de un hogar burgués —«varias piezas pequeñas, pero cómodas, alhajadas con gracia y sin lujo»—, amado como un ángel tutelar por sus labradores, adorado por sus criados, poseedor de «una robusta salud» y de «una biblioteca selecta», hospitalario y cortés. La vida de este caballero —con su «aurea mediocritas» dieciochesca, eco de la cervantina y barroca del Caballero del Verde Gabán— le parece a Gazel envidiable.

Pero en la carta LXX, lo que tan bello y noble era, visto desde la perspectiva del marroquí, queda violentamente rebajado ante los ojos del español, de Nuño Núñez. Tras elogiar éste el módulo de vida envidiado por Gazel, le dice:

> Pero, Gazel, volviendo a tu huésped y a otros de su carácter, que no faltan en las provincias, y de los cuales conozco no pequeño número, ¿no te parece lastimosa para el Estado la pérdida de unos hombres de talento y mérito que se apartan de las carreras útiles a la república? ¿No crees que todo individuo está obligado a contribuir al bien de su patria con todo esmero? Apártense del bullicio los inútiles y decrépitos; son de más estorbo que servicio; pero tu huésped y sus semejantes están en la edad de servirla, y deben buscar las ocasiones de ello aun a costa de toda especie de disgustos. No basta ser buenos para sí y para otros pocos; es preciso serlo o procurar serlo para el total de la nación.

El perspectivismo de Cadalso, conseguido sobre todo con la dualidad Gazel-Nuño Núñez, está, como se ve

claramente en los ejemplos escogidos, al servicio de un patriotismo entendido críticamente. Por eso, lo que a veces parece malo en España no lo es realmente, y viceversa. Y en ciertos casos, Cadalso parece tender a demostrar cómo algunos males tenidos por específicamente españoles son propios de todos los países. Por ejemplo, en la carta LXXX, Gazel describe a Ben-Beley una intervención de Nuño, al ser zaherido por varios caballeros extranjeros a propósito del abuso del *don* en España, abuso que, como es sabido, fue frecuentemente satirizado en la literatura nacional del XVII. Nuño Núñez responde a esas burlas aceptando como extravagante el tal abuso, que califica de «general en estos años, introducido en el siglo pasado y prohibido expresamente en los anteriores».

Pero tras las censuras, el amigo de Gazel concluye:

> Señores, ¿qué le hemos de hacer? Esto prueba lo que mucho tiempo se ha demostrado, a saber: que los hombres corrompen todo lo bueno. Yo lo confieso en este particular, y digo lisa y llanamente, que hay tantos dones superfluos en España como marqueses en Francia, barones en Alemania y príncipes en Italia; esto es, que en todas partes hay hombres que toman posesión de lo que no es suyo, y lo ostentan con más pompa que aquellos a quienes toca legítimamente.

Cadalso, al igual que Larra en artículos como *En este país*, desea hacer ver a los españoles que no todos los males que padecemos son exclusivos de nuestra patria, y que es preciso enjuiciar hechos y cosas desde una más elevada perspectiva, para así evitar lances tan ridículos como el recogido en la LVI de las *Cartas marruecas*, rebosante de humor. Describe Gazel las quejas que en una tertulia oyó contra España, expresadas hiperbólicamente: «Vergüenza tengo de ser española», dice una señora. Un teniente coronel: «Quisiera ser alférez de húsares en Hungría primero que vivir en España.» Todo

ello por no haber encontrado una dama, en Madrid, una cinta de un determinado color. La perspectiva es ahora, por lo limitada y ridícula, plenamente cómica, caricaturesca, y como tal merece la implícita burla de Gazel.

También, en lo que se refiere a la crítica de la lengua española en el siglo XVIII, cabe advertir, en la obra de Cadalso, curiosos efectos de perspectivismo. En la carta VII, por ejemplo, Gazel informa a Ben-Beley de cómo Nuño está preparando un diccionario castellano en el que se distingue «el sentido primitivo de cada voz y el abusivo que le han dado los hombres en el trato». Nuño Núñez lo compone para que nadie se engañe «por creer que los verbos *amar, servir, favorecer, estimar* y otros tales no tienen más que un sentido, siendo así que tienen tantos que no hay guarismo que alcance».

Por lo mismo, y en virtud de ese perspectivismo expresivo, Nuño Núñez dice en una ocasión con cierta meticulosidad irónica: «Aquella inexplicable encadenación de cosas que los cristianos llamamos providencia, los materialistas causalidad y los poetas suerte o hado.»

Hay también algún caso en que la variedad de criterios aparece planteada no ya frente a problemas españoles o cuestiones de lenguaje, sino frente a problemas universales, de todos los países y de todos los tiempos. Así, en la carta XXVII habla Gazel a Ben-Beley del concepto de la «fama póstuma», que él considera como «un fantasma que ha alborotado muchas provincias y quitado el sueño a muchos hasta secarles el cerebro y hacerles perder el juicio». Toda la carta de Gazel supone una dura crítica del desmedido afán español de posteridad, interpretado por el joven marroquí como una locura o vicio nacional, con su raíz en el orgullo y afán de vanagloria. Ben-Beley, que no es español, se

encarga, sin embargo, en la carta siguiente, la XXVIII, de rectificar la perspectiva de Gazel, al presentarle una nueva desde la que la «fama póstuma» puede ser enjuiciada favorablemente.

> Creo —dice el anciano marroquí— que la fama póstuma de nada sirve al muerto, pero puede servir a los vivos con el estímulo del ejemplo que deja el que ha fallecido. Tal vez éste es el motivo del aplauso que logra.

La «fama póstuma», desdeñada por Gazel, es revalorizada por Ben-Beley. Una dualidad perspectivística más, de las tan frecuentes en la obra de Cadalso.

Por haber sabido éste realizar así su crítica de España, con amargo y apasionado amor, buscando siempre el vivo ademán de lo polémico, de lo discutible y enjuiciable desde muy diversos ángulos, las *Cartas marruecas* poseen el acento cálido de lo dicho con valor y sinceridad. Si literatura y vida andan tantas veces separadas y aun en pugna, obras como ésta de Cadalso nos ofrecen el prodigio de su compacta mezcla y fusión.

V

A poco que nos fijemos en cuál puede ser el resorte fundamental en la obtención de un cuadro satírico de costumbres, nos daremos cuenta de que hay en él dos elementos determinantes, aparentemente contrapuestos: lo normal y lo extraordinario, la cotidianeidad y la sorpresa. O dicho de otro modo: trivialidad y énfasis.

El éxito de un artículo de costumbres depende de que el lector del mismo perciba lo que en él se dice como conocido y desconocido a la vez. El buen escritor costumbrista es aquel que enseña a mirar y a des-

cubrir, el que es capaz de elevar a gracia literaria la menuda anécdota de cada día, la cotidiana trivialidad de los tipos y ambientes que nos rodean. Para conseguir esto, el articulista suele utilizar un efecto perspectivístico: el ofrecer lo por todos conocido bajo una luz nueva y reveladora. El escritor de costumbres ha de observar y describir éstas como si, en cierto modo, fueran ajenas a él y le sorprendieran grandemente. Es decir, ha de enjuiciarlas y describirlas desde una particular perspectiva que permita lo que casi podríamos considerar su desquiciamiento: la caricaturesca desorbitación de lo cotidiano, presentado enfáticamente, pero no despojado de esa condición de cotidiano, de trivial. Se comprende, tras estas consideraciones, que el costumbrismo no es un arte fácil, puesto que exige de sus cultivadores algo así como una capacidad o facilidad de doble visión; percepción, por un lado, de lo más habitual y conocido, y por otro, visión nueva, enfoque nuevo, de esa conocida habitualidad.

El escritor costumbrista ha de jugar, por tanto, a fingirse sorprendido por todo, a ser un poco el habitante ingenuo de un país cuyas costumbres le mantienen en constante gesto de estupor, a ser casi un extranjero en su patria[7]. Todo ello supone una índole perspectivística que permite ligar muy legítimamente este género con el estudiado en los anteriores capítulos, a propósito de las *Cartas marruecas*.

La ficción de la sorpresa, del pasmo, del asombro, tan utilizada por los costumbristas, sirve para encarecer retóricamente lo increíble y censurable de algunos hábitos, de algunos vicios de nuestra sociedad. El ar-

---

[7] Correa Calderón, en la ob. cit., llama «extranjero en su patria» a un escritor que cultivó, en cierto modo, el artículo de costumbres, Eugenio de Ochoa. (Pág. LXXX.)

ticulista deja escapar alguna exclamación reveladora del efecto que le produce el descubrir algo que, sin la nueva perspectiva desde la que enjuicia, resultaría incoloro y no merecedor de comentario. Recuérdese, por ejemplo, cómo Mesonero Romanos, en el artículo *Las visitas de días,* llega a decir, al referirse a las tertulias madrileñas por las que va pasando: «¡Qué complots!... ¡Qué sátiras!... ¡Qué mala fe!... ¡Cielos!... ¿Y es ésta nuestra sociedad?»

El efecto de pasmo puede venir dado por una inadecuación o choque de perspectivas. Así, en el artículo de Larra *Vuelva usted mañana,* cuando un caballero francés expresa ante *Fígaro* su seguridad en que, para resolver varios asuntos en Madrid le serán más que suficientes quince días, asoma a los labios del costumbrista «una suave sonrisa de asombro».

El asombro, la sorpresa, la indignación, el elogio irónico, son fórmulas distintas, pero coincidentes en lo esencial, que expresan la índole perspectivística del artículo de costumbres.

Muy frecuente también es el recurso de la yuxtaposición de perspectivas opuestas. Larra, en una de las *Cartas desde las Batuecas* del Bachiller Pérez de Munguía a Andrés Niporesas, plantea la siguiente pregunta:

¿No se lee en este país porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee?

Y a continuación nos ofrece dos perspectivas del problema:

—Mira a aquel librero ricachón que cerca de tu casa tienes. Llégate a él y dile: «¿Por qué no emprende usted alguna obra de importancia? ¿Por qué no paga bien a los literatos para que le vendan sus manuscritos?» «¡Ay, señor! —te responderá—. No hay literatura ni manuscritos, ni quien los lea: no nos traen sino folletitos y novelicas de ciento al cuarto; luego tienen una vanidad y se dejan pedir... No, señor, no.» «¿Pero no se ven-

de?» «¿Vender? Ni un libro: ni regalados los quiere nadie; llena tengo la casa... ¡Si fueran billetes para la ópera o los toros!»

—¿Ves pasar a aquel autor escuálido, de todos conocido? Dicen que es hombre de mérito. Anda y pregúntale: «¿Cuándo da usted a luz alguna cosita? Vamos...» «¡Calle usted, por Dios! —te responderá, furioso, como si blasfemaras—. Primero lo quemaría. No hay dos libreros hombres de bien. ¡Usureros! Mire usted, días atrás me ofrecieron una onza por la propiedad de una comedia extraordinariamente aplaudida; seiscientos reales por un diccionario manual de Geografía, y por un compendio de la historia de España, en cuatro tomos, o mil reales de una vez, o que entraríamos a partir ganancias, después de haber hecho él las suyas, se entiende.»

Con la dualidad de planos, Larra parece condenar tanto a escritores como a libreros, dándonos además un buen ejemplo del manejo costumbrista del diálogo, lleno de vida y espontaneidad.

La dualidad de visión presenta, naturalmente, otras muchas modalidades. En cierto modo, un amplio sector del costumbrismo español nace con la aspiración de corregir visiones defectuosas o equivocadas. Por eso, Ramón de Mesonero Romanos, en 1832, en la introducción de sus *Escenas matritenses,* presentaba como imagen errónea la de España vista por ciertos escritores extranjeros:

No pudiendo permanecer tranquilo espectador de tanta falsedad..., me propuse... presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas propias de nuestra nación...

Casi cabría decir que el cuadro de costumbres supone, en ciertos casos, la presencia subyacente de una perspectiva errónea: España vista por los extranjeros. A este respecto resulta muy significativo lo que Larra dice en *Vuelva usted mañana:*

Estas reflexiones hacía yo casualmente no hace muchos días, cuando se presentó en mi casa un extranjero de estos que en

buena o mala parte han de tener siempre de nuestro país una idea exagerada o hiperbólica; de estos qué o creen que los hombres aquí son todavía los espléndidos, francos y generosos caballeros, seres de hace dos siglos, o que son aún las tribus nómadas del otro lado del Atlante. En el primer caso, vienen imaginando que nuestro carácter se conserva tan intacto como nuestra nación; en el segundo, vienen temblando por esos caminos, y preguntan si son los ladrones que los han de despojar los individuos de algún cuerpo de guardia establecido precisamente para defenderlos de los azares de un camino, comunes a todos los países

Verdad es que nuestro país no es de aquellos que se conocen a primera ni a segunda vista, y si no temiéramos que nos llamasen atrevidos, lo compararíamos de buena gana a esos juegos de manos sorprendentes e inexorables para el que ignora su artificio, que estribando en una grandísima bagatela, suelen, después de sabida, dejar asombrado de su poca perspicacia al mismo que se derramó los sesos para buscarles causas extrañas.

¿No tendrán, también, los artículos de costumbres algo de bagatela revelada, de truco descubierto ante el lector, de brecha abierta en la opaca cotidianeidad para escudriñar y exponer sus entresijos, los del carácter de los españoles?

Pero si el costumbrismo entraña una cierta actitud de réplica frente a visiones extranjeras y equivocadas de España, entraña asimismo —según he apuntado ya— una cierta condición de extranjería fugaz y provisional por parte del que escribe. Éste, el escritor costumbrista, ha de desdoblar su personalidad, manteniendo por un lado su exasperado españolismo y desbordándolo por otro, para, al liberarse de los árboles, de los hábitos que obstaculizan ver el bosque, el carácter español, contemplar éste de lejos y con la perspectiva adecuada. Para conseguir ese desdoblamiento, el articulista de costumbres utiliza con frecuencia el hábil recurso de presentar a un viajero inglés o francés en España, del que se recogen observaciones y diálogos, interpre-

tados desde ese ir y venir perspectivístico en el que se entrecruzan acento español e intención crítica [8].

El ya citado artículo de Larra, *Vuelva usted mañana,* constituye un muy conocido ejemplo de esta técnica perspectivística. La pereza española, encarnada en la socorrida frase que da título al artículo, aparece duramente condenada por *Fígaro,* al presentarnos la repercusión de un vicio nacional en la sensibilidad y costumbres de un extranjero. Éste actúa de elemento de contraste sobre el que perfilar, violentamente, el bulto de un defecto español, perceptible entonces en todas sus proporciones. Incluso la caricaturesca desmesura de éstas, la traslación a un plano casi hiperbólico de la pereza nacional, hacen que con tal técnica de aumento, con esa óptica agigantadora, el efecto de contraste gane en eficacia. Hipérbole y contraste se complementan, actúan conjuntamente, movidos sobre ese gozne crítico que es la perspectiva de un extranjero dinámico, situado frente al español dejarlo todo para mañana.

Un caso semejante se da en otro artículo de Larra, muy conocido también, el titulado *¿Entre qué gentes estamos?* En él se censuran ciertos defectos —grosería, rudeza, ineducación—, vistos en toda su crudeza al contacto de una mirada no española:

> No hace muchos días —escribe Larra—que la llegada inesperada a Madrid de un extranjero, antiguo amigo mío de colegio, me puso en la obligación de cumplir con los deberes de la hospitalidad. Acaso, sin esta circunstancia, nunca hubiese yo solo realizado la observación sobre la que gira este artículo. La costumbre de ver y oir diariamente los dichos y modales

[8] Dice Correa Calderón en la ob. cit.: «Cuando Cadalso, por boca de un marroquí que anda por nuestra patria, o Larra, en nombre propio o de alguno de los entes que le representan, censuran los defectos, anacronismos o exageraciones de la sociedad contemporánea, pretenden nada menos que una reforma de las costumbres a mayor gloria de España.» (Pág. LXIV.)

que son la moneda de nuestro trato social, es culpa de que no salte su extrañeza tan fácilmente a nuestros sentidos. Mi amigo no pudo menos de abrirme el camino que el hábito tenía cerrado a mi observación.

Pocos textos tan significativos como éste. Creo que esas pocas líneas aclaran suficientemente la idea que intento expresar en estas páginas, sobre la raíz perspectivística de que se nutre el costumbrismo literario. Larra se disfraza de extranjero, adhiere fugazmente a su personalidad la de un individuo no español para, con esa imaginada transformación, con ese desdoblamiento, poder romper la corteza del hábito y descubrir la verdadera faz de la costumbre —repelente en este caso—, al contemplarla desde una perspectiva no española, en cuanto a la sinceridad de la observación; española, angustiadamente española en cuanto al tono doliente de la crítica, el amargo humorismo. Al colocar *Fígaro* a su lado la mirada de un extranjero, es como si colocara ante sus propios ojos una de esas gafas mágicas que permiten descubrir la antes encubierta verdad. Unos anteojos morales, cargados de desengaño, como los de *mejor vista* de Rodrigo Fernández de Ribera.

Es, en cierto modo, un recurso semejante al que Quevedo emplea en *La hora de todos, o la fortuna con seso*. En artículos como *¿Entre qué gentes estamos?*, el despertador de verdades, el anteojo desengañador, es ese extranjero en España en el que el articulista de costumbres ha desdoblado su personalidad, de manera semejante a como Montesquieu o Cadalso desdoblaron también las suyas, al inventar unas perspectivas exóticas —persa o marroquí— desde las que enjuiciar costumbres europeas.

En muchos de sus artículos de costumbres, Mesonero Romanos compara su técnica con la del *Diablo Cojuelo*. Y, efectivamente, en bastantes ocasiones el ar-

ticulista parece comportarse como un Don Cleofás, cuyo Diablo Cojuelo, es decir, cuyo levantatejados, levantaverdades, no es sino ese imaginado extranjero de Larra o del propio Mesonero, en artículos del tipo de *La casa de Cervantes*. En estas páginas, Mesonero Romanos expresa su indignación y su dolor ante las iniciadas obras de derribo de la casa madrileña de Cervantes. Para reforzar lo monstruoso del hecho, Mesonero se sirve del diálogo con un inglés, que, como él, contempla horrorizado los preparativos de demolición:

El poeta inglés —piensa este extranjero, refiriéndose a Shakespeare— tiene el soberbio mausoleo de Westminster, al lado de nuestros monarcas, mientras que el español... ¡Qué contraste!

VI

Junto a los casos en que el efecto perspectivístico y crítico viene dado por un procedimiento traslaticio, que consiste en imaginar una mirada no española e instalarse en ella para contemplar nuestras costumbres; junto a tales casos, existen los no menos abundantes en que el articulista recurre a una perspectiva que ya no es extranjera, sino española. Una perspectiva española dotada de alguna peculiaridad que equivalga a un nuevo desdoblamiento. El que, por ejemplo, realiza a veces Mesonero Romanos, al enjuiciar hombres y costumbres de Madrid, desde la mirada de un provinciano.

De esta manera, defectos españoles aparecen juzgados españolamente, manteniéndose, pues, la mecánica, el ya comentado juego costumbrista de estar dentro y fuera a la vez, de vivir la costumbre y evadirse de ella para mejor percibirla.

Mesonero Romanos, en el artículo *Las casas por dentro* —subtitulado *Carta de un curioso provincial al curioso madrileño*—, expone las opiniones de ese ingenuo provinciano —equivalente, en lo que a intención y efecto se refiere, a los persas de Montesquieu, al Gazel de Cadalso, al extranjero de *Vuelva usted mañana*— sobre las casas de Madrid, que él creía muy bellas y modernas antes de conocerlas por dentro. El juego perspectivístico es, por tanto, doble. Hay un *por fuera* y un *por dentro;* hay unas casas madrileñas vistas por un provinciano. Éste es el Diablo Cojuelo de que ahora se sirve Mesonero para introducirnos en el interior de una aparentemente casa lujosa de Madrid. En seguida se produce el efecto de extrañeza, de estupor, característico del costumbrismo, seguido de una interesante alusión al *Quijote:*

> Mi amigo —escribe el provinciano—, según pude averiguar a duras penas, ocupaba una de las habitaciones principales. No puedo negar a usted que la primera vista de ella me causó mucha extrañeza, no acertando a encontrar la más mínima analogía entre las circunstancias del sujeto y las de la habitación; pero poco a poco me fuí convenciendo de que todo consiste en los nombres de las cosas más que en las cosas mismas, y que tal podría yo tomar por estrecha y mezquina venta [lo] que no fuese sino espléndido y cómodo castillo.

Este recuerdo del *Quijote* sirve de inmediata introducción a un bastante largo pasaje, caracterizado por un perspectivismo terminológico. Como en el caso de las *Cartas marruecas,* otra vez encontramos aquí, al fondo de un propósito costumbrista, el oscilante mundo quijotesco de las ventas y de los castillos, de las bacías, los yelmos y aun los baciyelmos. Apariencia y realidad, engaño y verdad, ilusión y vida, juegan a entrecruzarse perspectivísticamente.

El provinciano del artículo de Mesonero, en su recorrido por el interior de una casa madrileña, descubre irónicamente la mentira de los nombres:

También tenemos aquí nuestro *jardín* (me dijo, asomándome a un estrecho patio donde campeaban hasta unos ocho tiestos, y cuya elevada altura, cruzada en todas direcciones de cuerdas llenas de ropas puestas a secar, le daban cierta semejanza al interior de un buque empavesado). Luego me llevó al *comedor* (verdad es que entonces estaba haciendo de *sala de baño);* después me mostró su *estudio,* cuyas vistas agradables sobre un tejadillo le hacían muy a propósito para el caso. ¿Y el *tocador* de tu esposa? —le dije yo—. Ya lo hemos dejado adelante, en aquella pieza donde tengo *mi biblioteca.* ¿También ésa? También ésa. En efecto, luego pasamos por la biblioteca, y vi sobre una mesa dos legajos del *Diario de avisos,* una guía de forasteros, un calendario, un tomo cuarto del *Quijote* y una novela sentimental que el maestro de baile había prestado a la señorita.

Un caso semejante, también de Mesonero, es el del artículo *Los paletos en Madrid.* Nuevamente, para censurar o ridiculizar ciertas costumbres madrileñas, el escritor recurre al choque de dos perspectivas. El papel del provinciano visitador de las casas de la corte corresponde aquí a unos lugareños, cuyo contraste —trajes, gestos, comportamiento— con las costumbres de una familia madrileña produce el efecto satírico. Es muy significativo el comienzo del artículo:

El aire de corte es semejante al tufo de una habitación cerrada, que sólo lo perciben los que vienen de fuera. Esta fría atención, estos estudiados modales, estas palabras vagas, este cortés egoísmo que llamamos *buen tono* y buen parecer, desconciertan sobremanera a los forasteros y hacen formar distinto concepto de nosotros a aquellos mismos que si nos vieran fuera de Madrid, quedarían prendados de nuestra amabilidad y cortesía.

Otras veces la perspectiva utilizada es rotunda, cerradamente española, pero de un españolismo que el

escritor costumbrista puede considerar caducado. Es el caso de *El castellano viejo,* de Larra:

Es tal su patriotismo que dará todas las lindezas del extranjero por un dedo de su país. Esta ceguedad le hace aceptar todas las responsabilidades de tan inconsiderado cariño; de paso que defiende que no hay vinos como los españoles, en lo cual bien puede tener razón, defiende que no hay educación como la española, en lo cual bien pudiera no tenerla; y a trueque de defender que el cielo de Madrid es purísimo, defenderá que nuestras manolas son las más encantadoras de las mujeres; es un hombre, en fin, que vive de exclusivas, a quien le sucede poco más o menos lo que a una parienta mía, que se muere por las jorobas sólo porque tuvo un querido que llevaba una excrecencia bastante visible sobre entrambos omoplatos.

Al combatir *Fígaro* la unilateralidad de estimativas como ésta del *Castellano viejo,* está defendiendo, de paso, su dualismo perspectivista, su angustiosa situación de español prenoventayochista, que no cierra los ojos a los defectos del país, pero que tampoco los abulta en aras de un europeísmo mal entendido.

El costumbrismo representa, por tanto, en muchos casos, un haz y un envés, un *fuera* y un *dentro,* una dualidad de planos, un choque satírico de perspectivas opuestas. Pero aún hay más. Como varias veces he apuntado ya, el escritor de costumbres realiza su labor sobre elementos que parecen triviales, minúsculos, enjuiciados desde la perspectiva normal que el hábito supone, y que no lo son tanto y pierden su trivialidad, vistos a la luz de la que tantas veces Mesonero Romanos llama *Linterna mágica* de sus artículos. Recuérdese el comienzo de *El patio del Correo:*

Todas las cosas de este mundo son grandes o pequeñas, sublimes o ridículas, según el punto de vista de donde se las mira; y tal espectáculo habrá que parezca mezquino a los ojos de un ser indiferente o desdeñoso, al paso que logra excitar la meditación del curioso y del observador.

Cierto que el que lea el epígrafe de este artículo no encontrará el asunto sobradamente interesante. ¡El patio del Correo! ¿Y qué hay en el patio del Correo? Un cuerpo de guardia, una prisión nocturna, que más bien puede llamarse albergue de borrachos y descarriados; una orden póstuma, tres o cuatro ventanillos cerrados, y esparcidos por los postes que circundan el recinto, sendos cartelones y cartelitos, desde las colosales y laboreadas letras de Sancha o Jordán hasta los más imperfectos garrapatos de los escribientes memorialistas. De todo esto poco o nada se puede decir. Y por muy *Parlante* que sea el señor *Curioso* que hoy nos enseña su linterna, harto será que no consiga excitar los bostezos del auditorio.

Poco a poco, señor indiferente; poco a poco. Y antes de juzgar las cosas por su superficie, procure usted enterarse un tantico de su fondo. No, sino dé cuatro paseos y aguarde un rato en esta galería, y si luego de bien enterado de su contenido pretendiese dejarla bruscamente, por mi santiguada que es un necio o yo soy un bolo.

Las cosas, los hechos, los seres triviales, dejan de serlo para la mirada del escritor, atento y satírico. Un procedimiento muy utilizado con el que cargar de énfasis lo minúsculo, destrivializar lo trivial, es el de la caricatura, conseguida por deformación y abultamiento de rasgos, o bien por concentración, por acumulación de incidentes o pormenores. Caricaturas del primer tipo podrían citarse muchas; por ejemplo, la del personaje de *El romanticismo y los románticos,* de Mesonero, hiperbólicamente realizada; o alguna de Larra, de clara ascendencia quevedesca, como la que aparece en *Empeños y desempeños.*

Otras veces el articulista, de una manera irreal, pero con un decidido propósito satírico, reúne en muy pocas líneas una concentración de hechos del tipo de los que, por ejemplo, Mesonero Romanos presenta en estas líneas de *Policía urbana,* al describir un paseo por las calles de Madrid:

Tantos y tan graves contratiempos irritaron mi bilis en términos que todo me incomodaba: los gritos de los vendedores, agudos y disonantes; el descoco de las naranjeras; las ropas nada limpias puestas a secar en balcones y ventanas; los tocadores al sol en calles no muy retiradas; el humo de las hachas que acompañaron al santísimo Viático, impreso a propósito en las paredes del portal; las rejas salientes que amenazan los hombros de los adultos y las cabezas de los chiquillos; las riñas de los aguadores en las fuentes para tomar vez para llenar; las carretadas de bueyes cargados de carbón y paja; los inevitables serones de los panaderos ecuestres; los muchachos que venden candela y suelen arrimarla al que no la solicita; los que salen en tropel de las aulas y convierten la calle en público anfiteatro imitando la corrida de toros; los fogosos caballos de la brillante carretela que se dirige al Prado; la eterna pesadez de los simones; la silenciosa embestida de los bombés *facultativos*, y la vacilante dirección de los calesines Todas estas y otras cosas que se me fueron ofreciendo a la vista en calles y paseos durante todo el día acabaron de completar mi disgusto.

En casos como éste, la nota caricaturesca viene dada no por la exageración de rasgos, puesto que aquí todos los elementos son reales, sino por la increíble acumulación de éstos.

En menor escala, recuérdese el siguiente pasaje de *El castellano viejo*, de Larra, en el que una hábil seriación polisindética da la plena medida del inteligente humor del costumbrista:

No quiero hablar de las infinitas visitas ceremoniosas que antes de la hora de comer entraron y salieron en aquella casa, entre las cuales no eran de despreciar todos los empleados de su oficina con sus señoras y sus niños, y sus capas, y sus paraguas, y sus chanclos, y sus perritos.

VII

En relación con la índole perspectivística de los artículos de costumbres, está uno de los más frecuentes

procedimientos narrativos o descriptivos puestos al servicio de este género: la construcción epistolar. Es decir, el mismo artificio que vimos empleado en las *Cartas marruecas* y otras obras intencionalmente próximas.

Si observamos ahora ciertos casos de la literatura costumbrista posterior a Cadalso, veremos que el procedimiento epistolar se repite con significativa insistencia [9].

De 1820 es una de las primeras manifestaciones del costumbrismo decimonónico: las *Cartas del pobrecito holgazán,* de Sebastián Miñano. En esta obra imagina el autor una correspondencia de lamentos políticos anticonstitucionales, sostenida entre el Pobrecito Holgazán y D. Servando Mazculla. De una manera indirecta, agudamente satírica, las *Cartas* de Miñano constituyen un encendido elogio de la Constitución española, cuyos efectos lamentan los dos personajes, los dos figurones, que intervienen en el diálogo epistolar. Todo él es puro perspectivismo, ya que, a través de las quejas de los dos grotescos seres, Miñano nos da la medida de su fervor constitucional. De este mismo autor cabría recordar otras cartas como las de *Don Justo Balanza* y las del *Madrileño.*

Larra y Mesonero Romanos emplearon en diferentes ocasiones el procedimiento epistolar. En las *Cartas de Andrés Niporesas al bachiller Pérez de Munguía,* del primero, se encuentran efectos irónicos perspectivísticos muy próximos, en cierto modo, a los de Miñano, en cuanto a la técnica. Al aplaudir Larra, por boca de Niporesas, algunas costumbres de la vida española, está el escritor condenándolas indirectamente, mediante un sis-

[9] Sobre esto, vid. el estudio preliminar de C. Calderón a su antología de *Costumbristas españoles,* I, especialmente la página LXI.

tema perspectivístico, caricaturesco, que equivale al procedimiento cómico del mundo al revés. Recuérdese, por ejemplo, lo que Niporesas escribe, de su familia, al Bachiller en la primera de sus cartas:

> Antoñito está de enhorabuena: le concedieron el grado de capitán con sueldo y todo, por los méritos de su padre, que hace ya cuatro años que está sirviendo a S. M., con cuarenta mil reales; con estos méritos le han hecho esta gracia al niño. Me alegrara que le vieras tan mono como está, con sus dos charreteritas y espadita, que parece un juguete. ¿Qué quieres? ¡En esa edad! ¡Ocho años! Nos llena la casa de pajaritas de papel; dice que son los enemigos, les corta la cabeza, y es una risa todo el día con él. Ya puede un criado no servirle pronto: le da un palo, lo cual nos hace mucha gracia a todos, y nunca se le olvida decirle que tiene qué sé yo cuántos miles de reales de sueldo. Su madre se lo come a besos. Es de advertir que el señor capitán está ya en medianos y muy adelantado en la gramática, de donde inferimos todos que ha de ser un gran militar.
>
> También está Miguel de enhorabuena, porque le han hecho nada menos que teniente: verdad es que llevaba cuarenta y dos años de servicio, con haberse hallado en todos los encuentros de importancia que ha habido en este tiempo, haber estado dos veces prisionero y tener diecisiete heridas y un ojo de menos. ¿Pero qué es eso comparado con una tenencia? Ello es que le han premiado ya, y que está que brinca de gozo. Él pretende pasar al regimiento donde es capitán Antoñito, todo por el placer de estar juntos. ¡Como son parientes! Y como le quiere tanto, suele decir que, aunque teniente, de buena gana le enseñaría a ser capitán. No se puede negar que tiene Miguel un alma excelente. Como el otro es un chico, no hay que dudar en que podría aprender algunas leccioncillas de su tío.

El efecto humorístico-satírico reside en la fusión de perspectivismo irónico —los comentarios de Niporesas— y exageración caricaturesca.

El procedimiento epistolar al servicio de la sátira costumbrista se prolonga en obras del tipo de las *Cartas trascendentales escritas a un amigo de confianza,*

de José de Castro y Serrano, e incluso en las *Cartas a mi tío,* que *Fernanflor* (Isidoro Fernández Flórez) publicaba en *El Imparcial.*

El estudio de estos y otros aspectos del tema alargaría demasiado estas notas. Con ellas sólo he querido sugerir una posible interpretación de un sector de la literatura española. Los ejemplos elegidos —sobre todo los de Cadalso y Larra— casi permitirían plantear la existencia de una constante ideológica en la literatura española, bien perceptible en la generación del 98 y prolongada hasta nuestros días. Me refiero a ese problema dramático, casi angustioso a veces, vivido por un buen número de españoles ilustres que es el resultado de aspirar a una fusión de lo más puro y densamente tradicional, con aquello que la «modernidad» —sea la del XVIII o la del XX— ofrece como asimilable o injertable en lo español, sin detrimento de nuestra genuinidad. El perspectivismo que informa y da sentido a las *Cartas marruecas* de Cadalso, o a la literatura costumbrista de Larra y Mesonero Romanos, es, evidentemente, algo más que un recurso técnico o un resorte satírico. Es la inevitable expresión literaria de una mirada hecha de apasionado amor a España, pero escindida en ese amargo amor. Un amor que, por ser crítico y exigente, admite el desdoblamiento y hasta la pugna de perspectivas.

Emociona pensar que en ese repetido choque, en ese conflicto que es fruto de una dualidad de visión, hay siempre al fondo —desde la amargura o desde la esperanza— una anhelante y sincerísima busca de la verdad de España.

LAS CARICATURAS LITERARIAS DE GALDÓS

Ponderar el talento, el arte excepcional de Galdós en la caracterización de sus personajes novelescos, equivaldría a repetir una verdad de todos conocida. Puede, en cambio, que ofrezca cierto interés hacer ver las distintas influencias que convergieron en algunas de esas descripciones, concretamente en las de índole caricaturesca. Y aún más importante que el rastreo de tales influencias resultaría el explicar por qué Galdós, en novelas de textura e intención realistas, incluye descripciones tan hiperbólicas y caricaturescas que inciden en lo irreal y que sirven para acentuar el vaivén y fusión que en toda la obra galdosiana suele darse, entre lo mágico-alegórico y lo documental-realista, entre el sueño alucinante y la observación cotidiana.

Fue el propio Galdós el que, en una de sus primeras novelas, *El audaz* (1871), aludió al gusto por la caricatura como propio del siglo XVIII y de los comienzos del suyo:

> El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no

había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra [1].

Obsérvese que para Galdós no hay contradicción entre el retratar *fielmente* y el hacerlo *caricaturescamente*. La exactitud en la transcripción del rasgo fisiognómico del ser retratado, no sólo no es incompatible con la caricaturización del mismo —es decir, su abultamiento, su desfiguración, su enfatización—, sino que, por el contrario, queda acrecida con tal procedimiento. Para Galdós la caricatura no es antirrealista, ya que su empleo permite lograr la fidelidad en el retrato, conseguible no tanto con la exacta transcripción del detalle físico, como con su interpretación, es decir, con su sometimiento al arte subjetivo del pintor [2].

[1] Benito Pérez Galdós, *Obras Completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1951, IV, pág. 242 *b*. Prescindo en estas páginas de una teoría general de la caricatura. El lector interesado en lo que a la misma se refiere —y en especial a la caricatura específicamente literaria— puede consultar, entre otras obras, la de Wolfgang Kayser, *Das Groteske*, Gerhard Stelling Verlag, Oldenbourg, 1957, especialmente el capítulo *Das Groteske im 19. Jahrhundert*. (Pág. 108 y ss.)

[2] A este respecto recuérdese lo que W. M. Urban dice: «La verdadera naturaleza del fenómeno de deformación se señala claramente en una carta de Van Gogh. «Di a Seurat —escribe— que yo estaría perdido si mis figuras fueran correctas. Dile que si toma una fotografía de un hombre cavando, en mi opinión, él tiene la seguridad de verlo como si no estuviera haciendo eso. Dile que creo que las figuras de Miguel Angel son magníficas, aun cuando, ciertamente, las piernas son demasiado largas y los huesos de la pelvis y de la cadera son demasiado anchos... Dile que es mi más ferviente deseo saber cómo se pueden realizar esas *desviaciones de la realidad* (subrayamos nosotros), esas inexactitudes y transfiguraciones que suceden por acaso. Bien, si tú quieres, son mentiras, pero son más valiosas que los valores reales». La deformación es, pues, una desviación de lo real en el sentido de *copia literal* de lo real. Como tales, estas desviaciones son mentiras, si se quiere. El elemento de ficción está presente y se reconoce como ficticio. Pero

No se crea que ésta es una opinión juvenil de Galdós, rectificada más tarde, a compás de los acontecimientos histórico-literarios, es decir, del progresivo éxito de la fórmula naturalista, de la sujeción a lo escuetamente fotográfico, sin interposición, en lo posible, de la mirada interpretadora y configuradora. La verdad es que en 1901, y en el prólogo que Galdós escribe para la tercera edición de *La Regenta,* de *Clarín,* cabe advertir opiniones semejantes, trasladadas ya a un plano de específica técnica novelesca, y, por lo tanto, de mayor interés aún que las suscitadas por el arte retratista y caricaturesco de Goya y de don Ramón de la Cruz. En tal prólogo, Galdós, al hablar de los orígenes españoles del naturalismo —rastreables en nuestra picaresca, en el arte cervantino, etc.—, considera que tal corriente literaria, en su regreso al solar patrio, ha vuelto *radicalmente desfigurada,* por obra y gracia, sobre todo, del *humour* inglés: Fielding, Dickens, Thackeray. Más intenso aún es el cambio sufrido por el añejo realismo español al pasar por Francia:

> Lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca [3].

---

estas desviaciones, estas mentiras, son más valiosas que los valores reales. Esta última frase es la que especialmente exige nuestra atención, y contiene toda la esencia del símbolo estético. ¿Qué significa aquí, pues, la palabra valioso? Para Van Gogh quiere decir —y lo mismo para todo artista— que precisamente por estas desviaciones se aprehenden y expresan ciertos aspectos de la realidad que no podrían mostrarse de otra manera.» (Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad.* Trad. de Carlos Villegas y Jorge Portilla, Méjico, 1952, págs. 390-391.)

[3] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo VI, pág. 1.448 *a.*

Parece como si Galdós prefiriera el naturalismo a la manera inglesa —es decir, transformada la *socarronería* española en *humour*—, al naturalismo francés. El de Fielding o Dickens está más próximo al cervantino español, por tener en él su origen. Y concluye Galdós:

> Pero, al fin, consolémonos de nuestro aislamiento en el rincón occidental, reconociendo en familia que nuestro arte de la naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico, responde mejor que el francés a la verdad humana; que las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca empleada por Quevedo [4].

El interés de las líneas que hemos transcrito es grande con relación al tema que hoy nos ocupa. Por una parte, Galdós no oculta sus bien conocidas preferencias por la novelística inglesa —hecho importante a la hora de considerar la influencia de Dickens en el arte de la caricatura galdosiana—, y por otra, el escritor nos informa de su admiración por el arte descriptivo de Quevedo, como manifestación feliz de realismo que, pese a sus *crudezas*, no resulta repugnante al quedar desfigurado bajo una *máscara burlesca*.

Creo que es legítimo conectar este texto con el antes recordado de *El audaz*, pues ambos participan del mismo sentido e intención: para Galdós cabe un arte descriptivo, muy hispánico, en el que realismo y deformación caricaturesca se amalgaman perfectamente, y en el que la exactitud y veracidad en el retrato no sólo no sufren merma por la presencia del toque o toques caricaturescos, sino que, al revés, quedan por ellos reforzadas en una dimensión más importante que la estrictamente fotográfica, al servirse del arte interpretativo y al dar al lector algo más que el dato escueto.

[4] Id.

El que Galdós apoye su teoría, ahora, en el ejemplo de Quevedo —como antes en los de Goya y don Ramón de la Cruz— ilumina, desde este plano crítico, un amplio sector de las caricaturas literarias galdosianas, con su raíz o arranque en el arte quevedesco. Pero —insisto— más importante aún que esta, por otra parte, bien conocida derivación, resulta el que el autor de los *Episodios* no vea contradicción entre *realismo* y *máscara burlesca,* entre fidelidad en la transcripción de unos rasgos y su deliberada deformación caricaturesca. Galdós considera el arte de Quevedo realista y hasta crudo, lo cual no supone una postura original, personal, ya que, en cierto modo, tal ha solido ser la postura de la crítica tradicional, empeñada en la sola valoración de nuestra literatura como arte realista, olvidada o mal entendida esa otra faz, idealista, ilusionista, de la misma a la que Dámaso Alonso se refirió en un ensayo-clave y que hoy resulta imprescindible para un recto entendimiento, no sólo de la expresión literaria española, sino hasta de nuestra manera de ser como colectividad nacional.

Lo que aquí importa subrayar es que el encuadramiento del arte descriptivo quevedesco, como arte realista a la manera hispánica, se convierte en justificación y poco menos que en razón de ser del arte descriptivo galdosiano, hecho de realismo y desmesura, de concreción e hipérbole, de exactitud y de fábula.

He de prescindir aquí de aspectos estudiados ya en el arte galdosiano, como los referentes a su gusto por el símbolo y la alegoría —magistralmente tratados por Joaquín Casalduero— o los conectados con la atención prestada al mundo de los sueños, las alucinaciones, las neurosis —certeramente analizados por Carlos Clavería—. Si traigo ahora al recuerdo del lector tales aspectos

de la obra galdosiana, así como lo que en ésta hay de cruce, pugna y fusión de romanticismo con sátira antirromántica y minuciosidad naturalista, lo hago movido del deseo de establecer una relación entre todos esos rasgos, tan complejos, y la dualidad a que ahora estoy refiriéndome, que, así entendida y situada, viene a ser, en escala reducida, una versión más del oscilar galdosiano entre lo rigurosamente histórico y lo alucinadamente onírico, entre realidad y magia, entre el dato y la alegoría. La caricatura hiperbólica, antirrealista en su literalidad, realista en su más hondo sentido, vendría a constituir un campo de experimentación capaz de permitirnos observar, en sus reducidos confines, la misma intensa oscilación y dualidad que es característica del arte galdosiano contemplado en su totalidad y como a vista de pájaro. Desde tan empinada perspectiva son tantos y tan ricos los contrastes percibidos, que el conjunto posee la animación, el claroscuro y el movimiento propios de la vida. Examinada la misma obra desde la reducidísima perspectiva de un solo aspecto técnico, la descripción caricaturesca, comprendemos entonces la relación y trabazón existentes entre el conjunto y el detalle, como si en éste repercutiera, en mínima escala, lo que en aquél tiene la abultada fuerza de lo ostentosamente perceptible.

Y si somos capaces de perseguir el sesgo de tal recurso técnico a lo largo de toda la obra galdosiana y de comprobar su existencia, en mayor o menor proporción, con distintos matices, pero nunca extinguida, desde las obras juveniles a las de madurez y vejez, podríamos comprender cómo el Galdós que inicia su carrera literaria con los símbolos y los sueños de *La Fontana de Oro* y *La Sombra* (1870), regresa en la vejez al punto de partida con las alegorías de *Amadeo I* (1910), *Cánovas* (1912) y la magia de *El caballero encantado* (1904).

Entre unas y otras novelas, Galdós ha escrito muchos y muy variados relatos, abarcando muchos temas y manejando plurales técnicas. Pero a la hora de describir ciertos personajes, Galdós se ha servido siempre, en todas sus épocas, de los recursos cómicos y caricaturescos que le facilitaba su concepción del realismo a la española y que, a la vez, le ofrecían, como imitación o incitación, algunos de sus escritores predilectos. Estudiar este punto detalladamente es algo a que, por ahora, he de renunciar. No quiero, sin embargo, dejar de apuntar algunas líneas generales que, aun sin pretensiones de novedad, servirán para encuadrar más firmemente mi interpretación de la caricatura galdosiana como consecuencia de su concepción y teoría del realismo descriptivo.

Entre esos autores predilectos a que acabo de aludir, hay uno tan próximo a Galdós en tantos aspectos, que conviene recordarlo en primer lugar: Mesonero Romanos, elogiado en diversas ocasiones, presentado en *Los Apostólicos* (1879) como el resucitador de «la casi olvidada pintura de la realidad y de la vida española tal como la practicó Cervantes», como el creador de «el cuadro de costumbres, la sátira amena, la rica pintura de la vida, elementos de que toma su sustancia y hechura la novela»[5]. Tales artículos de Mesonero Romanos fueron utilizados como rica cantera informativa a la hora de escribir los *Episodios Nacionales*. E incluso el gusto galdosiano por pasar personajes de unas novelas a otras, su complacencia en tales reapariciones, tiene algún antecedente en los artículos de Mesonero. Recuérdese cómo el Pascual Bailón Corredera de *Los cómicos en Cuaresma* reaparece en *La capa vieja y el baile de candil,* de manera semejante a como D. Homo-

[5] Id., tomo II, pág. 190 *b*.

bono Quiñones es protagonista de los cuadros *El día 30 de mes* y *El cesante*. No hace falta decir que tales reapariciones tienen un sentido y alcance muy distinto en Mesonero y en Galdós, próximo este último a Balzac en el manejo de tal recurso y en su función vivificadora y realista, dentro de un mundo novelesco de extraordinaria amplitud y concebido cíclicamente. Pero aunque así sea, la coincidencia resulta curiosa, sumada a la devoción del autor de *Miau* por su gran precursor en el conocimiento, goce y descripción de Madrid, *El Curioso Parlante*.

Fue éste moderadamente aficionado a la caricatura, conseguida más por el diálogo, la acción y la ingenua comicidad onomástica que por el pormenor descriptivo. Pero algún caso hay en que la importancia concedida por el articulista a un rostro o un atuendo le lleva a la minuciosidad caricaturesca. El más conocido ejemplo es el retrato de aquel imaginado sobrino que aparece en *El Romanticismo y los románticos:*

Quedó, pues, reducido todo el atavío de su persona a un estrecho pantalón que designaba la musculatura pronunciada de aquellas piernas; una levitilla de menguada faldamenta, y abrochada tenazmente hasta la nuez de la garganta; un pañuelo negro descuidadamente añudado en torno de ésta, y un sombrero de misteriosa forma, fuertemente introducido hasta la ceja izquierda. Por bajo de él, descolgábanse de entrambos lados de la cabeza dos guedejas de pelo negro y barnizado, que, formando un bucle convexo, se introducían por bajo de las orejas, haciendo desaparecer éstas de la vista del espectador; las patillas, la barba y el bigote, formando una continuación de aquella espesura daban con dificultad permiso para blanquear a dos mejillas lívidas, dos labios mortecinos, una afilada nariz, dos ojos grandes, negros y de mirar sombrío; una frente triangular y *fatídica*. Tal era la *vera efigies* de mi sobrino, y no hay que decir que tan uniforme tristura ofrecía no sé qué de siniestro e inanimado, de suerte que no pocas veces, cuando cruzado de brazos y la barba sumida en el pecho, se hallaba abismado en sus tétricas reflexiones, llegaba yo a dudar de si era él mismo

o sólo su traje colgado de una percha; y aconteciómе más de una ocasión el ir a hablarle por la espalda, creyendo verle de frente, o darle *una palmada* en el pecho, juzgando dársela en el lomo.

Los hiperbólicos trazos que rematan esta caricaturesca descripción se corresponden, en su tono, con el resto del artículo, en el que Mesonero Romanos ofrece una parodia de los tópicos románticos. En tal ajuste de tono reside la diferencia fundamental entre una caricatura como ésta y las tan frecuentes en las novelas galdosianas, cuya tonalidad, mantenida página tras página, nada tiene que ver, en conjunto, con la índole satírica y deliberadamente desorbitada del costumbrismo, género en el que el malicioso abultamiento de rasgos es poco menos que necesario, dada su intención o finalidad.

Por el contrario, algunas caricaturas galdosianas —e incluso dickensianas— parecen, a primera vista, despegarse del conjunto: tan diferente es la tónica realista de éste de la deformación hiperbólica de aquéllas.

Pero antes de insistir en este punto —para cuya comprensión me permito recordar al lector lo antes expuesto sobre la particular concepción de Galdós acerca del realismo *more hispanico,* hecho de crudeza y de máscara—, me interesa destacar ahora un rasgo en el que alguna vez coincide el autor de los *Episodios* con *El Curioso Parlante* como caricaturista literario.

Se habrá observado en el retrato del joven romántico que el máximo efecto cómico radica en la hiperbólica *cosificación* de un ser humano, reducido, por virtud de su artificioso aspecto y vestimenta, a un «no sé qué de siniestro e inanimado», que permite a Mesonero la comparación con la percha o la confusión de pecho y espalda.

En Dickens se encuentran alguna vez caricaturas semejantes en lo que a *cosificación* de un ser humano se refiere. Recuérdese aquella escena del capítulo V de *David Copperfield* (1849-50), en que el maestro de Salem House saluda a una anciana:

—¿Cómo se encuentra hoy la señora Fibbitson? —dijo el maestro, mirando a otra anciana que estaba sentada junto al fuego en un amplio sillón y que producía el efecto de ser un puro montón de ropas, hasta el punto de que aun hoy día estoy satisfecho de no haberme sentado por equivocación encima de ella [6].

La *cosificación* dickensiana alcanza a veces el grado hiperbólico que supone la *vivificación de lo inanimado.* Se trata de un procedimiento reversible: en principio, el escritor compara a un ser humano con algo inanimado, y después, una vez que con tal comparación ha *cosificado* al sujeto, vivifica al ser *cosificado* para así reforzar o acrecentar el efecto cómico. Véase este pasaje de *La Pequeña Dorrit* (1857):

El señor Merdle dio el brazo para bajar al comedor a una condesa que se hallaba recluida Dios sabe dónde en lo más profundo de un vestido inmenso, con el que ella guardaba la proporción que guarda el cogollo con el repollo crecido y completo. Si se me admite este símil tan bajo, el vestido descendía por las escaleras lo mismo que un riquísimo prado de seda brochada, sin que nadie se diese cuenta de lo pequeñísima que era la persona que lo arrastraba [7].

Se observará en los dos ejemplos dickensianos transcritos, y sobre todo en este último, una irónica compostura, muy victoriana, que lleva al escritor a plantear la hiperbólica comparación en un plano racional y me-

[6] Charles Dickens, *Obras Completas.* Trad. de José Méndez Herrera. Ed. Aguilar, Madrid, 1952, tomo IV, pág. 68 *b.*

[7] Id., tomo VI, pág. 223 *a.*

surado. He aquí una diferencia fundamental entre el arte caricaturesco de Dickens —y en cierto modo también el de Galdós— y el de un Quevedo, por ejemplo. Para la fantasía barroca del autor de los *Sueños* no hay freno ni límite. Dickens y Galdós oscilan muchas veces entre el vértigo de la hipérbole y el lastre o atadura de lo racional-realista.

Véase cuán expresiva resulta, confrontada con las caricaturas hasta ahora transcritas, ésta de Galdós, perteneciente al capítulo III de *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879):

> Doña María Salomé estaba tan momificada que parecía haber sido remitida en aquellos días del Egipto, y que la acababan de desembalar para exponerla a la curiosidad de los amantes de la etnografía. Fija en su silleta baja, que había llegado a ser parte de su persona, se ocupaba en arreglar perifollos para decorarse, y a su lado se veían, en diversas cestillas de mimbre, plumas apolilladas, cintas de matices mustios, trapos de seda arrugados y descoloridos como las hojas de otoño, todo impregnado de un cierto olor de tumba, mezclado de perfume de alcanfor. Decían malas lenguas que al hacerse ropa juntaba los pedazos y se los cosía con la misma piel; también decían que comía alcanfor y que estaba forrada con cabritilla. Boberías maliciosas son éstas, de que los historiadores serios no debemos hacer caso [8].

Por varios motivos ofrece interés esta caricatura galdosiana, independientemente de su valor literario como tal. Por un lado, encontramos en ella el ya aludido proceso de *cosificación* de un ser humano, visto en Mesonero Romanos y en Dickens. Tal *cosificación* presenta en Galdós el mismo oscilante carácter del último ejemplo transcrito de Dickens, aunque expresado de otra manera. La *deshumanización* que, en el texto galdosiano, afecta a D.ª María Salomé de Porreño es fundamen-

[8] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo II, págs. 219-220.

talmente eso, una *deshumanización,* más que una plena *cosificación.* El viejo y manido término de comparación —una momia— no despoja totalmente a María Salomé de su condición humana, si bien, según avanza la descripción caricaturesca, los nuevos resortes cómicos que maneja el novelista acentúan el proceso de deshumanización al acercar hiperbólicamente a la dama a una silla o, por mejor decir, al fusionar centáuricamente —«su silleta baja, que había llegado a ser parte de su persona»— un ser animado y un objeto inanimado. El marco de trapos viejos y descoloridos, de plumas apolilladas y cintas mustias, acendra el perfil cosificado de Salomé, al establecer de nuevo Galdós otra cómica amalgama de ropa y piel. Pero el novelista procede como Dickens, es decir, con irónica compostura, expresada aquí a través del espejo deformador que es el chisme: «Decían malas lenguas...» «También decían...» Quevedo hubiese dicho rotundamente que D.ª María Salomé comía alcanfor y que, en efecto, estaba forrada de cabritilla.

Interesa también en esta caricatura galdosiana lo que pudiéramos considerar marco de la misma, es decir, todo ese grotesco *atrezzo* que rodea y define a María Salomé, que compone su verdadero perfil caricaturesco. Todo lo recogido en la descripción galdosiana participa de la misma condición añeja, descolorida y arrugada de la propia María Salomé. Ser humano y objetos —trapos, plumas, evocadas hojas de otoño, alcanfor— armonizan cómicamente, y más si tenemos en cuenta que el trozo transcrito es sólo eso, un trozo. La pintura total —una pintura de interior— se encuentra no en *Un faccioso más,* sino en *La Fontana de Oro,* donde por primera vez tuvo ocasión Galdós de ocuparse de las hermanas Porreño —trasunto de las mitológicas Arpías y casi, casi, por su resonancia sepulcral,

de las Parcas—, situadas en el marco de su casa, minuciosamente descrito en el capítulo XV, titulado significativamente *Las tres ruinas*. Recomiendo al lector la lectura completa de tal capítulo para mejor situar la descripción caricaturesca que posteriormente Galdós volvió a dar de María Salomé.

No fue ésta la única vez que Galdós se sirvió de un marco ambientador para una mejor y más caricaturesca descripción de un personaje. En *Los Apostólicos* (1879), y en el capítulo XVII, se ocupa el novelista de don Felicísimo Carnicero y de su casa. Ambas descripciones —la del hombre y la vivienda— están casi en la misma relación de interdependencia que la de las Porreño y su casa. Pero en tanto que en el retrato de María Salomé son los trapos, las sedas, las plumas —toda esa marchita y desvaída naturaleza muerta que la rodea— lo que rima con la momificada figura femenina hasta el punto de conferir a ésta la calidad de un trapo más, en el caso de D. Felicísimo es la figura humana la que, irradiando miseria y vejez, parece humanizar la casa en que vive, configurándola a su semejanza, convirtiéndola en poco menos que en expresivo y monstruoso apéndice de su personalidad.

La descripción de D. Felicísimo participa del mismo oscilante tono que hemos señalado en la de María Salomé y en las de Dickens. Contemplamos la *cosificación* relativa de un ser humano, relativa por intervenir en ella racionalmente el autor, deteniendo el vuelo a la desenfrenada hipérbole:

> Hacia el promedio de la calle del Duque de Alba vivía el señor don Felicísimo Carnicero [...] Era de edad muy avanzada, pero inapreciable, porque sus facciones habían tomado desde muy atrás un acartonamiento o petrificación que le ponía, sin que él lo sospechara, en los dominios de la paleontología. Su cara, donde la piel había tomado cierta consistencia y solidez calcárea, y donde las arrugas semejaban los hoyos y los cuar-

teados durísimos de un guijarro, era una de esas caras que no admiten la suposición de haber sido menos viejas en otra época [9].

La dureza, la fosilización, la vejez sempiterna de don Felicísimo tienen su correlato en la estructura ruinosa de la casa en que vive:

Era de un solo piso alto, antiquísimo, y en invierno tenía condiciones inmejorables para que cuantos entraban en ella se hicieran cargo de cómo es la Siberia. Había sido edificada en los tiempos en que la calle del Duque de Alba se llamaba de la Emperatriz, y ya, en tan largos servicios, no podía disimular las ganas que tenía de reposarse en el suelo, soltando el peso del techo, estirándose de tabiques y paredes para sepultar su cornisa en el sótano y rascarse con las tejas de su cabeza los entumecidos pies de sus cimientos. Pero D. Felicísimo, que no consentía que su casa viviese menos que él, la apuntaló toda, y así, desde el portal se encontraban fuertes vigas que daban el *quién vive*. La escalera, que partía de menguados arcos de yeso, también tenía dos o tres muletas, y los escalones se echaban de un lado, como si quisieran dormir la siesta. Arriba, los pisos eran tales que una naranja tirada en ellos hubiera estado rodando una hora antes de encontrar sitio en que posarse, y por los pasillos era necesario ir con tiento, so pena de tropezar con algún poste que estaba de centinela como un suizo, con orden de no permitir que el techo se cayera mientras él estuviera allí [10].

Fuera de alguna evidente hipérbole, como la del rodar de la naranja por el suelo, el resto de la descripción se mantiene en términos realistas, que sólo se concretan en caricaturescos por el mantenido proceso de humanización de que Galdós se sirve para describir la vivienda de D. Felicísimo, susceptible de ser alineada junto a otras conseguidísimas descripciones de este tipo en nuestra literatura novelesca, como la tan cono-

[9] Id., tomo II, pág. 149 *b*.
[10] Id., pág. 151.

cida y admirable de las casas y plaza porticada en Pilares que se encuentra en las primeras páginas de *Tigre Juan*, de Ramón Pérez de Ayala.

Galdós, arrastrado por su poder de invención caricaturesca, no se contenta con la humanizada descripción de la casa —exterior e interior— de D. Felicísimo, sino que prolonga la nota cómica e hiperbólica al pormenorizado recuento del mobiliario y enseres de tal vivienda, con rasgos tan quevedescos como el siguiente, comparable a los frecuentes y extremosos encarecimientos de que se sirve Quevedo para ponderar la vejez o antigüedad de un ser o un objeto:

> Cuatro sillones de claveteado cuero, contemporáneos del cuadro de las Ánimas del Purgatorio, si no del Purgatorio mismo [11].

Para rematar tan esperpéntica descripción y para enmarcar más enfáticamente aún la vejez, miseria y ruina de D. Felicísimo y de todo su contorno, Galdós humaniza con grotesco patetismo el despacho en que trabaja este personaje:

> Detrás del sillón de la mesa había un largo estante del tamaño de la pared, cuyas puertas tenían, en vez de vidrios, rejillas de alambres, y por los huecos de éstas asomaban sus caras amarillentas los legajos, como enfermos que se asoman a las rejas de un hospital. Muchos tenían cruzados de cintas rojas y cartoncillos colgantes con rótulos. Algunos estaban tendidos horizontalmente, semejando no ya enfermos, sino verdaderos cadáveres que no volverían a la vida aunque les royesen ratones mil; otros estaban, inclinados sobre sus compañeros, como borrachos o malheridos, y los menos aparecían completamente erguidos y derechos. Éstos eran los que se asían a las rejillas, y aun echaban fuera sus cintas rojas cual si meditaran una evasión arriesgada [12].

---

[11] Id., pág. 152 *a*.
[12] Id., pág. 166 *b*.

Es la suma de todos estos detalles la que da plena configuración caricaturesca a D. Felicísimo, personaje esperpéntico en cuya descripción se detiene gozosamente Galdós, por encontrar en ella una especie de cómico intermedio con que aliviar las incidencias de una trama no cómica. El tan comentado folletinismo de Galdós —bien perceptible en las dos primeras series de *Episodios*— es, en cualquier caso, de la mejor ley, y está hecho de intuición y estudio, enderezado a conseguir la máxima atención del lector mediante un inteligente manejo de tensiones y treguas, de contrastes y de sorpresas.

Pero con esto nos hemos apartado del punto que ahora ocupaba nuestra atención, y que no es otro que el del relativo parentesco existente entre ciertas caricaturas galdosianas y las que fueron frecuentes entre los escritores costumbristas, como Mesonero Romanos y aun Larra. De las caricaturas de éste —con muy clara ascendencia quevedesca— algo he dicho en otra parte [13]. Antes de insistir brevemente en ellas, me interesa recordar cómo Galdós se inspiró, evidentemente, en un muy conocido y admirable artículo de *Fígaro* a la hora de componer determinados personajes y situaciones. Efectivamente, en el capítulo III de *El amigo Manso* (1882) hay, en mi opinión, un claro recuerdo de *El castellano viejo*, en lo que se refiere a la descripción de una grotesca comida familiar. Aun siendo sobradamente conocido el artículo de Larra, transcribo algunos pasajes para que la confrontación con los parecidos del texto galdosiano resulte más clara. Sobra advertir

---

[13] Vid. mi artículo *Escritores quevedescos del siglo XIX* en *Barroco y Romanticismo*, Universidad de Murcia, 1950.

que la coincidencia está más en el tono que en el detalle.

LARRA

«A todo esto, el niño que a la izquierda tenía, hacía saltar las aceitunas a un plato de magras con tomate, y una vino a parar a uno de mis ojos, que no volvió a ver claro en todo el día, y el señor gordo de mi derecha había tenido la precaución de ir dejando en el mantel, al lado de mi pan, los huesos de las suyas y los de las aves que había roído».

«Una criada toda azorada retira el capón en el plato de su salsa; al pasar sobre mí hace una pequeña inclinación, y una lluvia maléfica de grasa desciende, como el rocío sobre los prados, a dejar eternas huellas en mi pantalón color de perla».

GALDÓS

«Distraído yo en estas cosas, no advertía que una de las niñas, sentada junto a mí, metía la mano en mi plato y cogía lo que encontraba. Después me pasaba la mano por la cara, llamándome *tiito bonito*, y el chiquitín tiraba la servilleta en mitad de una gran fuente con salsa, y luego la arrojaba húmeda sobre la alfombra. La otra niña pedía con atroces gritos todo aquello que en el momento no estaba en la mesa».

«Una chuleta empapada en tomate volaba hasta caer sobre la blanca pechera de la camisa del papá» [14].

Al tipo de *castellano viejo* alude Galdós en *Lo prohibido* (1885), en el capítulo VI de la 2.ª parte, al escribir, a propósito de Medina, el marido de María Juana: «En su persona sabía María Juana convertir en letra muerta las teorías de *castellano viejo* preconizadas por su marido» [15].

Y, en mi opinión, Galdós volvió a acordarse del mismo tipo inmortalizado por Larra en *El abuelo* (1897), en cuya Jornada II se describe así al Alcalde de Jerusa, por contraste con su mujer:

La Alcaldesa, señora enjuta y menudita, que no tiene en aquel momento más preocupación que parecer fina, y este sin-

[14] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo IV, págs. 1.187-1.188.
[15] Id., tomo IV, pág. 1.822 *b*.

gular estado de su espíritu, con la tirantez consiguiente, se revela en todos sus actos, en sus palabras melosas y hasta en los mohines estudiados de su boca y nariz. Viste bata azul elegante, que le han enviado de Madrid. Poco después de ella entra el Alcalde, señorón macizo, sanote y jovial, que, al contrario de su mujer, pone todo su empeño en parecer muy bruto, dejando al descubierto, desnudo de toda retórica, su natural llano y la tosca armazón de su ser moral. Entiende que los hombres deben ser claros, cada cual mostrándose cual Dios le ha hecho [16].

Finalmente, y antes de abandonar el tema de la relación Larra-Galdós, quiero recordar aquí una descripción del primero, que es, posiblemente, la más quevedesca y esperpéntica que salió de su pluma. Pertenece al conocido artículo *¿Entre qué gentes estamos?*:

Dejó mi criado la señal que le pidieron, y dos horas después ya estaba en la puerta de mi casa un birlocho pardo con varias capas de polvo de todos los días y calidades, el cual no le quitaba nunca porque no se viese el estado en que estaba, y aun yo tuve para mí que lo debían de sacar en los días de aire a tomar polvo para que le cubriese las macas que tendría. Que las ruedas habían rodado hasta entonces, no se podía dudar; que rodarían siempre y que no harían rodar por el suelo al que dentro fuese de aquel inseguro mueble, esa era ya otra cuestión; que el caballo había vivido hasta aquel punto, no era dudoso; que viviría dos minutos más, eso era precisamente lo que no se podía menos de dudar cada vez que tropezaba con su cuerpo, no perecedero, sino ya perecido, la curiosa visual del espectador. Cierto sonido desapacible de los muelles y del eje le hacían sonar a hierro, como si dentro llevara medio Rastro. Peor vestido que el birlocho estaba el criado que le servía, y entre la vida del caballo y la suya no se podía atravesar concienzudamente la apuesta de un solo real de vellón; por lo mal comidos, por lo estropeados, por la poca vida, en fin, del caballo y el lacayo, por la completa semejanza y armonía que en ambos entes irracionales se notaba, hubiera creído cualquiera que eran gemelos, y que no sólo habían nacido a un mismo tiempo, sino que a un mismo tiempo iban a morir.

[16] Id., tomo VI, pág. 31 *b*.

Si andaba el birlocho, era un milagro; si estaba parado, un capricho de Goya [17].

El trazo hiperbólico de esta caricatura queda plenamente justificado —caso idéntico al del joven romántico de Mesonero— por el también hiperbólico tono del resto del artículo.

Sin que suponga apuntar ninguna directa inspiración o influencia, ofrece algún interés el encontrar en Galdós una caricatura semejante en cuanto a la estrecha relación existente entre un hombre y una cabalgadura. El criado y el caballo de Larra podrían ser alineados junto a Mosén Antón y el jamelgo que monta, en *Juan Martín el Empecinado* (1874):

El cura iba caballero en un gran jamelgo, que parecía, por su gran alzada, hecho de encargo, para que sobre la muchedumbre ecuestre y pedestre se destacase de un modo imponente la tosca y tremebunda estampa del jefe del Estado Mayor. Caballo y jinete se asemejaban en lo deforme y anguloso, y ambos parece que se identificaban el uno con el otro, formando una especie de monstruo apocalíptico. Los brazos larguísimos y negros de Mosén Antón dictando órdenes desde la altura de sus hombros; las piernas, ciñendo la estropeada silla, que echaba fuera el relleno por informes agujeros; la sotana, partida en dos luengos faldones que agitaba el viento y que en la penumbra de la noche parecían otros dos brazos u otras dos piezas añadidas a las extremidades reales del caballero; el escueto cuello del corcel, ribeteado por desiguales crines, que le daban el aspecto de una sierra; su cabeza negra y descomunal, que, moviéndose a compás de las patas, parecía un martillo hiriendo en invisible yunque; el son metálico de las herraduras medio caídas, que iban chasqueando como piezas próximas a desprenderse; todo esto, que no se parecía a cosa ninguna vista por mí, se ha quedado hasta hoy fijamente grabado en mi memoria [18].

---

[17] M. J. de Larra, *Artículos de costumbres*, Clás. Cast., página 286.

[18] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo I, págs. 968-969.

Cabe advertir en esta descripción el tan frecuente oscilar galdosiano entre el dato realista —«la estropeada silla, que echaba fuera el relleno por informes agujeros»— y la desmesura caricaturesca —«caballo y jinete se asemejaban en lo deforme y anguloso, y ambos parece que se identificaban el uno con el otro, formando una especie de monstruo apocalíptico».

Tanto en el retrato de Mosén Antón como en el de D. Felicísimo o en el de D.ª María Salomé, el efecto caricaturesco radica, en cierto modo, en la adscripción a los personajes retratados de un especial marco configurador, que es como su prolongación o complemento, dada la especial simbiosis que Galdós establece entre la momificada dama y sus trapos, o el fosilizado avaro y su ruinosa casa, o el esperpéntico cura y su atroz caballo.

En cierto modo, este procedimiento caricaturesco enlaza con el que pudiéramos llamar de *insistencia en un rasgo o en un motivo,* bastante frecuente en Dickens. Recuérdese la siguiente descripción de *David Copperfield:*

La recién llegada era la señorita Murdstone, mujer de aspecto sombrío y pelinegro como su hermano, al que se parecía muchísimo en la cara y en la voz; tenía unas cejas muy tupidas que casi se tocaban con su ancha nariz, como si, imposibilitada por los pecados de su sexo de llevar patillas, encontrase la compensación en las cejas. Venía acompañada de dos severas maletas negras, de material rígido, con sus iniciales dibujadas con clavos de latón en las tapas. Para pagar al cochero el importe del viaje sacó el dinero de un portamonedas de metal duro y volvió a meter aquél en un bolso que colgaba de su brazo con una pesada cadena, igual que si lo metiese en una mazmorra, y luego cerró el bolso como si le pegase un mordisco. Hasta entonces no había tenido yo ocasión de ver a una dama tan completamente metálica como la señorita Murdstone [19].

[19] Dickens, *O. C.*, ed. cit., tomo IV, pág. 47.

Lo negro y lo duro —aunados en lo metálico— son los rasgos que cruzan de uno a otro extremo esta caricatura, próxima a alguna de Galdós en su no excesiva desrealización, es decir, en su sustentarse en elementos reales, manejados, sin embargo, de una forma tal que equivale al ya comentado proceso de *cosificación*, de *metalización* aquí, dado el burlesco cruce de límites entre ser humano, maletas, monedero y bolso, todo ello duro, negro y metálico, agrupado en un tremendo e inhumano bloque.

Parecido al retrato de la señorita Murdstone es el de Pancks, en el capítulo XIII del libro I de *La pequeña Dorrit:*

Vestía aquel hombre de negro y de gris hierro oxidado; sus ojos eran dos abalorios de azabache; una barbilla negra, estropajosa; cabellos negros duros que le brotaban de la cabeza como puntas de tenedores o de horquillas de pelo, y un cutis que era muy sucio por naturaleza o muy sucio porque lo ensuciaban, o una mezcla de obra de la naturaleza y del arte. Sus manos eran sucias; sus uñas, rotas, sucias; daba la impresión de que anduviese manejando carbones; venía todo sudoroso, bufaba, aspiraba profundamente y soplaba lo mismo que una pequeña máquina de vapor que funciona con trabajo [20].

[20] Id., tomo VI, pág. 135 *a*.—Sobre la relación Dickens-Galdós, vid. Effie L. Erickson, *The Influence of Charles Dickens on the novels of Benito Pérez Galdós*, en *Hispania*, California, tomo XIX, 1936.—Como el propio Erickson recuerda, ya Menéndez Pelayo había señalado esta influencia. Y otro tanto hicieron *Clarín*, Cejador, *Andrenio*, etc. L. B. Walton ha estudiado el humor en uno y otro escritor. En cuanto a Erickson, señala, por ejemplo, influencias dickensianas en *La Fontana de Oro*, relacionando el tipo de D. Elías con los de Uriah Heep y Sampson Brass. La educación de Clara en el convento le recuerda pasajes de *Oliver Twist* y de *David Copperfield*, etc. Alguna vez las caricaturas de Dickens han sido interpretadas como la consecuencia de una prolongada visión infantil del mundo. Vid. sobre esto: Walter Allen, *The English Novel*, Penguin Books, Londres, 1960, págs. 163-164.

A una descripción como ésta se acerca algo la del clérigo Nicolás Rubín en *Fortunata y Jacinta* (1886-87). La insistencia en un mismo motivo y hasta algún rasgo hiperbólico próximo, facilitan el acercamiento:

> Bien decía doña Lupe que, así como el primogénito se llevara todos los talentos de la familia, Nicolás se había adjudicado todos los pelos de ella. Se afeitaba hoy, y mañana tenía toda la cara negra. Recién afeitado, sus mandíbulas eran de color de pizarra. El vello le crecía en las manos y brazos como la hierba en fértil campo, y por las orejas y narices le asomaban espesos mechones. Diríase que eran las ideas, que, cansadas de la oscuridad del cerebro, se asomaban por los balcones de la nariz y de las orejas, a ver lo que pasaba en el mundo [21].
>
> Salió del cuarto con la cara muy mal lavada, y algunas partes de ella parecían no haber visto más agua que la del bautismo [22].

Galdós completa una descripción caricaturesca no demasiado exagerada, con una hipérbole de raíz popular, de forma tal que el conjunto viene a constituir una muestra más de la comentada vacilación entre realismo y desmesura.

En el gusto galdosiano por la hipérbole, en su tendencia a la desmesura caricaturesca, hay que situar esa otra influencia antes apuntada, la de Quevedo, alineable junto a la de los articulistas de costumbres y a la de Dickens. Como en otra parte he tenido ocasión de estudiar brevemente, cabría distinguir, en el siglo XIX español, una muy clara tendencia quevedesca, rastreable en la obra de José Joaquín de Mora, Larra y Ros de Olano, entre otros escritores [23].

La admiración de Galdós por Quevedo es tan temprana que lleva al escritor canario a redactar, en sus

---

[21] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo V, pág. 209 *a*.

[22] Id., pág. 211 *b*.

[23] Vid. el artículo citado en la nota 13.

más juveniles años, una especie de sátira social titulada *Un viaje redondo por el Bachiller Sansón Carrasco,* inspirada en *El Diablo Cojuelo,* de Vélez de Guevara, y en los *Sueños* quevedescos [24]. También cabría recordar cómo en *El Terror de 1824* (1877), compara Galdós la cárcel de Madrid con un Infierno cuyos demonios fueran los alguaciles, escribanos, procuradores, ordenanzas, etc.

Pero no es tanto el Quevedo de los *Sueños* como el del *Buscón* y algunas de las más conocidas poesías satíricas, el que influirá sobre ciertas descripciones caricaturescas de Galdós. En general, las páginas más populares y leídas de Quevedo en el siglo XIX —e incluso en nuestros días— fueron aquellas del *Buscón,* en que el autor describe la increíble avaricia y miseria del Dómine Cabra, y el cruel pupilaje que a su lado padecen Pablos y su amo. A este pasaje alude muy concretamente Galdós en el capítulo II de *El Doctor Centeno* (1883), al decir:

> Al pobre *Doctor* le parecía mentira que había de venir la tal sopa, y cuando llegó y tomó él la primera cucharada, pasóle lo que al héroe de Quevedo, esto es, que hubo de poner luminarias en el estómago para celebrar la entrada del primer alimento que tras de tan larga dieta entraba. Y razón había para ello, porque estaba con un triste pedazo de pan duro que había tomado por la mañana [25].

El episodio del Dómine Cabra ha de suministrar a Galdós abundantes motivos de inspiración a la hora de trazar los retratos de algunos de sus personajes novelescos. En líneas generales, cabría considerar como una paráfrasis galdosiana del esperpéntico licenciado

---

[24] Vid. H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader.* Madison, 1948, pág. 37.

[25] Galdós, *O. C.,* ed. cit., tomo IV, pág. 1.365 *b.*

quevedesco al tacaño D. Mauro Requejo, que aparece en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873).

La avaricia de este D. Mauro y la de su hermana doña Restituta es un trasunto —en versión realista— de la de Cabra. Galdós, como en el caso de María Salomé, presentada caricaturescamente a través de la fórmula *decían malas lenguas*, sitúa ahora a Gabriel Araceli en charla con un guarnicionero que vive en la misma calle de D. Mauro. Tal personaje desempeña el mismo papel que el chisme o maledicencia popular en el caso de la Porreño:

> Dicen que cuando doña Restituta entra en la iglesia, roba los cabos de vela para alumbrarse en casa, y cuando va a la plaza, que es cada tercer día, compra una cabeza de carnero y sebo del mismo animal, en lo cual pringa la olla; con esto y legumbres van viviendo. Una vez al año van a la botillería, y allí piden dos cafés. Beben un poquito, y lo demás lo echa ella disimuladamente en un cantarillo que deja escondido bajo las faldas, el cual café traen a casa, y echándole agua, le alargan hasta ocho días. Lo mismo hacen con el chocolate [26].

Evidentemente, esta avaricia es verosímil en sus rasgos, a diferencia de la hiperbólica del Dómine Cabra. Pero de ella procede, sin duda alguna, no en el detalle concreto —aunque algo debe la olla de los Requejo a la, tocada levemente de tocino, del Dómine Cabra—, sino en el trazo general, tratado aquí de manera entre realista y cómica.

Galdós completa luego esta caricatura de los Requejo con la descripción que de su casa hace ya directamente Gabriel, el narrador de la primera serie de los *Episodios:*

> No debo pasar en silencio que en la casa de los Requejo había cierto aseo, aunque, bien considerado el problema, aqué-

[26] Id., tomo I, pág. 415 *a*.

lla era la limpieza propia de todos los sitios en que no existe nada; *exempli gratia:* la limpieza de la mesa donde no se come, de la cocina donde no se guisa, del pasillo donde no se corre, de la sala donde no entran visitas, la diafanidad del vaso donde no entra más que agua.

Allí no había perro ni gato, ni animal alguno, si se exceptúan los ratones, para cuya persecución don Mauro tenía un gato de hierro, es decir, una ratonera. Los infelices que caían en ella eran tan flacos que bien se conocía que estaban alimentados con perfume [27].

Tan desnuda vivienda recuerda algo la del escudero a quien Lázaro sirve en Toledo, en la que también el aseo es equivalente de no existencias, pobreza allí y no avaricia. Pero más próximo que al aposento toledano está al segoviano del dómine quevedesco:

«Aun arañas no había en él; conjuraba los ratones, de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba».

La «milagrosa» sotana del Dómine Cabra, entre negra, azul y «cuero de rana», está al fondo de algunas desorbitadas caricaturas galdosianas como motivo sugeridor e irradiador. En *El Grande Oriente* (1876), la descripción de D. Patricio Sarmiento ofrece algún trazo tal vez inspirado en la dicha tornasolada y cambiante sotana del esperpento quevedesco:

Sesenta años muy cumplidos; alta y no muy gallarda estatura; ojos grandes y vivos; morena y arrugada tez, de color puchero alcorniano y con más dobleces que pellejo de fuelle, pelo blanco y fuerte, con rizados copetes en ambas sienes, uno de los cuales servía para sostener la pluma de escribir sobre la oreja izquierda; boca sonriente, hendida, a lo Voltaire, con más pliegues que dientes y menos dientes que palabras; barba rapada de semana en semana, monda o peluda, según que era lunes o sábado; quijada tan huesuda y cortante, que habría servido para matar filisteos y que tenía por compañero y vecino a un corbatín negro, durísimo y rancio, donde se encajaba

[27] Id., pág. 417 *b*.

aquélla como la flor en el pedúnculo; un gorrete, de quien no se podía decir que fue encarnado, si bien conservaba históricos vestigios de este color, la cual prenda no se separaba jamás de la cúspide capital del maestro; luenga casaca castaña, aunque algunos la creyeron nuez por lo descolorida y arrugada; chaleco de provocativo color amarillo, con ramos que convidaban a recrear la vista en él, como en un ameno jardín; pantalones ceñidos, en cuyo término comenzaba el imperio de las medias negras, que se perdían en la lontananza oscura de unos zapatos con más golfos y promontorios que puntadas y más puntadas que lustre [28]; manos velludas, nervudas y flacas, que ora empuñaban crueles disciplinas, ora la atildada pluma de finos gavilanes [29].

La descripción del miserable atuendo de D.ª Cándida, en el capítulo V de *El amigo Manso*, debe también algo, en sus rasgos hiperbólicos, a la del dómine quevedesco con su cambiante sotana:

Prefería guiñapos de un viso elegante a una falda nueva de percal o mantón de lana. Tenía un vestido de color de pasa de Corinto, que lo menos databa de los tiempos de la Vicalvarada, y que, con las transformaciones y el uso, se había vuelto de un color así como de caoba, con ciertos tornasoles, vetas o ráfagas que le daban el mérito de una tela riquísima y milagrosa.

Usaba un tupido velo que a la luz solar ofrecía todos los cambiantes del iris, por efecto de los corpúsculos del polvo que se habían agarrado a las urdimbres. En la sombra parecía una masa de telarañas que velaban su frente, como si la cabeza

[28] Un rasgo caricaturesco semejante se encuentra en la descripción de D. Ventura Miedes, en el cap. III de *Narváez* (1902): «Era don Ventura Miedes de alta estatura, que rara vez se veía derecha, sin ningún aire ni garbo; vestía en invierno y verano un cumplido levitón, que le hacía más enjuto, y en sus andares iba siempre tan desaplomado como si fuera movido del viento más que de su propia voluntad. Sus pies, grandísimos, calzaba con zapatos de paño, en que se marcaban tales protuberancias que parecían dos sacos negros llenos de avellanas y nueces». (Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo II, pág. 1.467.)

[29] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo I, pág. 1.145 *a*.

anticuada de la señora hubiera estado expuesta a la soledad y abandono de un desván durante medio siglo [30].

La ascendencia quevedesca es tan evidente, que lleva a Galdós a emplear el mismo adjetivo que en el *Buscón* encontramos referido a la sotana del Dómine Cabra, *milagrosa*, aplicado aquí a la tornasolada tela del vestido de D.ª Cándida. Como en la descripción de la casaca de D. Patricio Sarmiento, Galdós recurre a la comparación frutal, allí *castaña* y *nuez*, aquí *pasa de Corinto*, como indicio no sólo de color, sino de arrugamiento y vejez.

Recuérdese asimismo al sacerdote D. Juan Casado de *Ángel Guerra* (1890-91), del que se dice:

Vestía balandrán de aguadera, tornasolado por el constante servicio a la intemperie [31].

Los ojos «avecinados en el cogote» del Dómine Cabra reaparecen en la descripción galdosiana de Urrea, en el capítulo XIX de *Vergara* (1899):

Era el arriero jefe cincuentón, de mediana estatura, tan chupado de rostro que los carrillos se le juntaban por dentro de la boca, formando al exterior dos cavernas velludas [32]. Los ojos

[30] Id., tomo IV, pág. 1.178.

[31] Id., tomo V, pág. 1.537 *b*.

[32] Este trazo de las mejillas sumidas, presentado hiperbólicamente, se encuentra en algunas otras descripciones de Galdós, v. gr., la de D. Juan Manuel Nones en *Tormento* (1884): «Era delgado y enjuto, como la fruta del algarrobo; la cara tan reseca y los carrillos tan vacíos, que cuando chupaba un cigarro creeríase que los fláccidos labios se le metían hasta la laringe». (Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo IV, pág. 1.503 *b*.)—Resulta curioso comprobar la presencia de algunas caricaturas dickensianas caracterizadas por el mismo rasgo. Así, en el cap. III del *Pickwick* (1836) —recuérdese que Galdós tradujo esta obra en 1865— se dice del llamado Jaime el Triste: «Y las mandíbulas tan largas y descarnadas que cualquier observador hubiera supuesto que, por un momento, chupábase hacia adentro la carne

se le metían hasta el cogote, sin que de ello resultara aspecto de fiereza, sino más bien como de anacoreta, o como las malas imágenes que representan a los benditísimos padres del yermo [33].

Nuevamente he de señalar otra curiosa coincidencia con Dickens. Éste, en el capítulo XXXV de *Bernabé Rudge,* describe así a Gashford:

Gashford, el secretario, era más alto, de formas angulosas, alto de hombros, huesudo y desgarbado. Sus ropas, a imitación de su superior, eran modestas y graves en extremo; sus ademanes, formales y contenidos. Tenía este caballero unas abultadas cejas, manos, pies y orejas grandes, y un par de ojos que parecían haber efectuado una ilógica retirada hacia el fondo de su cabeza, abriendo por sí solos una cueva donde ocultarse [34].

Este caso resulta especialmente expresivo en cuanto a la doble influencia Quevedo-Dickens —convergente, coincidente aquí— en las descripciones caricaturescas de Galdós. Con esto no quiero decir que tal caricatura de Galdós proceda de tal otra de Dickens. No, sólo quiero apuntar semejanzas, aproximaciones elocuentes y reveladoras de una tonalidad común, fácil de explicarse si tenemos en cuenta la admiración del novelista español por el creador de Pickwick y también, claro es, por el del Dómine Cabra.

---

de su rostro, merced a una contracción de los músculos, si su boca semiabierta y su expresión inmóvil no hubiera denotado que era aquélla su apariencia habitual». (Dickens, *O. C.*, ed. cit., tomo I, pág. 29 *b*.) Y en *Nuestro común amigo* (1864-1865), en el cap. II del libro I y en la descripción de Twemlow se lee: «Hombre cortés, muy sensible al viento del Este, con cuello y corbata de modelo antiquísimo, mejillas chupadas, como si años atrás hubiese realizadó un gran esfuerzo para sumirse dentro de sí mismo y hubiese llegado hasta ese punto sin pasar más adelante.» (Ed. cit., tomo V, pág. 733 *b*.)

[33] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo II, pág. 1.012 *a*.

[34] Dickens, *O. C.*, ed. cit., tomo V, pág. 910.

Esta creación de Quevedo suministró a bastantes escritores del XIX, entre ellos Galdós, tópicos caricaturescos, extraídos no sólo del retrato físico del miserable pupilero, sino también de todo lo que a él atañe en el breve pero extraordinario cuadro del *Buscón.*

Así, parece evidente que la grotesca descripción, en el capítulo XXVI de *La Fontana de Oro,* de una comida en casa de las Porreño, procede de aquella en que Quevedo reseña el increíble yantar de Cabra y sus pupilos: «Trajeron caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer en una de ellas peligrara Narciso más que en la fuente. Noté con la ansia que los macilentos dedos se echaban a nado tras un garbanzo huérfano y solo que estaba en el suelo». «Venía un nabo aventurero a vueltas de la carne, y dijo el maestro: '¿Nabos hay? No hay para mí perdiz que se le iguale: coman; que me huelgo de vellos comer'. Repartió a cada uno tan poco carnero, que en lo que se les pegó a las uñas y se les quedó entre los dientes pienso que se consumió todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes».

Véase ahora la descripción galdosiana:

> Sirvióse primero una sopa que, por lo flaca y aguada, parecía de Seminario; después siguió un macilento cocido, del cual tocaron a Lázaro hasta tres docenas de garbanzos, una hoja de col y media patata; después se repartieron unas seis onzas de carne, que, en honor de la verdad, no era tan mala como escasa, y, por último, unas uvas tan arrugadas y amarillas que era fácil creer en la existencia de un estrecho parentesco entre aquellas nobles frutas y la piel del rostro de Salomé [35].

Aunque Galdós sitúa la descripción de una comida mísera en un plano realista y evita en lo posible el rasgo excesivamente hiperbólico —«unas seis onzas de

[35] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo IV, pág. 110 *b*.

carne, que, en honor de la verdad, no era tan mala como escasa»—, no pudo dejar de incurrir en él para reforzar, con la nota de las uvas arrugadas y amarillas, la descripción de la momificada Salomé. Al fondo de la estampa galdosiana está la ya citada de Quevedo, como es fácil percibir a poco que se cotejen una y otra. Aparte de los concretos detalles de la comida —aguado caldo en ambas; escasos garbanzos en Galdós, reducidos a uno sólo en Quevedo; un *nabo aventurero* en éste, *una hoja de col y media patata* en *La Fontana,* etc.—, ofrece interés comprobar cómo el recuerdo de la descripción quevedesca pesó de tan intensa forma en la de Galdós, que incluso afectó a la sintaxis y al vocabulario. Si sustituimos la frase «una sopa que, por lo flaca y aguada, parecía de Seminario» por «una sopa, tan flaca y aguada, que parecía de Seminario», tendremos una construcción próxima a caldo «tan claro que en comer en una de ellas peligrara Narciso». Los *macilentos dedos* del Dómine se han trocado aquí en el *macilento cocido* de las Porreño. Parece evidente que, aunque Galdós no tuviera delante la caricatura quevedesca, algo de ella —tan conocida— vivía en su recuerdo; lo suficiente para organizar un exiguo menú y para describirlo en términos próximos a los empleados por Quevedo. Recuérdense también las expresiones con que Cabra pondera la abundancia de tal comida o la sobriedad de la cena. De la primera dice: «Y váyanse hasta las dos a hacer ejercicio, no les haga mal lo que han comido». Y del aún más escaso yantar nocturno: «Es cosa muy saludable y provechosa —decía— cenar poco para tener el estómago desocupado; y citaba una retahila de médicos infernales».

En *La Fontana de Oro,* a continuación del pasaje transcrito, se lee:

Terminó con esto el festín, durante el cual reinó en el comedor un silencio de refectorio, excepto cuando Elías dijo que tanta esplendidez le parecía dispendiosa, y elogió la sobriedad como fundamento de todas las virtudes [36].

Hasta tal punto tenía presente Galdós en su recuerdo la descripción quevedesca, que en la misma novela, y en su capítulo V, al describir el sombrío ambiente del convento en que fue educada Clara, apunta:

Las niñas se levantaban muy temprano y rezaban; almorzaban unas sopas de ajo, *en que solía nadar tal cual garbanzo de la víspera* [37].

Sin necesidad de buscar concretos antecedentes quevedescos, cabe asegurar que todo lector atento de Galdós percibirá el indeclinable gusto del novelista por las hipérboles. En algún caso éstas son manejadas —al igual que en ejemplos próximos de Quevedo— para ponderar una increíble vejez. ¿Quién no recuerda aquel soneto quevedesco —de estructura semejante al de la nariz, en lo que a sucesión de hipérboles se refiere— que comienza:

> *Antes que el repelón,* eso fue antaño.
> Ras con ras de Caín; o por lo menos
> la quijada que cuentan los morenos
> y ella, fueran quijadas en un año?

Galdós, en el capítulo III de *El Doctor Centeno,* al describir la vejez de D.ª Isabel Godoy, procede también hiperbólicamente, si bien, curándose en salud, filtra la caricatura a través de su fórmula habitual: la usada al describir la avaricia de los Requejo o la momificación de Salomé Porreño:

---

[36] Id., pág. 110 *b.*
[37] Id., pág. 37 *a.*

Su edad, ¿quién la sabe? Decía Alejandro que su tiíta era contemporánea del protoplasma, para expresar así la más larga fecha que cabe imaginar. Puede decirse, en corroboración de esto, que la señora era una de esas naturalezas escogidas que han celebrado tregua o armisticios con el tiempo, y que tienen el don de prolongarse y conservarse momificadas en vida para dar qué decir y qué envidiar a dos o tres generaciones [38].

Otras veces la hipérbole funciona simplemente como el subrayado grotesco de la fealdad física, propia de algún personaje galdosiano. Es obvio que la caricatura se realiza, predominantemente, con este sentido. Por eso contrastan en la obra cervantina, frente a la galería de mujeres, prodigios todas de belleza, que se encuentran tanto en las *Novelas Ejemplares,* como en el *Quijote,* etc., las descripciones caricaturescas de Maritornes, y muy especialmente de una peregrina que, cerca de Talavera, conocen los protagonistas del *Persiles:*

El rostro daba en rostro, porque la vista de un lince no alcanzaba a verle las narices, porque no las tenía sino tan chatas y llanas que con unas pinzas no le podían asir una brizna de ellas; los ojos les hacían sombra, porque más salían fuera de la cara que ella.

En el arte barroco, tanto vale el encarecimiento de la más increíble belleza como —en el extremo contrario— el de la más desaforada fealdad. Uno y otro se sostienen y complementan mágicamente dentro del irreal recinto de una expresión literaria que no refleja el mundo tal cual es, sino el mundo que el artista crea y que el lector desea. La mentira —las *cítaras de pluma* o los zapatos como *tumbas de filisteos*— es un valor estético, y hay que contar con ella, ya se maneje como metáfora, hipérbole o total estructura literaria. (Tema del engaño, mentir amoroso de D. Juan, gusto por el

[38] Galdós, *O. C.*, ed. cit., tomo IV, pág. 1.350 *b*.

disfraz —doncellas vestidas de hombres, criados de amos— en la novela y en el teatro seiscentistas, etc.).

Las hipérboles galdosianas se mueven dentro de un mundo novelesco con apetencias realistas. De ahí su especial configuración. Aun así, véase cómo el novelista describe la grotesca fealdad de la hermana del clérigo Polo en la ya citada obra *El Doctor Centeno:*

Era lo que, en toda la amplitud de la palabra, se llama una mujer fea. Su cara se salía ya de los términos de la estética, y era verdaderamente una cara ilícita, esto es, que quedaba debajo del fuero del poder judicial. Debía, por consiguiente, recaer sobre ella la prohibición de mostrarse en público. Así lo conocía la dueña de aquel monumento azteca, y ni tenía en su habitación espejos que se le reprodujeran, ni salía más que para ir a la iglesia, o a visitar amigas de confianza [39].

No hay ningún dato físico —fuera del obtenible, por referencia, de la comparación *monumento azteca*— a diferencia de lo que ocurre en la semblanza de doña Petra (llamada D.ª Desdémona) en el capítulo I de la parte IV de *Fortunata y Jacinta:*

Su mujer competía en elegancia con una boya de las que están ancladas en el mar para amarrar de ellas los barcos. Su paso era difícil, lento y pesado, y cuando se sentaba, no había medio de que se levantara sin ayuda. Su cara redonda semejaba farol de alcaldía o Casa de Socorro, porque era roja y parecía tener una luz por dentro: de tal modo brillaba [40].

En una línea semejante, en lo que a cómica ponderación de una corpulenta mujer se refiere, cabría recordar, en el capítulo I de *Miau* (1888), la descripción de la señora de Mendizábal:

La señora de Mendizábal era de tal corpulencia que, cuando estaba dentro del escritorio, parecía que había entrado en él una

[39] Id., pág. 1.317 *a*.
[40] Id., tomo V, pág. 442 *b*.

vaca, acomodando los cuartos traseros en el banquillo y ocupando todo el espacio restante con el desmedido volumen de sus carnes delanteras [41].

Obsérvese el lenguaje empleado en una y otra descripción: «*semejaba* farol», «*parecía* que había entrado en él una vaca». Falta, como en otros casos, la rotundidad de la equiparación barroca, tan repetida y característica del arte caricaturesco de Quevedo.

Sin embargo, también Galdós, en alguna ocasión, suprime el término atenuador y llega a la total equiparación. Todo es cuestión de grado. Si le sonaba mejor al novelista «*semejaba* farol» que «*era*...», no hay, en cambio, dificultad en el trueque moderadamente hiperbólico que experimentan algunos rasgos de una fisonomía femenina, los de la *Jusepa* de *Ángel Guerra* (capítulo I de la 3.ª parte):

La Naturaleza había compuesto en ella uno de sus más esmerados ejemplares de *antídotos contra el amor*, dándole una patata por nariz, ojos de pulga, boca de serón, color de barro crudo, cabellos ralos y desiguales y no muy blancos dientes [42].

Los rasgos hiperbólicos no son, en este caso, lo suficientemente exagerados como para romper la textura realista del contexto. Y, además, hay que tener en cuenta que por moderación realista o, simplemente, por falta de imaginación caricaturesca, Galdós cierra su semblanza con unos rasgos plenamente realistas.

La hipérbole montada sobre el abultamiento de un único rasgo fisiognómico —caso del soneto a una nariz, de Quevedo— puede quedar ejemplificada, en Galdós, con el siguiente pasaje del capítulo VIII de *España sin rey* (1907-08):

[41] Id., pág. 552 *b*.
[42] Id., pág. 1.426 *b*.

Lo culminante del rostro terrible de don Hilarión era un bigote tan grande, que con él podrían hacerse hasta una docena de regulares proporciones para hombres bien barbados y bigotudos. Más que bigotes, eran dos cortinas que arrancaban del labio superior, y con pelo de la cara hábilmente dispuesto, se prolongaban hasta los hombros. El color negro, retinto, abetunado, hacía más terroríficas las magníficas excrecencias capilares, obra de los años y de un cultivo esmeradísimo [43].

Ésta, como otras muchas caricaturas de Galdós, presenta ese paradojal rasgo de la *hipérbole refrenada o moderada.* Se trata, pues, de una *exageración con sordina,* la impuesta por el sustrato burgués de que se alimenta el novelar galdosiano. Entre el vuelo sin lastre de la fantasía barroca y el apego a la tierra, encarnado en el dato concreto del naturalismo, Galdós, como Dickens, e incluso como Balzac, se mantiene literariamente en un ámbito intermedio, hecho de concreción realista y de pirueta imaginativa.

Algún ejemplo cabría recordar en la novelística galdosiana de caricatura conseguida sin abultamiento o deformación de un detalle propio del físico o del atuendo.

D. José M.ª Malespina, en *Trafalgar* (1873), es un personaje cuya comicidad —cuyo perfil caricaturesco— reside en su gusto por las mentiras, tan desenfrenadas éstas que hacen pensar en seguida en el tipo tradicional del Barón Münchhausen o de la Castaña. Indudablemente, los fantásticos embustes de este bien conocido personaje están al fondo de los ideados por Malespina. Bastaría recordar aquel pasaje del capítulo VII, en que el gran mentiroso relata algunas de sus proezas militares:

Pero yo, que veía las cosas de otra manera, me estuve callandito hasta que una columna francesa vino a colocarse delante

[43] Id., tomo III, pág. 785 *b*.

de mí, en tal disposición que mis disparos podían enfilarla de un extremo a otro. Los franceses forman la línea con gran perfección. Tomé bien la puntería con una de las piezas, dirigiendo la mira a la cabeza del primer soldado... ¿Comprende usted?... Como la línea era tan perfecta, disparé y, ¡zas!, la bala se llevó ciento cuarenta y dos cabezas, y no cayeron más porque el extremo de la línea se movió un poco [44].

Una nueva versión, moderada, de este tipo tradicional del mentiroso a lo Münchhausen aparece en *La Corte de Carlos IV* (1873), en la figura de un marqués diplomático que va a casa de la González y que, según se encarga de apuntar el propio narrador, Gabriel Araceli, «recordaba a cierto mentiroso que conocí en Cádiz, llamado don José María Malespina. Ambos eran portentos de vanidad; pero el de Cádiz mentía desvergonzadamente y sin atadero» [45].

Pero no son éstas las caricaturas más abundantes en Galdós, ni las que más nos importan ahora. Son las otras —las ya transcritas y las que a ellas se acercan— las que ofrecen un cierto interés, al plantear el problema literario, tantas veces citado, de cómo es posible la convivencia de realismo novelesco y desmesura caricaturesca en unas mismas obras, sin que se rompa su ritmo o tonalidad.

En Dickens el problema no es tal, o, por lo menos, no ofrece los mismos acusados perfiles que en el caso de Galdós. La realidad que el novelista victoriano ofrece es una realidad tan *sui generis*, tan inequívocamente novelesca como para admitir, sin violencia ni esfuerzo, todas las sorpresas, todos los trucos folletinescos que la más acalorada fantasía puede imaginar. Y también, claro es, todas las más regocijantes y desbordadas caricaturas.

---

[44] Id., tomo I, pág. 226 *a*.

[45] Id., pág. 303.

Hay que tener en cuenta, además, que Dickens trabajó alguna vez en verdadera colaboración con dibujantes de caricaturas. El *Pickwick* nació, en cierto modo, de una idea del dibujante Seymour al proponer a los editores Chapman y Hall que Dickens escribiera un texto para unos dibujos suyos. André Maurois cuenta así ese episodio:

Cuando empezó *Pickwick* no tenía la menor idea de cómo proseguiría esta obra, y menos aún de cómo la concluiría. No se había trazado ningún plan; concebía personajes, los echaba al mundo y marchaba tras ellos.

El primer episodio no alcanzó gran éxito; ya publicado el segundo, el dibujante, que estaba algo loco, se suicidó, y como quiera que la venta no fuese mucha, los editores, por un momento, pensaron en suspender la publicación. Luego se encontró otro dibujante, Phiz, y decidieron continuarla [46].

Y el mismo Maurois comenta:

No es una simple casualidad el debut de Dickens como colaborador de un caricaturista; Dickens fue toda su vida ilustrado por caricaturistas que él guió y con los que colaboró complacido. Empleo la palabra caricatura sin la menor intención de crítica. La caricatura es un arte. Hogarth, Gavarni, Forain, son unos grandes artistas. El cometido del arte es el de darnos una imagen inteligible de la naturaleza; ahora bien, la caricatura es una constante deformación traída por un espíritu de hombre a la naturaleza. Representa ella, pues, en el primer punto, un estilo, a condición de que sea espontánea y que exista una cierta unidad en la deformación. Contemplad varios personajes de Gavarni. Reconoceréis una deformación típicamente Gavarni, totalmente distinta de una deformación de Forain, y por eso son uno y otro unos artistas. De igual manera existe una deformación característicamente dickensiana. Y es perfectamente legítimo que así sea. Y es, sin duda, justamente porque los personajes de Dickens son estilizados, que han pasado como tipos en la tradición de un país.

[46] A. Maurois, *Dickens*. Trad. de R. Vázquez Zamora. Ed. Apolo, Barcelona, 1952, págs. 36-37.

De lo que sí cabe lamentarse, y se lamenta el lector moderno, es que tal caricatura, esa simplificación de los trazos, nos impida creer, según sería nuestro deseo, en los personajes de sus libros [47].

Algo parecido, aunque en otro grado, ocurre frente a ciertas descripciones caricaturescas de Galdós, más perturbadoras aún, si cabe, que las de Dickens, porque en las obras de éste la tónica dominante participa de ese signo, en tanto que en las del novelista español los toques intensamente realistas parecen oponerse a toda idea de convivencia con los, aparentemente, irreales rasgos de una caricatura.

Si contemplamos algunas de esas encantadoramente añejas ilustraciones de Phiz, reproducidas aún en algunas ediciones modernas de las obras de Dickens, veremos cómo en bastantes de ellas conviven sin conflicto, pero con evidente contraste plástico, los convencionales seres dickensianos, esas aniñadas bellezas femeninas tipo Dorrit, con los más grotescos personajes. Las facciones no realistas —tanta es su convencional dulzura— de los personajes del primer tipo, aparecen alineadas junto a los rostros increíblemente alargados, achatados o, en suma, cómicamente desproporcionados de los personajes grotescos o malignos. Phiz dibuja a unos y a otros mezclándoles en una misma ilustración, pese a su disparidad —o precisamente por ella misma—, al igual que, en sus novelas, Dickens hace convivir a unos y a otros personajes sin detrimento de la unidad de tono y de estilo.

Éste es precisamente el efecto, transportado a lo literario, que provocan ciertas páginas de Galdós, e incluso algunas de Balzac. Perseguir en la obra de éste el sentido y frecuencia de sus descripciones caricaturescas

[47] Id., págs. 152-154.

es tarea que no cabe ni tan siquiera insinuar aquí. Únicamente, y a título de brevísima muestra, quiero recordar, por su relación con ciertas figuras dickensianas y galdosianas de avaros —entre éstas, la de Torquemada como la más famosa—, las magistrales creaciones de Balzac, inspiradas por ese tan explotado tipo literario. Aparte del padre Grandet y de Gobseck —ese Gobseck del que Vautrin dice, hiperbólicamente, en *Papá Goriot,* que es «un bribón, capaz de hacer fichas de dominó con los huesos de su padre»—, cabría citar a otros avaros *menores,* tan caricaturescamente presentados a veces como el Samanón de *Ilusiones perdidas:*

Tratante en libros viejos en el piso bajo, ropavejero en el primero y tratante en grabados prohibidos en el segundo, Samanón era, además, prestamista. Ninguno de los personajes que aparecen en las novelas de Hoffmann, ninguno de los siniestros avaros de Walter Scott, podría ser comparado con aquel hombre creado por la naturaleza social parisiense, si es que podía llamarse hombre a Samanón. Luciano no pudo reprimir un gesto de espanto al ver a aquel ancianito seco, cuyos huesos querían perforar su piel perfectamente curtida y plagada de numerosas manchas verdes y amarillas, como un cuadro de Ticiano o de Pedro Veronés visto de cerca. Samanón tenía un ojo inmóvil y helado, y el otro vivo y reluciente. El avaro, que parecía servirse de aquel ojo muerto para hacer los descuentos y emplear el otro para vender sus grabados obscenos, llevaba una peluca, cuyos cabellos negros empezaban ya a enrojecer y bajo la cual se veían algunos pelos blancos. Su amarilla frente tenía un no sé qué de amenazador, sus mejillas estaban hundidas y sus dientes, blancos aún, permanecían al descubierto. El contraste de sus ojos y la mueca de aquella boca le daban un aspecto bastante feroz. Los pelos de su barba, duros y puntiagudos, debían pinchar como alfileres. Una levita raída, llegada ya al estado de yesca, y una corbata negra desteñida y rozada por la barba, que dejaba ver un cuello arrugado como el de un pavo, anunciaban claramente la indiferencia de aquel hombre en lo que atañía a disimular su siniestra figura.

Con relación a las descripciones de Balzac, habría que tener en cuenta la devoción del novelista por la

frenología de Gall —devoción expresada a través de una de sus más conocidas criaturas novelescas, el médico Horacio Bianchon—, así como su condición de contemporáneo de Daumier, el genial dibujante satírico, creador de estampas, de cáusticos dibujos, de grabados rebosantes de intención y de vida, paradójicamente literarios en su pura condición plástica, por los temas, ambientes y, sobre todo, por la especial perspectiva desde la que todo está visto y enjuiciado. En esos admirables grabados de Daumier podríamos encontrar el mejor ejemplo o equivalente plástico de la perfecta conciliación o ajuste entre realidad y caricatura, que hemos estudiado en Galdós.

En sus novelas, las caricaturas no suponen una nota estridente, capaz de alterar una tonalidad o textura descriptiva. Por el contrario, son el refuerzo expresivo de un realismo que no se despeña en la pretensión de una plena objetividad. Las caricaturas literarias galdosianas revelan que el novelista está al lado de sus criaturas novelescas, amorosa, cálidamente, incluso cuando se burla de ellas, con el más familiar y entrañable de los acentos.

AZORÍN Y MIRÓ

Me propongo realizar en estas páginas un breve estudio paralelo de dos grandes prosistas levantinos, Azorín y Miró. Intentaré analizar algunos aspectos temáticos y estilísticos de ambos escritores, comparados y estudiados conjuntamente, no porque quepa considerar gemelas sus creaciones, sino porque, a despecho de las grandes diferencias, cabe buscar en ellas aproximaciones y contactos. Por otra parte, el estudiar conjuntamente a Azorín y Miró no supone una excesiva novedad. Otros críticos lo han hecho antes, entre ellos Jorge Guillén.

Castilla y Levante

Suele aceptarse como diferenciación previa entre Azorín y Miró la de que, sin ser el primero infiel a su tierra, en el amor y en la expresión literaria, se convirtió —hombre típico de la generación del 98— en descubridor y cantor del paisaje de Castilla, en tanto que Miró apoyó sus descripciones siempre en la geografía alicantina. Entiéndase bien que esta diferenciación, muy al uso, no supone en las páginas azorinianas olvido o ausencia del paisaje levantino, sino únicamente su no exclusividad, su convivencia afectiva, literaria, con el

paisaje castellano, que, en la obra del autor de *Los pueblos*, es el paisaje clave, el más cargado de resonancias históricas, el más susceptible de ser interpretado noventayochistamente. Castilla para Martínez Ruiz, levantino, como para Antonio Machado, andaluz, no es un paisaje más; es el paisaje español, esencial, puro y trágico. Andalucía, para Machado, es casi, en su poesía, un recuerdo de niñez, de rumores de fuentes, de canciones infantiles, de olor a limonero y patio fresco; como el paisaje levantino, para Azorín, es también una estampa llena de luz y de gracia, de bellos recuerdos de las tierras monoveras, de Elda, de Petrel, de los naranjos de la huerta valenciana: un colorido conjunto que contrasta con el más escueto en color y duro en líneas de Castilla. Ésta, para el otro Machado, Manuel, será, vista a través de Rodrigo Díaz de Vivar, «polvo, sudor y hierro». Valencia, en cambio, será para Azorín, vista a través del mismo héroe, «la Valencia del Cid y de las flores». Frente al paisaje del destierro, el de la huerta florida. Son dos claves españolas, dos claves de Azorín y de Miró, dos claves de la generación del 98. Es cierto que no todo son flores en el paisaje levantino, y por eso Sigüenza —sensibilidad y voz dolorida de Miró— va recogiendo en su caminar estampas de crueldad, de sufrimiento, de miseria moral y física. Ese dolor de Sigüenza —con una raíz noventayochista— resalta vivamente sobre un paisaje de signo casi paradisíaco, que parece oponerse a toda idea de angustia o maldad. Paisaje levantino y sufrimiento humano se oponen en un contraste violento y significativo como el de la delicia de la naranja que un legionario romano muerde en las *Figuras de la Pasión*, goteando su zumo sobre la úlcera de un niño. Llaga y fruta aparecen contrapuestas con una intención semejante a la que mueve a Miró a situar el dolor de *El Obispo leproso* frente a la intensa fragan-

cia de los limonares de Oleza, o, en general, a disponer escenas de crueldad, de miseria humana —pastores lascivos y sanguinarios, leprosos, ruralismo hosco— sobre un paisaje que se diría hecho para el amor y la alegría. De esos contrastes extrae Miró gran parte de su fuerza expresiva.

El Levante de Azorín, como la Andalucía de Antonio Machado, por estar vistos literariamente, más desde el recuerdo que desde la inmediatez temporal-espacial, aparecen cargados de un cierto sentido mágico; paisajes adheridos afectivamente a ideas de niñez y adolescencia, y, por lo tanto, depurados de excesivos asideros reales. No es que éstos falten en Azorín, que tan bellas, nítidas, concretísimas descripciones nos ha dejado del paisaje y los pueblos levantinos. Lo que quiero decir es que, frente a éstos, la afectividad del escritor parece estar dispuesta siempre a proyectarse en un sentido positivo, amoroso, embellecedor. En cambio, frente a Castilla, frente al paisaje y los pueblos castellanos, aunque no falte amor en Azorín, lo encontramos mezclado a la angustia y al sentido crítico. Castilla es España, la doliente España que ven los hombres del 98, y es también encarnación poética del misterio del tiempo. Son preferentemente los paisajes castellanos, las viejas ciudades y pueblos castellanos, los que parecen invitar a Azorín a meditar sobre el tiempo y la eternidad.

Azorín se sirve de los dos paisajes-claves de sus obras, el natal levantino y el castellano, incorporado por razón de amor y de historia, de una manera tan lírica, subjetiva, afectiva como pueda servirse de motivos y temas literarios —Calixto y Melibea, Tomás Rueda, Don Juan— o como pueda servirse, incluso, de colores, de palabras, de determinados giros expresivos.

Todo es estilo en Azorín; es decir, todo es vivencia afectiva, intimidad, persona.

El paisaje —ha dicho Azorín— somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus anhelos, sus tártagos. Un estético moderno ha sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Sólo entonces —cuando está creado en el arte— comenzamos a ver el paisaje en la realidad. Lo que en la realidad vemos entonces es lo que el artista ha creado con su numen.

Levante y Castilla son, por tanto, Azorín mismo; son dos expresiones, dos modos de mirar azorinianos dentro de una compacta unidad afectiva, estilística. Un mirar —el levantino— tiende hacia el recuerdo, la evocación mágica, la delicia de lo pulcro, lo luminoso, lo casi paradisíaco. Otro mirar —el castellano— tiende hacia otras bellezas, otros valores, descubre otros rincones de la intimidad del escritor, proyectada ahora no hacia el pasado suyo, personal —infancia, adolescencia—, sino hacia el pasado en sí, abstracto, encarnado en las viejas lomas, las viejas piedras de Castilla, hacia la inquietud del tiempo y de España. El paisaje de Levante es más Azorín. El de Castilla, más España. Uno y otro son expresión de la personalidad de Martínez Ruiz; pero en tanto que el primero expresa fundamentalmente al propio Martínez Ruiz, el ligado a su tierra, la de sus padres, a su yo más íntimo y familiar, el otro paisaje, el castellano, expresa la personalidad de Azorín en conexión con la historia de su Patria y con el presente mismo de ésta, con su generación; la personalidad de un Azorín maduro, que ha sabido encontrar su destino y el de la España de su tiempo en el latido profundo de cualquier viejo pueblecito castellano.

Este desdoblamiento visual que, como ya he dicho, no excluye una última unidad temática, estilística, con-

trasta con el exclusivismo paisajista de Miró. En su obra, el paisaje levantino lo es todo: decorado, tema, hombres, estilo. Y hasta un punto tal que, cuando el escritor quiere saltar a un paisaje nuevo, distinto, lejano geográficamente, el de la Palestina de las *Figuras de la Pasión del Señor,* se sirve, como es sabido, del paisaje oriolano. («Jerusalén, tostadita de sol como su Oleza», dice en *El Obispo leproso.*)

En esta metamorfosis levantino-palestiniana hay que ver algo más que un truco o artificio de escritor intuitivo y sensible. Miró identifica las palmeras y los blancos terrados de su paisaje, de los pueblos alicantinos, con las palmeras y las blancas azoteas de Jerusalén, no sólo para obtener así un efecto de verosimilitud geográfica, descriptiva. La verdad es que Miró lleva en su retina incorporado el paisaje alicantino. No fue únicamente la mirada sensible y alerta la que enseñó a Miró a identificar el rostro de su tierra con el de Palestina. Fue fundamentalmente su corazón. Las palmeras, el vuelo de unas palomas, el sol ardiendo en la blancura de unas casas o en el espejeo de unas cúpulas, fueron sólo plásticas incitaciones que actuaron sobre el corazón del escritor para moverle a una transposición de paisajes y hacer que, sobre el recuerdo de unas procesiones, de una doliente y encendida Semana Santa levantina, pudiera surgir el drama mismo de la Pasión entre el rumor de las palmeras y de las acequias de su tierra.

Ha sido el propio Azorín el que, en un inolvidable capítulo de *Superrealismo,* ha identificado bellamente al autor de *Años y leguas* con el paisaje levantino:

> Gabriel Miró —dice Azorín—, atento y meditativo; Gabriel Miró, que es como una montaña, como un río, como un valle de la provincia de Alicante; Gabriel Miró, elemento geográfico de esta tierra. Su atención, su escrupulosidad. Elemento geo-

gráfico; la geografía sentimental, subjetiva, tan diversa de la objetiva, la científica, la que reduce todo a cifras, diagramas y cuadros de líneas horizontales y verticales. La geografía de la provincia de Alicante; dividida en dos regiones la provincia: una, la lindante con Valencia; otra, la que está en los confines de Murcia y Albacete. La de Gabriel Miró es la primera; lo que se llama la Marina. El Alicante que primero se ve llegando de Madrid, en tren y en automóvil, es la parte donde están Villena, Sax, con su castillo; Elda, dominada por la sierra del Cid; Monóvar, Novelda. Castillo en Villena; castillo en Sax, de paredones dorados, de un oro coronado, intenso, de un oro rojo; castillo en Elda; castillo en Monóvar, restos de castillo, muros recios, obrados por los moros; castillo en las proximidades de Novelda. ¡Qué lejos está la Marina! Tan cerca de esta parte de Alicante y tan remota. Esta parte con emanaciones de Castila, a través de la Mancha; la Mancha quijotesca muy próxima.

(Obsérvese en estas líneas la impregnación castellana de Azorín, tan intensa, que le lleva a destacar en tierra alicantina como lo más notable una enumeración de castillos, y a ver en toda esa geografía, distante y próxima a la Marina, una emanación, una prolongación de Castilla. Azorín, nacido en Monóvar, en esa zona que él considera fronteriza, tránsito entre la austeridad castellana —simbolizada en el ademán bélico de las fortificaciones— y la sensualidad levantina —significada en la blandura azul del mar—, pudo llegar a ser el admirable cantor de dos paisajes. Sólo el segundo, el de la Marina de Alicante, es el que parece definir a Miró.)

La Marina —sigue diciendo Azorín— con efluvios de la querida Valencia; la Valencia del Cid y de las flores. A lo lejos, el gesto lento de Miró [...]. Alicante, con la banderita blanca y azul de su matrícula es Gabriel Miró. Benidorm, Altea, Villajoyosa, toda la Marina, es Gabriel Miró. Y la mano de Miró que se ha extendido también hasta Orihuela. Orihuela y su huerta. Opulenta y religiosa. Calles estrechas y catedral diminuta. Naranjales; follaje oscuro y bolitas múltiples de oro.

Concluye Azorín este capítulo de *Superrealismo* diciendo:

En la capital, la banderita blanca y azul. Gabriel Miró, ensimismado allá lejos; lejos de la Peña del Cid. Gabriel Miró que, en silencio, como en un sueño, va pasando las manos por su querido Alicante. En las blancas páginas, que poco a poco dejan de ser blancas, la letrita menuda, fina, letra del siglo XVI, de Gabriel Miró. Todas las cosas de Alicante, del Alicante de la Marina, depositadas con amor en esas cuartillas. Y un estilo sabroso, suculento, sensual. Estilo que es la sensualidad del paisaje de la Marina; paisaje mediterráneo, en que la sensual Valencia ha puesto su sello, dulce y blandamente. Con la caricia del deseo y del amor.

No cabe más estrecha compenetración entre paisaje y hombre que la que Azorín ve entre Alicante y Miró. El autor de *Superrealismo* pone toda su levantina emoción en ese recuento de pueblos, en esa evocación de una tierra que es la suya y a la que ahora se siente ligado no sólo por ese lazo natural, sino también por el literario, artístico de la obra mironiana. En ésta, cualquier lector podrá descubrir, tras el brillante incendio de luces, colores, sensaciones táctiles, olfativas, auditivas, un cierto repertorio de preocupaciones éticas, nacionales, religiosas, que, sin ser suficientes para incluir de lleno a Miró en una línea ideológica noventayochista, sí hacen de él algo más que ese hombre de una sola pieza llamada sensorialidad, en el que algunos, tal vez, crean aún. No; Miró no es sólo un haz de sentidos vigilantes y temblorosos ante las sensaciones, ruidos, caricias que emanan de un paisaje. Miró es también ese preocupado Sigüenza, un poco quijotesco, que constantemente choca con la realidad y que, sobre todo en *Años y leguas,* siente la angustia y la inquietud del tiempo, acercándose, pues, al que es bien conocido «leit-motiv» de la obra azoriniana.

Campo y ciudad

De una u otra manera, siempre cabrá percibir, en la obra de Azorín y Miró, afán de belleza y gran amor por la tierra, profundo sentimiento del paisaje. Es precisamente este sentimiento el que explica la presencia en algunas páginas de Martínez Ruiz, y sobre todo de Miró, de un tono calificable casi de fernancaballeresco.

El gran amor de Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*, por la tradición, la vida campesina, la contemplación de la naturaleza no invadida por la mano y la técnica del hombre, hizo que en el siglo pasado, desbordada por el positivismo al uso la nostalgia casi romántica de Cecilia, pudiera usarse el término *fernancaballerismo* para designar, como la Pardo Bazán hizo alguna vez, ciertas ideologías o actitudes sentimentalmente retrógradas. Maldecir del arado porque arrancaba las florecillas azules del campo era, según la Pardo Bazán, un *fernancaballerismo*.

Fernán defendió y exaltó la vida campesina —cayendo en la idealización excesiva— porque vio representadas en ella virtudes raciales en trance de desaparecer. *Fernán* recelaba de la civilización, del progreso, no sólo desde el punto de vista moral, sino también desde el estético, el que más nos interesa ahora con relación a Azorín y Miró. Así, en el relato *Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen*, la autora comenta:

> Esta nueva era acabará con el silencio y soledad del lugar, sustituirá en muchas casas techumbres de tejas a las de aneas; pondrá todo bonito, simétrico, renovado, pero el pueblo dejará de ser tan sencillo, campestre y rústico como hoy lo es, y, por lo tanto, no será ya tan poético para aquellas mentes que hallan la poesía y lo pintoresco campestre en lo natural, sencillo y rústico y no en lo ataviado.

Resulta curioso comprobar cómo, con una sensibilidad distinta, opuesta casi, y con distintas preocupaciones también, Azorín, y especialmente Miró, inciden, en ciertas ocasiones, en actitudes fernancaballerescas, al preferir el encanto de un paisaje no alterado por la técnica o la civilización, a la rotura de ese encanto provocada por la mano constructora del hombre, por la presencia de la carretera, del automóvil, del *chalet* burgués.

Ya en *La voluntad,* Azorín, por boca de Yuste, lanzaba estas lamentaciones tan próximas en su sentido a las de *Fernán:*

> Y las viejas nacionalidades se van disolviendo..., perdiendo todo lo que tienen de pintoresco, trajes, costumbres, literatura, arte..., para formar una gran masa humana, uniforme y monótona... Primero es la nivelación en un mismo país; después vendrá la nivelación internacional... Y es preciso..., y es inevitable..., y es triste. (Una pausa larga.) De la antigua Yecla vieja, ¿qué queda? Ya las pintorescas espeteras colgadas en los zaguanes van desapareciendo..., ya «el ramo» antiguo, las azucenas y las rosas de hierro forjado se han convertido en un soporte sin valor artístico... Y este soporte fabricado mecánicamente, que viene a sustituir una graciosa obra de forja, es el símbolo del industrialismo inexorable, que se extiende, que lo invade todo, que lo unifica todo, y hace la vida igual en todas partes... Sí, sí, es preciso... y es triste.

Azorín, hombre de su generación, da un nuevo sesgo a la actitud nostálgica, tradicional, de *Fernán Caballero,* al admitir la inevitabilidad del progreso, de la unificación mecánica de todo. Es triste, pero es preciso. Si la sensibilidad del artista liga a Azorín a ese viejo mundo repleto de bellezas y de tradiciones a punto de desaparecer, la nota europeísta y abierta de la generación del 98, heredada de Costa, lleva al escritor a no hacer excesivos aspavientos frente a lo que viene de fuera. Pues —y en esto Azorín, como hombre del 98,

se aparta totalmente de *Fernán Caballero*— no todo es belleza, bondad y pintoresquismo en la vida tradicional del campo, de los pueblos españoles. Hay también atraso, miseria, dolor, ignorancia, merecedores de queja y de condena.

Gabriel Miró gusta de los paisajes limpios, quietos, y por eso sufre al verlos desgarrados o alterados por la presencia de la ciudad en ellos en forma de balnearios, *chalets*, coches, excursionismo, carreteras...

En *Dentro del cercado*, se duele el autor, por boca de Laura, de la transformación de un bello paisaje, un denso bosque, en sanatorio-balneario. Lo que más duele a Miró —se ve en seguida— en esa transformación es el cautiverio del agua. El agua, uno de los grandes amores mironianos.

El pasaje de *Dentro del cercado* es el siguiente. Laura escribe a Librada, y le dice:

> La sobrina heredera de este noble y grandísimo solar ha sido una vulpeja para los negocios. Vendió muy bien la herencia, y una compañía yanki ha trocado el señorío en sanatorio. Estas sociedades o compañías extranjeras son de una omnipotencia encantadora; lo mismo hacen maquinaria que salud... Estos bosques, que serían bravíos y libres, como los del Paraíso de nuestros primeros padres, están ahora muy podados y los han abierto para hacer avenidas enarenadas, donde hay bancos de piedra que llevan el nombre de algún médico famoso o amigo que aconseja estas aguas y este hotel a enfermos ricos. Las fuentes que antes correrían entre peñas y hierbecitas haciendo ese estruendo, o ese rumorcito de palabras encantadas que nos hacen sentir mejor el silencio del campo, las pobrecitas fuentes tienen ahora un grifo terrible con llave y guarda jurado, y tubería que llega a los baños de pila y a las inhaladoras americanas, y allí han de curar con mucha obediencia y método y horario los males del hígado, de los bronquios, el reuma, la tisis.

Es fácil observar cómo, frente al tema del agua en cautiverio, el lenguaje mironiano se carga de diminu-

tivos —*hierbecitas, rumorcito, pobrecitas*—, expresión de la densa afectividad latente en esas líneas.

En *Años y leguas,* el escritor lanza una queja semejante ante la contemplación de Benidorm, convertido en lugar de veraneo elegante:

Le parece a Sigüenza un pueblo reciente de pabellones de altos empleados de grandes fábricas. No hay fábricas; pero sus dueños han venido desde las ciudades después de la guerra europea, atravesando en sus automóviles los collados bravíos y las hoces abruptas de Aitana. Benidorm es el baño disantero de ricos en vacaciones. Delante del baño abren sus residencias de verano como una sombrilla de membranas recortadas; residencias que han trastornado la fisonomía originaria de Benidorm y la lengua de las gentes con las líneas apócrifas y el concepto de «chalet» de «t» repercutida entre los dientes lugareños.

La felicidad y la inocencia se han roto.

Pero son, sobre todo, las carreteras las que, en la obra mironiana, dan lugar a más lamentaciones y condenas de tono fernancaballeresco. Miró ve en las carreteras una ruptura del paisaje en un doble aspecto: el puramente visual y el simbólico. La carretera ensucia con su asfalto y el ruido de los coches la dulzura y la serenidad de la naturaleza. La carretera conduce a la ciudad, es decir, a la negación del campo, a su muerte. Por la carretera entra la ciudad en la naturaleza, conquista valles y bosques, mancha cielos limpios y verdes ternuras vegetales.

Ya en *Del vivir* asoma el odio de Sigüenza-Miró por las carreteras:

Despedazaban la piedra para la carretera que se construía; franja polvorienta que serpeando por el valle, subiendo el carrascal, precipitándose por las otras haldas, se arrastraría entre pueblecitos humildes, tan bellos ahora en su soledad y apartamiento.

Y Sigüenza creyó que el paisaje le miraba entristecido, como quejándose por anticipado de los rumores plebeyos, de las

voces brutales, del chirriar de los viejos carros, del estruendo de la diligencia, crujiente, loca, cubierta con el descomunal sombrero de la baca... Sí, el paisaje mirábale pesaroso; iban a quitarle su calma, su distinción, su sueño.

En *Años y leguas* la amenaza latente se ha cumplido. Por la carretera ha entrado la ciudad en el paisaje, arrebatándole su calma, su distinción, su sueño:

Del turismo ha brotado el excursionismo. El pueblo más escondido, los campos más silenciosos, ya están a merced de un Ford bronquítico. Un día de fiesta, un automóvil de familia o de amigos, y ya la comarca que Sigüenza caminó a pie o en jumento y que le acogió en toda su pureza se queda desgarrada de bulla de ciudad; delante de todos los ojos jarana, júbilo colectivo, emoción en mangas de camisa o con guardapolvos de dril.

Y de *Años y leguas* es también este otro encendido pasaje:

Porque nada rae y encallece tanto el paisaje como las carreteras. La carretera es gente y arrabal, aunque esté solitaria. La carretera ya no es distancia, sino la medida de la distancia. Suprime un concepto de silencio, de clausura, de pureza que tenía cada rodal, cada instante del campo, siendo como era, guardado en sí mismo. Un tren interrumpe menos y promete más. Los carriles transpasan los campos con prisa y sutilidad. Brota la hierba, más dulce junto a las vías. Cuando el tren desaparece deja una emoción de países remotos. Es como una leyenda de civilizaciones, de hermosuras, que se comunica de cualidades agrestes. Después se queda el campo más hondo, más callado, más estático. La carretera siempre es la misma; es vecindad, y nada más promete el pueblo inmediato. De modo que, para Sigüenza, ese ruralismo de las carreteras con automóviles quita la intimidad de los lugares que vio, en otros tiempos, sin carretera.

En Azorín, el desdén por las carreteras va unido al amor por los viejos caminos rurales, elogiados así en el libro *España:*

Los caminos, los viejos caminos, hacen revueltas y eses entre los bancales. Viejos caminos, caminos angostos y amarillentos, ¿cuántas veces nos han llevado de niños por vosotros? ¿Cuántas veces, ya hombres, hemos ido por vosotros, y por vosotros hemos llevado nuestra tristeza, nuestras ansias y nuestros desengaños? Las carreteras son modernas y ruidosas, no tienen fisonomía, no tienen carácter. Vosotros, caminos estrechos, tortuosos y amarillos; vosotros, que lleváis en España —en la España castiza— la denominación de «caminos viejos» («el camino viejo de tal parte», «el camino viejo de tal pueblo»), vosotros sois un complemento de las viejas y nobles ciudades, de los viejos caserones, de las catedrales, de las colegiatas, de las alamedas umbrías y seculares, de los huertos cercados y abandonados.

Elogio y reproche de la vida campesina

Tal es la doble actitud azoriniana frente al campo y la vida tradicional española. Por un lado, elogio unido a la lamentación de ver cómo se van perdiendo muchas de esas bellas tradiciones; por otro, crítica actitud noventayochista, que le lleva a desear aires nuevos, redención de la barbarie y el atraso, de todas las lacras y miserias del ruralismo español.

En Miró hay también elogio y reproche, ya que las bellezas del paisaje no ciegan al escritor para la percepción en él y en sus hombres, del dolor, de la miseria, de la crueldad, de la barbarie.

Ya aludí antes a cómo Miró encarece constantemente la belleza de la tierra levantina, no sólo por descripción directa de ésta, sino también por un procedimiento negativo, de contraste, al presentar leprosos, tullidos, seres deformes, moviéndose sobre esos cielos, esos verdes, esas aguas limpísimas, más entonces que nunca al resaltar su fresca, impoluta belleza junto al horror de la llaga o el gesto atroz. Lo humano es, en

Miró, el contrapunto estético de lo paisajístico. Esa extraña simbiosis, tan frecuente en las obras mironianas, de naturaleza deslumbradoramente bella y hombres de piel corroída, de fealdad o de deformidad abominable, es la expresión de una sensorialidad exacerbada, agudísima, tanto para la percepción de lo feo como de lo bello, en apretado círculo, contradictorio y coherente a la vez, puesto que uno y otro valor, opuestos, quedan acendrados y exaltados por la misma fuerza del contraste.

Y esto ocurre en la obra mironiana, no sólo en un plano puramente físico, plástico, sino también en un plano ético, moral. La trágica paradoja que persigue Sigüenza, ya desde las páginas de *Del vivir* y luego en *El libro de Sigüenza* y *Años y leguas*, es la de cómo bajo cielos bellísimos, sobre tierras con aire y color de paraíso, cabe encontrar tanta miseria, tanta maldad, tanto dolor. Sigüenza tropieza constantemente con la desilusión, nuevo Don Quijote al que la belleza del contorno empuja a la persecución de la belleza total, ideal, fracasando en su empeño al chocar siempre con el dolor, la perfidia o la tristeza. Unas veces, esa desilusión es producida por el choque del afán de belleza con la realidad de la piel consumida del leproso; otras, por el incesante topar con la crueldad humana. Recuérdense en *Del vivir* escenas como la del suplicio del alacrán o la historia del padre que mata a su hijo. En *El libro de Sigüenza* encontramos episodios de crueldad como los del tiro de pichón, la muerte de un perrito ahogado, la de una rata, la de un cordero, etc. En *Años y leguas*, la muerte de unos aguiluchos, la de una tortuga, etc. Y fuera de estas obras, aún cabría recordar escenas muy significativas de crueldad humana para con los animales en cuentos como *El señor maestro* y *Las águilas*. En *Las cerezas del cementerio* se describe una pelea de

gallos, la quema de un murciélago, etc. En *El abuelo del rey*, un palomo muere apedreado y unos polluelos de gavilán son quemados vivos. En *Figuras de la Pasión* se describe la crueldad de Barrabás con una araña.

Sigüenza parece fracasar siempre frente a ese mundo de la crueldad y de la barbarie campesina. Algunas de sus aventuras, de sus desilusiones, tienen evidente color quijotesco. Piénsese, por ejemplo, en aquel episodio de *Años y leguas* en que Sigüenza pretende capturar a alguno de los *roders* o bandidos, y cuando ha creído conseguirlo descubre —grotesco desenlace— que el capturado es un anormal, un pobre tonto.

De manera casi quijotesca parece comportarse también en alguna ocasión otro significativo personaje mironiano, el Félix de *Las cerezas del cementerio*. Hay en esta novela un pasaje revelador de la actitud fernancaballeresca que vengo comentando en Miró, referida ahora al choque —de raíz cervantina— del tema de la edad de oro con la brutal realidad cotidiana. Félix, entre los pastores, es —como el propio Miró declara— un recuerdo de Don Quijote entre los cabreros. Pero los pastores mironianos, más que a los atentos cabreros —quijotizados momentáneamente por la magia verbal del hidalgo—, se acercan a los pastores cervantinos —ladrones, groseros, gente brutal— del *Coloquio de los perros*. Véanse algunas líneas del pasaje de Miró con esa tan clara resonancia cervantina del choque entre idealismo y realidad, entre bucolismo utópico y ruralismo bárbaro:

> Allegóse Félix y partió sus viandas con los rústicos. Ellos le dieron de su sopada, sentándole en una limpia piedra que tenían para majar el esparto de sus hondas y de sus rudas sandalias. Félix prefirió un dornajo, y parecióle que se alzaba una ideal figura mostrando un puño de bellotas a los hermanos cabreros. ¡Oh, poderoso ingenio, aquel que supo trazar la vida con tanta sencillez y verdad, que cuando nos hallamos en mo-

mentos que tienen semejanza a los del peregrino libro, acudimos al sabroso recuerdo de sus páginas para sentir la hermosura que vemos!

Durante el yantar estuvo Félix muy callado; pero no sosegaba de decirse que si la rusticidad de que participaba tenía siempre la gracia, la alegría y nobleza que allí había, por fuerza resultaba la «Cumbrera» una bienaventurada Arcadia. ¡Y sí que lo sería! Estos hombres se alimentaban de leche recién ordeñada, crasa, blanquísima, que no parecía sino hecha de pedazos de nubes. Emblandecían el pan dentro de esas celestiales espumas. Les rodeaban miles de corderos, blancura viva y donosa; los hondos pozos les deparaban la cuajada y deliciosa pureza de la nieve. No estaban de tránsito o de excursión en la montaña, sino que moraban sosegadamente en las soledades; y desde las eminencias y desde sus majadas, sin prisas ni recuerdos pecheros de la vida lugareña, podían contemplar las abiertas lontananzas, gozosas y magníficas de sol o bañadas de luna, que irá dejando prendido en las laderas un vaho misterioso de torrente. Estos hombres respiran los aires vírgenes, recién llegados del infinito, llenos del germen de la virtud y del olor de las matas de la sierra... ¡Oh, hermanos pastores, sanos, empapados de alegría, de inocencia, pujantes, bruscos, ásperos como los roquedales; pero, lo mismo que la peña, tendrán sus vetas, que dan jugo a las plantas y dulzura al arroyo que destila!...

Pues los hermanos pastores, después que saciaron su vientre con toda aquella blancura tan alabada de Félix, y avezados a su presencia, comenzaron a menudear chanzas y malicias. Hasta sus visajes más eran de plazuela y figón que de cumbre...

Tras describir Miró la baja lascivia, la torpe malicia de los pastores, completa la ruptura del sueño idílico de Félix con la aparición de la crueldad y de la barbarie:

Las risas se hicieron tabernarias; las voces, rugidos. De súbito, dos perros corpulentos se arrufaron siniestramente, disputándose las roeduras y los papeles pringosos del almuerzo de Félix. Se acometieron levantándose y abrazándose como dos hombres; aullaban de dolor al clavarse los pinchos de las carlancas. Los pastores les enardecían azuzándolos, les golpeaban con guijarros, ladraban broncamente los otros mastines;

se oía el crujir de quijadas; plañían los ganados y la montaña semejaba trepidar.

Félix se maldecía, sorprendiéndose gustoso y conmovido de esa lucha. Les pidió que la acabasen. Entonces, aquel mozallón rijoso precipitóse rebramando sobre los mastines; sus zarpas agarraron la cabezota del más bravo; se la acercó; y abrióse la boca del hombre, profunda y horrenda como una cueva; sus dientes mordieron en las fauces y encías de la bestia, y la levantó zamarreándola espantosamente del morro.

Acudieron para arrancársela. Los labios y la barba del pastor manaban sangre de perro.

El sueño bucólico de Félix, el tema de la edad de oro, ha desembocado en una escena sangrienta, de corte casi naturalista.

Los narradores naturalistas destruyeron el viejo tópico, horaciano en su raíz, del menosprecio de corte y alabanza de aldea, al revelar que la maldad, los más perversos instintos, no son patrimonio del hombre ciudadano, sino que se dan también en el campesino en igual o mayor proporción.

Fue, sobre todo, *La tierra*, de Zola, la novela más revolucionaria en este sentido. En España, doña Emilia Pardo Bazán, que tantos cuentos gallegos escribió con campesinos bárbaros y crueles, expresó, sin embargo, su repugnancia ante los increíbles monstruos rurales que Zola presentó en la citada obra.

Parece evidente, en el caso de Miró, que, junto a su tonalidad impresionista o neomodernista, habría que señalar ciertos rasgos propios del naturalismo. La descripción en *El libro de Sigüenza* del sacrificio de un cordero sería un buen ejemplo:

Se oía el ruido de pellejo, de carne, de garganta, de tendones rotos, y en el lebrillo empezó a humear la sangre silenciosa y apretada. El recental tuvo una convulsión crispadora horrenda; aún quiso incorporarse con la cabeza caída, colgando, ensangrentada. Después se derribó y le rugía el resuello por la herida.

Hay en *Del vivir* descripciones de leprosos que cabría también considerar dignas de un escritor naturalista. Y lo mismo podríamos decir de comparaciones aisladas. Por ejemplo, ésta que se encuentra en *Niño y grande:* la de una «mano enorme y sudada como un trozo de res muerta».

Con todo esto no quiero decir que Miró sea un escritor encuadrable en una línea naturalista, pues en lo sustancial está en el polo opuesto de tal modalidad literaria. Lo único que pretendo insinuar es que, incorporados a la textura de su obra, a sus temas, a sus procedimientos descriptivos, cabe percibir rasgos y escenas naturalistas, como esa de la disputa de los perros separados por el pastor. Miró rompe el tema de la edad de oro, la ideal estampa bucólica soñada por Félix, con una violenta pelea que va a dar lugar a una confusión de hombres y animales muy intencionada y expresiva. Obsérvese que Miró señala bien explícitamente que los perros combaten de pie, «levantándose y abrazándose como dos hombres», primer indicio éste de la citada confusión. Después, al hacer uso el pastor de sus «zarpas» y de sus dientes para separar a los animales, la confusión y la pesimista intención mironiana quedan completadas al presentar al hombre bestializado, hecho un perro, luchando entre las bestias humanizadas en su actitud combatiente. La alusión al goce involuntario que Félix, el refinado y soñador Félix, experimenta ante la sangrienta lucha, acentúa más aún, exasperadamente, el total proceso de bestialización, en el que los perros, los pastores y el hombre ciudadano y artista quedan violentamente mezclados, como expresión del desengaño y del pesimismo mironianos.

El fernancaballerismo de Miró es, por tanto, esencialmente estético, ligado al paisaje campesino y no a sus hombres, a diferencia del legítimo fernancaba-

llerismo, es decir, el de Cecilia Böhl de Faber, apoyado en el amor de la escritora por las virtudes raciales, campesinas.

A Miró le producen dolor las carreteras, los automóviles ruidosos, los modernos *chalets* de veraneo, porque ensucian y quiebran la belleza del paisaje, su intimidad, su dulzura, su silencio. Es decir, son los propios hombres los enemigos de todo ese mundo delicado —ternura de las hierbas, de los árboles, de los manantiales— cantado por Miró. Son los propios pastores los encargados de destruir ante el hombre de la ciudad la imagen bucólica que en éste suscitan un paisaje, unos sonidos, un tono de vida.

Azorín y Miró tienen para el paisaje, las cosas y los hombres una mirada atenta, atentísima, en la que amor y dolor se entrecruzan. Es el mismo caso de Antonio Machado cuando canta los campos de Castilla. Para la tierra, desnuda, enjuta, humilde, tiene su amor y su queja. Para el hombre de esa tierra, su mirada noventayochista:

> Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
> capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
> que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
> esclava de los siete pecados capitales.

Este hombre alienta también en las páginas de Miró y deja en ellas, junto a toda la gracia, la belleza de un mundo, de un paisaje paradisíaco, un signo doliente cuya raíz más próxima es inequívocamente noventayochista.

El tema del tiempo en Azorín

Todos sabemos cuál es el principal personaje de las novelas, de los ensayos, del teatro de Azorín: el tiempo.

Se ha escrito y hablado ya tanto acerca de este tema, el de la preocupación temporal en la obra azoriniana, que todo nuevo acercamiento al mismo levanta en seguida el fantasma del tópico. Pero es preciso atreverse a desafiar a ese fantasma para tratar ahora de percibir algunos rasgos del tema, vistos a través de la comparación Azorín-Miró. Quizá así, al ampliar las posibilidades de estudio, al conectar la inquietud azoriniana con el motivo del tiempo en Miró, podamos conseguir nuevas piedras de toque reveladoras de semejanzas y diferencias entre los dos escritores levantinos.

En las obras de Azorín, el tema del tiempo suena con muchos y muy variados acordes. Ya *La Voluntad* presenta alguno de esos acordes. *Naciendo morimos*, piensa Azorín en un capítulo de ese libro, al considerar la fugacidad del vivir, el correr del tiempo. Es, en definitiva, el viejo motivo de la cuna y la sepultura, tratado ascéticamente por Quevedo, cantado en versos como los de aquel soneto que concluye:

> En el Hoy, y Mañana y Ayer, junto
> Pañales y Mortaja, y he quedado
> Presentes sucesiones de difunto.

El sentido y el dolor del tiempo en esta obra azoriniana, *La Voluntad*, parecen, pues, enlazar con la manera tradicional de tratar el tema. Pero aún hay más. En una página se lee: «¡Esos interminables minutos de los pueblos!» Esta frase, insignificante en apariencia, significa, sin embargo, otro de los acordes con que el escritor expresa y matiza su sentido del tiempo: éste es no sólo dolor, sino también relatividad. El fluir del tiempo es distinto, según los hombres rellenemos su pulsación de gozo, de angustia, de inquietud, de hastío. Los minutos de los pueblos pueden ser interminables para Azorín, porque el tiempo no es una

fluencia abstracta, sino un relevo de horas, de minutos, de segundos que resbalan unos tras otros sobre las realidades cotidianas del vivir, sobre el tedio de los hombres... Azorín, como Miró en *Años y leguas* —título expresivo—, conjuga el tiempo con el espacio, y sabe extraer de esa conjunción delicados hallazgos estéticos, al plasmar visualmente la inexorabilidad del fluir del tiempo, no ya en el pasar de las manecillas del reloj, sino en la emoción del farolillo rojo del tren, que una y otra vez, indiferente a los dolores de los hombres, aparece entre la noche para hundirse luego en ella hasta el día siguiente. La emoción del tiempo, en páginas como esas, tan conocidas, nos es transmitida entonces espacialmente, nos quema a través de ese rasgo luminoso que palpita unos instantes en la distancia para perderse y reaparecer al día siguiente a la misma hora. Si el tiempo aparece relativizado en Azorín —«¡Esos interminables minutos de los pueblos!»— es porque el escritor nos presenta siempre su vibración encajada en el resonador de un espacio dado: un pueblo, la habitación de Doña Inés, el sonar de una flauta en el balcón, la inmensidad misma del cielo de fray Luis de León repleto de estrellas y de emoción temporal. Todo un mundo muy complejo de luces, de sonidos, de gestos, de matices, de palabras, sirve a Azorín para expresar su gran inquietud del tiempo. Digo inquietud, porque no siempre el tema del tiempo es dolor en Azorín, o de serlo, aparece, en ciertos casos, suavizado por alguna conclusión tenuemente esperanzadora.

Así, el motivo de las ruinas en el capítulo XXXVII de *Una hora de España* aparece expresado por Azorín en función del tiempo y de la muerte, como en nuestros clásicos, pero modificado por una leve añadidura final que es como un delicado alentar de vida junto a la pesadumbre de tanta piedra muerta.

Ahora sus piedras —se refiere Azorín a los viejos palacios— nos dicen lo que antes no podían decir: la tragedia del tiempo que se desvanece. Viajero: es la hora de meditar ante las ruinas, y este paredón ruinoso de un palacio que fue, aquí en la campiña solitaria, nos da tema para nuestras meditaciones. Los siglos han transcurrido. El antiguo palacio se ha desmoronado; pero aquí, al lado de las ruinas, como una sonrisa expirante en la eternidad, está este grupo de finos chopos que tiemblan levemente en sus hojas al soplo de la tarde expirante.

Ante las ruinas del palacio, Azorín parece comportarse como Rodrigo Caro ante las de Itálica; Quevedo, ante las espirituales de su patria y de él mismo; Calderón, Góngora o Rioja, ante la ruina tempranísima escondida tras el frescor de la rosa; Lope, ante la impresionante ruina de belleza que es la calavera de una mujer. Todas esas barrocas ruinas —anfiteatros, patria, flor, mujer— suscitan en sus contempladores del XVII ascéticas lecciones de desengaño, pensamientos de muerte y caducidad, apetencia de salvación extraterrena, eterna. En Azorín, la asociación de ruinas con tiempo, muerte y desengaño, es idéntica a la de esos escritores barrocos. Pero hay en la sensibilidad del escritor noventayochista algo nuevo que faltaba en la de aquéllos, e incluso en la de los escritores románticos, para los cuales la ruina, antes que expresión de la victoria del tiempo sobre el orgullo de las construcciones humanas, lo es del triunfo de la naturaleza, de la roedora y demoledora vegetación.

En la descripción azoriniana hay árboles junto a las ruinas, pero no como expresión del triunfo de éstos, de la vegetación sobre la obra del hombre, sino más bien como imagen de esperanza, como milagrosa compensación. Obsérvese la conjunción adversativa de que Azorín se sirve para saltar de la estampa de las ruinas a la de los chopos:

El antiguo palacio se ha desmoronado; *pero* aquí, al lado de las ruinas, como una sonrisa expirante en la eternidad, está este grupo de finos chopos...

Los chopos simbolizan en la descripción azoriniana el flujo indetenible, inagotable, de la vida. Junto a la muerte encarnada en las piedras del palacio, los finos chopos tiemblan, es decir, se mueven, emanan vida. Al adherir Azorín al tema de las ruinas, del tiempo implacable, su profundo sentimiento del paisaje —¡esos tan castellanos, finos chopos!—, nos da la medida de su fe en lo vital, fluir mágico que escapa a la muerte y al tiempo. Podrán morir esos chopos, ser derribados, ¿pero es que no surgirán otros en otra parte como expresión del poder misterioso de la vida, de las resurrecciones primaverales, del incesante bullir y crear de las fuerzas germinales del mundo? Los chopos azorinianos junto a las ruinas del palacio no son sólo un plástico contrapunto —esbeltez, elevación de los árboles junto a la pesadumbre de las piedras caídas—; son también, con su temblor, el temblor mismo de la vida, el temblor de los manantiales que nacen misteriosamente entre las peñas, el temblor amoroso de Alisa, la imaginada hija de Calixto y Melibea, ante el galán que entra en la huerta persiguiendo a su halcón. Muy conocidas son esas bellas páginas de *Las nubes,* en las cuales el autor, dando un desenlace personal a *La Celestina,* presenta a Calixto, casado hace años con Melibea, sumido en meditaciones sobre el tiempo, sugeridas por el pasar de las nubes. Éstas son siempre distintas y son siempre las mismas, como distinto es el halcón que entra ahora en el huerto, y distinto es el joven que se dirige a Alisa, hija de Melibea. Distinto todo, pero todo igual; repetición de la vida, repetición de la lucecita roja en la noche. Parece como si, a despecho de la muerte, del paso

del tiempo, de los desengaños, de las ruinas, la vida fuera una inapagable, siempre encendida antorcha que el corredor que está a punto de caer, con sus fuerzas exhaustas, pasa al que las tiene intactas. Por eso en la obra de Azorín encontramos nuevos equivalentes de personajes ya desaparecidos, nuevas figuras cervantinas, un nuevo Don Juan, una nueva Melibea... La vida es repetición, el tiempo es un continuo presente.

De ahí el gusto azoriniano por ese tiempo verbal. Sería prolijo recoger ejemplos, hasta tal punto abundan en toda su obra. Así, en *La Voluntad* creo que casi todos los verbos aparecen empleados en presente; v. gr.:

> A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo.

El gusto por el orden, la delimitación de momentos —uno tras otro— y colores, convierte la descripción azoriniana en un bello sucederse de luces, de sonidos, todos en presente. Miró gusta de ver el paisaje y los seres quietos, con inmovilidad de estampa o de retablo. Azorín parece preferir el movimiento, el eterno fluir del presente, perceptible no sólo en los verbos, sino también en los demostrativos. De las formas *éste, ése* y *aquél,* es la primera la más empleada por el escritor; es decir, aquella que indica una mayor inmediatez, proximidad espacial y, en consecuencia, temporal también. Se lee, por ejemplo, en *La Voluntad:* «Esta peregrinación de iglesia en iglesia, en este día solemne, en esta noche tranquila de esta vetusta ciudad sombría.» Todo está ahí, ahora, en este momento del presente, ante nuestros ojos.

Incluso para la evocación del pasado se sirve Azorín de verbos en presente. En *La Voluntad:*

En las viejas edades, el pueblo fervoroso abre los cimientos de sus templos, talla las piedras, levanta los muros, cierra los arcos, pinta las vidrieras, forja las rejas, estofa los retablos, palpita, vibra, gime en pía comunión con la obra magna.

En *España,* libro en el que tanto pasado, tanta evocación hay, la tonalidad de presente es la dominante. Así, en un capítulo evocador de Berceo, se lee: «Éste es un labrador», fórmula presentativa muy del gusto azoriniano. Lo mismo ocurre en *Una hora de España* y en *Al margen de los clásicos,* en cuanto a la metamorfosis pasado-presente. Azorín, para dar vida a los clásicos —autores, libros, romances, personajes—, lo primero que hace es sacarlos de su alvéolo temporal —el pretérito— y lanzarlos a la movilidad continua de un nuevo presente.

En el libro *Madrid,* ha dicho el autor: «Tengo la certidumbre honda, inconmovible, de que todo es presente. No hay más que un plano del tiempo, y en ese plano —presente siempre— está todo.» Y en sus *Memorias* ha insistido: «Para mí —y para muchos— no hay presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente.»

El sentirlo todo como presente podría ayudar también a explicar algún rasgo del peculiar estilo de Azorín, su gusto por las oraciones cortadas, por las estructuras sintácticas ágiles y flúidas.

En uno de los artículos que componen el libro *El artista y el estilo,* dice Azorín, refiriéndose a Hernando del Pulgar, que éste, «como sus congéneres, es un prosista estático y nosotros necesitamos de una prosa dinámica.» Esa defensa del dinamismo sintáctico lleva al escritor a combatir y rechazar los incisos, la lentitud; a preconizar el uso de la elipsis para obtener la máxima agilidad sintáctica. Habla también de la supresión de las transiciones, defendiendo así el estilo, la moda-

lidad expresiva que manejó, sobre todo, en *Félix Vargas* y *Superrealismo.*

Y en el libro *Madrid,* al hablar de Baroja y hacer observaciones generales sobre el estilo, llega a ver la esencia de éste en el tiempo, es decir, el *tempo.* «Con tiempo lento —señala Azorín— no puede haber gran escritor. Ni aunque sea puro y propio y elegante.» Frente a estos ataques azorinianos contra el *tempo lento,* contra los incisos, habría siempre que recordar el nombre de Proust, extraordinario, maravilloso escritor, precisamente por su dominio de la lentitud expresiva, captadora de todos los matices, de todas las sensaciones.

Creo además —y lo creo pensando en el caso del propio Azorín— que una prosa rápida, de sintaxis ágil, de oraciones aisladas, como es la suya, no siempre está al servicio de una técnica impresionista, en la que todo —personajes, acciones, ambientes, colores— está visto y expresado también con rapidez, sino que, en otros muchos casos, ese mismo tipo de prosa se adecúa —por paradójico que parezca— a un propósito de lentitud descriptiva. Es más, creo que, apurando la cuestión, resultaría que en Azorín, tan enemigo del tiempo lento, hay más casos de lentitud que de rapidez descriptiva. El ir colocando y enumerando unas cosas tras otras, un gesto tras otro, podrá hacerse a través de una prosa cortada y rápida. Pero el efecto que tales enumeraciones y descripciones comportan es de lentitud, ya que, referidas a la mirada del escritor y, en consecuencia, a la del lector, sucede que esa mirada no lo ve todo de una vez para, impresionistamente, describirlo todo de una vez también. Por el contrario, la mirada va lentamente recorriendo una estancia, todos los detalles de la estancia, el movimiento de un personaje, todos los detalles de ese movimiento.

Creo, pues, que es preciso separar como cosas distintas el tiempo sintáctico, que en Azorín es ágil, rápido, y el descriptivo —en su doble plano sensorial-psicológico—, cargado casi siempre de lentitud.

Son muchos los ejemplos que podrían transcribirse. Quiero tan sólo recordar aquí algunos significativos. Véase esta descripción del capítulo II de *La Voluntad,* realizada con una técnica de mirada lenta, desplazándose de objeto en objeto, próxima a la manera del *travelling* cinematográfico. De la fachada de la casa a su interior, de la escalera a los pisos, etc.:

La casa fue terminada el día de la Cruz de Mayo. En la fachada, entre los dos balconcillos de madera, resalta en ligero relieve una cruz grande. Dentro, el porche está solado de ladrillos rojos. Las paredes son blancas. El zócalo es de añil intenso: una vira negra bordea el zócalo. En el testero fronterizo a la puerta, la espetera cuelga. Y sobre la blancura vívida de la cal resaltan brilladores, refulgentes, áureos, los braserillos diminutos, las chocolateras, los calentadores, las capuchinas, los cazos de largas raberas, los redondeles... Ancho arco divide la entrada. A uno de los lados destaca «el ramo». El ramo es un afiligranado soporte giratorio. Corona el soporte un ramillete de forjado hierro. Cuatro azucenas y una rosa, entre botones y hojarasca, se inclinan graciosamente sobre el blanco farol colgado del soporte.

A la izquierda, se sube por un escalón a una puerta pintada de encarnado negruzco. La puerta está formada de resaltantes cuarterones, cuadrados unos, alargados y en forma de T otros, ensamblados todos de suerte que en el centro queda formada una cruz griega. Junto a la cerradura hay un tirador de hierro: las negras placas del tirador y de las cerraduras destacan sus calados en rojo paño. La puerta está bordeada de recio marco tallado en diminutas hojas entabladas. Es la puerta de la sala. Amueblan la sala sillas amarillas con vivos negros, un ancho canapé de paja, una mesa. A lo largo de las paredes luce un apostolado en viejas estampas toscamente iluminadas, etc.

Una descripción semejante en el ritmo lento, en la técnica de *travelling,* de mirada morosa y ordenadamente viajera, se encuentra en *Antonio Azorín:*

La entrada de la casa principal es ancha. Está enladrillada de losetas amarillentas. Hay una puerta a la derecha y otra a la izquierda; una y otra están ceñidas por resaltantes cenefas lisas. Recia viga, jaharrada de yeso blanco, sostiene las maderas del techo. A los lados, dos ménsulas entesadas adornan la jácena. Sobre la pared, bajo las ménsulas, resaltan los emblemas de Jesús y María.

Al piso principal se asciende por una escalera oscura. La escalera tiene una barandilla de hierros sencillos; el pasamanos es de madera; en los ángulos lucen grandes bolas pulimentadas.

La primera puerta del piso principal da paso a dos claras habitaciones; una es un cuarto de estudio, la otra sirve de alcoba.

El estudio tiene el techo alto y las paredes limpias. Lo amueblan dos sillones, una mecedora, seis sillas, un velador, una mesa y una consola. Los sillones son de tapicería, a grandes ramos de adelfas blancas y rojas sobre fondo gris. La mecedora es de madera curvada. Las sillas son ligeras, frágiles, con el asiento de rejilla, con la armadura negra y pulimentada, con el respaldo en arco trilobulado. El velador es redondo; está cargado de infolios en pergamino y pequeños volúmenes amarillos. La mesa es de trabajo; la consola, colocada junto a la mesa, sirve para tener a mano libros y papeles.

La mesa es ancha y fuerte; tiene un pupitre; sobre el pupitre hay un tintero cuadrado de cristal y tres plumas. Reposan en la mesa una gran botella de tinta, un enorme fajo de inmensas cuartillas jaldes, un diccionario general de la lengua, otro latino, otro de términos de arte, otro de agricultura, otro geográfico, otro biográfico, etc.

El tono de estas descripciones, en su lentitud pormenorizadora, es casi de inventario, y recuerda, en cierto modo, las detalladísimas descripciones de las novelas realistas del pasado siglo. Por ejemplo, algunas de Pereda y de la Pardo Bazán.

La diferencia fundamental perceptible entre las descripciones naturalistas y los inventarios azorinianos reside, quizá, en que en estos últimos hay movimiento, el dado por ese lento ir y venir de la mirada desde la

puerta de la casa al interior del portal, a la escalera, a la sala, a las paredes y mobiliario de ésta, etc. El tiempo fluye por las descripciones de Azorín. El sucederse de oraciones breves transmite ese latir del tiempo, ese viajar de la mirada atenta y escrutadora. Algún caso hay, sin embargo, en que la descripción se asemeja en su quietud a las de Pereda o la Pardo Bazán. El escritor está ante su mesa, y sin salir de su habitación deja que su mirada vaya inventariando todo el quieto y pequeño mundo que le rodea. Así, leemos en *Los pueblos:*

Yo estoy sentado ante una mesa ancha, blanca, de pino; esta mesa está colocada junto a la pared, en una anchurosa estancia; la estancia se halla en el último piso de la casa, y es tan grande como todo el edificio; las paredes son ásperas, grises, sin estucar; el piso es de yeso; el techo, en dos marcadas pendientes, aparece con sus vigas retorcidas, rojizas, llenas de nudos. Y hay junto a las paredes, en los rincones de esta espaciosa estancia, cajones vacíos, arcaces grandes, toscos; palmas secas de Ramos, un torno vetusto, una tablilla de contar la ropa, sacos de lana, maletas viejas —que en sus días corrieron por el mundo—, sillones desfondados, cojos; madejas de cuerda, cajas de cartón, braseros manchados de verde cardenillo, velones arcaicos —que fueron vencidos por el petróleo—, quinqués polvorientos —que han sido derrotados por la luz eléctrica—, marcos negruzcos de cuadros, vidrieras rotas...

Éste es un quieto inventario de cosas, realizado casi a la manera descriptiva naturalista. Y digo *casi* porque hay algo en el enumerar azoriniano que falta en el de los novelistas del siglo pasado, que gustaron de tan prolijas descripciones. Ese algo es el toque sentimental, afectivo, que se infiltra entre el recuento de objetos. Junto a la pura intención descriptiva se percibe la matización de ternura, el tema de las lágrimas de las cosas, la nostalgia por el tiempo ido, simbolizado en esos

objetos derrotados por otros que un día también irán a parar al desván de lo inservible.

La lentitud descriptiva de Azorín no siempre encarna en descripciones de interiores, de objetos, sino que, en ciertos casos, la vemos aplicada a gestos, actitudes, movimientos humanos. Nada más expresivo a este respecto que los capítulos IV y V, *La espera* y *La carta,* de *Doña Inés.* El escritor emplea en ellos una técnica de cámara lenta, próxima casi a la de Proust, al desmenuzar todos los gestos, las actitudes, en sus detalles más ínfimos. Con tal lentitud, Azorín quiere conseguir un efecto sentimental, temporal, el de la emocionada espera de Doña Inés, que desea la llegada de una carta. Véase el comienzo de *La espera,* perfecta expresión de la contenida impaciencia de la dama, del valor relativo que el tiempo tiene ahora para ella, deseosa de imprimirle velocidad para que con su paso rápido pueda llegar antes la ansiada carta:

Doña Inés está en el cuartito de la costanilla. No sucede nada; todo está tranquilo. Ha salido la dama por la puerta de la derecha y traía en la mano un plato con un vaso de agua. Al llegar frente al balcón, se ha detenido. Ha levantado el vaso y lo ha mirado a trasluz. Ha dudado un momento y ha vuelto a entrar por donde había salido. Al cabo de un instante, ha tornado a salir con otro vaso de agua —o el mismo con otra agua— y ha desaparecido por una de las puertas de la izquierda. No sucede nada; Doña Inés está tranquila. ¿Está tranquila del todo la señora? Hay momentos en que estamos tranquilos y en que, sin embargo, sentimos allá dentro de nosotros una levísima turbación. No nos sucede nada; repasamos mentalmente todos los sucesos que pudieran desazonarnos; no existe en ellos nada anormal. Y con todo, diríamos que en el remotísimo horizonte de las posibilidades ha aparecido una nubecilla —no es nada— que ha de ir avanzando hasta convertirse en tormenta. El tiempo pasa. Con la punta aguda de los dedos, la mano derecha extendida, se arregla doña Inés, con toquecitos rápidos, la negra onda de pelo que baja desde la crencha hasta el rodete.

En el capítulo V, la lentitud descriptiva, conseguida nuevamente a través de una sintaxis paradójicamente rápida, expresa no ya la espera, sino la vacilante actitud de Doña Inés entre el temor y la esperanza, entre el deseo de abrir la carta, recibida ya, y el de mantenerla cerrada por miedo a sentirse defraudada por su lectura, tal como sucede. Esa incertidumbre, ese titubeo volitivo reflejado en los vacilantes gestos y movimientos, dan lugar a otra morosa descripción azoriniana. Del choque de tal morosidad, del orden puesto en la descripción, con el apasionamiento subyacente en el episodio, saca Azorín un gran efecto estético, emocional. Tras la tersa, mesurada, lenta descripción; tras la aparente serenidad y sosegados gestos de Doña Inés vibra un momento decisivo en su vida:

> Una carta no es nada y lo es todo. Cuando doña Inés ha penetrado de nuevo en la salita, traía en la mano una carta. Una carta es la alegría y el dolor. Considerad cómo la señora trae la carta; el brazo derecho cae lacio a lo largo del cuerpo; la mano tiene cogida la carta por un ángulo. Una carta puede traer la dicha, puede traer el infortunio. No será nada lo que signifique la carta que doña Inés acaba de recibir; otras cartas como ésta, en este cuartito, ha recibido ya. Avanza lentamente hacia el velador que hay en un rincón y deja allí pausadamente la carta. Una actriz no lo haría mejor.

(Obsérvense los adverbios: *lentamente, pausadamente,* y esa última observación alusiva a la compostura, al dominio del gesto. Quizá estos capítulos de *Doña Inés* nos ayudaran a comprender el descubrimiento del cine por Azorín. En él debe haber encontrado el escritor muchos de los recursos expresivos que había manejado literariamente, sobre todo el acercamiento a las cosas, a los objetos, a los gestos. Y también el valor dramático, visual, de la lentitud.)

En toda la persona de la dama se nota un profundo cansancio. Sí; está cansada doña Inés. Cansada, ¿de qué? En el canapé se ha sentado una vez más, y en su mano derecha, extendida sobre el muslo, refulge el celeste zafiro. La mirada va hacia la carta. La carta será como todas las cartas. Con el cabo de los dedos sutiles —los de la mano derecha— se alisa la señora el negro pelo. La mano izquierda estira el corpiño. Y ahora, al realizar este ademán, al enarcar el busto, surge del pecho, de allá en lo hondo, un suspiro. La carta no dirá nada; será como otras tantas cartas. En el velador espera a que su nema sea rasgada. Va declinando la tarde; el crepúsculo no tardará en llegar. La región penumbrosa —levemente penumbrosa— de la inquietud en el espíritu comienza a extenderse. En la zona indecisa entre la salud y la enfermedad se va operando un cambio; lentamente, con una fuerza que nos arrastra desde la eternidad, sin que todas las fuerzas del mundo —¡oh mortales!— puedan impedirlo, principiamos a entrar en la tierra del dolor y las lágrimas. La carta está en el velador; blanquea su sobre en la luz desfalleciente del crepúsculo que se inicia. No dirá nada la carta; será como otras cartas. La dama la tiene ya en sus manos. ¿Cruz o cara? ¿Cuál será nuestra suerte? El sobre ha sido roto. La mirada de la dama va pasando por los renglones. ¿Habéis visto la lividez de un cuerpo mortal? Así está ahora el rostro de la señora; mortal ha quedado doña Inés. Y con movimiento lento, lentísimo, como lo haría una consumada actriz, ha dejado otra vez doña Inés la carta en el velador. Y al momento siguiente, con brusquedad, la ha cogido otra vez y la ha estrujado fuertemente con el puño. Se ha vuelto a sentar abatida en el canapé. Respiraba jadeando.

Es indudable que algo de ese jadeo, de esas crispaciones, de esa lentitud nerviosa que encubre acelerado latir de los pulsos, apasionada tensión, algo de todo eso ha quedado apresado en la sintaxis, en el alentar de oración tras oración breve en ese capítulo que concluye con la visión de la caída lenta de la carta rota en pedazos:

La mano, fuera del balcón, lanzaba los cien pedacitos de papel blanco. Los múltiples pedacitos de papel caían, volaban, revoloteaban en la luz penumbrosa del crepúsculo, y una encendida estrella rutilaba en el azul diáfano.

Obsérvese la triple gradación verbal «caían, volaban, revoloteaban», cuya lentitud expresiva refleja bien la visual del blando derramarse de los papelitos desde el balcón. La estrella que se enciende en el cielo invadido ya de noche, da —visualmente también— la medida del tiempo transcurrido en esos dos capítulos. Recuérdese que hay unas líneas en que se lee: «Va declinando la tarde; el crepúsculo no tardará en llegar.» El lento oscurecimiento de la tarde actúa como de acorde suave y diluido que acompaña el lento moverse de doña Inés.

¿Puede Azorín, realmente, combatir el gusto por el *tempo* lento? ¿Es que no lo ha utilizado él en páginas tan bellas, tan emocionantes, tan delicadas como estas de *Doña Inés?*

En la prosa de Azorín se produce, pues, la paradójica unión de un *tempo* psicológico lento y una expresión de ritmo sintáctico rápido. Si la prosa de Azorín presenta estas características, si su estructura rítmica es rápida, quizá sea porque el presente es también un rápido fluir, porque ningún momento, ningún latido del tiempo en marcha puede quedar congelado, detenido, al ser empujado por el que inmediatamente le sigue. Un presente sentido así explica el vivo, agilísimo fluir de la cortada prosa azoriniana. Si el escritor repudia los incisos es por que éstos suponen, en definitiva, una detención del tiempo, una paralización más o menos larga del presente.

Azorín acompasa el ritmo, los latidos de su prosa, a los del tiempo en movimiento, a los del tiempo sentido en presente. Pero como el escritor no quiere dejar escapar ninguno de esos latidos, como desea captar todo el cálido fluir del presente, sin intermitencias, sin interrupciones, tiene forzosamente que incurrir en las descripciones lentas, aquellas en que todos los objetos van

siendo enumerados unos tras otros, en el orden en que la mirada en movimiento los va percibiendo y seleccionando. Si así no fuese, si en las descripciones azorinianas algo resultase escamoteado, tendríamos como consecuencia la del escamoteo del presente mismo, la de su falso recorte o compresión. Y no es que esto excluya en la obra azoriniana las descripciones sintéticas o impresionistas. No; Azorín no es un escritor farragoso. Su lentitud es, en cierto modo, normal, la de un ser que quiere ajustar el ritmo de su mirada, de su sentir, de su prosa, al ritmo mismo del tiempo.

El tema del tiempo en Miró

En unas páginas de *La Voluntad,* de Azorín, se lee: «El humo blanco de las mil chimeneas asciende lento en derechas columnas.» Humo en movimiento frente al *Humo dormido,* al humo quieto de Gabriel Miró.

Éste —en otra parte lo he estudiado— tiende a la estampa, al cuadro estático, a la descripción que es un lienzo de retablo donde todo —aire, gestos, ademanes— aparece inmovilizado, casi petrificado. Un mundo, el mironiano, en el que se diría que los seres humanos se han trocado en imágenes, en compensación de la humanización que frecuentemente afecta a éstas. (Recuérdese el tema del enamoramiento de María Fulgencia por el ángel de Salzillo en *El obispo leproso.*)

El gusto por la técnica descriptiva inmovilizadora es claro reflejo o expresión de la manera mironiana de sentir el tiempo, de vivir el problema.

Sin que, naturalmente, este tema ocupe en las páginas de Miró tanto espacio y tanta atención como en las de Azorín, sí cabe decir que hay en la obra del autor de *Años y leguas* una cierta angustia o preocupación

temporal que convendría estudiar. Aquí sólo puedo ofrecer algunos ejemplos expresivos, pocos tal vez, pero suficientes para mi actual propósito.

En el cuento *El reloj*, liga Miró el tema del tiempo, visualizado y audible en el latir de la máquina, al tema de la muerte. El reloj familiar se para. Y cuando llega reparado, el padre ha muerto. «Y del pecho de ébano salieron profundas y templadas las horas, derramándose en todos los recintos y dejando fugaz ilusión de padre vivo...»

Tiempo, muerte y eternidad parecen entrecruzarse en ese misterio del reloj que ha robado horas a los humanos al pararse, y que, una vez en marcha, al recuperar su latido, hace revivir con él, ilusoriamente, el del ser que desapareció. La muerte temporal, pasajera, del reloj se cruza con el vivir y el morir de los hombres. El reloj es la plástica imagen del tiempo, de la vida, de la muerte. De ahí su importancia en las páginas de Miró, en las que tantas veces está presente, quieto o con incesante tic-tac.

En *El abuelo del rey* aparece otro reloj cargado de simbólicas resonancias, como un objeto misterioso que, al ser cifra del tiempo y de su discurrir, lo es también de la muerte y de la eternidad. Recuérdese a este respecto el valor simbólico —ascesis, desengaño— que el reloj tiene tantas veces en la literatura barroca española. Recuérdese asimismo el capítulo *El pez y el reloj* de *Los pueblos*, de Azorín.

Si en el cuento *El reloj* extrae Miró un efecto emocional del contraste entre la vida de la máquina y la muerte de los hombres, en *El abuelo del rey* el secreto del reloj que siempre está parado parece residir en su calidad de triunfador, de vencedor del tiempo. Cuando el abuelo le regala al nieto un reloj que no anda, le dice:

Ni le hace falta, hijo mío. Es el más precioso de todos los relojes del mundo; el primero que llevó mi padre y el que yo usé a tu edad. Este reloj no es como los otros, sino al contrario; mira: los relojes sirven para averiguar las horas que pasan, para saber el momento del tiempo en que estamos cuando se nos ocurre mirar sus saetas; pues éste, no, señor; éste señala las horas que han pasado, y hace meditar más; es el Kempis de los relojes. Te prevengo que estoy repitiéndote las mismas palabras que le pronuncié a tu padre y que me dijo el mío; y para que me entiendas, he de añadirte que este reloj no puede andar ni debe hacerlo. Cuando salgas de casa o te dispongas a cumplir o a hacer algo que requiere estudio, meditación, etc., antes colocas las agujas en la hora que entonces sea; ¿ya regresas o terminas el asunto?, pues bonitamente sacas tu relojito, y sabes el tiempo que has invertido... Claro que necesitas otro reloj que ande; pero, vamos, aquí, en la sala, tienes uno de consola, y en el corredor otro de pesas, muy hermoso y seguro, que nunca necesitó que las manos de ningún mecánico le remendasen ni nada.

El nieto no se conforma con la explicación, y dice:

—¡Abuelo, este reloj está roto! ¿De qué sirve?

Vióse que el abuelo sufría, que se le mojaban los ojos, que miraba compasivamente al bachiller, su nieto, en quien siempre se recreó su alma.

—¡Valiera más que hubieras tenido la fe que yo tuve! Sí, ¡este reloj está roto! Dos años me costó averiguarlo; dos años pasé atento a esas horas paradas que decías. ¡Y aquella simplicidad de entonces hoy me procura el tiempo pasado que tú nunca verás en el pobre reloj roto!

El reloj quieto es más bello para Miró que en movimiento; como más bello es también el humo dormido, el paisaje quieto o el gesto humano inmovilizado pictóricamente.

Contrástese el pasaje que acabo de transcribir de *El abuelo del rey* con este otro de *El libro de Sigüenza*, muy expresivo en cuanto a la predilección mironiana por el tiempo detenido, por los relojes parados. Dice Sigüenza:

Tiene ese amigo mío una felicidad irresistible para los que no pueden ser particioneros: la de la exactitud del tiempo. Si un reloj oficial tañe horas, consulta el suyo, y si la hora que trae es la misma de las campanadas, su gozo llega a ostentar una sonrisa de acusación contra mí. Le he visto acercarse con avidez a la vidriera de los doradores de relojes para consultar el cronómetro coronado por el rótulo que dice: «Hora exacta». Delante de ese cristal, frío y austero como la frente del «Kempis», tomaba su reloj y lo acariciaba, y parecía que le instase a seguir las enseñanzas infalibles del tiempo sabiamente medido. Comunicándosele la hora exacta, sentíase poseído de todas las exactitudes biológicas y éticas. Tuve el prurito de esta posesión, y con el fervor honrado del que copia la virtud sin remedar al virtuoso, cotejé mi hora con la del cronómetro y la acomodé a la suya. Pero no todos hemos nacido con la misma capacidad de disciplina para las perfecciones. Ya era yo dueño, como él, de la hora exacta. ¿Qué haría yo con ella? ¿Para qué la quería? Cuanto pensase y acometiese se hallaba bajo los rigores de la hora exacta. Comencé a vivir con una pesadumbre, con un agobio del tiempo implacable. La hora exacta corre; yo la tengo, y desbordo de su órbita y me oprimo en su medida; me estaba ancha y corta; hasta que se me paró mi reloj, y tomé el cauce del tiempo, que corría según mi sangre.

Vemos, pues, que el valor, la emoción del reloj parado, son consecuencias de desear Miró vivir, no el tiempo, sino *su tiempo*, el que fluye en su sangre; no el que percute en un horario o un minutero regidos por un frío mecanismo. Miró vive y expresa su tiempo, su tendencia a la quietud, al sueño, a quedarse inmóvil ante la mágica intemporalidad del reloj roto, del paisaje no alterado por el trasiego y la suciedad de una carretera, de la delicia de un manantial fluyente siempre, pero con tan suave, escondido ademán que las aguas nunca se ven turbias, agitadas por el movimiento del fluir, sino que siempre ostentan la tersura y la serenidad de lo inmóvil, lo perenne, lo eterno.

En alguna ocasión, bellísima ocasión, el tiempo adquiere plástica carnadura para Miró, no sólo en los re-

lojes, sino también en las campanas. En ellas, en sus sonidos, en su temblor, ha ido quedándose el rumor del tiempo ido. Las campanas tienen también algo de reloj, al derramar sus sones a determinadas horas desde la aguja del campanario. Miden, cantan o lamentan el nacer, las alegrías, los terrores, el morir de los hombres. Miró parece tocar el pálpito del tiempo en el temblor sonoro de las viejas campanas. Véanse estas líneas de *El Ángel, El molino, El caracol del faro:*

Oyéndolas [las campanas] se alcanza la plenitud evocadora del lugar, de su óptica y hasta de su tacto, porque vibra en ellas el tiempo; el tiempo inmóvil de atrás, de las generaciones acostadas inmensamente entre los cuatros cipreses que arden en el oro de la puesta del sol; el tiempo del instante de ahora, estremecido como un pájaro invisible que toca nuestras sienes; y el tiempo que ha de venir por el horizonte como una brisa nueva, y ha de hilarse en la rueca del campanario.

Pasado, presente y futuro se anudan en el campanario, convergen casi en un punto, en una dimensión extratemporal de eternidad, de quietud, la de ese «tiempo inmóvil» que Miró dice ser el de atrás, el del pasado, pero que realmente, para él, lo es todo.

La consideración del pasado, del fluir del tiempo, arrastra a Miró, por boca de D. Magín, en *El obispo leproso,* a consideraciones ascéticas, manriqueñas:

Don Magín penetró en la segunda morada de su conciencia.
—¡Era verdad; todo pasaba volando después de haber pasado! Pero ¿y antes de pasar? En las delicias y en las adversidades pocos escapan de decirse: ¡Eso no lo pude gozar! ¡Esto no lo podré resistir! Pues aguardemos, y dentro de algunos años: diez, quince, veinte años, todo se habrá derretido. Escondida tentación de mujer. ¿Es aquella? ¿Es esta mujer? —¿Pensaría entonces don Magín en doña Purita?—. Ella tiene treinta años y yo cincuenta. ¡Dentro de veinte más! Todo pasado, incluso lo que no pasó.

Pues que vemos lo presente
Que en un punto se es ido
Y acabado,
Si juzgamos sabiamente
Daremos lo no venido
Por pasado.

¿También lo no pasado lo daremos por pasado? Todo pasa. ¿Todo? ¿Pero qué es lo que única y precisamente pasará sino lo que fuimos, lo que hubiéramos gozado y alcanzado? Y si no pudimos ser ni saciar lo apetecido, entonces, ¿qué es lo que habrá pasado? ¿No habrá pasado la posibilidad desaprovechada, la capacidad recluida? ¿Y nuestro dolor? También nuestro dolor. ¿Y no quedará de algún modo lo que no fuimos ni pudimos, y habremos pasado nosotros sin pasar? Dolorosa consolación la de tener que decir: ¡Todo pasa, si morimos con la duda de que no haya pasado todo: la pasión no cumplida, la afición mortificada!

Los transcritos versos manriqueños llevan a D. Magín —y a Miró— a ver el futuro —el que ha de realizarse y el que será posibilidad perdida— como pasado, cumplido ya, es decir, transformado en tiempo inmóvil, tiempo quieto, puesto que, como hemos visto en el pasaje de las campanas, eso es el pasado para el escritor. (Recuérdese que Juan de Mena presentaba, en las tres ruedas de la Fortuna, inmóvil la del pasado.)

Siempre, de una manera o de otra —el reloj parado, el tiempo pretérito detenido, recogido en las viejas campanas—, llegamos a la misma conclusión: Miró tiende a inmovilizarlo todo: gestos, paisajes, alentar del humo o del agua. Esa tendencia inmovilizadora le lleva a querer parar el tiempo, a suspender, a paralizar su fluir o, por lo menos, a verlo como tiempo pasado ya, tiempo quieto, hecho latido que sonó, convertido en estampa, en estática fotografía.

Tiempo y espacio —*Años y leguas*— se conjugan en quietud en la obra mironiana. Una y otra dimensión

se sostienen y complementan entre sí. Por eso la quietud, la inmovilidad, la inalterada ordenación de un paisaje, no es sino un eco mágico de la inmovilidad temporal. Por eso provoca dolor, en definitiva, toda alteración del paisaje, en cuanto supone alteración del inmóvil tiempo en él entrañado. Véase cuán significativo resulta el siguiente fragmento de *Años y leguas*, la contemplación de un abismo, por Sigüenza:

Inmóvil, asomado a la hoz, miraba Sigüenza el hondo, miraba las agujas de las cúspides. Después, lo primero que pensó, lo primero que quiso fue soltar una piedra. Soltar una piedra desde el borde de aquel puente resultaba una acción definitiva. Además del tiempo que tarda en caer, además de sus retumbos, de sus chasquidos entre los cantales, de las inesperadas parábolas que traza ella sola, chocando y desviándose en un plano, en los cortes de las peñas; además, y antes de todo, la piedra todavía entre los dedos, en el momento de desprenderse, atrae nuestra vida con boca que oprime, que aspira la mano que la tuvo, y desde que principia a bajar y nos encogemos nosotros mirándola, resulta de una tendencia emocional tan delirante como si, en vez de caer al azul del abismo, prorrumpiese al azul de lo alto. Sigüenza siente su cabeza y sus pulsos en cada roca. La piedra elegida por su mano estaba en una hendedura de la inmensidad. ¿Cuánto tiempo? Siglos. Todo el tiempo que pensara Sigüenza. Y cuando caiga, y llegue, y se articule a su fondo, se habrá enmendado para nuestra sensibilidad la arquitectura de estas desolaciones. Y Sigüenza contempló sus dedos y el paisaje cavado que se enfila en una exaltación como si siempre acabara de rasgarse y de quedarse inmóvil.

Si pudiese bajar y recoger la piedra, la dejaría en su antiguo alvéolo. Pero esto ya no tiene remedio. Y lo pronunció: «No tiene remedio, no tiene remedio.» Esas palabras, tan lisas en la desgarradura del monte, sin concepto, sin referencia de humanidad, adquirían un valor objetivo de fidelidad y eternidad.

Pocas descripciones de Miró tan reveladoras de su sentido del tiempo, de su tendencia a la inmovilidad, como esta que acabo de transcribir. Nos presenta el narrador a Sigüenza, inmóvil, ante un paisaje inmóvil

también. Pero pronto, por obra y gracia de la mano de Sigüenza, va a ser rota esa inmovilidad, va a ser destruido el mágico tono extratemporal que pesa sobre el paisaje y el hombre. Al arrojar Sigüenza una piedra al fondo del abismo, al trastrocar la ordenación del paisaje, rompe el encantado círculo de eternidad en que estaba encerrado y provoca la angustia del tiempo. La caída de la piedra percute en los pulsos, en la sangre de Sigüenza. Tiempo y espacio se van conjugando en ese caer que es como una desgarradura por la que brota con dolor el fluir de la sangre del tiempo, el presente que es la piedra cayendo velozmente en la sima para inmovilizarse otra vez allá, para, en su nuevo alvéolo, entrar otra vez en la quietud, en esa especie de eternidad mironiana que es la inmovilidad. Entre dos inmovilidades, entre dos quietudes, al lanzar Sigüenza la piedra de una a otra, ha provocado y sentido en su misma piel la herida, el desgarrón del tiempo.

El movimiento destruye la belleza, la paz. Cuando ese movimiento cesa, amanece otra vez sobre el paisaje una luz de infinito sosiego.

Por eso Miró gusta del pasado, tiempo quieto, capaz, sin embargo, de dar sentido al presente mismo. En *Años y leguas,* Sigüenza se siente, en una ocasión, vivir en el pasado. Así como Proust puede lanzarse a la busca del tiempo perdido desde las asociaciones, los recuerdos suscitados por el sabor de una magdalena mojada en té, de la misma manera unos olores, unos sonidos devuelven a Sigüenza el tiempo inmóvil, alojan su pasado en la dimensión del presente, hacen casi de éste pasado también, lo congelan, lo aquietan.

Las frondas reciben y se envían la circulación de los aires de ruidos marineros de espumas, y huelen a pueblo, a reposo de hace veinte años. Se le acerca su pasado a Sigüenza respirando en la exactitud de su conciencia de ahora. Otra vez.

Sentirse claramente a sí mismo, ¿era sentirse a lo lejos, o por su actualidad? Pero sentirse en su actualidad, ¿no era sentirse a costa de entonces, de entonces que iba cegado por el instante? Y al inferirse y al extraerse de él, saciándose de su imagen desaparecida, ¿no alcanzaba una predisposición a la felicidad que no fue entonces, cuando pudo ser, ni es ahora, porque ya pasó y sin realidades, y por no tenerlas, encontraba una forma de plenitud?

Así, el arte, para Sigüenza, es un estado de felicidad que se crea en nosotros sin motivos concretos de nuestra vida; es apoderarse de una parcela del espacio, de una hora, ya permanente por la gracia de una fórmula de belleza; es no perdernos del todo para nosotros; reacción y compensación de las realidades.

Miró, de sensibilidad próxima a la de Proust en ciertos momentos, descubre en esas líneas el sentido del pasado, de la memoria, del arte, como el escritor francés, con más amplitud, lo descubre también al final de su ciclo novelesco.

Si Azorín atiende al presente por creer que es lo único que existe, Miró fija su mirada en el pasado. Cree —como dice Sigüenza— que el instante ciega, obstaculiza nuestro conocimiento de nosotros mismos. El hombre halla su imagen en el quieto espejo del pasado, en el reflejo del tiempo inmovilizado que quedó atrás, pero que es susceptible de ser evocado, traído a la memoria voluntariamente o involuntariamente, por una asociación sensorial-psicológica. El arte es para Sigüenza, para Miró, el poder de evadirse del tiempo, de huir del presente, de sumergirse en la quietud. Por eso Sigüenza piensa que el arte «es apoderarse de una parcela del espacio, de una hora, ya permanente por la gracia de una fórmula de belleza». Eso es lo que intenta Miró en sus obras: captar espacio y tiempo, inmovilizar paisajes y horas, darnos la magia y la belleza del humo dormido o del reloj parado, buscar acuciantemente la huella, la vislumbre de lo eterno, a

través de lo terreno y temporal. Miró quisiera destemporalizar el mundo, y cree que para ello la única fórmula es la de la inmovilización. Mover algo, mover una piedra y arrojarla a un abismo, es crear dolor al permitir al tiempo levantar su vuelo heridor y quemante.

Azorín pretende huir de la angustia del tiempo adhiriéndose con todas sus fuerzas a la fluencia ininterrumpida, siempre en movimiento, del presente. Miró, que coincide con el autor de *Los pueblos* en sentir el tiempo como angustia y herida, pretende huir de él inmovilizándolo, haciéndolo pasado, buscando el encanto de los paisajes quietos para percibir a través de su quietud, la del tiempo, es decir, su ausencia.

Hay casos —en otra parte he estudiado algunos— en que Miró describe la quietud de esos paisajes con una peculiar manera inmovilizadora, consistente en la supresión de todo verbo en forma personal. Pero en otros, sin faltar los verbos, se percibe la misma sensación: quietud, o, por lo menos, angustioso forcejeo de quietud y movimiento, de gozo y angustia, de eternidad y temporalidad. En la siguiente descripción, tomada de las *Estampas del río,* describe Miró el fluir del río hacia el mar, como en los versos de Jorge Manrique. En ese fluir, el río, mirada atenta y sensible, mirada mironiana, va recogiéndolo todo en el temblor de sus aguas, ojo movible y límpido, captador de paisajes y seres, de gestos de dolor y de alegría:

Surgía una ciudad. Muros vetustos, campanarios joviales, obradores foscos, llamas de naranjas, de panojas y trigo, cuévanos de verdura, mercaderes detrás de sus oleajes de paños, artesanos y caballeros, quietud de callejas, una forja, un pórtico, una hornacina, rejas, balcones, solanas con niños merendando, con gallinas y palomos enjaulados, con abuelos dormidos, con mujeres llorando y rezando, con novios besándose, con geranios y rosales, con ropas de cama de un muerto, con un capellán y un escolar dando lección, con un enfermo contem-

plando su dolor en toda la tierra... Todo se quedaba espejado y estremecido dentro del río.

Tan apretada, impresionista descripción, en la que el movimiento de una ciudad y el de un río aparecen conjugados, se resuelve casi en una quieta estampa, un retablo de inmovilizadas actitudes. Miró expresa el dolor del fluir del tiempo, el río, indiferente a los sufrimientos y goces de los hombres, y expresa también su deseo de quietud al darnos la emoción de la ciudad, con todos sus seres y calles, reflejada en el fondo, dentro del río. Es un reflejo móvil, puesto que móvil es el mundo reflejado y móviles son las aguas que lo reflejan. Pero, sin embargo —y de ahí la emoción mironiana—, algo hay de quieto en ese reflejo. Su calidad de estar *dentro del río,* de no ser arrastrado por sus aguas, de resbalar éstas por él, es la que comunica una cierta quietud al mundo de la ciudad hecho líquida imagen.

Y hay también que tener en cuenta el papel que dentro de la simbología mironiana desempeña el agua. Miró es un escritor levantino y, como tal, conocedor de un paisaje, de unas tierras de huertas, sabe del gran valor del agua, de manera en cierto modo semejante a la de Santa Teresa. La visión de su seca tierra castellana agudizó en la Santa el fervor por el agua, término predilecto de sus comparaciones e imágenes. Bien lo ha observado Menéndez Pidal, al decir:

Aquella monja andariega, al apagar la sed en sus fatigosos viajes, había meditado ante la varia manera de brotar los fontanares. El borbollear del agua en los manantiales arenosos representa la inquieta solicitud del alma enamorada.

A Miró no es la sequedad de su contorno geográfico la que le hace valorar la delicia del agua. Por el contrario, la verde humedad vegetal de la huerta levantina,

la presencia sonora del agua en acequias, ríos y manantiales, el horizonte luminoso y vibrante del mar alicantino, actuaron sobre su prodigiosa sensibilidad como finos acicates que le impulsaron a cantar acendradamente la maravilla, el milagro del agua.

Azorín canta también levantinamente, con gran amor, la delicia del agua. En *Antonio Azorín,* y por boca de Verdú, gran enamorado del agua, se describe bellamente el encuentro de este elemento y de la planta, una casi erótica fusión:

> El agua ama la sal; es un amor apasionado y eterno. Cuando se encuentran, se abrazan estrechamente; el agua llama hacia sí la sal, y la sal, toda llena de ternura, se deshace en los brazos del agua... ¿No has visto nunca en el verano cómo desciende la lluvia en esos turbiones rápidos que refrescan y esponjan la tierra? El agua cae sobre las anchas y porosas hojas y busca a su amiga la sal; pero la sal está aprisionada en el menudo tejido de la plata. Entonces el agua se lamenta de los desdenes de la sal, y le reprocha su inconstancia, o la amenaza con olvidarla. Y la sal, enternecida, hace un esfuerzo por salir de su prisión y se une en un abrazo con su amada.

En la obra de Miró aparece el agua cantada tantas veces y de tan bellas maneras, que se hace difícil escoger algún ejemplo. Los ríos, los manantiales, la ternura y la caricia del agua en todas sus formas, han merecido los más precisos adjetivos mironianos. Quiero aquí recordar tan sólo algunos fragmentos del capítulo *Agua de pueblo,* de *Años y leguas:*

> ¿Quién recogió las aguas entre sus brazos como una túnica? Únicamente Dios. Ya lo sabe Sigüenza.
>
> Sigüenza y muchos quisieran gozar del agua, cogiéndola, ciñéndola, modelándola como una ropa dócil a nuestros dedos. Se le hace decir a Salomón en sus *Proverbios* que sea el agua tan infinita en sí misma, tan incorpórea en su cuerpo, y la codicia de tenerla y de romperla en su unidad fugaz y perdurable.
>
> Si ve, Sigüenza, bullir el agua en la sierra o en la vera, la sentirá con los ojos, con las manos, con la boca, con el pecho,

aspirándola desde la superficie al fondo. Si pasa Sigüenza por los secanos, se incorporará su carne la sed de los terrones. Y en la sed se le aparece el agua en todas sus imágenes: agua de hontanado, delgada y virgen; agua despedazada por los berrocales; agua de rambla, con guijas tibias de sol y adelfos rojos; agua celeste de albercón; agua de pozo, que siempre está esperando nuestra mirada; agua de surtidor, que sube soltándose entera en cada gota, cada gota cerrada con luz y júbilo de ser ella hacia el cielo, y arriba se dobla el tallo de toda el agua y cada gota vuelve a ser agua lisa de balsa; agua hacendosa de molino; agua que se aprieta en los alcorques, calando las cepas y los troncos; agua de lluvia; agua cogida viva dentro de la mano; agua de la peña a la boca, como una miel mordida en la bresca y como una fruta en la rama; agua recién nacida, que se arranca con cantarillo de lo más profundo del origen, que todavía sale con el helor duro de la piedra, y viene sin sol, sin cielo, sin campo encima y dentro de ella; agua afilada y desnuda; agua de roca... ¡Quién la recogerá y torcerá como un paño precioso!
Dios.

El ritmo retórico, la adjetivación, el tono bellamente reiterativo, están expresando la sensualidad mironiana ante el prodigio del agua. El agua cantada sensualmente.

Pero si el agua es sensualidad, es también pureza. Por eso Miró, a propósito del lavatorio de manos de Pilatos, recuerda:

Concepto de pureza inspiró siempre el agua. El sabio de Mileto la puso sobre todos los orígenes de las cosas; y el cantor tebano la ensalzó como gracia primera de la vida.

Sensualidad y pureza, de la misma manera que tiempo y eternidad. Tal es la doble condición del agua: por un lado, halago de los sentidos; por otro, incorpórea cifra de pureza. Por un lado, fluencia, movilidad, expresión del tiempo; por otro —y en paralelismo con su pureza—, expresión de lo quieto, de lo eterno. De ahí que al cantar Sigüenza la sensualidad del agua, el

placer de la sed detenida para mejor gozar luego, no se olvida, sin embargo, de señalar su condición de eterna. Tiempo y eternidad, movimiento y quietud, presente y pasado, dolor y gozo se mezclan una vez más en esta descripción de *Años y leguas* sobre la voluptuosidad de saciar la sed:

> Las mejillas, los dientes, la lengua, la garganta, reciben una claridad, un goce, una inocencia de infancia fugazmente recuperada y, a la vez, nos penetra un viejo dolor humano. Nos sentimos pasar dentro de la hermosura del agua tan eterna.

Proustianamente, el frescor del agua trae el recuerdo de la bebida en la infancia, trae el dolor del paso del tiempo y el contraste de nuestra finitud, nuestra temporalidad, con la «hermosura del agua tan eterna».

Por eso el río, que en la descripción anterior refleja el movimiento de la ciudad, comunica, al hundir esa imagen en el agua, sabor de quietud, de eternidad, a lo instalado en el plano del tiempo. Las aguas del río son a la vez tiempo y eternidad, fluencia y quietud. Todo lo reflejado en ellas participará de ese toque eternal que el agua conlleva en la simbología mironiana.

Creo que no es casual, sino intencionadamente significativo, el que Miró cerrara sus *Figuras de la Pasión* con la de la Samaritana.

Quiero recordar nuevamente a Santa Teresa. Ésta, ante el bullir de los manantiales, piensa en el agitarse del alma enamorada de Cristo y exclama: «¡Oh qué de veces me acuerdo del agua viva que dijo el Señor a la Samaritana!» (*Vida,* XXX.)

Esa agua viva es eternidad. Por eso Miró concluye sus *Figuras de la Pasión* con la estampa de la Samaritana que dio de beber, que calmó la sed de Nuestro Señor:

Y el extranjero la había mirado como enlazándola con la emoción de la tarde, y la había escogido para recibir de sus manos la inocencia del agua.

Tiempo y eternidad, entrañados en el agua; movilidad y quietud, como en toda la obra de Miró. Por eso Azorín, en el homenaje a Miró, titulado *In memoriam*, y en el que es su tercer capítulo, publicado en 1933, tercer aniversario de la muerte del escritor, puso un epígrafe que viene a confirmar todo lo dicho, que es como el emblema y resumen de la obra mironiana, de su sentido, de su belleza. Ese epígrafe es *Eternidad y fugacidad.*

Describe Azorín una casa rural, y en ella a Asunción, mujer símbolo de la tierra alicantina. En el zaguán hay un reloj de cuco. Entra Miró en la casa:

Miró está un tanto pálido; camina lentamente; parece que hace mucho tiempo, miles y miles de años, que ha estado en esta casa. Como si fuera un extranjero, lo va examinando todo. Asunción lo ve ir de una parte a otra, y no dice ni hace nada. Lo único que ha hecho es parar en su faena, poner el codo en la mesita, reclinar la mejilla en la mano y estar así contemplando a Miró, que va y viene por el zaguán. Todo lo quiere tocar Gabriel Miró; coge un cacharrito de loza que hay puesto en el cantarero y lo tiene en la mano un rato. Pasa su mano por la curva de un cántaro rezumante de agua fresca. En la tinaja, con su tapadera de pino, se ve el reborde de un acetre, que está metido dentro; Miró quita la tapadera, coge el acetre, lo saca y lo mira con atención. Diríase que sus manos, manos que han estado mucho tiempo inactivas, tienen un gusto especial, hondo, en ir tocando todas las cosas de esta casa campesina.

Y unas líneas abajo escribe Azorín, cerrando el artículo:

Pienso en el reloj; medito en el Tiempo; pasa por mi conciencia, como un velocísimo relámpago, el concepto de eternidad. Aquí, en este punto, cruce de dos o más caminos, me

paro, absorto en la contemplación de lo infinito. Y quisiera dar la sensación de tiempo y de eternidad, de cosas efímeras y de cosas perennales. Gabriel Miró es como una leve sombra. Y Asunción es la realidad del mundo. Miró es la eternidad, lo que no acaba, y Asunción, con sus bellos ojos serenos, es lo perecedero, que es un grano de arena, rodando por lo infinito, espera, sin pesar, sin tristeza, el tránsito a lo inmortal. El reloj, cuando Gabriel Miró ha entrado en la casa, marcaba las once y quince minutos; Miró ha hecho en la casa muchas cosas; parece que han transcurrido muchas horas. Y, sin embargo, en este momento, después de haber hecho tantas cosas Gabriel, el reloj señala la misma hora. La misma, no: ha transcurrido un segundo. Y esto es lo que, después que se ha marchado Miró, tiene admirada y suspensa a Asunción. Tiene Asunción la vista fija en el reloj y no puede convencerse de que en un segundo hayan pasado tantas y tantas cosas.

Mañana es el aniversario —concluía Azorín, en 1933—, tercer aniversario de la muerte de Gabriel Miró; en esta fecha cojamos un libro de Miró y vayamos leyendo. Leamos con la serenidad de esta hermosa y limpia mujer que acabamos de esbozar. Y de cuando en cuando, dejemos el libro y tengamos un pensamiento, aunque sea ligero, para lo que es eterno e infinito.

¡Qué gran emoción la contenida en estas páginas azorinianas en memoria de Miró! ¡Qué bien captó el autor de *Los pueblos* la tonalidad que el tiempo, el problema del tiempo, tuvo para Miró! Por eso Azorín, en la casa de Asunción, supo colocar un reloj, un mironiano reloj que parece pararse en su latir al contacto del escritor, que deseaba impregnarlo todo de quietud y de eternidad. Miró el gran inmovilizador, pasa por ese mundo levantino de Asunción acariciando y mirando todas las cosas, dejando en ellas, tan fugaces, tan frágiles, un deseo, una esperanza de eternidad. De la eternidad que él veía en el agua salida de las manos de Dios, de la eternidad que palpita en el significado cristiano de las campanas. En su canto, en el del agua, el fino oído del gran prosista levantino pudo oir y supo transmitir-

nos la promesa de que hay para el hombre una vida libre de la mordedura del tiempo.

Los diminutivos

De lo expuesto hasta ahora cabría deducir que, pese a ser Azorín y Miró dos escritores difícilmente reducibles a un denominador común, hay entre ellos, a despecho de las evidentes disparidades, una cierta tonalidad próxima, la dada por algunos misteriosos rasgos que podríamos llamar levantinismo, sensibilidad, sensorialidad aguzadísima, impresionismo literario, preocupaciones y temas semejantes, etc.

Son los dos, Azorín y Miró, escritores de estilos inconfundibles. Sin embargo, yo creo que en algún caso, dentro de esa su personalidad estilística, los acentos se entrecruzan, y el deleite sensorial de Azorín trae resonancias mironianas, de manera semejante a cómo, en algún momento, el tierno detallismo de Miró, su captación de lo sencillo y lo cordial suscita un eco azoriniano.

Recuerdo, entre otros ejemplos, dos muy bellos de *El libro de Sigüenza,* que podrían servir para hacernos ver el azorinismo de Miró. Léase este fragmento del capítulo *Pastorcitos rotos,* en el cual unas viejas figurillas de nacimiento evocan dolientemente un tiempo ido. Es el viejo tema de las lágrimas de las cosas. Es —para utilizar la certera definición de Ortega, refiriéndose a Azorín— un bello ejemplo de *primores de lo vulgar:*

Toda esta diminuta Arcadia fue derramada sobre los libros de Sigüenza, y unas manos femeninas van curando dulcemente con el dorado bálsamo de la goma: picos, alas, testuces de bestezuelas, dedos cortados, descalabraduras de villanos, de

reyes y hasta de santos; y la misma solicitud y paciencia hacendosa llenan, con sabio artificio, las tinajitas de riquísimos presentes y tiñen un cuero, el manto de un rey, y hasta la buena estrella de Oriente ha sido menester enlucirla.

Y después de curar tantas heridas y de enmendar tantas mutilaciones, ¡cuántos muertos todavía, Dios mío! ¡Y qué perdición en el Nacimiento!: las fuentes cegadas y la arboleda, seca; los pastos, raídos; el camino de los Magos, hecho ramblizo fragoso, y el santo establo devorado por la carcoma. ¡Todo esto ha sido derruido por la ferocidad de un año de vejez!

... Pastorcitos nuevos y la mula y el buey querían los hijos que les mercara Sigüenza, y que se buscara un Niño de fina estirpe de porcelana y que se le labraran otros pañales.

Y fueron los padres a la tienda para traerlo todo. Y en la mesa de trabajo se ha mezclado lo flamante y lo viejo.

Las manos infantiles han preferido las figuritas recientes, y la mirada de los padres acaricia las lisiadas.

¡Qué tristeza tienen los pastorcitos hendidos, ciegos, mutilados, los pastorcitos rotos! ¡Cuántas evocaciones de ternura inspira una mano adherida a una orcita vidriada llena de brescas que rueda al lado de un trozo de ala del ángel que bajó a la majada para anunciar que naciera el Mesías a los hombres de buena voluntad! ¡Y la abuela del corpiño negro y de la basquiña roja, la abuela sin cabeza!... ¡Cuánto pesar, Señor, dice su rendida espalda y su cuello segado!

Y los padres se miran en silencio y se empañan sus pupilas. Es que saben ahora por qué antaño amaban los suyos las figuritas viejas de Bethlem, que todo el pasado va emergiendo melancólicamente entre los corderitos rotos.

... ¿Verdad que al acabarse la tarde de los domingos, en las tardes de los días de fiesta, sentís algo muy hondo y muy dulce, pero muy triste, que algunos hombres distraídos lo toman por aburrimiento? Pues ese «algo», pero más intenso viene delante de Navidad y hace morada en nosotros cuando Navidad se va perdiendo y alejando entre una fragancia de recuerdos dejados por las figuritas rotas del Nacimiento.

Ellas han renovado intimidades, escondidas ternuras de nuestra vida, de otras vidas, de otras figuras rotas, desaparecidas o desventuradas...

Ahora estamos sólo nosotros con los pastorcitos viejos, que son nuestro ayer y los pastorcitos nuevos, que serán mañana los rotos por nuestros hijos.

La ternura, la gran emoción mironiana que se percibe en estas líneas, son el resultado del encuentro del escritor, a través de las rotas figurillas del belén, con el gran tema del tiempo. Pero aquí interesaba apuntar el tono azoriniano de esas líneas con interrupciones sentimentales como «¿Verdad que al acabarse la tarde de los domingos, en las tardes de los días de fiesta, sentís algo muy hondo y muy dulce...?», muy parecidas a las que tanto abundan en las obras del autor de *Los pueblos*. Sí, auténticos primores de lo vulgar son los conseguidos por Miró en su delicada elegía a los *Pastorcitos rotos*.

Color azoriniano hay también en otra bella estampa de *El libro de Sigüenza*, en el capítulo titulado *Un domingo*. La sensibilidad de Miró coincide con la de Martínez Ruiz en ir a buscar el agridulce sabor de un día dominical en la paz y la sencillez de un lugar pueblerino. El capítulo abunda en toques azorinianos. Por ejemplo:

> Sigüenza y sus amigos fuman contentos y habladores. Viajan sólo por pasar el día siguiente del domingo en la paz de los campos; no se proponen nada. Les aguarda la emoción de un pueblo y de un paisaje desconocidos. Dormirán en el lugar. Han de recorrer sus calles; de las casas sale la claridad de una alcoba de enfermo o de deleite, de una sala de viejecita que reza y pasa el rosario de su recuerdo, de un escritorio de hidalgo que cavila en su hacienda empeñada o piensa en el hijo que partióse desgarradamente por ese mundo. Atravesando una fosca rinconada, verán un muro enrojecido por el hogar de una tahona frontera. Oirán sus pisadas sobre las losas de una calleja donde ruge el agua de una escondida acequia. Llegados a la plaza, los envuelve la áspera negrura de los muros de la iglesia; encima de la torre, en los claros de las espadañas, palpitan limpias, desnuditas y frías las estrellas. ¿No están al pie de los palacios de Aldonza Lorenzo? Y aunque lejos del Toboso, ha de surgir para su mirada la figura larga, cansada, estrecha del valiente y enamorado caballero, transido de emociones, guiado por el embuste y bellaquería.

Hasta la sintaxis parece hacerse azoriniana en trozos como el transcrito, lleno de la emoción de los pueblos, sentida y expresada ésta casi a la manera de Martínez Ruiz, incluso en esa final evocación de Don Quijote en la quijotesca imaginación de Sigüenza. Al mismo capítulo, *Un domingo,* pertenecen las siguientes líneas:

Los niñitos van mudados, muy alegres porque no hay escuela, pero andan encogidos y medrosos dentro de sus galas. Al salir les advirtieron a gritos terribles que no podían comer, ni revolcarse, ni tocarse siquiera, y si comen una confitura, una fruta que les zuma, se miran con espanto las manos, se tuercen, se doblan para que el gotear caiga en la tierra... Esos niños cuyas morenas mejillas parecen erisipeladas, desolladas por los relumbres del jabón «del» domingo, se van observando las medias gordas, las gorritas con un áncora bordada, un poco morenita..., y hablan de un hermanito muerto, y dejan en el día inmenso y luminoso del domingo un sentimiento de la alegría que nos entristece.

Cualquier lector de Azorín, sin necesidad de buscar pasajes equivalentes, habrá percibido en los que he transcrito de Miró, un tono calificable de azoriniano. Esos domingos de pueblo, esa alegría sencilla que desemboca en la tristeza, las viejecitas rezadoras, los viejos hidalgos, el recuerdo de Don Quijote, el caminar de los niños en la tarde... Todo ello compone un mundo de una gran ternura, acentuada por la abundancia de diminutivos: *niñitos, gorritas, hermanito.*

Los diminutivos, tanto en Miró como en Azorín, antes que pequeñez o desprecio, expresan fundamentalmente ternura, matizan ciertos estados afectivos, sentimentales. Generalmente, los escritores castellanos que más se han caracterizado por el uso del diminutivo son escritores afectivos, prontos a la ternura, almas sencillas como la de Berceo, que hablaba de *la mi almiella,* que llama *pastorciello* a Santo Domingo y *serraniella*

a Santa Oria; almas tan ricas en ternura femenina como Santa Teresa, prodigadora de bellos diminutivos, cargados de expresividad.

Fernando de Herrera decía en sus *Anotaciones* a Garcilaso que:

> La lengua toscana está llena de deminutos con que se afemina y hace lasciva y pierde la gravedad, pero tiene con ellos regalo y dulzura y suavidad; la nuestra no los recibe sino con mucha dificultad y muy pocas veces.

Idéntica doctrina es la de Capmany en su *Filosofía de la Elocuencia,* al afirmar que «los diminutivos afeminan y hacen lascivo el lenguaje, y le hacen perder toda gravedad».

Pese a esto, la presencia de los diminutivos no siempre significa blando o sensual afeminamiento del austero castellano. Precisamente la flexibilidad de éste le permite soportar la presencia de diminutivos, expresión tantas veces del afecto, del amor, de la ternura, tal como ocurre en muchas canciones y coplas populares.

Que el diminutivo, en la prosa contemporánea, es con frecuencia resorte de emoción y de ternura lo revela bien su presencia en Miró y Azorín. Del primero son líneas como éstas de *Dentro del cercado:*

> Se ahondaba la quietud del paisaje. Entre la menuda hierbecita de la empalizada estriduló un grillo con timidez, blando, indeciso, como si balbuciera.
>
> —¿Aún cantan esos animalitos?—murmuró Laura, recordando las noches estivales en que resonaban con un ludir finísimo de campanillas de plata todos los campos dormidos bajo el tenue claror de las estrellas.
>
> Todo lo pasado, todo lo lejano, volvía a dejarle su miel y su amargura dentro de su vida.
>
> Nos quedábamos escuchándolos..., y me parece que Luis se asomaba y les sonreía como si estos bichitos lo supiesen y le mirasen.

Y unas líneas adelante:

Por todo el reposo de la noche temprana se fue propagando el trémulo y limpio latidito de los grillos.

Comenzó a subir el honrado olor de la leña del horno.

Mucho tiempo estuvo Laura entretenida en la aparición de cada estrella nueva. Las mismas debían de verse desde Alcera y no descubría tantas ni le daban esta serena alegría que ahora recibía de estos ojitos de luz que iban abriéndose en el cielo.

Hierbecita, animalitos, campanillas, bichitos, latidito, ojitos, expresan no sólo pequeñez de cosas, seres y ruidos, sino también intimidad, acercamiento, esa emoción que la noche va poniendo en los sentidos y en el alma de Laura, removiendo en ella sentimientos e imágenes. En la inmensidad, en la infinitud de la noche quieta y estrellada, Miró pone la nota emocional de los diminutivos. La pequeñez de seres, acciones y ruidos en ellos significados, al contrastar con el vasto espacio nocturno, despoja a éste, para Laura, de toda idea de desamparo, de humana soledad, llenando ese amplio espacio de familiar ternura, la que irradia desde los diminutivos.

Del mismo relato, *Dentro del cercado,* son estas líneas:

Estaba naciendo la mañana, muy pálida, quietecita, blanda y húmeda de nieblas. Era una mañana recogida, reducida bajo un finísimo nublado; y había más quietud, más silencio que en la noche, porque no se oía ningún rumorcito ni cántico de esas menudas criaturas que viven al amor de las estrellas y la luna.

La pequeñez aquí —*quietecita, rumorcito, menudas criaturas*— expresa el silencio, la delgadez, el limpio perfil de la mañana naciente, su quieta virginidad. El diminutivo actúa como de punto de referencia con el que ponderar el milagro de belleza, no empañado por

ruidos ni movimientos, del día que nace entre las húmedas nieblas nocturnas.

También en Azorín el diminutivo es, las más veces, emblema de ternura. Así, en el capítulo XXXII, *El niño descalzo,* de la obra *Don Juan:*

Por un caminito de la montaña iba don Juan. La ciudad se veía a lo lejos; por un caminito hacia la ciudad iba un niño descalzo. El niño trae sobre las espaldas un haz de leña; va encorvadito. Al oir pasos ha levantado la cabeza. Camina despacito el niño. No puede llevar la carga que le abruma. ¿Son las iniquidades que cometen los hombres con los niños lo que lleva sobre sus espaldas este niño? Son los dolores de todos los niños: de los niños abandonados, de los maltratados, de los enfermos, de los hambrientos, de los andrajosos. Son los dolores del niño que duerme aterido en el quicio de una puerta; del niño alimentado con leches adulteradas; del niño inmóvil en las escaleras hoscas; del niño encarcelado; del niño sin alegría y sin juguetes... El niño del haz de leña ha hecho un esfuerzo para levantar la cabeza. Sus pies descalzos estaban sangrando. Don Juan ha cogido al niño y lo ha sentado en sus rodillas. Don Juan le va limpiando sus piececitos. El niño tenía al principio la actitud recelosa y encogida de un animalito montaraz caído en la trampa. Poco a poco se ha ido tranquilizando; entonces el niño le coge la mano a don Juan y se la va besando en silencio. ¿Qué le pasa al buen caballero que no puede hablar? A lo lejos, sobre el cielo azul, destaca la ciudad. Se ve el huertecito de un convento, la casa del maestre.

Caminito, encorvadito, despacito, piececitos, animalito, huertecito. La piedad de Azorín ante la niñez pobre y sin alegría ha cristalizado en una serie de diminutivos cargados de ternura y de compasión. El tema infantil, la presencia de un niño, parece empequeñecerlo todo para agrandar el dolor, la emoción del caballero que limpia los pies a la criatura. Todo el paisaje parece quedar tocado de esa ternura, de esa pequeñez: *caminito, huertecito.* El diminutivo azoriniano se adecúa perfectamente al tema, va de trecho en trecho,

a través de la limpia, cortada prosa del escritor, acentuando una insistente nota emocional, percutiendo en la sensibilidad del lector con la fuerza de su sufijo empequeñecedor, con la paradoja de su disminuir acrecentando, su empequeñecer los objetos y las acciones para ensanchar la veta de la compasión, el generoso fluir de la ternura.

La adjetivación

Creo que la consecuencia más importante que cabe extraer del estudio de los diminutivos en Azorín y Miró es la de que ambos son dos escritores fundamentalmente afectivos. Esta consideración provoca en seguida otra de tipo primariamente estilístico: el manejo de la adjetivación es el más expresivo índice de la temperatura afectiva de un texto, de un escritor.

Hay escritores de adjetivación precisa, sobria. Así, el mundo afectivo de Garcilaso aparece expresado a través del equilibrio renacentista en series de muy bellos y muy exactos epítetos:

> Por ti el silencio de la selva umbrosa,
> por ti la esquividad y apartamiento
> del solitario monte me agradaba;
> por ti la verde hierba, el fresco viento,
> el blanco lirio y colorada rosa
> y dulce primavera deseaba.

Cada ser, cada objeto, lleva un único adjetivo, el insustituible. Garcilaso nos da así un renacentista paisaje de esencias, un paisaje esencial en el que cada cosa aparece etiquetada con toda precisión, con su más adecuado marbete. De la misma manera, Fray Luis de León, apoyándose en un concreto paisaje salmantino, nos da, en *Los nombres de Cristo,* otro paisaje esencia-

lizado, hecho de purísimas cualidades, casi duramente cristalino en su limpia integridad:

Era la huerta grande, y estaba entonces bien poblada de árboles, aunque puestos sin orden: mas eso mismo hacía deleite en la vista, y sobre todo la hora y la sazón.

Pues entrados en ella, primero, y por un espacio pequeño, se anduvieron paseando y gozando del frescor, y después se sentaron junto a la sombra de unas parras y junto a la corriente de una pequeña fuente, en ciertos asientos. Nace la fuente de la cuesta que tiene la casa a las espaldas, y entraba en la huerta por aquella parte, y corriendo y tropezando, parecía reirse. Tenía también alameda. Y más adelante, y no muy lejos, se veía el río Tormes, que aun en aquel tiempo, hinchiendo bien sus riberas, iba torciendo el paso por aquella vega. El día era sosegado y purísimo, y la hora muy fresca.

Pocos adjetivos, pero los esenciales, los necesarios para impregnarnos del frescor y la pureza de un paisaje renacentista.

Frente a estos escritores de parca, muy medida, refrenada adjetivación, están los de signo contrario, barroco-romántico o impresionista, caracterizados por el verter adjetivos a manos llenas. Así, Espronceda, entre otros muchos poetas románticos, los acumula uno tras otro, en inacabables series, reveladoras de un temperamento pasional, de una expresividad desbordantemente afectiva. De *El estudiante de Salamanca* es esta estrofa de muy densa adjetivación:

El carïado, lívido esqueleto,
Los fríos, largos y asquerosos brazos
Le enreda en tanto en apretados lazos,
Y ávido le acaricia en su ansiedad:
Y con su boca cavernosa busca
La boca a Montemar, y a su mejilla
La árida, descarnada y amarilla
Junta y refriega repugnante faz.

Miró, levantino, tendente a las formas barrocas, a la expresión plástica y sensual, es, naturalmente, escritor de muchos, pero muy bellos y precisos adjetivos. Se lee, por ejemplo, en *El humo dormido:*

Todos los caminos de Jerusalén vienen henchidos y tronadores de caravanas blancas, fastuosas, joyantes, como navíos gloriosos; caravanas foscas de dromedarios flacos y peludos, de gentes mugrientas.

Los adjetivos mironianos encienden delicada y sensualmente las descripciones del autor, ya sean amplias, ya apretadas. En *Del vivir* se habla de «una gallina, quieta, observadora, reverenda». En *Las cerezas del cementerio* la presencia del agua cantada en su manantial atrae inmediatamente la afectividad del autor a través del latir de una serie de adjetivos: «encima del peñascal, sin verdor, sin abrigo de arboleda, sola, desnudita, desamparada, palpitante, luminosa, encontró Félix el agua». En *El abuelo del rey,* la dulzura de un paisaje nos es ofrecida a través de una densa adjetivación, reforzada afectivamente por una construcción polisindética en su primera parte.

El herreñal tierno, mullido, donde duerme el viento y se tiende el sol ya cansado y se oye siempre un idílico y dulce sonar de esquilas, y los chopos finos, palpitantes, de un susurro de vuelo, dejan en el paisaje una emoción de inocencia, de frescura, de alegría tranquila.

La adjetivación mironiana adquiere a veces una prodigiosa calidad de nitidez y precisión dentro de su abundancia. Así, en esta descripción de *El libro de Sigüenza:*

Era un paseo largo, antiguo y desamparado; tenía las empalizadas podridas; las pilastras, grietosas; el piso, agreste; los bancos, rotos, con hierba en sus heridas; la fuente, seca; los árboles, polvorientos... Había dos edificios grandes, amarillos y decrépitos: el Hospital y el Hospicio... Es que en muchos

pueblos los casones viejos, opresores, húmedos, son para las criaturas frágiles, doloridas y tristes.

En este último ejemplo se descubre en Miró el gusto por la triple adjetivación que D. Julio Casares ha estudiado como un recurso estilístico propio del modernismo, concretamente de Valle-Inclán.

Creo que con anterioridad a éste y al modernismo puede encontrarse el artificio de la triple adjetivación en el verso y la prosa de Bécquer. Ejemplos muy abundantes podrían ser transcritos aquí, pero no es éste el tema que ahora nos ocupa.

Romántica o modernista, la triple adjetivación se encuentra no sólo en Miró, sino también en Azorín. El hecho ofrece un cierto interés, sobre todo si tenemos en cuenta que, teóricamente, Azorín preconiza un estilo exento, en lo posible, de adjetivos.

Ya en *La Voluntad* defendió su autor la sencillez y repudió el llamado estilo brillante: «El escritor [brillante] es esclavo de la frase, del adjetivo, de los finales». Sin embargo, creo que, pese a tal condena, Azorín no se ha librado del todo de esa servidumbre. Por lo menos yo le veo muchas veces sujeto a la estructura rítmica de la frase, al gusto por la acumulación de adjetivos, al musical cierre de los períodos, de los capítulos, tantas veces concluidos en perfectos, sonoros endecasílabos italianos.

No obstante, Azorín, en múltiples ocasiones, ha teorizado sobre el estilo como eliminación. Así, en *Pensando en España,* y refiriéndose a Cervantes, dice: «El secreto del arte de escribir consiste en eliminar». Y en sus *Memorias,* hablando de su propio estilo, cree haber alcanzado «un mayor dominio de la técnica y una mayor eliminación de lo accesorio». Se lee también en esas *Memorias:* «Procuraba escribir, ahora, setentón, de modo

más claro que antes. Evitaba el doblar adjetivos.» E insiste: «Hay que cepillar de adjetivos embarazosos el estilo.» Y en otras páginas de *El artista y el estilo* ha dicho: «Si un sustantivo necesita de un adjetivo, no le carguemos con dos.» Y también: «Huyamos de la duplicidad de adjetivos cuando es innecesaria», comentando que ahora él, Azorín, está «cual en sus mocedades, probando a escribir sin adjetivos». ¿Es que realmente Azorín escribía sin adjetivos en sus primeras obras? Creo que no, y que, por el contrario, a lo largo de toda su producción literaria, siempre podrá percibirse la presencia de una cordial y abundante adjetivación.

Es cierto que Azorín, en bastantes ocasiones, ha elogiado pasajes de la literatura castellana, precisamente por su sobria y escueta adjetivación. Así, en *Don Juan* se elogian unos versos quevedescos:

> Quevedo, en su silva «El sueño», ha dado en dos palabras [dos adjetivos] una sensación profunda de la noche:
>
> ... Ciega y fría
> cayó blandamente de las estrellas
> la noche...

Y asimismo, en *Al margen de los clásicos*, elogia Azorín un pasaje cervantino por la presencia en él de dos precisos y definidores adjetivos:

> Don Quijote hállase paseando por el porche —«fresco y espacioso»— de una venta.

Es cierto también que en algún caso consiguió Azorín en la práctica lo preconizado en la teoría: escribir sin adjetivos o, por lo menos, con muy pocos. Véase, por ejemplo, este pasaje de *Una hora de España:*

> El hijo ha salido esta tarde a dar un paseo por el campo; de un momento a otro va a volver. Ya se escuchan pasos en

el corredor. El viejo comisario se estremece. No son éstos los pasos de su hijo. Torna el silencio. Poco después resuenan otros pasos. Y éstos, sí, éstos son los de su hijo. El viejo caballero, instintivamente, sintiendo una dolorosa opresión en el pecho, se levanta. Una mano acaba de posarse en el picaporte de la puerta. La puerta se está abriendo...

Sólo dos adjetivos calificativos: *viejo* y *dolorosa*. Véanse asimismo estas líneas de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, libres de adjetivos calificativos:

¿Cuándo jugaba yo? ¿Qué juegos eran los míos? Os diré uno: no conozco otro. Era por las noches, después de cenar; todo el día había estado yo trafagando en la escuela a vuelta con las cartillas, o bien metido en casa, junto al balcón, repasando los grabados de un libro. Cuando llegaba la noche, se hacía como un oasis en mi vida...

Pero junto a estos relativamente pocos pasajes caracterizados por la nula o escasa adjetivación, cabría citar los muy abundantes, en todas las obras y épocas de Azorín, caracterizados por la acumulación de adjetivos. Ya en *La Voluntad*, primera obra en la que se perfila el más característico Azorín, cabe percibir una densa adjetivación desde las páginas iniciales:

A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonorosas, todos los gallos de la ciudad dormida cantan.

Del lenguaje de Puche se dice:

Sus frases discurren untuosas, benignas, mesuradas, enervadoras, sugestivas.

Y el de Yuste aparece así descrito:

La palabra enérgica, pesimista, desoladora, colérica, —en extraño contraste con su beata calva y plácida sonrisa.

De Ortuño se lee que «es un clérigo joven, fervoroso, verecundo, ingenuo». Hay, pues, una adjetivación que rebasa la triple enumeración modernista y que en algún caso adquiere un aire barroco, un brillante ritmo orquestal:

Yo admiro las ambarinas escolopendras, buscadoras de la oscuridad; las arañas tejedoras, tan despiadadas, tan nietzschianas; las libélulas, aristocráticas y volubles; los dorados cetonios, que semejan voladoras piedras centelleantes; los anobios, que corcan la madera y nos desazonan por las noches, en las solitarias cámaras, con su cric-crac misterioso; los grillos poemáticos, cantores eternos en las augustas noches del verano...

En *Antonio Azorín* abundan los ejemplos de triple adjetivación modernista: «Remedios es una moza fina, rubia, limpia»; «una modalidad enfermiza, malsana, abrumadora»; «un agua menudita, cernida, persistente».

En *Los pueblos* hay acumulaciones de adjetivos como éstas: «unos dedos largos, finos, blancos, sedosos, puntiagudos, guarnecidos de simétricas uñas combadas y rosadas»; «unas notas lentas, lejanas, suaves, amorosas»; «la llanura inmensa, monótona, gris, sombría»; «manos finas, blancas, tenues»; «diminutas iglesias toledanas, blancas, silenciosas»; «lienzos viejos, patinosos, negruzcos»; «rizados, sedosos, deliciosos aladares rubios»; «con voz bajita, dulce, suave, acariciadora, insinuante».

De *Los pueblos* es aquella descripción del saludo de un buen hidalgo español ante unas damas, descripción rica en adjetivos:

Este gesto supremo, rendido y altivo al mismo tiempo, sobrio, sin extremosidad molesta, sin la puntita de afectación francesa, discreto, elegante, ligero, este gesto único, maravilloso.

La lista podría hacerse innumerable, agotadoramente prolija. El interés de un mayor acarreo de ejemplos

radicaría en demostrar que, contra sus propias teorías estilísticas, Azorín se ha servido siempre de una abundante adjetivación. En obras muy posteriores a las que hasta ahora he citado podrían encontrarse ejemplos muy significativos. Así, en *Cavilar y contar:*

Y luego, de pronto, la música de un caramillo, dulce, melódica, ensoñadora, sugestionadora, resuena en el silencio bajo el fulgor misterioso de los astros perennales.

La adjetivación azoriniana es a veces plena y típicamente romántica. De la misma obra, *Cavilar y contar,* son estos ejemplos:

Y unos ojos anchos, melancólicos, me miraban con una mirada larga, larga, acariciadora. Y sus ojos me miraron por última vez con una mirada larga, acariciadora. Y en sus labios se dibujó una sonrisa inefable, divina.

En *Blanco en azul:*

De pie sobre el alto escalón, silenciosa, enlutada, erguida, parecía la misma figura fantasmática, misteriosa. Contemplábamos el titileo brillante, misterioso, de las perennales luminarias sidéreas; un ser inmaterial, etéreo, impalpable.

En *Valencia* hay pasajes de adjetivación tan exuberante como éste:

Hay una cabeza que se inclina atenta y un cuerpo desnudo, tendido, inerte, blanco, con la faz pálida y los ojos cerrados. Brillo vivo de metales pulidos y blancura inmaculada en las amplias y limpias vestes.

En *Félix Vargas:*

Y por la noche, apenas acaba el crepúsculo, no rojizas bombillas eléctricas; no la violenta luz eléctrica; anchos y redondos y blancos globos de gas; el resplandor mate y suave del gas; el fulgor sedante del gas, que envuelve la figura grácil y esbelta de la dama y se desliza por la ancha y noble frente de Ayala.

Si es verdad que en ciertos casos tal abundancia de adjetivos queda justificada por la función matizadora, calificadora, especificadora de éstos, otros hay también en que la sucesión de adjetivos, más que acumular diferentes notas calificadoras, sirve para insistir en una sola, intensificándola. Así, en *Superrealismo* se habla de un «ángel claro, luminoso, radiante». La triple adjetivación indica no diferentes cualidades, sino distinta gradación de menor a mayor de una sola.

No se crea, sin embargo, que la adjetivación azoriniana es superflua y arbitraria. En general, tiene un sentido rítmico, afectivo, es fruto y expresión de ciertas actitudes emocionales. Escojo un solo ejemplo de *Antonio Azorín*. Es la descripción de una visita a Petrel, pueblo de la madre del escritor:

> Azorín ha continuado su viaje hacia Petrel. De Elda a Petrel hay media hora; el camino corre entre grata y fresca verdura. Petrel es un pueblecito tranquilo y limpio. Hay en él calles que se llaman de Cantararias, del Horno, de la Virgen, de la Abadía, de la Boquera; hay gentes que llevan por apellidos Broqués, Boyá, Bellot, Ferriz, Guill, Merí, Mollá. Hay casas viejas, con balcones de madera tosca, y casas modernas con aéreos balcones, que descansan en tableros de rojo mármol; hay huertos de limoneros y parrales, lamidos por un arroyo de limpias aguas; hay una plaza grande, callada, con una fuente en medio y en el fondo una iglesia. La fuente es redonda; tiene en el centro del pilón una columna que sostiene una taza; de la taza chorrea por cuatro caños perennemente el agua. La iglesia es de piedra blanca; la flanquean dos torres achatadas; se asciende a ellas por dos espaciosas y divergentes escaleras. Es una bella fuente que susurra armoniosa; es una bella iglesia que se destaca serena en el azul diáfano. Las golondrinas giran y pían en torno de las torres; el agua de la fuente murmura placentera. Y un viejo reloj lanza de hora en hora sus campanadas graves, monótonas.

La adjetivación es aquí precisa y abundante a la vez. Azorín describe desde la emoción, desde el cariño por

el pueblo de su madre. Pero al mismo tiempo el prosista va frenando, limitando esa emoción. Por eso las primeras líneas del pasaje son puramente informativas, enunciativas. Excepto un adjetivo—*grata*—puede decirse que los restantes empleados en esas primeras líneas se limitan a presentar, con una técnica, es cierto, que tiende a resaltar los valores de pulcritud y limpieza del pueblo levantino: «un pueblecito tranquilo y limpio»; «huertos de limoneros y parrales, lamidos por un arroyo de limpias aguas».

Pero tras esas primeras líneas de adjetivación puramente presentativa, descriptiva, algo sucede al llegar Azorín a la plaza de la iglesia y la fuente. Un estremecido acorde de grandeza y de emoción irrumpe en la hasta ahora fría adjetivación informativa. Parece que en un principio continúa el mismo tono adjetivatorio:

> Hay una plaza grande, callada, con una fuente en medio y en el fondo una iglesia. La fuente es redonda; tiene en el centro del pilón una columna que sostiene una taza, de la taza chorrea por cuatro caños perennemente el agua. La iglesia es de piedra blanca; la flanquean dos torres achatadas; se asciende a ella por dos espaciosas y divergentes escaleras.

Y de repente, Azorín cambia su tono: de presentar pasa a emitir juicios de valor, la descripción se torna elogio, se hace canto. Lo enunciativo, explicativo, cede el puesto a lo emocional, lírico. ¿Qué ha sucedido? Un adverbio nos da tal vez la clave: «chorrea por cuatro caños *perennemente* el agua». Azorín ha encontrado en una plaza grande, silenciosa, de Petrel, con una iglesia y una fuente, el latir del tiempo, la presencia del agua —símbolo en Miró de fluencia temporal y de quieta eternidad—, del agua que fluye perennemente. La descripción se llena ahora de movimientos y de sonidos, de adjetivos que indican ya, no una fría y distante actitud de espectador, sino una afectiva, apasionada in-

mersión de Azorín en este escenario de la plaza, en esta profunda emoción del tiempo latiendo en el fluir de la fuente, en el sonar del reloj de la torre.

Es una bella fuente que susurra armoniosa —canta ahora Azorín, con un perfecto alejandrino—; es una bella iglesia, que se destaca serena en el azul diáfano. Las golondrinas giran y pían en torno de las torres; el agua de la fuente susurra placentera. Y un viejo reloj lanza de hora en hora sus campanadas graves, monótonas.

Compárese esta sentimental, apasionada adjetivación de ahora con la heladamente descriptiva de la primera mitad del trozo: *casas viejas, madera tosca, limpias aguas, plaza grande,* etc. Al contacto del tiempo, el estilo, la prosa de Azorín, se ha encendido líricamente, se ha cubierto de adjetivos, que, a diferencia de los anteriores, nacen, no ya de la mirada del viajero, sino de su estremecido corazón. Tiempo y eternidad —sonar de campanas, fluir perenne de una fuente— se han cruzado en las torres, asediadas de golondrinas, de un bello pueblo levantino. Tiempo y eternidad, una vez más en Azorín, han quedado latiendo en su prosa a través de la cálida presencia —voz empañada emocionalmente— de unos adjetivos, de unos admirables, precisos adjetivos azorinianos.

Prosa musical

Dice bastante de la riqueza y calidad literaria de Miró y Azorín el que yo ahora, al concluir estas páginas en torno a su obra, sienta el desconcierto y la desilusión de quien sabe que, pese al amor puesto en el empeño, muchas cosas han quedado sin decir, muchos temas e incitaciones por examinar.

Al llegar al final, es preciso escoger un último aspecto que complete el anteriormente estudiado. Me refiero

a la calidad rítmica, al valor sonoro, musical, de dos de los más bellos modelos de prosa española contemporánea.

En otra publicación mía traté de encuadrar ciertos aspectos musicales y plásticos del lenguaje de Miró en una tendencia neomodernista, próxima, aunque distante a la vez, a la de Valle-Inclán, y entroncables ambas con la obra, con el arte verbal de Rubén Darío.

La agudizada sensorialidad mironiana, orientada literariamente bajo un signo modernista, puede percibirse en mil aspectos. Por ejemplo, en la eufonía de los nombres. Miró se deja atraer por seductoras cortezas verbales. Hay nombres —de personas, de pueblos, de cosas— cuyo sólo enunciado, cuya sola agrupación misteriosa de vocales y consonantes, provocan en el escritor sensual deleite.

Recuérdese el tan conocido y comentado capítulo *Toponimia,* de *Años y leguas,* en el que Miró glosa la belleza de los nombres de pueblos alicantinos.

> Agres, Ondara, Alcalalí... ¿Es la delicia de la palabra por ella misma? Pero es que la palabra sería deliciosa si no significase una calidad, y estos nombres rurales en boca de sus gentes dejan un sabor de fruta, que emite la de todo el árbol con sus raíces, y su pellón de tierra, y el aire, y el sol y el agua que lo tocan y calan.

Y en la misma obra se lee, a propósito del nombre de un pueblo, Tárbena:

> Ahora se daba cuenta de la feminidad del nombre y de la imagen que siempre le inspiró este pueblo; y lo cotejaba y lo hallaba dentro de la palabra Tárbena de antaño, que le producía un cóncavo abejeo de caracol marino.

Recuérdese asimismo cómo en *Las cerezas del cementerio* el nombre de Beatriz «dió a Félix sabor y perfume de mujer patricia y romántica».

En menor escala, con más adelgazada sensualidad, algo de esto se da también en Azorín, tan atento a veces al puro goce del sonido, de la música entrañada en los topónimos y onomásticos.

Así, en el capítulo XVI de *Superrealismo,* cuando el narrador vacila, pensando en cómo ha de llamar al protagonista de su novela, desfilan diversos nombres propios, cargados de asociaciones e incitaciones:

> Su nombre; dificultad del nombre; el personaje que no surge en tanto no tenga nombre. El nombre de Federico Bustos, que rueda, va, viene y torna a vagar. Federico Bustos, que no es Alicante; que puede ser Zamora, o Palencia; acaso Valladolid. Obsesión de un apellido significativo. Fuerza de los nombres que leemos en los rótulos de las tiendas; ningún novelista puede inventar un nombre que posea la vitalidad del más vulgar nombre que leamos en la muestra de una abacería. Federico Bustos, desechado. Otros nombres, docenas de nombres que vuelan y revuelan. Tomar uno y dejarlo; cazarlos como mariposas, al vuelo. Ir dejándolos todos. Necesidad apremiante de un apellido con color, con expresividad; el personaje que desea salir de lo increado; el personaje que ya está definiéndose, y que, sin embargo, no tiene todavía nombre. Emilio Caicedo. Caicedo es Galicia; prados húmedos y niebla en las peñas Jorge Olloqui; expresivo, pero no alicantino; Jorge Olloqui, Guipúzcoa. Surge típico Bendaña. Bendaña impera y Bendaña se impone. Bendaña, recto y sonoro. Valentín Bendaña; puede ser un poeta; un músico; un músico, sobre todo. Bendaña, la Giralda. Bendaña, como bandera que flamea al viento en la Giralda; [Obsérvense las asonancias puramente acústicas, sonoras. *Bendaña* es asonante de *Giralda, aa.* Bendaña, *recto y sonoro,* se asocia, pues, a Giralda por razón visual y de rima, y a *bandera* por razón de semejanza consonántica] que flamea y chasca al flamear. No es lo que se necesita ahora. Otra cosa. Apellidos corrientes en Monóvar. Repasarlos. Verdú, Albert, Vidal, Navarro, Cerdá, Calpena, Brotons, Alfonso, Sogorb, Bellod, Mallebrera, Arnal [...] Arnal, Cerdá, Brotons, Navarro, Calpena, Mallebrera, Verdú. Toda la ciudad que surge con plasticidad recial, viril, ante estos nombres.

Y en *Félix Vargas* hay un diálogo que nos da la medida del goce azoriniano ante los nombres de los pueblos, semejante al de Miró:

—La duquesita de Brandilanes.
—Brandilanes... Parece esa palabra un cascabel de plata. ¿Qué es Brandilanes?
—Un pueblo de la provincia de Zamora.
—Brandilanes...
—Faramontanos, Moldoras, Navianos de Valverde, Manzanares del Barco, Poblidora de Aliste, Vegalatrava.
—¡Oh, lo que le gustaría eso a Víctor Hugo!
—Casaseca de Campeón, Cerecinos de Carrizal, Monfarracinos, Morezuela de los Infanzones.

La preocupación de Miró por los sonidos, por los nombres de personas y de pueblos ayuda a entender la contextura sonora de su prosa, una prosa muy trabajada estilísticamente, en la que todo tiende hacia un logro de belleza: adjetivos, yuxtaposiciones o períodos con polisíndeton, juegos de vocales y consonantes, presencias o ausencias de verbos, e incluso repeticiones rítmicas.

Véase, por ejemplo, qué alta calidad poética, qué tono de poema en prosa tienen estas líneas de *El caracol del faro,* con la rítmica repetición de un motivo, de un vocablo:

Era la mujer del torrero; semejaba a una hermana suya, viejecita; una niña arrugada, y toda de plata; la piel, el pelo, los ojos, los labios, todo pálido y frío como la plata; una niña frágil de plata antigua.

Repeticiones de este tipo, más simétricas aún, abundan en la prosa de Azorín.

Así, en *Antonio Azorín* se lee: «con su eterno gesto de displicencia, que perpetuó Velázquez, que perpetuó Carreño, que perpetuó Del Mazo».

Recuérdense en la misma obra unas líneas del capítulo X: «Este viejo tiene un bigote blanco, recortado, como un pequeño cepillo; viste un pantalón a cuadritos negros y blancos; lleva unos lentes colgados de una cinta negra; se apoya en un bastón de color avellana»; líneas repetidas sin apenas variación tres capítulos adelante, en el XIII: «Hace un momento ha llegado un viejo que tiene un bigotito blanco en forma de cepillo, que viste un pantalón a cuadritos negros y blancos, y se apoya en un bastón de color de avellana.»

Un caso semejante se encuentra en *Los pueblos*, en el artículo *Un trasnochador*, con una descripción repetida en el intervalo de unas pocas páginas. En una se lee: «La luz de la luna, suave, plateada, baña las fachadas de las casas; de los aleros, de los balcones, caen unas sombras largas, puntiagudas, sobre los blancos muros.» Y más adelante: «La luz de la luna baña suave, plateada, las anchas calles; de los aleros, de los balcones, caen unas sombras largas, puntiagudas.»

En muchos casos la repetición rítmica azoriniana va unida a la cadencia de una amplificación retórica. Contra lo que algunos creen, no siempre es Azorín parco en palabras y en giros retóricos, sino que en muchos casos prodiga unas y otros. Ya en *La Voluntad* se encuentran trozos como éste: «llenan los estantes de oloroso alerce, libros, muchos libros, infinitos libros, libros en amarillo pergamino, libros pardos». O como este otro captador, en sus insistentes repeticiones, del sonoro volar de una abeja: «una abeja revolotea en torno a un romero, zumbando leve, zumbando sonora, zumbando persistente». Todo es sonoridad aquí, reforzada por la asonancia *leve-persistente*.

Recuérdense en *Los pueblos* amplificaciones retóricas como ésta: «Y las rejas, estas vetustas rejas de Lebrija, estas rejas anchas, estas rejas nobles, estas

rejas soberbias.» O en *La ruta de Don Quijote:* «La llanura ancha, la llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante.»

Se ve, pues, que Azorín no dice las cosas de la manera más directa posible, sino buscando un bello y sonoro rodeo amplificador. Así, en *Tomás Rueda* se lee: «¿Qué impresión os producen los tejados, los tejados de una vieja ciudad, de una populosa ciudad?» Esta pregunta retórica podía haber sido expresada así: «¿Qué impresión os producen los tejados de una vieja y populosa ciudad?» Si Azorín ha preferido la amplificada repetición retórica es porque con ella, con sus pausas y sus cadencias, ha querido expresar una gran emoción, una de esas grandes emociones que cortan la elocución, la fragmentan, la cargan de lentitud sentimental.

La fascinación y el encanto entrañados en el período breve azoriniano, de oraciones cortadas y escuetas, ha hecho olvidar que no toda la prosa de Martínez Ruiz se caracteriza por esa estructura sintáctica. Y, sobre todo, que aun dentro de ella, del período breve, subyace una determinada retórica, una muy clara y fina musicalidad.

No es cuestión ahora de plantear en todo su alcance el problema del período breve en la historia de la prosa castellana. Quiero tan sólo recordar que no es el de Azorín el único o primer intento.

Antonio de Capmany, en su *Filosofía de la Elocuencia,* en la edición de 1812, dedicó cierta atención a este problema:

> De la cortedad de los períodos se forma el otro estilo [el opuesto al oratorio o de período amplio] que se llama «truncado». Este se compone de proposiciones breves, que no tienen enlace unas con otras, pues cada cual forma un sentido perfecto. Esta manera de composición tiene más viveza y energía

que la rotunda y numerosa; y pertenece a ciertos asuntos como a los didácticos y doctrinales, y a las sentencias morales y políticas, y no sienta mal a los festivos y jocosos. Pero sólo debe reinar este estilo donde la calidad de la composición lo pida; pero mezclándolo alguna vez con el rotundo en los casos y lugares que piden esta unión, para huir de la cansada uniformidad.

Creo que cuando Capmany decía que el estilo cortado conviene a asuntos didácticos, doctrinales, morales y políticos, pensaba tal vez en Quevedo, que, por ejemplo, en su *Marco Bruto*, llega a escribir así:

Mugeres dieron a Roma los Reyes, y los quitaron. Diólos Silvia, virgen deshonesta; quitólos Lucrecia, muger casada y casta. Diólos un delito; quitólos una virtud. El primero fue Rómulo, el postrero Tarquino.

Incluso lo de que tal estilo «no sienta mal a los [asuntos] festivos y jocosos», pudo ser dicho por Capmany pensando también en Quevedo, que en algunas de sus obras satíricas empleó un estilo cortado. De *El sueño de las calaveras* es este pasaje:

El trono era obra donde trabajaron la Omnipotencia y el Milagro. Júpiter estaba vestido de sí mismo, hermoso para los unos y enojado para los otros; el Sol y las Estrellas, colgando de su boca. El viento, tullido y mudo. El agua, recostada en sus orillas. Supensa la tierra, temerosa, en sus hijos, de los hombres.

El período breve sirviendo a un estilo cortado y conciso tiene, pues, una tradición nacional y hasta una ascendencia clásica en cierto tipo de prosa latina. Hubo, sin embargo, en el siglo XIX español, un tipo de prosa cortada extranjerizante, la que Agustín Bonnat y, sobre todo, Pedro Antonio de Alarcón, manejaron en ciertos relatos breves, e incluso en *El final de Norma* y otras novelas extensas, imitando el estilo del escritor

francés Alfonso Karr. La Pardo Bazán, dura censora de estas narraciones de Alarcón, hablaba de «un prurito de disparar paradojas inocentes, derrochar humorismo de café, convertir en pirotecnia las ideas», y se refería a «los parrafitos desmenuzados» y al «chisporroteo de la frase».

No ha sido Azorín, por tanto, el primer prosista español que ha empleado un período breve, de oraciones aisladas, de muy sencilla estructura sintáctica. Y tampoco ha sido el primero en ser acusado de extranjerizante por tal tipo de prosa. Pero habría que recordar que en bastantes ocasiones, llevado Martínez Ruiz de su ya estudiado gusto por la repetición y la amplificación, se lanza a construir períodos de gran cadencia retórica, extensos y complejos, como esta invocación sentimental con que se cierra musicalmente —último gran acorde— el libro *Los pueblos:*

Cipreses centenarios, cipreses inmóviles, cipreses que os levantáis en la desolación castellana, cipreses que habéis escuchado tantas voces y lamentos, tantas súplicas salidas de humildes corazones, cipreses que habéis oído las plegarias de nuestros abuelos y de nuestros padres, yo tengo para vosotros, para vuestro tronco desnudo y seco, para vuestro follaje rígido, inmóvil, un recuerdo de simpatía y de amor.

Yo veía también esos humilladeros, esas cruces de piedra puestas en los aledaños de una vieja ciudad. En las gradas sobre que la cruz se levanta, o en el basamento que las sostiene, ¡cuántas veces nos hemos sentado un momento para reposar de un largo paseo! De lejos, al volver a esta vieja ciudad, ¡cuántas veces hemos columbrado llenos de emoción los brazos de esta cruz!

Yo veía los conventos silenciosos y retirados, con sus huertos amenos, las pequeñas y claras celdas con su estante de libros, los claustros largos y sonoros. Yo veía las ermitas que se levantan en las fragosidades de una montaña o en la monotonía de un llano. Yo veía, en fin, todos los parajes y lugares que en nuestra España frecuentan la devoción y la piedad. ¿No está en estas iglesias, en estas columnas, en estas ermitas, en

estos conventos, en este cielo seco, en este campo duro y raso, toda nuestra alma, todo el espíritu intenso y enérgico de nuestra raza?

La cadencia reiterativa y amplificadora, el movimiento de admiraciones e interrogaciones, la recapitulación afectiva simbolizada en la fórmula de cierre «en fin», están indicando la presencia de una gran retórica, semejante a la que se percibe en otro capítulo de ese mismo libro, *Los pueblos*, el capítulo *En Urberuaga*, donde se encuentra un período tan largo como éste:

Si vosotros amáis a esas muchachas románticas de pueblo, tan suaves, tan tristes, tan delicadas, tan fantaseadoras, que gimen, que lagrimean, que pasan súbitamente de una alegría a un desconsuelo, que guardan en el fondo de un cajoncito un retrato desteñido y unas cartas con timbres de un café o una fonda, que tienen una enredadera, que tocan en el piano «La marcha fúnebre de una muñeca», que leen a Campoamor y a Bécquer en un libro forrado con un periódico, que se miran al espejo de pronto para ver si se han puesto feas, que aguardan tras los visillos, en los días foscos del invierno, el pase de un transeúnte desconocido, que tal vez es un galán que puede revolucionar su vida...; si vosotros amáis a estas muchachas, venid a Urberuaga.

Obsérvese la estructura sintáctica y se verá que, dentro de un período de bastante extensión, está constituida por un imperativo, «venid a Urberuaga», enlazado a una condicional, «si vosotros amáis a estas muchachas», que abre el período retórico y se repite al final. «Muchachas» es el antecedente de una serie de oraciones subordinadas de relativo que van sucediéndose una tras otra. Es, dentro de su sencillez, una estructura retórica al servicio de un propósito sentimental.

Construcciones de este tipo retórico, invocaciones, interrogaciones, prosa toda impregnada de afectividad, abundan en la obra azoriniana. Recuérdese el siguiente pasaje de *Al margen de los clásicos:*

¿No es verdad que, al lado de los dos viejos ríos tan españoles —que pasan bajo seculares puentes romanos; que retratan paisajes áridos, parameras, pueblecillos de adobes, milenarias ciudades llenas de conventos y de caserones de hidalgos; que son cruzados por carromatos con largas ringleras de mulas y por cosarios con sus recuas—; no es verdad que nos produce una indefinible sensación el ver al lado de estos ríos, este otro río tan lejano, tan remoto, que lleva sus aguas a un mar que no es ni el Mediterráneo ni el Atlántico, y que bordea ciudades misteriosas y extrañas para nosotros?

Hay casos en que la función musical de la amplificación retórica se percibe tan claramente como en este pasaje de *Valencia,* en el que se alude al instrumento musical llamado *charamita.* A su contacto, al de su cálida música de signo árabe, las oraciones se alargan y amplifican, el período se mueve perezosa, blandamente, como la misma música bajo el sol levantino:

Ahora, las diez de la mañana, en un día ardiente de julio, bajo el vivísimo sol, los trillos van dando vueltas por la era. Todo a esta hora está quieto en la campiña. La viva luz del sol se come el escaso color del paisaje valenciano. Y en el sopor del momento, una voz larga, inacabable, como llorosa, se deja oir en todo el contorno. La monorrítmica melopea dice siglos y milenios. Sube de las entrañas profundas de un pueblo y de las simas del tiempo. El trillo va dando lentamente la vuelta y la canción se alarga, se alarga, se alarga, como un quejido, como una súplica, como un lamento de los millones y millones de antecesores, que en esta tierra valenciana vuelven un instante a la vida y nos reprochan nuestro olvido.

La prosa de Azorín es, pues, una prosa musical a despecho de su cortada apariencia. En un estudio publicado en otra parte he tenido ocasión de examinar con algún detalle ciertos aspectos o elementos rítmicos en el lenguaje de Martínez Ruiz, la presencia en su prosa de sonoridades reducibles a muy conocidos versos españoles.

De la musicalidad de la prosa azoriniana dice también bastante un examen del valor plástico y rítmico de los vocablos, del juego de vocales y consonantes expresando ciertos efectos descriptivos o emocionales.

De *Antonio Azorín* es esta descripción, un paisaje de sol, de luminosidad, de blancura, en el que, expresivamente, son las vocales de la serie anterior las más abundantes:

El sol blanquea las quebradas de las montañas y hácelas resaltar con aristas luminosas; el cielo es diáfano; los pinos cantan con un manso rumor; los lentiscos refulgen en sus diminutas hojas charoladas; las abejas zumban; dos cuervos cruzan aleteando blandamente.

En estas líneas, la vocal *a* aparece 33 veces; la *e*, 19; la *i*, ocho; la *o*, 16, y la *u*, nueve. Es decir, 60 vocales blancas frente a 25 oscuras. Además, la presencia de 27 consonantes nasales añade un blando zumbido, el de las abejas, el de los cuervos que van «aleteando blandamente».

De una manera semejante, 13 consonantes nasales dan humedad umbría a estas otras líneas de la misma obra, *Antonio Azorín:* «mientras el huerto se sume en la penumbra y suenan lentas, son a son, las campanas del Ángelus».

De *La Voluntad* es este pasaje en el que domina —11 veces— la vocal *i*, la de sonido más agudo y penetrante, como corresponde al efecto, a la sonoridad implicada en la descripción:

Y suenan silbidos ondulantes, silbidos repentinos, bocinas, ruido de engranajes, chirridos, rumor de carretillas.

Añádase al efecto estridentemente sonoro de la *i* el de la abundancia de *erres*, comunicadoras de tremenda vibración al apretado pasaje descriptivo.

En ocasiones no son las vocales o consonantes las que transmiten un efecto sonoro, emocional, sino la misma estructura sintáctica. De *Antonio Azorín* es este bello ejemplo de polisíndeton:

> Y se ha hecho un gran silencio. Y en el aire parece que había sollozos y lágrimas. Y han sonado lentas, una a una, las campanas del Ángelus.

Esas tres oraciones que se abren con *Y* nos dan algo así como los latidos del silencio, la tirantez del silencio roto por un sonido.

¡Qué bello mundo sonoro el de Miró y Azorín! Vibran las palabras, las vocales, las consonantes; las oraciones aparecen distribuidas rítmica, cadenciosamente; los períodos, la estructura sintáctica fluye suavemente sonora.

Cuando Miró dice, en las *Figuras de la Pasión:* «¡Cómo debieron vibrar los dedos del Creador cuando hicieron el germen de la abeja!», parece, en su admiración, casi en su envidia, estarnos dando la clave de su estilo, y también, en cierto modo, del de Azorín. A los dos prosistas levantinos también han debido de vibrarles los dedos de la creación literaria a la hora de escribir sus más bellas páginas, como si la vibración del corazón pasara a la mano y de ésta a la escritura y a las páginas, para quedar en ellas viva, permanente, esperando el sólo contacto de una sensibilidad —la del lector— que la movilice.

La vibración de Miró es más apasionada y cálida, más sensual y prolongada. La de Azorín es más suave, más tenue. Pero si por tantos caminos hemos ido uniendo, temática, estilísticamente, a estos dos grandes prosistas levantinos, unámoslos también ahora, para concluir, en nuestra vibración de lectores: la de nuestra admiración y nuestro afecto.

LA NOVELA COMO TRAGICOMEDIA: PÉREZ DE AYALA Y ORTEGA

Cualquier lector atento descubrirá en las novelas de Ramón Pérez de Ayala una muy peculiar textura teatral, perceptible en temas, situaciones, diálogos y modalidades descriptivas. Los valores que afectan a la pureza novelesca no quedan mermados, sin embargo, con esa carga de elementos teatrales. Si a ella quiero referirme ahora, no es para plantear, una vez más, un enojoso problema de límites y géneros literarios, sino tan sólo para contrastar el tratamiento de tragicomedia que da Pérez de Ayala a la novela con unas muy conocidas páginas de Ortega y Gasset.

Conviene recordar, ante todo, algunos aspectos reveladores del gusto del gran novelista asturiano por las caracterizaciones exageradas y a veces por el juego a que los personajes novelescos se entregan, de ponerse y quitarse caretas teatrales. Recuérdese al ministro D. Sabas, de *Troteras y danzaderas*. Es un hombre público que, como tal, suele llevar siempre enmascarado su gesto con el convencional a que su profesión le obliga:

> Se sentó y se restregó las manos. Echábase de ver al punto que era hombre público por la carátula que llevaba puesta, ocultándole la verdadera y móvil expresión del rostro; esa carátula social de las personas que han vivido muchos años ante

los ojos de la muchedumbre; carátula que tiene vida propia, pero vida escénica, y tiende a tipificar con visibles rasgos fisonómicos el ideal y singulares aspiraciones del individuo.

Y más adelante, y en un momento de triste sinceridad de D. Sabas: «Por primera vez se le cayó la carátula de afabilidad protectora, dejando al desnudo un rostro gravemente triste. Acto seguido superpuso nuevamente la carátula...» Y poco después: «Terminada la canción, cuando Teófilo y Rosina miraron de nuevo a Don Sabas, éste ya tenía superpuesta la carátula social.»

Se diría que D. Sabas es casi un personaje a la manera de los que O'Neill presenta en obras como *El gran dios Brown,* en la que tanta importancia tiene el simbólico ponerse y quitarse caretas —auténticas aquí, plásticamente perceptibles—, encubrir y descubrir la personalidad, disfrazarla o desnudarla.

El motivo de las caretas aparece con cierta significativa insistencia en la novelística de Pérez de Ayala. Recuérdese en *El ombligo del mundo* una descripción como ésta:

La marinería: hombres taciturnos, imbuidos de hereditario temor al mar, y mujeres alharaquientas, como si de continuo educasen la garganta y la carátula para las imprecaciones ante la tormenta y el naufragio.

Y en *Tigre Juan,* la paradójica personalidad de éste, el contraste entre su exterior terrible y su gran capacidad cordial, su enorme ternura, dan lugar a escenas como aquella en que el memorialista visita a la moribunda Carmona:

Habíase esforzado en componer una sonrisa benigna, melificada. A pesar suyo, presentaba una carátula de sayón, sicario o esbirro, que se refocilaba en el tormento de la víctima.

Recuérdese asimismo el atuendo de Tigre Juan en el día de su boda:

El día de la boda Tigre Juan se atavió a lo señor: chistera, levita, pantalones largos y botas de elástico. Doña Iluminada era del parecer, en su fuero íntimo, que la máscara terrible y el traje popular le sentaban mejor que la carátula grotesca y los arreos del petimetre.

* * *

Conviene retener esta condición que tantos personajes novelescos presentan de seres enmascarados, con careta, con expresiones abultadamente petrificadas, para mejor ir entendiendo la índole dramática, teatral de las narraciones de Pérez de Ayala. Un paso más en esa labor de entendimiento podría venir dado por el estudio no ya de rostros o de gestos, sino —lo que es más importante— de situaciones. Muchas de ellas son fácilmente reductibles a esquema teatral. Incluso hay novelas enteras —y el propio autor se encarga de señalárnoslo— cuya estructura es plenamente teatral, trágica, dramática o cómica. El autor tiene conciencia de lo que es una situación correspondiente a cada uno de esos esquemas literarios que corresponden a la escena. Y, en ocasiones, Pérez de Ayala juega humorísticamente a cruzar o desencasillar situaciones, al hacer vacilar las fronteras existentes entre los tres citados esquemas. En la novela poemática *Prometeo*, cuando Perpetua entra en el gabinete de la marquesa de San Albano para darle a conocer la llegada del náufrago Marco, Pérez de Ayala subraya el efecto cómico del desajuste que supone la actitud que la marquesa presenta en ese momento, en manos de una peinadora, con el gesto solemne que hubiese deseado componer:

«Verá usted (dice Perpetua). Ocurre algo grave.» La marquesa hubiera deseado componer una actitud estatuaria de patri-

cia ecuanimidad, indicando que estaba dispuesta a recibir las nuevas más trágicas; pero la peinadora la tenía encadenada a una postura ridícula y desgonciada.

En *Belarmino y Apolonio* hay una escena de signo semejante, que creo de un gran interés como refuerzo de cuanto voy apuntando en torno a la sensibilidad de Pérez de Ayala para lo teatral. Cuando Apolonio recibe una carta de su hijo diciéndole que no ha nacido para cura y que ha huido con la hija de Belarmino para casarse con ella, el acongojado padre corre a la casa de la duquesa de Somavia:

Y leyó la carta a la duquesa. En el fondo, tan en el fondo que ni él mismo se daba cuenta, Apolonio se sentía orgullosísimo, creyéndose en aquellos momentos un personaje trágico de verdad e imaginando inspirar a la duquesa fuerte interés patético.

—¡Bah! Temí, al verte, que se trataba de algo grave. Siéntate. Aunque hay que resolver de prisa, para resolver de prisa hay que pensar despacio. Siéntate.

«Siéntate»; que fué lo que le dijo Napoleón a la reina de Prusia, en ocasión que la soberana, para conseguir un tratado menos infamante, quiso conmover al corso, representándole una escena dolorosa y teatral.

Bien sabía Apolonio que la tragedia exige hablar en pie y con coturno. Al sentarse, comprendió que estaba peor que en ridículo, humillado, como un ídolo al que derriban.

El pasaje es de un gran interés, no sólo por presentar a Apolonio en un momento muy expresivo de su literaturización, de su teatralización vital, sino, sobre todo, porque en esas líneas Pérez de Ayala define bien sus preocupaciones sobre la esencia de la tragedia y de la comedia, al recoger una aguda observación que procede, incluso en el ejemplo, del famoso estudio de Bergson sobre *La risa*. En él se lee:

Por eso el poeta trágico procura evitar cuanto pudiera atraer nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes. Tan

pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. He aquí por qué los héroes de tragedia no beben ni comen, ni se calientan a la lumbre. Y hasta rehuyen sentarse. Sentarse a la mitad de una tirada de versos equivale a recordar que se tiene cuerpo. Napoleón, que era psicólogo a ratos, había observado que por el solo hecho de sentarse se pasa de la tragedia a la comedia.

Y seguidamente ofrece Bergson el mismo ejemplo:

Se trata de una entrevista con la reina de Prusia, después de Jena: Ella, como Jimena, me acogió con trágicos acentos: '¡Señor, justicia! ¡Justicia! ¡Magdeburgo!' Y continuó así, en un tono que me desconcertaba. Por último, para hacerla cambiar de estilo, le rogué que se sentase. No hay cosa mejor para cortar una escena trágica; cuando se está sentado, todo degenera en comedia.

Pérez de Ayala tomó, pues, aplicándolo a la situación declamatoria de Apolonio, este ejemplo de Bergson, que ya Ortega, en 1914, había utilizado también en sus *Meditaciones del Quijote*. En el capítulo XVIII, *La comedia*, se lee:

Como el carácter de lo heroico estriba en la voluntad de ser lo que aún no se es, tiene el personaje medio cuerpo fuera de la realidad. Difícilmente, a fuerza de fuerzas, se incorpora sobre la inercia real la noble ficción heroica: toda ella vive de aspiración. Su testimonio es el futuro. La 'vis cómica' se limita a acentuar la vertiente del héroe que da hacia la pura materialidad. Al través de la ficción, avanza la realidad, se impone a nuestra vista y reabsorbe el 'rôle' trágico.

Y en nota, apunta Ortega:

Cita Bergson un ejemplo curioso: la reina de Prusia entra en el cuarto donde está Napoleón. Llega furibunda, ululante y conminatoria. Napoleón se limita a rogarla que tome asiento. Sentada la reina, enmudece, el 'rôle' trágico no puede afirmarse con la postura burguesa propia de una visita y se abate sobre quien lo lleva.

Importa destacar esta coincidencia de Ortega y de Pérez de Ayala al utilizar un ejemplo y una tesis de Bergson, porque creo que no es única. En el estudio que cierra este libro se presta la adecuada atención al *perspectivismo* de Pérez de Ayala, conectable en algún punto con el que tan característico es del sistema orteguiano. Y junto al gusto por los efectos perspectivísticos, cabría también señalar algunas páginas novelescas de Pérez de Ayala sobre algo que, si no es la *razón vital* de Ortega, se le aproxima bastante. A lo largo de *Los trabajos de Urbano y Simona,* y sobre todo en las encendidas palabras que tal tema, el de la *razón vital,* suscita en Colás, al final de *El curandero de su honra,* podrían encontrarse expresivos ejemplos.

* * *

De lo últimamente apuntado interesa subrayar la común actitud de Ortega y de Pérez de Ayala —con su raíz en Bergson— frente al tema de la tragedia y de la comedia, y el suave tránsito de una a otra. Por aquí se llega a la tragicomedia y a lo que de tragicomedia hay en toda novela, en el sentir de uno y otro escritor.

En uno de los más bellos y conocidos libros de Ortega, *Meditaciones del Quijote,* el gran pensador español expone esta tesis de *la novela como tragicomedia,* a lo largo de su interpretación del *Quijote* y de lo que es la novela moderna. Tras rechazar Ortega la tesis que hace depender la novela de la poesía épica, y tras analizar la esencia de la tragedia y de la comedia, llega a aproximar la novela a este último género, al decir:

> Siempre va el canto de un duro, según hemos indicado, de la novela a la pura comedia.
>
> A los primeros lectores del *Quijote* debió parecerles tal aquella novedad literaria. En el prólogo de Avellaneda se insiste dos

veces sobre ello: 'Como casi es comedia toda la *Historia de D. Quijote de la Mancha*', comienza dicho prólogo, y luego añade: 'Conténtese con su *Galatea* y comedias en prosa, que eso son las más de sus novelas'.

Y líneas adelante, formula Ortega su definición:

La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa, siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. Por esto, yo creo que conviene atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina:* tragicomedia. La novela es tragicomedia. Acaso en *La Celestina* hace crisis la evolución de este género, conquistando una madurez que permite en el *Quijote* la plena expansión.

Si ahora contrastamos esta teoría orteguiana con lo que ocurre en las novelas de Pérez de Ayala, la contrastación —al menos para mí— resulta impresionante.

Ya en 1911, Pérez de Ayala da el subtítulo de *Tragicomedia* a su novela corta *Padre e hijo.* En *El curandero de su honra* hay un pasaje, la descripción de cómo, en el tren, Tigre Juan da el biberón a su hijo, que hace decir al novelista: «La tensión tragicómica de la escena no cede, antes se acrecienta.» Y al final de la misma novela, el autor da la clave, la definición de lo que ésta y su primera parte, *Tigre Juan,* significan: «Los personajes de la tragicomedia de *Tigre Juan y curandero de su honra* hubieron de atravesar un período de eliminación de las pasiones y reflexionar sobre sí mismos.»

Más interesante aún resulta observar algunos momentos de *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona.* Ya en las primeras páginas, cuando Pérez de Ayala describe la disputa de los padres de Urbano en torno a la boda de éste, y ante D. Cástulo, el preceptor del joven, se lee:

Don Cástulo, semejante al espectador de ánimo sencillo que presencia una tragedia desde la primera fila de butacas, con ojos contraídos y corazón alarmado, cavilaba: 'Ya está apretado el nudo. Funestos presagios estremecen el aire. ¿Qué va a pasar aquí?'

Con estas frases, Pérez de Ayala nos da el tono, compone algo así como la obertura de lo que va a ser esa tragicomedia de Urbano y Simona; trabajos y penalidades con desenlace feliz. En otras muchas páginas de las dos novelas se insiste precisamente en esa calidad tragicómica de la acción. La figura de D. Cástulo, el humanista tímido, sirve para —al serle confiado el papel de espectador de la trama escénica— acentuar la configuración teatral de ésta. Así, cuando Urbano se casa, leemos:

Don Cástulo, en su fuero íntimo, hallábase tan pusilánime como don Leoncio. Recordaba que ciertas veces, de espectador en el teatro, si en la escena manejaban armas de fuego, tapaba él las orejas por temor a la explosión. Allí, espectador de primera fila en la boda —estaba escrito que fuera el eterno espectador—, hubiera querido cerrar los oídos y los ojos del alma para no contemplar el cataclismo que había de sobrevenir.

Pérez de Ayala subraya la tensión dramática de la peripecia novelesca, con los comentarios de D. Cástulo, el cual, en una ocasión, dice, refiriéndose a la boda de Urbano y Simona:

¿En qué iba a parar una educación disparatada, ilógica, contra todos los principios de la pedagogía clásica y los dictados del sentido común, sino en este paso en que lo bufo se mezcla con lo patético, como en los dramas románticos?

Y, efectivamente, en las dos novelas las notas trágicas alternan con las inteligentemente cómicas. Recuérdense, entre las primeras, las correspondientes a la muerte de D.ª Rosita, la abuela de Simona. Cuando esta

anciana señora se entera de que ha de abandonar, por desahucio, la casa donde siempre ha vivido, se lee:

En su frente, desde el entrecejo hasta la blanca cabellera, iban frunciéndose los pliegues de la máscara trágica.

Y al caer fulminada por la noticia:

Oyóse el alarido de la tragedia, cuando la miserable palabra humana, tan inexpresiva para todo lo que es supremo, se anula, y el grito brota; ese alarido que amedrenta la carne mortal con más eficacia que el mismo espectáculo de la muerte. Era Simona que se arrojaba sobre el cuerpo yacente de la abuela.

Obsérvese el arte, el depurado arte novelesco-teatral de Pérez de Ayala, al adentrarnos en una dimensión, en un ámbito trágico, con esas alusiones plástica —la máscara— y sonora —el grito.

Tras toda esta escena, y las no menos dramáticas subsiguientes, se dice de Urbano:

Le había vencido la fatiga de ser protagonista en una larga situación dramática, superior a la elasticidad de sus nervios. Necesitaba un respiro, un entreacto antes de reanudar la acción.

Por todo ello, en las primeras páginas de *Los trabajos de Urbano y Simona,* cuando Pérez de Ayala se sirve de D. Cástulo para resumir los sucesos contenidos en la anterior novela, pone en boca de éste nuevas alusiones a la calidad tragicómica de esos sucesos:

Hicimos de Urbano un ángel, y le condujimos al tálamo a que se uniese con una ángela, Simona. Esto era trágico y era bufo.

Y recordando la muerte de D.ª Rosita y la separación de Urbano y Simona, D. Cástulo se lanza a una declamación sobre la tragedia:

¡Horror! ¡Piedad! ¡Tragedia! Sí, una verdadera tragedia clásica.

Pero una tragedia taraceada de comicidad, como tantas veces señala el propio D. Cástulo; una verdadera tragicomedia. Es decir, que las más características narraciones de Pérez de Ayala, según lo revelan las observaciones y comentarios contenidos en ellas mismas, vienen a ejemplificar, en la práctica, lo que Ortega sostenía, teóricamente, ante las páginas del *Quijote*.

Piénsese que novelas como *Tigre Juan* y *Luna de miel, luna de hiel* son tragicomedias no sólo porque el autor o algún personaje lo digan, sino por la última verdad de su contextura temática, de su intención. En unas y otras obras un tema trágico —sobre todo en *Tigre Juan:* tema del honor conyugal manchado— aparece manejado de una forma tal que, por las situaciones, el talante de los personajes, el tono y el desenlace del relato, pierde tragicidad para desembocar en la amable solución propia de la comedia.

El tema es de un cierto interés, si pensamos que dos escritores españoles de una misma generación —Pérez de Ayala nació en 1881 y Ortega y Gasset en 1883— llegaron, en la práctica y en la teoría, a una misma definición de la novela: la novela como tragicomedia.

Creo que pocas veces la historia de la literatura puede ofrecernos, y a través de versiones excepcionalmente bellas como las de Ortega y Pérez de Ayala, una tan inteligente y apasionada solución a uno de los más vivos problemas del arte de nuestro tiempo.

CONTRASTE Y PERSPECTIVISMO EN RAMÓN PÉREZ DE AYALA

I

En toda tragicomedia, cualquiera que sea su formulación, parece obvio señalar la presencia de dos acentos, de dos tonos: los aludidos en su contrastada denominación. Es precisamente la existencia de una bien ostensible dualidad que aspira a metamorfosearse, a fundirse en creación unitaria, la que ahora puede servirnos de punto desde el que contemplar la insistente presencia de elementos dobles, de dualidades en la obra literaria de Ramón Pérez de Ayala.

Desde lo más externo y epidérmico a lo más hondo y entrañable, el mundo novelesco del gran escritor asturiano se caracteriza por la ambivalencia, el gusto por los desdoblamientos, la doble visión, el haz y el envés, los enfrentamientos de perspectivas opuestas, las parejas, las polaridades, etc.

La simple presentación y distribución del material revela ya el gusto del narrador por la bipartición, bien perceptible en los casos de obras integradas por dos partes: las de *Luna de miel, luna de hiel,* continuada en *Los trabajos de Urbano y Simona,* y *Tigre Juan,* seguido de *El curandero de su honra.*

Los solos títulos de estas obras descubren también su concepción dual: el tradicional contraste de *Luna de miel-luna de hiel;* la presencia de la pareja protagonista en *Urbano y Simona;* la deformada resonancia tenoriesca en *Tigre Juan;* el trasfondo de parodia calderoniana en *El curandero de su honra.*

Por otra parte, una observación tan trivial como la de considerar la semejanza sonora de los nombres de Urbano y Simona, descubre —dentro del muy *sui generis* antirrealismo novelesco de Pérez de Ayala— el gusto del escritor por las simetrías, los ecos, los contrastes.

Es más: si *El curandero de su honra* supone un recuerdo calderoniano, *Los trabajos de Urbano y Simona* lo suponen cervantino, con lo cual estamos ante un nuevo desdoblamiento o eco, susceptible de mayor complejidad si tenemos en cuenta que tras todos esos *trabajos,* hazañas o aventuras de una narrativa tradicional están, en definitiva, los de Hércules. El que Urbano y Simona pasen alguna vez por hermanos, refuerza la semejanza con el caso de Persiles (Periandro) y de Sigismunda (Auristela); semejanza acrecida en las últimas páginas de la novela, en el episodio del tifus de Simona, a punto de morir, perdida su belleza al serle cortado el pelo, etc. Todo esto trae al recuerdo motivos de novela bizantina, concretamente, del *Persiles* y de algún otro relato cervantino: la pérdida temporal de la hermosura de Isabela en *La española inglesa.* El hecho de que en las últimas páginas de la novela de Pérez de Ayala, Simona se vista de hombre, cuando viaja en diligencia con Urbano hacia Santander, acentúa la relación temática con tantos lances parecidos de la novela y del teatro clásicos. (Bastaría recordar, para no salir de la obra cervantina, *Las dos doncellas.*)

Si he enumerado aquí pormenores tan obvios y de todos conocidos, ha sido para hacer ver las múltiples re-

sonancias entrañadas en una sola obra de Pérez de Ayala. Un análisis más demorado de la misma nos permitiría percibir, a su través, no sólo los recordados *trabajos* de Hércules o de Persiles, sino también ecos de *La vida es sueño* de Calderón, del *Émile* de Rousseau, etcétera.

Contentémonos, ahora, con señalar el doble y aun triple fondo de ciertos títulos novelescos de Pérez de Ayala, allegables, en este punto, a los tan frecuentes en la obra cervantina, muchas veces caracterizada por la presencia de dos personajes centrales: *Persiles y Sigismunda, Rinconete y Cortadillo, Las dos doncellas, El coloquio de los perros Cipión y Berganza,* etc., o por una antítesis o paradoja del tipo de *La ilustre fregona* o *La española inglesa,* no distante del gusto de Pérez de Ayala por contrastes de tipo parecido: el que supone, por ejemplo, la figura de Tigre Juan.

Cuando de dos personajes centrales se trata, la antítesis —que equivale a una última complementación— es tan radical en las figuras de D. Quijote y Sancho Panza como en las de Belarmino y Apolonio, los zapateros filósofo y dramaturgo. Y en *El ombligo del mundo* la oposición se da entre *Grano de pimienta* —intuitivo, realista— y *Mil perdones* —hidalgo, pobre, leído, retórico.

Tigre Juan, por su parte, queda enfrentado a Vespasiano Cebón, pero también a Colás, con lo cual el proceso de contrastación y polaridad se ve reforzado y enriquecido. Tal proceso afecta a toda la obra de Pérez de Ayala, desde los primeros a los últimos relatos. Así, en los cuentos agrupados *Bajo el signo de Artemisa,* el juego de ambivalencias y polaridades es perceptible desde las páginas iniciales:

La Noche con el Día
luchaban cuerpo a cuerpo
—batalla indecisa—
abrazado lo blanco y lo negro
en la Aurora, gris y perlina.
... ...
Al lubricán, el joven Día,
con su lanza apolínea,
vence a la Noche, ya de sí vencida.
En la sangrienta hora vespertina,
la Noche, moza y aguerrida,
con su hueste de estrellas, falange de hoplitas,
remata al valetudinario Día.
Y siempre vuelve a ser la cosa misma.
¡Este es el signo de Artemisa!

A lo largo de los cuentos recogidos bajo tal signo, se repiten las dualidades y contrastes. Por ejemplo, en *El otro padre Francisco* —todo él un puro contraste, que culmina en la sustitución de una imagen de San Francisco de Asís, por la viva de Rabelais, borracho— se leen descripciones como ésta:

El jardín del monasterio sonríe, recatado en la penumbra tibia de la tarde otoñal. No es un jardín austero y místico [...] Es más bien un parque pagano, afrodisíaco.

Por la misma ley del contraste entre lo monástico y lo pagano, «el órgano, de monumental trompetería», «parece el albogue de Pan».

Y un cuento como *El Anticristo,* incluido en la misma serie, equivale a una sucesión de contrastes emotivos, ideológicos, intencionales, que van desde la anécdota misma que da pie al relato —el tema tradicional del temible anarquista y ateo, considerado por las monjas como un Anticristo, que acaba por conducirse caba-

llerescamente con ellas— hasta observaciones tan propias de Pérez de Ayala como ésta:

Sor Juana y Sor Circuncisión habían ido a ver al Prelado de la Diócesis, solicitando la aprobación del nuevo Instituto, y el Prelado las había amonestado severamente y despedido con cajas destempladas, en términos que Sor Juana se sintió tentada a desacatar la autoridad jerárquica. En todo místico hay un rebelde y un hereje latentes.

El que esas monjas se dediquen a trabajos de ropa blanca para subvenir a sus necesidades, da lugar a un nuevo contraste, enérgicamente formulado por una de ellas:

—¡Y pensar —murmuraba a su vez la Llavera— que quizá hayan salido de esta santa casa prendas para el impúdico cuerpo de una meretriz! Porque todo es posible, Madre Superiora. Es un oficio infame: me refiero al de trabajar en ropa blanca. O por lo menos, si no es infame, no es el más a propósito para las manos virginales de las esposas de Cristo.

De parecida intención es el contraste que, en *El ombligo del mundo,* encontramos a propósito del cura Recaredo:

Una gibosa y parduzca puente romana, con gualdrapa de hiedra, semejante a un dromedario cargado de legumbres, le transportó, en la mente, al Cairo, a donde había ido, con una Comisión militar, a comprar sementales para la remonta. Sonrió. Un cura encargado de este menester... Cierto que era muy entendido en caballos, como de familia inmemorial de caballeros.

Si ahora recordamos que en *Los trabajos de Urbano y Simona* quien abre los ojos del inocente recién casado a las malicias del mundo, quien le inicia «con mueca insinuativa y picante» en los secretos del sexo, es un canónigo, D. Hermógenes, comprobaremos, una vez más, lo gratos que a Pérez de Ayala le eran estos efec-

tos, reforzados en el citado caso por alguna observación humorística secundaria, que, sin embargo, contribuye eficazmente al logro de la adecuada paradoja:

> Una criada tripuda les condujo hasta el ancho y profundo despacho de don Hermógenes. El aposento contenía escasos y mediocres muebles; media docena de sillas de nogal, tapizadas en satén rojo; una estantería donde yacían en abandono empolvados librotes; una mesa de despacho, desaseada; de las paredes colgaban algunas litografías y un acordeón, que a Urbano le produjo cierta sorpresa.

Obsérvese que nada hay en la descripción que pueda ser anotado como específicamente clerical, y que es sólo el conocimiento de que se trata del despacho de un canónigo, lo que puede hacer que el acordeón suponga un contraste humorístico.

Las justamente llamadas *Novelas poemáticas* por su autor, ofrecen nuevos matices de la utilización literaria del contraste y de la dualidad. Prescindiendo ahora de los rasgos paródicos y del trasfondo clásico de *Prometeo,* bastaría recordar la estructura dual de *Luz de domingo.* Dual no sólo por la alternancia —tan de Pérez de Ayala— de prosa y verso, cuajado aquí en los romances que abren los capítulos, sino dual también por todo el dramático juego de contrastes que da claroscuro y vivacidad al relato de la enemistad de Chorizos y Becerriles, engendradora de tragedias, como en su tiempo las engendró la rivalidad de Capuletos y Montescos. La nueva onomástica acendra el sentido violento y bárbaro de la vida rural española, tema y eje ideológico también de *La caída de los Limones,* cuya polaridad queda ya marcada por los versos iniciales:

> Ayer eran dos rosas frescas,
> blancas y bermejas,
> como leche y fresas.

Hoy son dos pobres rosas secas
de carne marchita y morena.

Y lo mismo cabe observar en el poema que abre el capítulo II, relacionable con el que ya vimos al frente de *Bajo el signo de Artemisa:*

En la campal llanura de los cielos,
dos campeones búscanse sin fin.
Uno es el día, el blanco caballero;
otro es la noche, el negro paladín.
... ...
Talán, talán.
Campana de plata.
Ha nacido un nuevo cristiano.
¡Oh blanco misterio!

Talán, talán.
Campana de bronce.
¡Oh negro arcano!
Llevan un hombre al cementerio.

El equivalente prosístico de tal poema se encuentra en el pasaje en que Pérez de Ayala describe la preparación de la canastilla para un niño que va a nacer, mezclada a la confección de unas ropas de luto:

Una tarde, al entrar en el cuarto de costura, hallé una novedad, que me sobrecogió al pronto. Mezcladas con las piezas de lo blanco había algunas piezas negras de lana y satén. Las dos señoras desconocidas, acompañadas de una costurera, cortaban en las telas de luto. Doña Trina y Mariquita cosían con ardimiento los blancos atavíos, sin reparar en el contraste.

La oposición Chorizos-Becerriles se da aquí, en cierto modo, entre el noble linaje de los Ucedas, en la decadente Guadalfranco, y la sangre plebeya de Enrique Limón, rico y emprendedor.

Y de manera semejante a como Marco de Setiñano, el nuevo Odysseus de *Prometeo,* es padre de un hijo

deforme y vil, por contraste con sus designios de nobleza y hermosura, el Arias violador y asesino de *La caída de los Limones* marca una nueva oposición entre los ideales y las realizaciones:

Yo nunca he deseado mal a nadie. Mis ambiciones eran generosas, nobles. ¡Cuántas veces me he sentido enfermo porque el corazón no me cabía en el pecho! Me ahogaba este corazón tan grande y violento.

Junto a Arias figura como personaje en apariencia opuesto, pero complementario, el fiel Bermudo.

Al cumplir Arias los dos años, y no hubo manera de destetarlo hasta entonces, la nodriza quedó a su servicio, como ama seca, y trajo a vivir al caserón a su hijo, el hermano de leche de Arias, el cual se había criado en el campo. Llamábase Bermudo, y reventaba de salud, rusticidad y rubicundez, tanto como Arias adolecía de flojedad y delicadeza.

El alumbramiento de Mariquita en las últimas páginas del relato coincide con la muerte, en garrote vil, de Arias y Bermudo, contraste que se encargan de realzar los versos que encabezan el capítulo final:

Brilla el son con un nuevo hechizo.
Tañe la campana argentina.
Es la campana del bautizo.
Llora de gozo la madrina.
De pronto el cielo se ha nublado.
Repica el fúnebre esquilón.
Tañe por un ajusticiado
la campana de prisión.
Apuremos el vaso colmado
con el vino color de miel.
En el fondo del vaso hay guardado
sabor de cicuta y de hiel.

II

Una novela extensa como *Tinieblas en las cumbres* resulta toda ella un puro contraste, logrado, en primer lugar, por el deliberado empleo de un lenguaje refinado y hasta clasicizante, al servicio de un tema lupanario.

Ya desde las primeras páginas de la obra cabe percibir el gusto del autor por las antítesis, al situar, por ejemplo, el barrio de las prostitutas, en Pilares, junto al camino del cementerio. Después, detalles insignificantes o escenas decisivas irán incidiendo una y otra vez en el mismo tono. Así, la obertura o sinfonía que abre las representaciones de los titiriteros de M. Levitón:

> Desde lo hondo del campamento soplaban con furia, entremezclando los más discordantes temas melódicos, desde el sesudo y cavernoso *Tantum ergo* hasta aquel otro incitante y liviano que corresponde a la inspirada letra *Tengo dos lunares*, etc.

Cuando el grupo de señoritos juerguistas y de prostitutas llega a la montaña, dispuestos a contemplar el eclipse, hay algún expresivo contraste bucólico-obsceno: el que provoca el baño de la Luqui y de sus compañeras en las aguas de un arroyo, «bullentes y puras sobre un lecho de guijas y cantos redondos de color de ámbar».

> Y era de ver el cuadro en su sencillez aldeana, agreste y matinal: los montes agrios y salvajes todos en torno del vallecico,

aterido el cielo y ceniciento, las tristes y lentas esquilas tañendo en los recuestos, vociferando los hombres desde los pretiles del puente, y ellas, las cuatro sacerdotisas, con abominable postura, rompiendo la cristalina inocencia del huidero regato.

El marco mismo de la acción supone un contraste geográfico, paisajístico: un puerto de montaña —el de Pajares, en la realidad— en la divisoria entre dos provincias (Asturias y León):

Según se mirase al Mediodía o al Septentrión, y a partir de una raya neta, recortada, definitiva, que es la que deslinda las vertientes o cuencas hidrográficas, lo que por una parte, hacia el Sur, era desolación y yermo y taciturnez terribles, era a la parte opuesta, hacia el Norte, exuberancia y frondosidad y jugo y color.

En tan contrastado escenario tiene lugar el que, en *El libro de Ruth,* llamó Pérez de Ayala *Pesimismo adolescente (Coloquio a 1.500 metros sobre el nivel del mar y de los hombres),* es decir, el diálogo intelectual entre Yiddy y Alberto Guzmán, la zona o paréntesis más explícitamente ensayístico de la novela. Tal interludio aparece incrustado en un relato lupanario como un contraste y una clave de su distinto signo, enfrentado a otras novelas estrictamente procaces de su época. Lo que de contraste hay en el coloquio entre Alberto y Yiddy queda acrecido con acotaciones como la siguiente: Alberto cita la frase de Pascal sobre el hombre como una caña pensante, y Yiddy comenta:

Conozco el pensamiento y el comentario que Voltaire le hizo. La voz de Luqui (a lo lejos): ¡No me jorobes, leche!

Por otra parte, cuando, en ese escenario apto para el coloquio filosófico y para el juego erótico, tiene lugar el eclipse y sobrevienen el frío y la oscuridad, uno de

los juerguistas, Travesedo, se da a pensar en el fin del mundo, en la muerte, en el pasar del hombre como sombra:

Travesedo era muy dado al placer venéreo y a las disquisiciones metafísicas.

Y Alberto dice a Yiddy, tras el eclipse:

Permítame usted que le hable en estilo alegórico. Yo tenía en el alma cumbres cristalinas y puras; la oscuridad ha penetrado dentro de mí, lo ha anegado todo, todo lo ha aniquilado. Yo no veré nunca la luz.

Con estas frases, Alberto Guzmán, trasunto novelesco de ciertas inquietudes y afanes del propio Pérez de Ayala, nos da, en cierto modo, no sólo la clave del empeño simbólico de la novela, sino también del estilo mismo del novelista, que se expresa en lenguaje «alegórico», dentro del cual los tan repetidos contrastes no son otra cosa que uno de los más eficaces recursos con los que vivificar la alegoría.

Por lo mismo, en el prólogo que Pérez de Ayala puso a la edición argentina de 1942 (en la Biblioteca Contemporánea de la Ed. Losada) de *Troteras y danzaderas,* al referirse a *Tinieblas en las cumbres,* confiesa que es éste «un título literal que encierra un símbolo».

La emoción cósmica del eclipse, premonición de una eterna noche venidera, tras los efímeros y necios afanes del mundo temporal de los vivos, le produce [a Alberto] terror pánico. El verdadero eclipse se produce en su conciencia. Noche oscura del alma. Las cumbres más sublimes del espíritu, hacia donde el alma tiende con voluntad de vuelo, quedan anegadas en tinieblas pregenesíacas o apocalípticas.

El recuerdo en estas líneas de una experiencia mística, de una expresión de San Juan de la Cruz, habrá de servirnos más adelante para verificar el gusto de

Pérez de Ayala por lo que casi podríamos considerar unos *contrafacta* al revés, es decir, las versiones *a lo humano* de determinados motivos espirituales, sobre todo ascético-místicos.

Alberto Guzmán, que al concluir *Tinieblas en las cumbres* entra con Rosina en una iglesia de Pilares y reza apasionadamente en petición de luz e inocencia infantil, continúa comportándose en *La pata de la raposa* como un ser contradictorio y complejo, un intelectual vacilante, un nuevo Hamlet, que con sus indecisiones provoca la muerte de la nueva Ofelia que es su novia, Fina. Cuando, en las últimas páginas del relato, Alberto regresa a la aldea, a la paz del campo, y piensa en la dulzura del amor de Fina, surge, con dramática energía el contraste encarnado en la figura de la tía Anastasia, que maldice al causante de la muerte de la joven. La escena está compuesta de acuerdo con el más alegórico estilo de Pérez de Ayala, el cual ha preparado el tono bucólico sirviéndose de un poema inglés de Whittier, *Telling the Bees (Lo que dicen las abejas)*:

> Apoyándose sobre la tapia y con el pulso agitado, tendió una ojeada sobre el jardín. El arroyo lo atravesaba y, siguiendo el compás danzarín del agua, matas de margaritas y narciso, de rosas y claveles, corrían a lo largo de las márgenes. Allí estaban las colmenas de Fina. Yacía en lo verde una masa negra, que se enderezó de pronto. Un rostro consumido, atormentado e iracundo, como el de una sibila decrépita, se encaró con Alberto, y unas manos de dedos esqueléticos y largas uñas comenzaron a conjurar maleficios sobre él.

La vida de Alberto, antes de llegar a ese amargo desenlace, se ha caracterizado por los altibajos, las variadas experiencias y repetidos desengaños. Es característica de los personajes más significativos de Pérez de Ayala su capacidad de desdoblamiento. En esa línea está Alberto Guzmán, dotado de una como doble visión,

de un poder objetivador, de un temperamento analítico tan poderoso que todo lo enfría y paraliza, al disecar y descomponer la vida y sus actos.

La personalidad antitética de Alberto se transparenta incluso en su lenguaje:

> En Alberto, la forma peculiar de sentirse era el lirismo. Su temperamento engrandecía desmesuradamente el presente y le inclinaba a derramarse en frases torrenciales e infundir sus emociones en imágenes pintorescas. Pero como al mismo tiempo le inspiraban recio desvío de palabrería y retórica ajenas, se esforzaba en poner de continuo por delante del flujo vehemente de su corazón un dique de palabras austeras, áridas. Cuando hablaba con amigos sobre tópicos livianos, construía adrede laboriosos párrafos de grandilocuencia irónica. Pero cuando el sentimentalismo hacía presa en el tuétano de su espíritu, procuraba hablar con la simplicidad de un labriego; que su estilo fuese desnudo como la mano, y apenas si se traslucía en sus ojos el desorden interior. Por eso, al hacer a Josefina promesas de amor, empleaba el tono concienzudo, frío y un poco dubitativo quizá, de un campesino que pronostica la cosecha de un año.

Nuevamente cabría ver en la caracterización del lenguaje de Alberto un eco de las personales preocupaciones de su creador en orden al estilo empleable en sus relatos. El lirismo es también, en cierto modo, la forma peculiar de sentirse Pérez de Ayala, de bien explícita obra poética; poeta no sólo en los versos de sus *Senderos,* sino también a través de la prosa de sus novelas.

En el antes citado prólogo de 1942 a la edición argentina de *Troteras y danzaderas,* hay una confesión de Pérez de Ayala enormemente reveladora con relación a lo ahora apuntado:

> Por entonces, también, había imaginado yo una obra poética en tres períodos poemáticos, que se deberían titular *Las formas, Las nubes, Las normas* [...], aquel plan novelesco era complemento del plan poemático.

Unas novelas crecidas a la sombra de un designio poético, compuestas con intención correlativa a la de unos poemas, habían de ser unas novelas de concepción y lenguaje tan peculiares como lo son las de Pérez de Ayala. Si antes, a propósito de *Tinieblas en las cumbres*, tuvimos ocasión de advertir cómo gran parte de su fuerza expresiva radicaba en el contraste que suponía emplear el más refinado lenguaje al servicio de un tema lupanario —lenguaje que, no obstante, por ley natural del contenido y por exigencias del tema, se hace en ocasiones desgarradamente realista—, cabría señalar ahora cómo, en mayor o menor proporción, el lenguaje narrativo suele estar por debajo o por encima del tema, rara vez identificado con él, en lo que a intencionalidad se refiere.

El tan comentado humorismo de Pérez de Ayala, su tendencia a la ironía, su capacidad crítica, su tono intelectual, su veta clásica y humanística, todo ello parece converger en la cristalización de un lenguaje admirable, de la más alta calidad literaria, pero no siempre estrictamente novelesco, si por tal entendemos aquel que se pliega más dócilmente al tema, con función ancilar y no protagonística.

Y esto no equivale a negar eficacia novelesca al lenguaje de Pérez de Ayala, sino tan sólo a suponer que, en mi opinión, el escritor rara vez se deja arrastrar por la marea de la aventura, de la pasión, de la invención novelesca. Por el contrario, él es siempre el dominador, el que manipula los personajes y marca el ritmo de la acción, en la que intercala coloquios, ensayos o poemas, sin importarle demasiado lo que tales interferencias puedan suponer con relación a la estructura y vida misma de la novela, nunca sobrepuesta a su creador, siempre doblegada a él, intelectual, lírica y personalísima.

Como Alberto Guzmán evita en su lenguaje amoroso a Fina la rancia palabrería sentimental, también Pérez de Ayala pone una sordina emocional en sus más patéticos relatos, del tipo de *Luz de domingo* o *La caída de los Limones*. Narrados con otro temple, vestidos de otro lenguaje, ¿no se convertirían en truculentos folletines? En *El profesor auxiliar* hay todavía alguna exageración sentimental y humorística. En esas *novelas poemáticas* Pérez de Ayala ha encontrado un lenguaje muy bello, cuyo ardor lírico y emocional late más en el tuétano que en la superficie.

Y, sin embargo, el creador necesita salir de sí mismo, abandonar su personalidad para abismarse en la de los seres por él creados y vivir sus problemas y afanes. Esa capacidad de desdoblamiento es, quizá, la señal más característica del artista literario, y a este problema alude Pérez de Ayala al personificarlo en la figura de Alberto Guzmán. Cuando éste, en *La pata de la raposa*, compone un poema, *La dulce Helena*, se lee:

¿Por qué dividió el autor esta composición en dos partes, y la dramatizó, desdoblándola en dos personas? Quizá el propio Alberto no se dio cuenta, obedeciendo al instinto de bifurcación, que en tales crisis escinde el corazón humano en dos porciones; llora la una y ríe la otra entre tanto.

Y especialmente es, tras su desengaño amoroso con Meg, cuando Alberto adquiere definida conciencia de objetivación y desdoblamiento:

Había asumido instantáneamente un estado de aplomo espiritual. Sus ideas y sentimientos adoptaban de nuevo la impasible serenidad estética. De actor de la tragedia, azotado por furias fatales, se había convertido en espectador que recibe deleite en seguir el encadenamiento de los hechos, y con el *pathos* de los personajes depura sus pasiones. Se había librado milagrosamente del desorden vertiginoso, del torrente que le había arrastrado, y ahora estaba en la margen, tranquilo y

sonriente, no contemplando en aquel raudo torbellino otra cosa que el juego de bellas fuerzas naturales [...]. Meg ya no era sino un objeto curioso de observación y un interesante tema artístico; había descendido de tirana a esclava, porque así como la forma domina al mal artífice y engendra la desarmonía de la obra, el buen artífice domina la forma y sigue apaciblemente las leyes de la armonía.

¿No parece legítimo ver en estas líneas una profesión de fe estética, de la *suya*, por parte de Pérez de Ayala? ¿No hay en esa distinción entre tiranía y esclavitud un refrendo de lo antes apuntado sobre el novelista que se ve arrastrado por la marea pasional del relato, frente a aquel otro, nuevo Próspero, dominador de los espíritus, al que obedecen tanto Ariel como Calibán, que siempre se comporta como dueño de la forma, sin dejarse anegar por ninguna turbulencia?

Desde este punto de vista, el lenguaje alegórico, el gusto de Pérez de Ayala por lo que trasciende a fábula, ejemplo, parábola, recreación de temas clásicos, etc., se nos aparece como el procedimiento expresivo adecuado para conseguir el suficiente alejamiento estético, para evitar la burda identificación de una creación artística con cualquier prédica ideológica o social.

III

De esas preocupaciones estéticas sigue ocupándose Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas*, nuevamente por boca de Alberto, enfrentado ahora al poeta Teófilo. Cuando éste asume el papel de hombre derrotado, vencido por trágicos azares, Alberto le recomienda que objetive su existencia y su pasión:

Todo consiste en meterse entre los bastidores de uno mismo, introspeccionarse, convertirse de actor en espectador y mirar

del revés la liviandad y burda estofa de todos esos bastidores, bambalinas y tramoya del sentimiento humano.

Habla también Alberto de la *catarsis* como acto purgativo del corazón, para recibir la tolerancia y la justicia:

Estas dos virtudes no se sienten; por lo tanto, no se trasmiten, a no ser que el creador de la obra artística posea de consuno espíritu lírico y espíritu dramático, los cuales, fundidos, forman el espíritu trágico. El espíritu lírico equivale a la capacidad de subjetivación, esto es, a vivir por cuenta propia y por entero, con ciego abandono de uno mismo y dadivosa plenitud, todas y cada una de las vidas ajenas. En la mayor o menor medida que se posea este don, se es más o menos tolerante. La suma posesión sería la suma tolerancia. Dios solamente lo posee en tal grado que en Él viven todas las criaturas.

El espíritu dramático, por el contrario, es la capacidad de impersonalidad, o sea la mutilación de toda inclinación, simpatía o preferencia por un ser o una idea enfrente de otros, sino que se les ha de dejar unidos a la propia ley de su desarrollo, que ellos, con fuerte independencia, choquen, luchen, conflagren, de manera que no bien ha solucionado el conflicto, se vea por modo patente cuáles eran los seres e ideas útiles para los más y cuáles los nocivos. El campo de acción del espíritu lírico es el hombre; el del espíritu dramático es la Humanidad. Y de la resolución de estos dos espíritus, que parecen antitéticos, surge la comedia.

En cierto modo, éste me parece un texto clave con relación al sentido de la obra novelesca de Pérez de Ayala; un texto allegable a aquellos otros del mismo autor que iluminan el alcance tragicómico de su producción narrativa, y enlazable, por consiguiente, a la teoría orteguiana de la novela como tragicomedia.

La capacidad de desdoblamiento a que Alberto hace alusión, con acciones y con palabras, en tantos momentos de su existencia novelesca, no es exclusiva suya, sino que, en mayor o menor grado, la poseen también otros personajes de Pérez de Ayala. Así, en la misma

Troteras y danzaderas, Rosina, al descubrir el intenso amor que por ella siente Teófilo, «se encontró desdoblada en dos personalidades diferentes: la una estaba plenamente dominada por la situación, la otra había salido de fuera, como espectador, y exclamaba casi con arrobo: ¿Es posible que exista amor tan puro, apasionado y rendido?».

Como el Fausto goethiano que sentía latir en su pecho dos almas, son muchos los personajes de Pérez de Ayala que sienten escindido su ser, o que perciben, al menos, su posibilidad de desdoblamiento, la bifurcación de su personalidad en un ser que actúa y en otro que mira y escucha.

Así, en *Luna de miel, luna de hiel,* D. Cástulo, el preceptor de Urbano, es presentado como su ser de doble vida:

> Era, sí, don Cástulo superlativamente candoroso en su corazón y conducta; no así en su imaginación. Don Cástulo vivía dos vidas paralelas, autónomas y sin mutuo contacto entre sí; una vida real y una vida imaginaria. Los ratos de ocio y solaz los consumía en leer autores eróticos, griegos y latinos. Su imaginación estaba atiborrada de erotismo literario y vaporoso, que jamás se insertaba en la vida real, por falta de datos de los sentidos y puntos de referencia experimentales.

Ese dualismo vital se proyecta en no pocos aspectos de su personalidad, v. gr.: el lenguaje. Así, leemos en *Los trabajos de Urbano y Simona:*

> Los monólogos interiores de don Cástulo eran siempre en este estilo frondoso y altisonante, así como su lenguaje articulado era muchas veces desmedrado y premioso. Siempre se aturdía delante de gente [...]. ¡Oh, si él pudiera hablar en voz alta como hablaba por lo inaudible, en el hermético retrete de su cráneo! A tales fechas sería ya catedrático, rector de universidad, ministro, archipámpano. ¡Funesto destino el de los mortales! Las más generosas facultades ingénitas llevan al nacer aparejado un freno que las entorpece o las destruye. Él, un gran

orador silencioso, carecía de osadía para producirse en público. Por el contrario, los osados de lengua carecen de Minerva y hasta de sentido común, como acontece con casi todos los oradores.

Contrastes y dualidades semejantes se dan en otros personajes de la novela, entre ellos Urbano, el protagonista. Cuando, en la primera noche de casados, Urbano y Simona duermen en habitaciones separadas, el mozo, desasosegado, no logra alcanzar el sueño:

En el aposento había un armario de luna. Al pasar, Urbano se vió reflejado. Vió un fantasma, que era él y no era él. Era el Urbano de ahora, tan distinto del Urbano del mismo día por la mañana, la última vez que se había mirado al espejo. Debido a la duplicidad de imágenes (la suya propia, de su figura corpórea, que palpaba para asegurarse de sí mismo, y la otra figura plana y fantasmagórica, bajo la luna del espejo, como en una urna de vidrio), Urbano, insensiblemente, se escindió y desdobló en dos personas; el Urbano de siempre, y el Urbano de ahora, cuitado, infelicísimo. El Urbano de siempre al cabo había arrojado fuera de sí y reducido al Urbano de ahora, que estaba allí, prisionero en el cristal, mirando, con expresión desencarnada y suplicante, como alma en pena, al Urbano de antes. Y el Urbano de antes murmuró con voz quebrada y odiosa al Urbano de ahora:

—Eres un idiota.

Este proceso de desdoblamiento se acentúa en la primera idílica noche que Urbano pasa en el balcón junto a Simona:

Como San Pablo, Urbano sentía ahora dos hombres dentro de sí: un hombre activo y un hombre interior.

Es en virtud de tal proceso por lo que Urbano puede presenciar impasible toda la trágica escena de la entrada en la casa de D.ª Rosita de los alguaciles que vienen a desahuciarla. La anciana cae herida de muerte, y Simona emite un trágico alarido:

Urbano permanecía quieto, impasible, las manos en los bolsillos, atento a las circunstancias con que se desarrollaba la catástrofe. Lo había oído y visto todo con una especie de curiosidad intelectual. Lo único que le interesaba era la forma que adoptaban los sucesos, puesto que del desenlace estaba prevenido de antemano. Sabía que les iban a arrojar del Paraíso. Lo esperaba, de un momento a otro, desde que se había levantado de la cama. Sólo quedaba al azar, el cómo iba a ser la expulsión. La nueva representación del drama bíblico no la juzgaba tan digna y decorosa como en el libro del Génesis. La sustitución del Arcángel por aquel ministril erisipeloso y soez resultaba chocante y menoscababa el efecto dramático.

No resultaría difícil relacionar estas líneas con las antes transcritas de *Troteras y danzaderas*, a propósito de las recomendaciones que Alberto hacía a Teófilo para que objetivara su tragedia.

Claro es que la impasibilidad de Urbano, ahora, tiene mucho de aparente y sólo funciona como un contraste más.

Doña Rosita, a solas con sus nietos, les había dicho:

—Escuchadme con calma. Tú, Urbano, que estás, al parecer, tranquilo, eres el más desconcertado. Tú, Simona, tan descompuesta en tus facciones, no has perdido el asiento y firmeza del alma. Estás desconcertado, Urbano, porque piensas en el porvenir. Estás firme, Simona, porque, con el sobresalto del momento, no sospechas que hay un mañana.

Y esto es así porque, posiblemente, *Luna de miel* y su continuación son las dos novelas más ricas en contrastes de cuantas escribió Pérez de Ayala. Detallar la sucesión y finalidad de esos contrastes equivaldría a poco menos que ir resumiendo la acción narrativa. Anotemos sólo alguno de los más característicos; entre ellos, los relativos a la paradójica condición de Urbano y Simona.

Cuando el primero, en la iglesia, oye misa al lado de Simona, descubre que «se estaba haciendo hombre

rápidamente; sentía dentro de sí, sin duda posible, el desarrollo. Pero no por eso dejaría de ser juntamente un niño, como todos los demás hombres. ¿No era Don Cástulo un hombre-niño? ¿Y su padre? Doña Rosita, una mujer-niña, también».

Porque todo es contraste y aleación de contrarios en Urbano, cuando ve los besos que Nolo, un pescador, intercambia con Silvina, seguidos de la escena en que una lancha trae un cadáver, un ahogado, se entrega por la noche a complejas meditaciones:

> En una fulguración instantánea, se le hicieron presentes la imagen del amor, con el beso de los pescadores, y la imagen de la muerte, con el ahogado. Y ya con palabras, de la mente y de los labios, suspiró: un beso de Simona y luego la muerte.

Los amores —todo delicadeza— de Urbano y Simona en el balcón se ven enfrentados, en grotesco contrapunto, a los no tan delicados de D. Cástulo y Conchona. El contraste de los dos idilios queda reforzado con «los maullidos escabrosos de dos gatos que se hacían el amor a su modo, con escándalo». La descripción equivale a una especie de gradación climática descendente, en que la tonalidad amorosa baja desde la etereidad del dúo Urbano-Simona en el balcón a la materialidad pingüe encarnada en Conchona y su D. Cástulo, para caer en la desnuda animalidad de los amores gatunos.

Cuando D. Cástulo contrae matrimonio con Conchona —en la segunda parte de la obra— y Urbano se lo cuenta a sus padres, D.ª Micaela acentúa con una serie de contrastes —los *adynata* clásicos, los motivos del *mundo al revés*— lo increíble que le resulta la unión de la robusta y elemental campesina con el enteco y clasicizante preceptor:

—O mi razón comienza a extraviarse o es que el mundo se ha vuelto loco y las leyes naturales no rigen ya— comentó doña Micaela [...] El mundo se desquicia. Todo anda al revés. Me decís que los bueyes vuelan, que los asnos cantan melodiosamente, que los peces tiran de los carruajes, que el sol se enfría, que el mar hierve, que las montañas son hoyos, que los pozos son torres, que llueve hacia arriba, que la nieve es negra: pues lo creo. Nada me sorprende ya. Pero me decís que Cástulo se casó y con una mozona de servir; por contera mucho más joven que él y de muchas carnes, él tan alfeñique; él un sabio Merlín, ella una bestia; y esto me resisto a creerlo, excede mi comprensión.

Por la misma ley del contraste o del mundo al revés, D. Leoncio, arruinado, dice a su hijo Urbano «que todo ocurre para mejor. En quince días, quince días de aparente infortunio, he adquirido más experiencia y más nociones de la vida que en cincuenta años. Comienzo a vivir en todas las acepciones, hijo mío; en todas las acepciones. Soy más feliz que nunca».

A lo largo de ese proceso —el de la ruina de D. Leoncio— se dan una serie de contrastes tragicómicos, provocados por la doble vida del personaje con su mujer y con su amante:

Desde luego ahora ganaba mucho menos que antes, pero ganaba de sobra, ya que a Micaela le había entrado la ventolera de sentar plaza de pobre de solemnidad, y la *otra,* ¡qué portentos nos depara la vida!, se negaba a recibir dinero de él; por el contrario, se empeñaba en que había de dárselo. Éstas (Micaela y *la otra),* constituían los dos factores capitales en la actual ventura de don Leoncio. Después de toda una larga vida conyugal bajo el talón de una mujer altanera, despótica, despectiva e insultante, cuando las circunstancias adversas se habían conjurado para derribarle en el polvo de la derrota, como hombre desvalido y acabado, aquella mujer, repentinamente, se trueca en la criatura más rendida, mansa, dulce y amorosa.

El contraste afecta incluso al aspecto físico de ambas mujeres: la esposa y la amante:

Micaela enflaquecía rápidamente —y era ya flaca—; María Egipcíaca engordaba por instantes —y cuidado que era mantecosa— [...] La piel de doña Micaela ennegrecía. La de María Egipcíaca no cedía en blancura a la cal de las paredes. Las manos de doña Micaela eran sarmentosas y ardían; las de María Egipcíaca, gordezuelas, muelles, frías y húmedas.

Las últimas páginas de la novela se caracterizan por la deliberada prescindencia de todo posible realismo, y se convierten poco menos que en un cuento de hadas, como el propio Pérez de Ayala señala, al describir la casa en que las siete hermanas solteronas tienen encerrada a Simona. Con razón dice Norma Urrutia:

Mientras tanto, la historia de Simona sigue por una ruta bastante inverosímil, propia de las novelas románticas de amor y de aventuras, aunque vista con ojos irónicos y burlones por el autor [...] La descripción del lóbrego presidio dentro del cual se consumió durante algún tiempo la juventud inocente de Simona tiene algo de fantasía y caricatura: la tradicional oposición entre solteronas, madrastras, etc., bellezas femeninas enclaustradas (Cenicienta, Blanca Nieves)[1].

Aparte de tan tradicionales modelos, Pérez de Ayala pudo tener a la vista otro más próximo de un autor muy admirado por él: la descripción que de las hermanas Porreño hizo Galdós en *La fontana de oro*, y luego en *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Hay un común denominador esperpéntico entre uno y otro grupo femenino de arpías y casi Parcas, por sus resonancias lúgubres y sepulcrales.

Como quiera que sea, toda esta parte de *Los trabajos de Urbano y Simona* se caracteriza por el repetido juego de contrastes, modulado ya desde su obertura:

[1] Norma Urrutia, *De «Troteras» a «Tigre Juan». Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala*, Ed. Insula, Madrid, 1960, página, 83.

Los cuentos de hadas son mitad verdad y mitad mentira. Lo triste de los cuentos de hadas encierra una verdad de la experiencia cotidiana, una verdad vulgar; la parte maravillosa, todos sabemos que es mentira, pero es una mentira dulce, más preciosa y saludable, y, en resolución, más verdadera que la misma verdad.

Con cuentos tristes de hadas se tropieza uno a cada paso, en las chozas de los leñadores, en las cabañas de los mareantes, en las garitas de los torreros, en las sendas de los peregrinos, en los atrios de las iglesias, en las bohardillas de las ciudades, en los sótanos de los palacios; por dondequiera.

Aquella casa, aislada de las otras, al extremo de la calle, circuida por un jardín sin cuido ni desbrozo, pintada de un color verde de bilis o ajenjo, contenía un cuento triste de hadas, en acción. De las ventanas colgaban siempre, a secar, blusas de colores escandalosos, enaguas y cintajos; en ocasiones asomábanse unas mujerotas, largas y flacas, de fosca catadura brujesca, muy pintada la cara, muy esponjoso el pelo, y con lacitos; a menudo oíanse dentro gritos cascados y querellosos altercados. Por el alero, deslizábanse a ratos un gato negro y bruñido, como de alquitrán, y un gato blanco y leve, como de algodón.

El humo que salía de la chimenea era casi bermejo, como humo de azufre, manaba en un surtidor sutil e iba trazando signos agoreros sobre la atmósfera azul.

En aquella casita estaba encerrada Simona. Sus guardianes eran las siete solteronas, hermanas del clérigo que acompañaba siempre, como capellán, a la madre de Simona.

Es éste un decorado casi guiñolesco, presidido por el cabalístico número siete, cruzado por los dos antitéticos gatos, muy en la línea de los esperpentos de Valle-Inclán. Es el marco y el fondo de tremendos y hasta humorísticos contrastes, como el del simbolismo atribuido por las solteronas a los dos gatos:

El gato negro se llamaba «Barrabás»; el blanco, «Lohengrin». Cuando «Barrabás» salía al tejado a maullar amorosamente, predecía 'hombre moreno'; si «Lohengrin», 'hombre rubio'.

Naturalmente, el máximo contraste radica en la oposición existente entre Simona y las arpías:

Ellas, tan amojamadas y huesudas; Simona, tan fragante y tierna. Ellas, tan amarillas; Simona, tan blanca. Ellas, cardos; Simona, violeta. Ellas, talludas, y todavía sin novio; Simona, ya casada, una chiquilla.

El acendrado dualismo de toda la novela, de sus dos partes, de la oposición de parejas —por un lado, Urbano-Simona, por otro D. Cástulo-Conchona—, de la fusión amor-muerte, etc., parece quedar resumido en ciertas consideraciones que Urbano se hace casi al final de la acción:

Urbano no volvió por las casas de trato. Durante dos días anduvo perseguido por la visión del estudiante muerto y atosigado con preocupaciones trascendentales y trágicas. Obcecados y sin albedrío, desafiando a la muerte, los humanos corren hacia el amor, que no es sino el triunfo y la superación de la vida sobre la muerte. Fatalmente, el hombre gravita hacia la mujer y la mujer atrae al hombre, y no hay obstáculo que se interponga. Y no sólo la humanidad, sino la naturaleza entera, está repartida en dos elementos: el eterno femenino, que atrae, y el eterno masculino, que es atraído inevitablemente. Y no sólo la naturaleza, sino su espejo, el lenguaje racional; hay palabras masculinas y palabras femeninas que se buscan y se unen mediante el verbo, la cópula, el acto de amor; todo lo demás en el lenguaje es accidental. El universo se le representaba una lucha infinita y absoluta de sexos, como girando sobre un eje, cuyos dos polos fuesen lo masculino y lo femenino, lo que es atraído y lo que atrae, lo que engendra y lo que concibe. Todas las viejas teogonías imaginaban asimismo el universo girando sobre dos polos fijos, el bien y el mal absolutos, Ormuzd y Ahrimán.

Cabría citar el hecho significativo de que una de las partes de *Troteras y danzaderas* lleva precisamente ese título: *Ormuzd y Ahrimán.* Recuérdese que esta obra de Pérez de Ayala presenta una mantenida dualidad en

los títulos, desde el de la novela misma a los de sus partes: *Sesostris y Platón* —una tortuga y un pez—, *Verónica y Desdémona, Troteras y danzaderas, Hermes Trimegisto y Santa Teresa* y, finalmente, *Ormuzd y Ahrimán.*

Que todo esto no es casual, sino que hay que relacionarlo con la esencia del arte, del estilo y de la concepción del mundo del autor, parece evidente tras lo que queda dicho y a la vista de lo que queda por decir.

IV

Fruto, quizá el más maduro, de ese estilo antitético y contrastado de Pérez de Ayala es *Tigre Juan,* y su segunda parte, *El curandero de su honra.* El juego de contrastes —según quedó apuntado líneas arriba— comienza aquí con la caracterización y nombre del protagonista:

> Su verdadera filiación era Juan Guerra Madrigal, pareja nada compatible de apellidos que, como perro y gato, sorprende ver juntos y concordes. No obstante el apodo, algunos amigos, de los muy contados y no menos leales que tenía, propalaban a todos los vientos que, en el fondo, era un bragazas.

Alrededor de Tigre Juan se mueven otras figuras, tan contrastadas algunas como la de D.ª Iluminada, cuyo nombre supone ya una definición. Sería interesante relacionar el simbolismo onomástico manejado por Pérez de Ayala en sus novelas con el que Galdós utilizó en las suyas, tan inteligentemente estudiado por Joaquín Casalduero. Pues, evidentemente, Pérez de Ayala evita toda posibilidad realista al dar nombre a sus seres de ficción, sirviéndose, por el contrario, de recursos cómicos y de un mantenido empeño simbólico. De ahí

la sonoridad y deliberada rimbombancia novelesca de nombres como los de Apolonio y Belarmino, D. Amaranto de Fraile. De ahí, también, el fácil simbolismo de Urbano, el joven supereducado, pero desconectado de la vida auténtica. Don Celedonio de Obeso es aquel «ateo declarado y republicano agresivo», que aparece en *Belarmino y Apolonio* casi como un eco de algún personaje semejante de *Clarín*.

Una solterona consumida en su pasión amorosa será en la misma novela, *Belarmino*, Felicita Quemada, enfrentada al tenorio local, Anselmo Novillo, que, como el Álvaro Mesía de *La Regenta* clariniana, cifraba buena parte de su éxito en su antiprovincianismo: «Envía las camisas a planchar a Madrid», dice Pérez de Ayala de ese figurón.

Un eco cómicamente socrático lo encontramos en Xuantipa, la mujer del zapatero filósofo, Belarmino. Recuérdese, asimismo, el tremendo simbolismo de los nombres de las siete arpías que custodiaban a Simona:

> Parecía que el mismo diablo las había bautizado [expresión inequívocamente antitética] con nombres cristianos, porque esto es inevitable, pero eligiendo de entre ellos los más desgraciados del santoral; tres, comunes de ellos, que así valen para un varón como para una hembra: Práxedes, Leónides y Onofre; dos, que sonaban a veneno de la botica: Arsenia y Sulforiana; uno, que sonaba a tormenta: Trifona; uno, que sonaba a crimen: Degollación.

Pero es ya tiempo de volver a D.ª Iluminada y a su descripción en *Tigre Juan*:

> Doña Iluminada frisaba apenas los cuarenta. Producía mezclada impresión de juventud y de marchitez. Según el día, según las horas, según su estado sentimental, así avejentaba como rejuvenecía algunos años. Su cándido rostro tenía, como el de la luna, crecientes y menguantes, plenitudes y ausencias; tan pronto emanaba un a modo de resplandor de plata como se hundía y borraba en el seno de sombra.

Tan contrastada descripción —en la que, una vez más, Pérez de Ayala juega con el blanco y el negro (los gatos de *Los trabajos)*, la luz y la sombra, la noche y el día (recuérdese el comienzo de *Bajo el signo de Artemisa,* o los versos de *La caída de los Limones)*, etc.— queda reforzada, páginas adelante, al decirnos el autor de este mismo personaje:

Su marchitez y juventud, amalgamadas e indistintas, se mostraban en esta ocasión más definidas, más contrapuestas y, al propio tiempo, más envueltas e inseparables, por extraño modo. La claridad oleaginosa caída desde la lámpara le teñía la tez de un color pajizo, como papel de estraza, reseco y socarrado al sol. Debajo de esta a manera de vejez prematura y accidental, trasparecía archivada, señaladamente a través de las pupilas, una mocedad incólume, fogosa, como vino nuevo en corambre antigua.

También el clérigo D. Sincerato Gamborena, asistente a la tertulia de Tigre Juan, es un personaje caracterizado por lo antitético:

Entre frase y frase, que, por cierto, no pretendían ser ingeniosas, metía un redoble de hilaridad, o bien un repique de tos, tan hueca y seguida como su risa. Diferenciábase la risa, risa de calavera, de la tos, tos macabra, por el trazo que describía la cavidad de la boca, que era en la tos como carátula de tragedia y en la risa como máscara de fiesta.

No deja de ser significativo que, para dar bulto y plasticidad al contraste implicado en el toser y reir alternante de D. Sincerato, su creador se valga de un tan querido símbolo como el de las máscaras trágica y cómica. Por más de un camino Pérez de Ayala llega siempre a la tragicomedia, eje y sustancia de sus grandes creaciones literarias.

El manejo de las máscaras, de las carátulas en las que ha quedado fijada para siempre la mueca trágica

o cómica, da lugar en *Tigre Juan* a un nuevo contraste, cuando el protagonista se dispone a auxiliar a la pobre y moribunda Carmona:

> Contemplaba Tigre Juan a Carmona con misericordia infinita, sin osar desplegar los labios, que tenía fruncidos, así como la nariz, las cejas y la frente. A la enferma, entre los vapores de la fiebre, le pareció que surgía ante ella un mascarón o aborto del averno [...]. A medida que se iba irritando consigo mismo, el acento de la voz se volvía más áspero, más agresivo. Otro tanto le sucedía cuando intentaba cantar. La melodía le resonaba cristalina y tácita dentro del cráneo, como lamento de ruiseñor entre el claro de luna; pero al sacarla a los labios, degeneraba en graznido de palmípedo. Habíase esforzado ahora en componer una sonrisa benigna, melificada. A pesar suyo, presentaba una carátula de sayón, sicario o esbirro, que se refocilaba con el tormento de la víctima.

Cuando, en las páginas finales de *El curandero,* Tigre Juan da el biberón a su niño, en postura semejante a la de la mujer que amamanta, «en funciones de ama seca», tenemos un contraste alineable junto al del no menos antitético grupo del mismo niño con la anciana Güeya: «la vieja rugosa y el tiernísimo infante formaban un grupo comparable al pámpano y el sarmiento; o bien la vida naciente en el regazo de la tradición».

Escenas como la de la descripción de la boda de Tigre Juan y Herminia, o toda la parte dedicada al fluir de las vidas de estos dos personajes, cuando la esposa abandona el hogar, suponen enérgicos contrastes que esconden dramáticos paralelismos. Incluso el recurso visual de disponer en doble columna ese fluir de las existencias de Tigre Juan y Herminia, revela una técnica, un procedimiento bastante plástico con el que encarecer y realzar un contraste que es un paralelismo, o, mejor aún, una convergencia de dos existencias que, pese a la aparente divergencia, acabarán por mezclar sus cursos.

El tema de la noche de San Juan, con sus símbolos, sus misterios y su poderosa plástica, funciona un poco como clave y alegoría de ese conturbado fluir de existencias. Los mozos saltan entre las hogueras de San Juan:

Deteníanse un instante fugaz en la trémula lengua del fuego, y en este punto proferían un ¡jujú delirante, alarido de amor que sonaba a la vez como dolor insufrible y como gozo sobrehumano. Salían por último con el semblante trasfigurado, ahumada la piel, lúcidos los dientes y resplandecientes los ojos, no se sabía decir si como ángeles buenos o como ángeles malos. En tanto, los mozos obedecían al sentido de la tierra, atraídos por el fuego, también las mozas, inocentes, como empujadas por una sed abrasadora que no habían de saciar, buscaban el agua misteriosa y cristalina en los escondrijos de los bosques.

Y tras enlazarse amorosamente los mozos y las mozas:

Poco después, los contrarios elementos, tierra y aire, fuego y agua, se penetraban y trasfundían en amoroso consorcio; la tierra se evaporaba y el aire se adensaba; el fuego se atemperaba y el agua hervía.

Parece obvio que tan elementales y tradicionales símbolos, todo ese despliegue de potencias telúricas, de fuerzas naturales, está aludiendo a la potencia de la pasión entre Tigre Juan y Herminia, por más que ésta desconozca el alcance de la misma y lo irremediablemente ligada que está al que creía su odiado enemigo, como el agua se mezcla al fuego o la tierra al aire.

Si Tigre Juan y Herminia suponen el lado sensible, biológico, natural, de la ley y la fuerza del contraste, Colás supone, en cierto modo, el reverso o complemento intelectual del mismo tema. Por eso, al final de la novela, comenta Colás:

Y lo más absurdo de la vida consiste en que llevamos dentro de la cabeza un aparato geométrico y lógico, la inteligencia,

que no tiene otra función que la de registrar y poner en evidencia ese absurdo radical de la vida. Sin ese aparato registrador viviríamos del todo como los irracionales, sintiéndonos vivir, pero sin saber que vivimos, lo cual no es vivir ciertamente. Somos irracionales y racionales a la vez. ¡Qué contradicción! ¡Qué absurdo! Irracionales, en cuanto somos seres vivos, pues el vivir es una actividad irracional. Racionales, en cuanto sabemos que vivimos y que no podemos por menos de vivir irracionalmente.

V

Contrastes tan rotundos como los hasta ahora apuntados abundan en la producción novelesca de Pérez de Ayala. No procede insertar aquí un inventario y glosa pormenorizada de todos ellos y sí sólo de algunos tan peculiares y reiterados como los que podríamos llamar *glosas a lo profano de motivos divinos,* invirtiendo un modo expresivo de nuestra literatura, certeramente estudiado por Wardropper. No es éste el momento de reseñar la técnica de tales *contrafacta.* Baste con recordar la frecuencia con que, en nuestra literatura de los siglos de oro, se vertían *a lo divino* obras tan profanas como las novelas pastoriles, los libros de caballerías las églogas de Garcilaso, etc. La literatura ascético-mística, por su especial índole, por necesidad expresiva y metafórica, se sirvió con frecuencia de ese recurso al transportar a un plano piadoso y espiritual tantos y tan variados motivos del lenguaje amoroso humano, del de la guerra y las hazañas caballerescas, del de la agricultura, etc.

Alguna vez se dio el caso contrario, es decir, el revestimiento místico y espiritual de estrictos motivos del amor humano. Y así, Dámaso Alonso ha podido señalar entre los sonetos de Francisco de Medrano alguno de humana motivación amorosa, que, por su lenguaje y

su tono, se diría referido a una verdadera experiencia mística.

Ramón Pérez de Ayala utilizó con cierta frecuencia —la suficiente para resultar significativa— este recurso de las versiones *a lo profano* de temas religiosos y espirituales. Se trata, en definitiva, de un contraste más, muy intenso en este caso.

El conocido episodio de la herida divina que Santa Teresa recibe, como alto favor místico, cuando un ángel hiere su corazón con un dardo llameante, es el que está al fondo, trasfigurado *a lo humano*, en aquel pasaje de *Luna de miel, luna de hiel*, en que Simona, recién casada con Urbano, tiene en la diligencia una premonición de su maternidad:

> Flotaba en la luz una nubecilla incorpórea, de color rosa sobrenatural; color que emanaba de dentro y no se reflejaba desde fuera, como los colores y matices de la tierra. La nubecilla tomó la figura de un arcángel, con plateadas alas extendidas. Simona recibió un dardo centelleante en el pecho, que se lo pasó de claro, y sin hacer siquiera uso del discurso, interpretó aquella divina visión, identificándola con el milagro de la Anunciación de la Virgen. Se le desgarraron las entrañas, y una voz de timbre seráfico habló en ella: Vas a ser madre.

La última referencia a la Anunciación no es suficiente para quitar color teresiano a la visión, cuyo efecto de contraste no es muy fuerte en este caso, dado el aire espiritual de que Simona aparece rodeada y lo *sui generis* de su experiencia matrimonial. Tampoco es muy intenso el que se encuentra en *El curandero de su honra*, cuando Tigre Juan quiere compartir con Herminia los dolores del parto. Hay, en la descripción del suplicio voluntario a que el hombre se somete, un trasfondo místico, una antítesis (dolor físico-goce espiritual) parecida a las que tan gratas eran a los místicos en general y a Santa Teresa en particular:

Tigre Juan puso lumbre en un hornillo de carbón de encina y colocó en la brasa las tenacillas con que hacía obleas y sellos... Se despojó luego de las polainas de paño. Cuando las tenacillas estuvieron al rojo, las aplicó repetidas veces a la molla de entrambas pantorrillas. La voluptuosidad del dolor voluntario insufló en su alma una sonrisa de ángel, y en su rostro una sonrisa de antropófago que se alampa y regodea con el husmo de carne humana tostada. Su felicidad era ya completa.

El contraste es, en cambio, muy fuerte, muy violento, en aquel capítulo de *Troteras y danzaderas* en que Rosina informa a Alberto de que una muchacha de su pueblo ha venido a Madrid para lanzarse a la vida airada. Hay un ácido y malicioso contrapunto entre lo que Alberto está leyendo en ese momento —*Las moradas,* es decir, de nuevo Santa Teresa— y lo que Rosina va contando:

La cosa fue que comenzó a entrarle un gran disgusto por todo lo que veía en el pueblo; se apartó de sus amigas y se encerraba a solas a llorar. Oye, tú, no seas grosero y cierra ese libro.

—Te escucho, Rosina. Has tenido una inspiración. Este libro nos ayudará a entender el asunto de que se trata. Verás: esa doncella sentía, según dice este libro, *ansias y lágrimas congojosas y suspiros y grandes ímpetus.*

—Todo eso y mucho más, porque ella misma dice que no sabe explicarlo.

Guzmán volvió unas cuantas hojas, y leyó:

—*Es dificultísimo de dar a entender.*

—Dificultísimo. Ya veréis en lo que para.

—Lo presumo—dijo Guzmán.

—Eso ya lo veremos. Dice que creyó morirse de tristeza, que no tenía interés por nada, que no sabía lo que quería, que le entraba un dolor en las entrañas como de fuego y después quedaba toda rendida, que le parecía estar rodeada de enemigos malos y a veces tenía que dar gritos y, vaya...

—*Hace crecer la pena en tanto grado que procede quien la tiene en dar grandes gritos* —interrumpió Guzmán, leyendo. Prosiguió—: *Parece un fuego que está humeando y se le repre-*

sentó ser de esta manera los sentimientos que padecen en el purgatorio. Y así, aunque dure poco, deja el cuerpo muy descoyuntado y los pulsos muy abiertos... —Guzmán espigaba en el libro y leía a retazos.

—¿Pero te estás chungando de mí con todas esas zaragatas que tú mismo inventas?

—Prosigue, Rosina.

—Si te estás callado. Entonces, al parecer, se puso a trabajar como una bestia para olvidarse de todo. De esta manera parece que se contentó algo; pero aquella otra cosa rara, un no sé qué que sentía en el corazón, continuaba siempre.

—*Los contentos* —leyó Guzmán— *nacen de la misma obra que hacemos, y parece los hemos ganado con nuestro trabajo. Los gustos ensanchan el corazón.* Esa muchacha quería meterse monja y viene a pedirte el dote.

Rosina rompió a reír descompuestamente.

—¿Cómo lo has averiguado? —preguntó, sin dejar de reírse.

—¡Qué mundo! —exclamó Verónica.

—No es nada difícil caer en la cuenta —añadió Guzmán.

—Estás fresco. Conque, monja, ¿eh? Pues, hijo, todo lo contrario.

Lo de menos en este contrapunto es que, con el mismo, Pérez de Ayala haya querido ejemplificar prácticamente las viejas teorías que identificaban mística y erotismo. Lo importante —dentro del sistema narrativo total del autor— está en cómo, una y otra vez, se repite el procedimiento del eco o trasfondo literario, funcione o no contrastadamente. Ese pespunte literario, humanístico, cultural, que recorre toda la obra novelesca de Pérez de Ayala, adquiere un especial significado a la luz de todo lo expuesto hasta ahora. La visión dual del novelista no parece contentarse con lo que la observación o la invención pueden ofrecerle escueta, desnudamente, sino que necesita superponer a ese material narrativo el *otro* material —libresco, literario— que el talante humanístico del escritor parece exigir. Pues frente a los narradores que novelan a base de sólo, o casi sólo, instinto, poder de observación y

de invención, están aquellos otros que se nutren para su novelar no sólo de lo que la vida y el sueño les deparan, sino también de lo que extraen de los libros ajenos: otras vidas, otros sueños.

VI

Con distintos fines e intenciones, pero de manera muy sostenida y expresiva, Pérez de Ayala parece necesitar, una y otra vez, para encauzar, sostener y dar sentido a su novelar, de unos soportes literarios que glosar, deformar o parodiar. Por eso se habrá observado que en no pocas novelas de Pérez de Ayala, y en momentos significativos de las mismas, aparece como personaje un libro, sean *Las moradas,* de Santa Teresa, en el citado caso de *Troteras,* sea el *Otelo,* de Shakespeare, en otro famoso capítulo de la misma novela, el tiulado *Verónica y Desdémona.* Alberto Guzmán asiste a la curiosa experiencia que la lectura del drama shakespiriano supone para Verónica, que va identificándose sucesivamente con los distintos personajes (Yago, Otelo, Desdémona, etc.) hasta vivir con enorme angustia el desenlace. Un equivalente de este episodio se encuentra en *El curandero de su honra,* a propósito del efecto que provoca, en la tierna sensibilidad de Carmina, una representación del calderoniano *Médico de su honra:*

> De retorno del teatro, Carmina iba como fuera de sí, haciendo eses, sollozando y mascullando frases a media voz.
> —Pobrecita doña Mencía... Pero él, ¿qué iba a hacer, si se creía engañado?
> —Anda, mozuela —cortó doña Mariquita—. ¿No ves que todo ello eran majaderías inventadas para pasar el rato?

Un papel semejante —en lo que a vivificador de pasiones, a lectura vivida se refiere— al que *Otelo* desem-

peña con relación a Verónica, lo supone en *Luna de miel, luna de hiel,* la lectura de *El final de Norma* para Urbano, que reacciona en adolescente, fascinado, arrebatado por la disparatada aventura alarconiana:

Todos los libros eran ahora para él libros prohibidos; esto es, libros seductores, ocasiones de peligro. Además, insatisfecho en su apetito de vida verdadera, quería alimentarse de vida imaginaria. Subió al gabinete; escogió un libro titulado *El final de Norma.* Comenzó a leer. Es éste un libro de amorosas aventuras y lances extraordinarios, tan cabalmente cándido y limpio de toda alusión sensual que lances y aventuras más parecen acontecer entre espíritus puros que entre seres de carne y hueso. Desde las primeras líneas, Urbano experimentó una sutil metamorfosis; dejó de ser él y fue sucesivamente cada uno de los personajes del libro. A poco, por una especie de polarización, no se sintió incorporado sino en algunos personajes, los buenos y los simpáticos, y el otro grupo de personajes, los antipáticos y malos, le inspiraban una aversión terrible. Cuando tenía que dirigirse a uno de estos personajes odiosos, leía las frases en voz alta y ronca. En pasajes angustiosos, detenía la lectura para tomar aliento y suspirar. Al final de una escena satisfactoria, dejó el libro y comenzó a dar brincos. No acertando a desahogar el exceso de emoción, como viese, por ventura, un piano en la estancia, lo abrió y estuvo algunos momentos descargando manotazos sobre las teclas y rugiendo una canción improvisada y bárbara.

Cuando, al caer de la tarde, después de buscarle y gritarle por todas partes, Simona le encontró leyendo, él la despidió, casi con malos modos.

No se presentó en el comedor sino concluida la lectura, ya promediada la cena.

—¿Qué leías, que así te retuvo? —preguntó don Cástulo—. ¿Algún novelón?

—Sí, señor; una novela.

—De seguro una novela desmoralizadora —prosiguió don Cástulo.

—*El final de Norma* —declaró Urbano.

—Yo la he leído —atajó doña Rosita—, y es puro aguachirle. No comprendo, niño, cómo te has engolosinado de ese modo leyéndola.

—Es que la lectura de la primera novela —elucidó don Cástulo— es un pequeño ataque de locura, una breve enajenación.

El episodio es perfectamente alineable junto al de Verónica, arrastrada hasta las lágrimas y la plena identificación con la tragedia de Desdémona, y ambos suponen una muy bella glosa del lugar común que alude al poder e influencia de los libros sobre los lectores ingenuos, apasionados, sencillos, como lo son Verónica y Urbano. En cierto modo, la *breve enajenación* que para este último supuso la lectura de una novela nos trae al recuerdo lo que en 1925 decía Ortega y Gasset acerca del *hermetismo* de este género. Y, en definitiva, tras todo este influir de los libros sobre sus lectores, tras todo ese proceso de locura momentánea, de metamorfosis e identificación del lector con lo leído, está el recuerdo del *Quijote* cervantino como el más expresivo *spécimen* de cuán grande puede ser la presión de lo libresco en la vida real.

Desde esta perspectiva se comprenderá el sentido e importancia que tienen en la obra de Pérez de Ayala los muchos ecos literarios en ella rastreables. Así, Quevedo proporciona hipérboles, como la de asimilar un zapato del P. Alesón —en *Berlamino y Apolonio*— a los «del dómine Cabra, una tumba de filisteo». No menos hiperbólico es, en la misma novela y a propósito del mismo personaje, lo que de él se dice al describir cómo abandona un sillón. Es una caricatura casi más dickensiana, sin embargo, que quevedesca:

> Y el voluminoso fraile se levantó de un asiento que antes se creyera que era un butacón, ya que el Padre lo llenaba de brazo a brazo; pero así que se hubo levantado, resultó ser un sofá, y no de los pequeños.

También cabría recordar, a propósito de Quevedo, aquel impresionante pasaje de *El sueño de las calaveras*, en el que el autor imagina prolongadas más allá de la muerte las humanas perspectivas y pasiones; al oir la trompeta del Juicio Final :

Y assí al punto començó a moverse toda la tierra, y a dar licencia a los huessos, que anduviessen unos en busca de otros. Y passando tiempo (aunque fue breve), vi a los que havían sido soldados y capitanes levantarse de los sepulcros con ira, juzgándola por seña de guerra. A los avarientos, ansias y congoxas, rezelando algún rebato. Y los dados a vanidad y gula, con ser áspero el son, lo tuvieron por cosa de sarao o caça.

Una idea semejante, aunque sólo sea parcialmente, y sin que ello implique necesaria dependencia quevedesca, se encuentra al final de *Belarmino y Apolonio*, a propósito de los viejos de un asilo que, casi con un pie ya en la tumba, se comportan, ante Colignon, según sus inveteradas aficiones: la bebida, el tabaco, el viejo que fue lechuguino, el glotón. Esto equivale a un allegar a la muerte, más allá de ella, los más empecinados vicios y manías de los años mozos.

Cuando, al comienzo de *Prometeo*, pide ayuda el narrador a las musas, a la usanza clásica, encarnadas aquí en la «diosa cominera de estos días plebeyos», la de los noveladores, la califica de «chismosa y correveidile», utilizando el mismo término que Leandro Fernández de Moratín aplicó, en *La derrota de los pedantes*, a Mercurio, «el correveidile de los dioses».

Con prescindencia de los ecos que en *Luna de miel* y en su continuación se encuentran de Rousseau —más citas de Virgilio, Quintiliano, Sófocles, Eurípides, etcétera—, puede que ofrezca más interés la existencia de un —que yo sepa— desapercibido recuerdo calderoniano en la tan calderoniana novela *El curandero de su honra*. En uno de los monólogos de Tigre Juan —precisamente en la parte en que su vida fluye paralela al lado de la de Herminia— se encuentra un eco del famoso primer monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. La barroca comparación que el príncipe privado de su libertad va haciendo con el ave, el caballo, el

pez, el arroyo, se concentra aquí en la que Tigre Juan establece con el sol:

Sólo aspiro, Señor, a dejar concluida en un hijo mi obra de hombre; obra duradera, que viva por mí y yo viva en ella, cuando mis huesos sean ya polvo. La jornada de mi dicha está todavía en la primera mañana, como ese sol niño y rosado que allí se me manifiesta, reclinándose perezoso aún sobre la verde cuna de aquellas colinas. Privado de albedrío, el sol llegará al final de su jornada. A mí me concediste albedrío, Señor. ¿De qué me sirve la libertad de pensar y querer, si pensar no es lograr ni querer es poder?

Si Calderón, pese a la lejanía temporal, es recordado, no puede extrañarnos que el que fue maestro de Pérez de Ayala, el gran narrador asturiano Leopoldo Alas, *Clarín*, proporcione también motivos de inspiración o de coincidencia a su discípulo. Sin que el Anselmo Novillo de *Belarmino y Apolonio* tenga demasiado que ver con el Álvaro Mesía de *La Regenta*, es evidente que se aproximan en algún rasgo, según quedó ya apuntado. Por otra parte, como también se dijo ya, en el mismo *Belarmino* la figura de D. Celedonio de Obeso —«ateo declarado y republicano agresivo, en el fondo un pedazo de pan, un zoquete»— trae al recuerdo la de aquel otro desdichado ateo *oficial* de Vetusta, en *La Regenta*, cuyo entierro da lugar a algunas de las más impresionantes páginas de la obra clariniana. Al igual que este ateo y otros *avanzados* vetustenses, D. Celedonio se expresa así ante la criada de su pensión:

Le habrás dicho a la señora que yo no me someto a esa asquerosa farsa de la vigilia, y en estos santos días de Semana Santa quiero comer carne y pescado. Yo promiscuo, o promiscúo, que no sé a ciencia cierta cómo se pronuncia.

Todo lector de *Clarín* recordará el bello comienzo de *La Regenta:*

La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas, que se rasgan al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo, se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes, hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegados a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de su escaparate, agarrada a un plomo.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica.

¿No cabría comparar tal obertura novelesca con la de *La pata de la raposa?:*

Una tarde de principios de septiembre. Declinaba el estío mansamente. El inflamado crepúsculo hacía presentir el otoño y su melancolía de fruto demasiado madurecido.

Pilares, la decrépita ciudad, centenario asilo de monotonía y silencio, yacía al sol poniente, más callada y absorta que nunca. De vez en vez la voz medieval e imperecedera de las campanas sacudía, como errante escalofrío, la modorra de aquel pétreo organismo. La ciudad parecía respirar un vaho rojizo y grave.

El especial énfasis literario que todo esto supone —es decir, la continuada y repetida presencia de recuerdos literarios en las novelas de Pérez de Ayala— se relaciona con la tan manejada técnica del contraste, en cuanto ésta supone la consideración de dos planos, de una doble perspectiva.

El problema de la invención novelesca adquiere así una especial configuración, al necesitar ésta de esos marcos, apoyaturas y trasfondos, perceptibles en muchos novelistas; no exclusivos, claro es, de Pérez de Ayala, pero presentes en él con una continuidad, sentido y alcance realmente reveladores.

Piénsese que el minoritarismo asignado a las novelas de Pérez de Ayala, su escasa capacidad para conquistarse los grandes públicos lectores, tienen tal vez su origen en el fenómeno que estamos describiendo. Pues si imaginamos al lector elemental de novelas, que gusta de hundirse en ellas como en un algo compacto, unitario y sin hendiduras, será fácil imaginar también la inevitable decepción de ese lector ante unas novelas tan elaboradas, llenas de resonancias, de ecos y motivos literarios como para, en cierto modo, escamotearle la ilusión de lo que vive con autonomía, en la medida que se encuentra a cada paso con la presencia irónica, culta, burlona, del narrador.

Salvadas las distancias —y son grandes—, Pérez de Ayala me recuerda a veces el caso de D. Juan Valera, y no porque sus creaciones novelescas sean allegables en temas, técnica o estilo, sino por esa última y especial coincidencia que supone, en nuestras letras, lo que podríamos llamar, con más o menos rigor, un novelar desde supuestos humanísticos o, al menos, desde una perspectiva cultural no demasiado frecuente en la historia del género. Si Valera emplea deliberados y muy graciosos anacronismos de lenguaje a la hora de relatar historias como la de *El bermejino prehistórico*, Pérez de Ayala, en otro plano, se sirve también, a efectos de parodia, con propósito irónico, de un lenguaje que resulta burlesco, precisamente por la inadecuación.

La importancia que Pérez de Ayala concede a lo heroico-cómico es algo que no habría que perder de vista

nunca, pues ese contraste explica muchos personajes, temas, situaciones y hasta obras enteras del gran escritor asturiano. Recuérdese, por citar un ejemplo muy expresivo, el cuento *Éxodo* de la colección *Bajo el signo de Artemisa.* Se trata de un pequeño poema heroico-cómico o épico-burlesco, en el que lo minúsculo —en este caso, una invasión de pulgas— adquiere proporciones colosales, de acuerdo con una estimativa irónica, muy propia de este género; la que está al fondo de poemas como *La secchia rapita,* de Tassoni; *Le Lutrin,* de Boileau; *El rizo robado,* de Pope, etc. Henchir de contenido dramático una minúscula anécdota, por un procedimiento de ampliación, de agigantamiento de lo insignificante, es un viejo recurso literario del que se sirve Pérez de Ayala en ese cuento en el que todo tiene un aire bárbaro, desmesurado; el aire casi propio de los relatos bíblicos del Antiguo Testamento. Aquí, la peregrinación, el éxodo de toda una comunidad —el tremendo señor poco menos que feudal, con su familia, su servidumbre, sus enseres, sus ganados—, está descrito en términos que, por su movimiento y colosalismo, encajarían bien en el tono épico. Como el lector sabe, *ab initio,* que tras todo ese énfasis épico no hay más que unas pulgas, aunque sean en proporción de bíblica plaga, la tensión especial que el relato alcanza es más irónica que dramática.

Si de esto descendemos al lenguaje, veremos cómo en Pérez de Ayala se da con frecuencia el recurso de la ironía, entendida y manejada como un desajuste deliberado de perspectivas, por virtud del cual lo elevado y lo vulgar entrecruzan y confunden sus acentos. Los grandes humoristas de todos los tiempos —bastaría recordar el caso de Dickens— han sabido extraer considerables efectos de esas inadecuaciones expresivas. En Pérez de Ayala la ironía, manejada en ese sentido, es

algo más que una tradicional figura retórica; es un indicio más que sumar para la obtención de la imagen dualista, perspectivista, que de su obra estamos trazando.

Recuérdese, por ejemplo, en las páginas dedicadas a D. Amaranto, en *Belarmino y Apolonio,* la utilización de un lenguaje riguroso y hasta pedante al servicio de un fin burlesco:

> Condumios y viandas eran los primeros harto flúidos, y las otras de estructura demasiado coherente y compacta para la herramienta dental humana.

O cuando D. Amaranto habla del Ática, «ostentando didácticamente un tenedor de peltre, al modo de férula». Toda la teoría sobre las casas de huéspedes que, en boca de tal personaje, ofrece Ramón Pérez de Ayala, serviría de elocuente ejemplo de su manejo de la ironía.

Recuérdese, asimismo, como pasaje enormemente significativo en el mismo *Belarmino,* el referente a los gallos de pelea que prepara Apolonio:

> A todos sus animales les impuso nombres mitológicos y legendarios: Aquiles, giro; Ulises, colorado; Héctor, gallino; Hércules, negro; Roldán, dorado; Manfredo, cenizo; Carlomagno, negro también, etc. En las otras galleras abundaban los nombres de toreros.

En cierto modo, todo un relato, *Prometeo,* está narrado de acuerdo con esta fórmula. De lo heroico se pasa a lo trivial bruscamente, y el lenguaje se hace eco una y otra vez de ese doble plano, de esa intención irónica, v. gr.:

> Tal era la mansión de Kalypso, quien, dicho sea de paso y en honor a la verdad, no se llamaba Kalypso, que se llamaba Federica Gómez, y era viuda de un indiano rico y estéril. [...] Después de cenar, Odysseus dijo que salía al jardín a fumar un pitillo [...]. Sin embargo, detúvose en una taberna a com-

prar varias botellas de rojo néctar y cristalina ambrosía, que el tabernero, hombre lego en asuntos mitológicos, denominaba vino y aguardiente.

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

Nausikaá se llamaba Perpetua Meana. Cuando Marco supo su nombre y apellido, celebró el primero, reputándolo muy bello y significativo, y le hizo ascos al segundo, por carecer de eufonía y por otros motivos.

Tan repetido manejo de antítesis y dualidades da lugar, incluso, a alguna especie de chiste casi sainetesco:

Don Tesifonte Meana (nombre que Marco reputó muy bello y eufónico) era extremeño y, sin duda, descendía de casta de conquistadores, porque las horas que no estaba en la oficina las dedicaba exclusivamente a la conquista de las criadas de servir.

Lo cómico parece rondar siempre a lo heroico en el novelar de Pérez de Ayala, de acuerdo con su concepción de la tragicomedia, tan próxima a la de Ortega, según quedó apuntado en el anterior ensayo. El que las cosas resulten serias o risibles no depende más que de un simple efecto de perspectiva. Esto se ve claro en *Belarmino y Apolonio*, cuando Novillo lleva el drama de Apolonio al bufo Celemín, director de una compañía de zarzuela:

Espíritu superficial, como todos los hombres consagrados exclusivamente a dar que reir a los demás, Celemín vio al punto que la obra, representada convenientemente en tono de farsa, sería el mayor éxito de risa.

Mudada la perspectiva, con sólo un desplazamiento de la misma, una tragedia se convierte en farsa; el llanto se trueca en risa. En el prologuillo que va al frente de *El ombligo del mundo,* al hablar Pérez de Ayala de la enemistad de signo político (romanonismo y anti-romanonismo) de *Espumadera* y de *Vocina,* dice:

> Dramas de este orden, por cuestión de parecido, nos han servido de asunto para alguna de las presentes narraciones. Pero se engañaría el lector si presumiera que son ejemplos para reir. Como se engañaría si los tomase como cuentos para llorar. Todo lo que sucede en el Congosto y en el mundo es justamente para reír y para llorar. Lo cómico y lo dramático dependen de la perspectiva.

¿No cabría relacionar esta afirmación con aquel poema *La comedia del saber,* del también asturiano Ramón de Campoamor, en el que presenta a Heráclito y Demócrito?:

> Heráclito: —Es duelo todo.
> Demócrito: —Todo es juego.
> ... ...
> (El pueblo a la conclusión
> Muestra, al partir tristemente,
> Aire de duda en la frente,
> Y angustia en el corazón.)
> (Dice éste al irse:) —¡A pensar!
> (Y aquél murmura:) —¡A sentir!
> (Uno:) —¡A reir! ¡A reir!
> (Y otro:) —¡A llorar! ¡A llorar!

No se trata, claro es, de extraer consecuencias de una posible comparación Campoamor-Pérez de Ayala, puesto que para establecerla apenas podríamos echar mano de otra cosa que no fueran parecidas opiniones en torno al relativismo de las cosas humanas, es decir, a las visiones que de un mismo asunto se obtienen desde diferentes perspectivas.

VII

Llegamos así al que considero punto clave o eje del presente ensayo: la presencia en las narraciones de Pérez de Ayala de un bien explícito perspectivismo, lo suficientemente rico y matizado como para justificar su análisis, y su estrecha relación estructural o intencional con todos esos efectos de dualismos, de contrastes, parodias, etc., que se han descrito en las anteriores páginas.

Las que ahora vamos a dedicar al perspectivismo ayalino parecen reclamar del lector una contrastación con las que figuran al comienzo de este libro sobre el perspectivismo de Larra, Cadalso y Mesonero Romanos. Aunque éste no sea el momento de reseñar, ni aun sucintamente, las muy distintas variedades en que, a lo largo de los siglos, ha ido encarnando el perspectivismo literario —y sobre este punto espero volver en otras ocasiones—, parece obvio que tal procedimiento, manejado por Pérez de Ayala, no presenta los mismos caracteres con que lo hemos visto empleado en las *Cartas marruecas* o en los artículos de Larra y Mesonero. Y no es que varíe sólo la formulación, el lenguaje y los motivos suscitadores del efecto perspectivístico. Es —también— que el uno es fundamentalmente social, nacional (crítica de un país, de unas costumbres), en tanto que, como hemos de ver en seguida, el de Pérez de Ayala es sustancialmente psicológico y estético.

Del enfrentamiento y contraste de diferentes y aun opuestas perspectivas, se sirve Pérez de Ayala en sus narraciones en todas las épocas. Así, en *El Anticristo,*

el careo y oposición de perspectivas, define la ingenuidad y *falta de mundo* de unas pobres monjitas:

—Verdaderamente —habló la Llavera—, todo lo que he oído de la magnificencia de estos navíos que llaman trasatlánticos se queda corto. Este *Pío IX* no es un navío, es un palacio flotante. Habrá observado usted que las escaleras que bajan al comedor tienen linóleum y que los camareros sirven a la mesa con guantes blancos.

En esto se acercó el marido de la señora, el cual comenzó a echar pestes contra el buque:

—Es una indecencia. Y la Compañía, una ladronera, y la mayor parte del pasaje, gentuza. Si yo sé esto, maldito si me embarco en esta Compañía, siendo como es el mismo precio que en las Compañías inglesas e italianas.

—¿Quiere usted decir —preguntó la Llavera— que éste es un mal buque?

—Una indecencia, señora. Es una chocolatera del año de la nanita. Es un barco coetáneo de las carabelas de Colón. ¿Qué digo? Coetáneo del arca de Noé, sólo que le han puesto una chimenea. Eso como no sea la misma arca, a juzgar por la cantidad de chinches, cucarachas y toda clase de bichos que aún se conservan dentro de él.

—Pues, lo que son las cosas —agregó la Llavera—, como nosotras estamos hechas a vivir con tanta estrechez y humildad, nos parecía un palacio. Habrá observado usted que las escaleras que bajan al comedor tienen linóleum y los camareros sirven a la mesa con guante blanco.

—Con todo eso, señora, el barco es una porquería.

—Narciso, no seas exagerado —interpuso la dama, benévolamente—. Como tú ya has hecho una travesía en el *Mauritania*...

Con el contraste de perspectivas, a la vez que el narrador define la simplicidad de la monja (obsérvese que ésta siempre insiste en los mismos detalles, que a ella le parecen reveladores de la *magnificencia* del barco), traza también el retrato de uno de esos españoles quejosos, sólo pagados de lo extranjero, hiperbólicos en sus críticas de lo nacional, que enlazan con ciertos tipos y motivos de nuestra literatura costumbrista del XIX, e incluso con las *Cartas marruecas*.

Que una misma cosa pueda parecer seria o ridícula depende de la perspectiva que frente a ella se adopte. Por eso, en *Los trabajos de Urbano y Simona,* cuando D. Leoncio habla del amor a su hijo, le dice:

—Todos los amores son ridículos...
—Papá...
—No me has dejado concluir. Son ridículos para quienes no participan del amor. Es como ver bailar sin oir la música; una cosa extravagante y cómica. Por eso, todos los enamorados dan que reir a los demás.
—Algo semejante oí a don Cástulo, pero en un estilo más culto; la luz que despiden las antorchas del Himeneo es invisible para quien no sacrifica en el ara del dios.

Obsérvese que el contraste perspectivístico de lo serio o ridículo del amor queda acrecido con el efecto que supone el recuerdo, por Urbano, de una comparación de D. Cástulo.

En algún caso, el perspectivismo cristaliza en franco relativismo temporal. Un personaje de *El ombligo del mundo* dice:

En mi tiempo o en mi hogar, una hora me dura un siglo. En la mesa de juego, varias horas las aprieto entre mis manos como un limón, las condenso, las reduzco a una gotita de zumo intenso; no me duran arriba de un breve segundo.

Cabría relacionar este motivo con formulaciones semejantes, perceptibles en la obra de Azorín: «¡Esos interminables minutos de los pueblos!», se lee en *La Voluntad.*

Pero aún más interesante es comprobar, en la misma obra de Pérez de Ayala, cómo la pasión del juego, capaz de reducir horas a segundos, moviliza una serie de cambiantes opiniones, las formuladas por los *Escorpiones* a propósito de la ruleta:

Uno de ellos, deleitante de la Estética, decía:

—En dictamen de Kant, el arte, comparado con el trabajo, es un juego. Por tanto, el juego es un arte.

Hablaba después del *spiel-trieb*, o impulso hacia el juego, de Schiller; del impulso-vida y del impulso-forma; del arte fútil, único arte genuino, y otras zarandajas e ingeniosidades.

Otro *Escorpión*, alumno de la Ciencia Matemática, disertaba sobre la teoría de las probabilidades y las particiones, moderna entropía sobre la cual se basan las teorías recientísimas del *quantum* y cinética, en la Física; mencionaba el teorema de Fermat, la matemática de Rieman, las coordenadas de Gauss, el espacio curvo y la relatividad de Einstein; prometíase llegar a predecir las boladas de la ruleta, gracias a cierta ley de periodicidad, con tanto desembarazo y aplomo como se dispone la fecha de un eclipse. Este *Escorpión* hacía muchos cálculos antes de poner una peseta a un número de la ruleta, y al salir otro número, exclamaba:

—No puede ser; la ruleta se ha equivocado. La matemática no puede errar. La esencia del cosmos es el número, como ya adivinó Pitágoras.

Otro *Escorpión*, curioso de la Biología, asentía a eso de la ley de periodicidad, hasta en los organismos, que él describía como sujetos a un ritmo vital. Un sabio berlinés estaba ya anotando cierto ritmo vital en varias generaciones de ratas de laboratorio, y otro sabio inglés había comprobado el ritmo en el desove de los crustáceos del mar Rojo. Este *Escorpión*, además, había extendido el certificado de defunción a la hipótesis evolucionista.

Otro *Escorpión*, propenso a la Sociología, intervenía así:

—No hay periodicidad, o sea fatalismo, en la línea vital de cada individuo, sino arbitrio y acaso. En el individuo todo es aleatorio. No cabe formular leyes sino tocante al grupo; leyes históricas y sociológicas. El próximo número de la ruleta jamás habrá nadie que lo prediga científicamente. Pero en un millón de boladas anticipamos con exactitud matemática que saldrán tantos rojos como negros, tantos pares como impares, y ningún número particular sacará ventaja a otro. O bien tiremos una bolada en un millón de ruletas a la vez. Con idéntica exactitud, anunciamos el resultado. Supongamos ahora este millón de ruletas, y en cada una de ellas un millón de boladas. Si antes pudo haber alguna variación, nunca mayor que la proporción de 36 a 37, con el último arreglo es ya absolutamente imposible. Pues esto es la sociología.

Con prescindencia del alcance humorístico de estas páginas —de un humorismo allegable al de Aldous Huxley—, lo que en ellas importa señalar es cómo un mismo objeto, en este caso la ruleta, suscita una multiplicidad de perspectivas, antagónicas en algún caso. El procedimiento es el mismo que en el XIX empleó Balzac para describir a *Madame Firmiani*, en la novela corta de este título:

El vocabulario de nuestro idioma es hoy tan extenso como variedad de hombres existe en la gran familia francesa. Tanta verdad hay en esta afirmación que resulta curioso y agradable oir las diferentes acepciones dadas a un mismo vocablo y la versión distinta que alcanza un hecho cualquiera explicado por un parisiense, cuando es parisiense el llamado a popularizarlo. Figurémonos, para concretar, que se pregunta a cualquier sujeto de los positivistas: ¿Conoce usted a la señora Firmiani? Y el hombre describiría el carácter de la dama con los rasgos siguientes: Hermoso hotel, situado en la calle de la Barca; salones regios, cuadros notables, renta de cien mil libras, sin gravamen, y un marido que era en otro tiempo procurador general del distrito de Montenotte. Y dicho esto, el positivista, señor cuadrado, grueso, casi siempre con ropa negra, hace una mueca de satisfacción constante, levanta su labio inferior hasta cubrir el superior, y mueve la cabeza a uno y otro lado, como si expresara: 'He ahí gentes de peso y de las que nada se puede decir'. No le preguntéis más nada. Los positivistas se expresan por números, y hablan de rentas y de los bienes que se poseen a la luz del día, frase que forma parte de su vocabulario.

Pregúntese al de la derecha, a ese que pertenece a la serie de callejeros desocupados, y contestará: '¿La señora Firmiani? ¡Ah, sí, vaya que la conozco!. Como que asisto a sus reuniones. Recibe los miércoles: casa respetable'. Y he ahí ya que la señora Firmiani se convierte en edificio, y que no se trata de un conjunto de piedras superpuestas arquitectónicamente, nada de eso: no, la palabra resulta, en boca de estos paseantes, idiotismo intraducible. El tal hombre, seco, de agradable sonrisa, de conversación superficial, pero entretenida, con más erudición que talento, habla al oído y dice intencionadamente: 'Nunca he tropezado con el señor Firmiani. Sus ocupaciones co-

nocidas consisten en la administración de bienes que posee en Italia; pero la Firmiani es francesa y gasta sus rentas como si fuese parisiense. El té que ofrece es excelente. Se trata de una de las casas, rarísimas hoy, donde puede uno divertirse y donde todo cuanto se da es exquisito. ¡No crea usted que es tan hacedero el conseguir la presentación! Como que lo más granado de la sociedad frecuenta sus salones'. Y dicho esto, y a guisa de comentario, toma gravemente un polvo de rapé; absórbelo pausadamente y parece indicar: 'Yo soy visita de la casa, pero no confíe usted en que le presente'.

Posee la señora Firmiani, para los desocupados, algo así como una posada, sin muestra que lo indique.

—¿A qué diablos vas a ir a casa de la Firmiani? Lo mismo se aburre uno allí que en el patio de su hogar. ¿Para qué tener talento si no sirve para huír de salones donde se leen baladas sentimentales?

Esta respuesta la da uno de los amigos clasificados entre los ergotistas, que desearían guardar el universo entero bajo llave y que nada se hiciera sin su permiso. Les hacen daño todas las satisfacciones ajenas y no perdonan sino a los viciosos, a los que caen, a los enfermizos, tratando siempre de figurar como protectores. Aristócratas por su índole, dan en el partido republicano por despecho, y sólo porque así creen hallar gentes de más baja y humilde condición en sus círculos.

—¡Oh! La señora Firmiani, querido, es una de esas mujeres adorables de que se vale la naturaleza para hacerse perdonar el error de haber creado a las feas. ¡Es encantadora! ¡Es buena! Si me gustara llegar al poder, y ser príncipe, y disfrutar de millones, sería para... (Aquí dos o tres frases dichas al oído.) ¿Quieres que te presente?

Es este joven de la clase de los escolares, conocido por su atrevimiento en público y su excesiva timidez a puertas cerradas.

—¿La señora Firmiani? —añade otro dando vueltas al junquillo—. Te diré lo que pienso de ella: mujer de treinta a treinta y cinco años; cara que ha perdido su frescura; ojos bellísimos; talle vulgar; voz de contralto gastada; mucho ringorrango; no poco colorete, y formas distinguidas, eso sí: en suma, querido, ruinas de una hermosa mujer, que vale, no obstante, la pena de que uno se enamore aún.

Este juicio es de uno que pertenece al género de los fatuos que acaban de almorzar, que no mide el alcance de sus pala-

bras y que se prepara a montar a caballo. En tales circunstancias, los fatuos son implacables.

—Posee una galería de cuadros magníficos —os contesta otro—. No he visto nada tan bello.

Os habéis dirigido a uno de los aficionados al arte. El tal os deja para ir a casa de Perignon o a casa de Tripet. Para él, la señora Firmiani no es más que una colección de telas pintadas.

Una mujer.—¿La señora Firmiani? Os prohibo ir a su casa.

En esta frase está la más preciosa de las interpretaciones. ¡La señora Firmiani!, ¡mujer peligrosa!, ¡una sirena!, sabe presentarse y tiene buen gusto; quita el sueño a las damas. La interlocutora pertenece al género de las chismosas.

La descripción de tal señora se prolonga aún bastante. Es un extenso pasaje, que constituye uno de los más ingeniosos procedimientos perspectivísticos de Balzac.

En el caso de Pérez de Ayala, la visión prismática y cambiante de la ruleta se relaciona claramente con lo que D. Amaranto dice en las primeras páginas de *Belarmino y Apolonio*, al contraponer el mundo clásico al actual:

En un árbol, si era un laurel, un antiguo veía a Dafne, sentía el contacto invisible de Apolo, y empleaba las hojas para guisar y para coronar los púgiles y los poetas. ¿Qué más necesitaba saber? En la edad científica, un solo árbol se multiplica en tantos árboles como ciencias, y ninguno es el árbol verdadero. El botánico le pone un mote; el matemático le da ciertas dimensiones, en relación con la circunferencia del ecuador, ¡atiza!, el arquitecto lo considera como una viga maestra; el ingeniero naval, como una cuaderna o un mástil; el telegrafista, como un poste de telégrafo; el economista, como un valor cotizable; el ingeniero agrónomo, como un orden de cultivo; el médico, como una especie terapéutica; el químico, como una retorta en cuyo seno se efectúan ciertas reacciones; el biólogo, poco menos que como una persona, y así sucesivamente. La mosca tiene la retina tallada en millares de facetas, con que ve lo externo reproducido en millares de imágenes. Leí en un ensayista francés: '¡Quién poseyera la retina de la mosca!

¡Qué formidable panorama de la creación le ha sido otorgado a la mosca y negado al que llamamos rey de la tierra!...' Pues con penetrar un poco en todas las ciencias, así puras como aplicadas, se descompone al punto una imagen en millares de imágenes, como ya he esbozado en el paradigma del árbol.

No sería difícil relacionar este pasaje con algún otro semejante de Ortega, máximo teorizador del perspectivismo en nuestras letras. Recuérdense, por ejemplo, aquellas consideraciones en el prólogo a *Veinte años de caza mayor,* del conde de Yebes (1942), acerca de las distintas visiones de un mismo paisaje:

El agricultor sólo se atiene a lo que es bueno o malo para que granen sus cereales o maduren sus frutos; lo demás queda fuera de su visión y, en consecuencia, queda él fuera de la integridad que es el campo. El turista ve a lo ancho los grandes espacios; pero su mirada resbala, no prende nada, no percibe el papel de cada ingrediente en la arquitectura dinámica de la campiña. Sólo el cazador ve todo y ve cada cosa funcionando como facilidad o dificultad, como riesgo o amparo.

Sirviéndose precisamente de ese prólogo, Julián Marías pudo escribir *Un ejemplo de lo que es la razón vital.* Después de transcribir unas frases de Ortega, comenta Marías:

Las cosas son vividas como facilidades y dificultades, como ingredientes con los cuales y frente a los cuales tiene el hombre que hacer aquella porción de su vida, por tanto, aparte de toda interpretación o teoría acerca de ellas. Una roca no es un sólido geométrico de cuarzo y feldespato; es una opacidad que oculta a la pieza, o bien una inmovilidad que asegura la puntería de mi rifle. Un árbol no es un organismo vegetal, sino lo que determina una desviación de la res fugitiva, o lo que me protege del ardor solar. Cada *cosa* es, pues, literalmente, muchas; no tiene un ser *en sí,* sino lo que va recibiendo de las múltiples funciones vitales que va asumiendo. La realidad se fluidifica; no hay en rigor *hechos;* sólo *hacerse* [2].

[2] Julián Marías, *Un ejemplo de lo que es la razón vital,* en «Leonardo», vol. VI-VII, septiembre-octubre, 1945, Barcelona, página 367 y ss.

Una misma cosa cambia, pues, según la perspectiva desde la que es contemplada, según la condición, oficio e intereses vitales del contemplador, en coincidencia con lo dicho por D. Amaranto respecto de un árbol.

VIII

También en *La pata de la raposa* se encuentra un curioso efecto perspectivístico referido a un tema tan de Pérez de Ayala como el ya visto de la relativización de lo serio y lo ridículo. El pasaje en cuestión, muy expresivo, se encuentra en una de las cartas que Alberto Guzmán escribe a su amigo D. Juan Halconete, contándole su vida con los titiriteros a quienes se ha agregado:

Quinto Curcio, historiador de Alejandro Magno, cuenta que cuando este conquistador recorría la India, se le presentó un juglar, el cual poseía la más peregrina maña para arrojar a gran distancia guisantes sobre una aguja, y los espetaba todas las veces sin errar golpe. Alejandro, que era un borracho y se paraba poco en inquirir la verdadera importancia de las cosas, como lo atestigua la solución que dio al nudo gordiano, pensó que la del juglar era habilidad superflua, y por mofa ordenó que se le diese por toda recompensa una mata de guisantes; y luego, con ironía fácil, le alentó a que continuase cultivando su arte. Si no recuerdo mal, Juan de Timoneda modifica algo el cuento, y lo atribuye a Carlos V. En lugar de una aguja, pone un cántaro de angosta boca; y lo que allí eran guisantes son ahora garbanzos. El emperador dice, desdeñosamente: 'Dénsele de premio dos hanegas de garbanzos'.

Me parece que tanto Alejandro como Carlos pecaron de estolidez supina. A la larga (una larga que siempre será muy corta), la propia importancia tiene el conquistar el mundo antiguo, como hizo Alejandro, o imponer el papismo al antiguo y al nuevo, como pretendió Carlos, que clavar guisantes en una aguja o meter garbanzos en un cántaro. Con una diferencia en disfavor de entrambos soberanos, y es que sus empresas fue-

ron ridículas; porque el ridículo no es otra cosa que un desacuerdo entre el esfuerzo y el resultado, entre lo que se piensa que se va a hacer o se cree que se está haciendo y lo que realmente se hace. Alejandro y Carlos, persiguiendo una finalidad trascendente dentro de un mundo perecedero, se situaban en un ridículo cósmico. El de los guisantes y el de los garbanzos, no; no perseguían finalidad alguna, sino que cultivaban la destreza por la destreza, desdeñando usarla en altos empleos. Alejandro y Carlos creyeron triunfar de la muerte, pasando a la historia. ¡Menguada historia la que por fuerza tiene limitado y fatal cómputo de páginas! Pero el de los guisantes y el de los garbanzos sí que triunfaron de la muerte, porque triunfaron de la vida misma, comprendiendo muy cuerdamente que no morir es ignorar el mañana, exaltar todas las facultades y ponerlas en el presente eterno de un esparcimiento arbitrario y sin propósito final.

La perspectiva de Alberto Guzmán supone un deliberado efecto de inversión, del *mundo al revés*, por elevar a trascendente lo lúdico y desmontar, mediante la clásica doctrina de la muerte y del desengaño, el retablo imperial de Alejandro o Carlos V. No se olvide, para mejor situar la perspectiva de Alberto Guzmán, que se trata de un artista, de un hombre de vida irregular, bohemia y antiburguesa. Se explica que, con tales supuestos, Alberto guste de alterar las tradicionales escalas de valores para acomodarlas a su talante y a su visión del mundo.

IX

En el caso del D. Amaranto, de *Belarmino*, ese perspectivismo conduce a una conclusión escéptica, según se ve a través de las humorísticas observaciones que tal personaje hace a renglón seguido de las del árbol:

Pero ya que uno es docto en toda ciencia y mira el objeto en todos sus visos y desde todos los sesgos, ¿es esto saber más,

ni siquiera saber algo? Eso es dar vueltas en un tío-vivo, alrededor de un objeto. Frontera a mí, en la mesa redonda, come una linda muchacha. Yo cabalgo en un paquidermo del tío-vivo imaginario y científico, y me lanzo a observar la hermosa criatura, girando en torno de ella. Comienzo a observarla en un soslayo o escorzo, el fisiológico. Penetro la arcana alquimia que se está operando en su estómago a tiempo que deglute; sé cómo las proteínas, grasas y carbohidratos, almidones y azúcares de los alimentos que delicadamente va introduciendo en el precioso estuche de su boca se truecan al final en tejido orgánico; y no quiero profundizar más en estas observaciones entrañables, porque llegaría a términos lastimosos. Hago un cuarto de rotación sobre el giratorio paquidermo, y ahora observo a la niña desde otra perspectiva: la filológica. Por ciertas voces y matices ortológicos sé, con certidumbre, que esta muchacha es galaica, y precisamente de Mondoñedo. Como por encantamiento, la niña acaba de decir que es de Mondoñedo, y nacida en agosto. Mi paquidermo da un bote hacia adelante, y ya estoy en otra línea de observación: la de los horóscopos y astrologías, que es ciencia no por olvidada menos respetable. Esta joven, como nacida en agosto (Napoleón Bonaparte nació en agosto), es apasionada, ardiente, muy proclive a gratificar a Venus, dicharachera, y debe cuidar de los dolores de cabeza (Napoleón no consumó la batalla de Borodino porque aquel día le aquejaba una fluxión nasal). Si yo fuera joven, no seguiría adelante, porque ¿qué vale toda la ciencia ante estos dos hechos tan sencillos: que esta joven es bonita y que se rinde a ciertas proclividades? Pero, puesto que si no soy senil soy senescente, me sobrepongo a las flaquezas de la carne, completo el giro y examino a la muchacha desde los cuatro puntos cardinales. A la postre, estoy donde estaba. ¿Qué he conseguido saber sobre esta muchacha? Nada. Nada. Nada.

En relación con tal escepticismo están los efectos perspectivísticos que dependen del lenguaje, instrumento engañador y subjetivo, según se pone de manifiesto en *Belarmino*, a propósito del peculiar lenguaje de éste, cuando es discutido por Yagüe y el Aligator:

Usted cree saber al dedillo lo que significan las palabras intuición, espíritu, voluntad, extensión..., ¿no es verdad?

—Desde luego, para satisfacer las necesidades de mi pensamiento.

—Pues bien, cada una de esas palabras tiene en los diferentes filósofos un significado distinto y tal vez opuesto, y todo porque estos filósofos querían, lo mismo que usted, satisfacer las necesidades de su pensamiento.

—Saco en consecuencia que la filosofía no sirve para nada, como no sea para remendar zapatos y andar mal vestido.

—Por lo menos, a Belarmino su filosofía le ha servido para ser un santo. En esto estaremos todos conformes.

—Pues para hacerse uno santo —replicó el dentista, con aire avieso, pensando que la objeción que ahora se le había ocurrido era irrefutable— no es menester inventar un idioma distinto e ininteligible.

—Los santos —respondió el Aligator—, oralmente y en acción, hablan un idioma distinto, que no entienden los que no son santos. Cada hombre que es una cosa de veras, habla un idioma distinto, que no entiende el que no es esa cosa, porque tienen 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. El mundo es como una gran lonja, llena de sordos que aspiran a verificar sus transacciones; todos gritan, hay un horrendo rebullicio, pero como no se oyen los unos a los otros, no se concluye ningún trato.

La tesis del Aligator recuerda, en cierto modo, la de esos lingüistas que consideran que hay, realmente, tantos dialectos como individuos, puesto que cada uno de ellos posee su dialecto particular. Por eso, en *Tigre Juan* oímos hablar a este personaje en lenguajes distintos, según la perspectiva en que le hace situarse la condición de su interlocutor:

Tigre Juan atemperaba su lenguaje a la inteligencia, estado y estilo del interlocutor. Con las personas educadas procuraba hablar por lo retórico. Con Nachín de Nacha, el aldeano, empleaba voces y giros del dialecto popular.

Este perspectivismo lingüístico es el que, llevado a sus últimas y burlescas consecuencias, explica el por-

qué, de escapársele a Apolonio versos y asonancias en su hablar, como resultado de la perspectiva fundamentalmente teatral, dramática, desde la que contempla y entiende el mundo. El peculiarísimo lenguaje de Belarmino revela también la existencia de un mundo mental propio, en el que vive sumido el zapatero filósofo. Carente del misterio y encanto de ese mundo, pero allegable a él en algún punto, es el del D. Medardo de *La pata de la raposa,* el cual habla un poco a lo Belarmino, incorrectamente, pero con incorrecciones de extraño sentido:

—¿Qué duda *coge?* Y con educación. Oye, ¿qué te parece si llegara a casarse con Leonor? Un joven tan *higiénico.*—¿Qué misterioso sentido tenía en labios de don Medardo la palabra *higiénico?*

Recuérdese asimismo el lenguaje lleno de retruécanos, asonancias, paronomasias, etc., de D. Sincerato Gamborena, en *Tigre Juan,* como reflejo de su estrambótico carácter.

X

Más interés ofrece, sin embargo, estudiar la muy peculiar configuración que Pérez de Ayala da a lo que pudiéramos llamar un perspectivismo estético, cardinal dentro del conjunto de una obra, impregnada en todas sus manifestaciones y géneros, de un profundo y apasionado amor a la belleza. Porque ésta es esencial para el crear, para el novelar de Pérez de Ayala, el perspectivismo estético que en ciertas páginas cabe advertir, resulta tan interesante como revelador.

Y si tenemos en cuenta que alguno de esos efectos perspectivísticos está asociado a la figura de Alberto Guzmán, el personaje novelesco con tantos rasgos del

propio Pérez de Ayala, de sus inquietudes, de sus opiniones, se comprobará que no hay hipérbole en el hecho de destacar tales efectos como muy significativos.

En *La pata de la raposa,* cuando Alberto pasea su mirada por el interior de un humilde *chigre* (una taberna), todo queda transmutado en un conjunto de exquisiteces en virtud de la especial óptica, de la peculiarísima y deformadora perspectiva que tal mirar supone:

Alberto se sentía en plena ingenuidad, frescura y barbarie de espíritu. Cuanto le rodeaba le producía el deleite de la *emoción estética.* Sus nervios estaban en una tensión musical y sutileza sensible que nunca había experimentado hasta entonces. Como claro espejo o quieto caudal de agua viva veíase colmado con las bellas virtudes pasivas de la mera y exquisita recepción.

El cuadro de la taberna, en donde momentáneamente vivía Alberto, era Jordaens o Teniers, pero con vida íntegra y acción gustosa sobre todos los sentidos. Por el abierto portón de la huerta, al fondo del lagar, entrábase olor a rosas, a malvas y a tierra húmeda. De vez en vez, a la luz de un relámpago, se encendía el paisaje con un resplandor azul intenso y violeta; y era la aparición subitánea de esas creaciones de Patinir, con su diafanidad diamantina de paisajes contemplados en lo hondo de un lago de aguas durmientes y delgadísimas.

Desde una habitación vecina llegaba la canturria humilde de un acordeón. Una voz moza cantaba. Era un aire de austera melancolía, labriego, como las romanzas de Grieg y de Rimski-Korsakof.

En esto, Remedios, hija del chigrero, que era la que estaba cantando, salió y vino a sentarse al lado de Alberto. Era carillena, lechosa de color, pelo de caoba, muy encendida de labios, ojos negros y rubias las pestañas. Sugería el recuerdo de esas hembras pingües y fáciles que en las kermeses de Rubens dejan, sin asombro, los senos al aire para que los sobe la mano venosa y cetrina de un flamenco beodo. Su falda era añil muy vivo, casi glorioso, semejante a los añiles de Fra Angélico, que siempre había conmovido inefablemente a Alberto, y el abundoso vuelo de la tela caía rígido en innumerables y menudos

pliegues. Tales fueron las imágenes que resbalaron por la memoria sensible de Alberto.

En cuanto al dueño del establecimiento,

Estaba cruzado de brazos, con el gesto entre socarrón y hierático del escriba egipcio que hay en el Museo del Louvre.

Alberto reflexiona después acerca de este fenómeno: el de verlo, el de sentirlo todo *sub specie* artística, bajo forma de recuerdo plástico o musical:

He aquí que me apercibo a gozar por primera vez de las cosas como si hubieran sido creadas sólo para mí. Y ¿qué ha sucedido? Que no veo con mis ojos ni oigo con mis oídos. La realidad permanece ajena y misteriosa para mí. Entre ella y yo se interponen las imágenes y las sensaciones experimentadas por otros sentidos que no son los de mi cuerpo. No he visto la taberna, ni el paisaje, ni a los mineros, ni al chigrero; tampoco he oído el canto de la moza con la música del acordeón. Los han visto y oído por mí Jordaens, Teniers, Verrochio, Lysipo, Grieg, Rimski-Korsakof, y por ahí adelante.

Sería legítimo relacionar un pasaje como éste con aquellos en que Marcel Proust describe fenómenos parecidos. Hay un personaje proustiano, Swann, caracterizado por la manía de descubrir parecidos entre seres reales y personajes de viejas pinturas. Por eso, en el episodio *Unos amores de Swann*, Odette

chocó a Swann por el parecido que ofrecía con la figura de Céfora, hija de Jetro, que hay en un fresco de la Sixtina. Swann siempre tuvo afición a buscar en los cuadros de los grandes pintores no sólo los caracteres gemelos de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de generalidad, es decir, los rasgos fisionómicos individuales de personas conocidas nuestras. Y así reconocía en la materia de un busto del dux Loredano, de Antonio Rizzo, los pómulos salientes, las cejas oblicuas de su cochero Rami, con asombroso parecido.

Swann, con la sensibilidad siempre alerta para el hallazgo de un recuerdo plástico, ve así a unos lacayos de la marquesa de Saint-Euverte:

Había uno de aspecto particularmente feroz, muy parecido al verdugo de algunos cuadros del Renacimiento donde se representan suplicios, que se adelantó hacia él con aspecto implacable para coger su abrigo y su sombrero [...] Unos pasos más allá, un mozarrón de librea soñaba, inmóvil, estatuario, inútil, como ese guerrero puramente decorativo que en los cuadros más tumultuosos de Mantegna está meditando, apoyado en su escudo, mientras que a su lado se desarrollan escenas de carnicería; apartado del grupo que atendía a Swann, parecía terminantemente decidido a no interesarse en aquella escena, que iba siguiendo vagamente con la mirada, como si fuera la degollación de los Inocentes o el Martirio de Santiago.

La manía de Swann era trasunto de la del propio Proust. André Maurois, en su biografía del gran novelista, ha dicho:

Otro método favorito de Proust consiste en evocar lo real mediante la interpretación de las obras de arte. Proust no era músico, ni pintor, pero la pintura y la música le proporcionaban grandes alegrías [...] Muy pronto adquirió la costumbre de buscar, entre los personajes de los lienzos y los de la realidad, ciertas semejanzas —al principio por gusto de la generalización—, y le complacía encontrar toda una muchedumbre parisiense en los cortejos de Benozzo Gozzoli, la nariz de un Palancy en un Ghirlandaio y el retrato de Mahomed II, por Bellini, en el perfil de Bloch [3].

Pero, prescindiendo ahora de esa comparación Proust-Pérez de Ayala, merece la pena considerar cómo en *Troteras y danzaderas* se repite, con distinta modulación, un efecto de perspectivismo estético próximo al de *La pata de la raposa*. Para intensificarlo, Pérez de

[3] André Maurois, *En busca de Marcel Proust*. E. Janés, Barcelona, 1951, pág. 124.

Ayala suma al motivo perspectivístico el del contraste. Se trata de aquel episodio en que Rosina va a visitar el Museo del Prado acompañada del poeta Teófilo. La visión que de su más próximo contorno tiene Rosina es de signo distinto, según se la considere antes o después de su paso por el Museo.

Rosina, ilusionada y contrariada, se encontraba como se había encontrado en otras ocasiones: que habiéndole caído una mancha en un vestido sin estrenar, la mancha parecía haber herido la retina, y adonde quiera que volvía los ojos la mancha flotaba en el aire, oscureciendo la realidad. Ahora todas las cosas las veía feas: el cielo, los árboles, particularmente los mendigos y los campesinos manchegos que pasaban a la vera de sus mulas en reata. La poseía ese pesimismo placentero, a flor de piel, de las personas ociosas, el cual constituye una buena preparación espiritual para el esteticismo.

La perspectiva se ha invertido al salir del Museo. Todo le parece hermoso a Rosina, incluidos los pobres, los carreteros. Teófilo asiente.

A mí se me figura que lo veo por primera vez.

Rosina tomó el brazo de Teófilo.

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

Detuviéronse junto a una de las fuentes del Paseo del Botánico.

Al pie de ella, unos obreros municipales habían levantado una hoguera con ramazón seca y hojarasca. Agua y fuego cantaban a su modo.

—¡Qué hermosa es el agua! ¡Qué hermoso es el fuego! —suspiró Rosina.

Fue muy aficionado Pérez de Ayala a estas lecciones de estética, de teoría literaria, de psicología o sociología, disueltas o a medio disolver en sus novelas. En la misma *Troteras y danzaderas* se encuentra el ya comentado y extenso episodio del efecto que la lectura de *Otelo* provoca en Verónica. El tono de lección estética que tal episodio supone queda subrayado al presentar Pérez de Ayala a Alberto en charla con Antón Tejero:

—Para mí, el hecho primero en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres animados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, *personificarlos*.

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

—No he leído nada.

—¿Que no? Pues ¿quién se lo ha enseñado a usted?

—Hombre, la cosa es bastante clara por sí...; pero quien me lo ha hecho penetrar más cabalmente ha sido... una prostituta.

En la misma novela, la desventura de Teófilo al ser abandonado por Rosina, que huye con su primer amante, un titiritero, da lugar a una nueva lección de estética literaria, que es también una lección de perspectivismo. Teófilo y Alberto discuten los efectos de la catarsis, teorizan acerca del espíritu lírico y del dramático —es muy significativo que alguna de las más brillantes páginas de teoría literaria de cuantas escribió Pérez de Ayala se refieran al drama y no a la novela; es lo que ocurre en *Troteras*—, para finalizar Teófilo refiriéndose al drama que podría escribir, extraído de su desgracia amorosa. Alberto le recomienda que, precisamente por ser un drama, trate de objetivar su desventura. Teófilo replica:

Según tú, he de presentar los tipos de la mujer pérfida y del titiritero brutal de tal suerte que todas las mujeres y todos los hombres piensen: 'Yo hubiera hecho lo mismo en el caso de ellos'.

—Exactamente.

—Y al poeta, al que debía simbolizar lo más noble y elevado en la vida, que lo parta un rayo. ¡Estaría bueno!... —exclamó Teófilo, sonriendo aceradamente—. Pues yo creo, por el contrario, que el arte es caracterización, síntesis, y que los buenos, a través de la obra de arte, aparecen mejores y los malos aparecen peores.

—Supón por un momento que esa mujer pérfida tiene tanto talento literario como el poeta, y que se le ocurre escribir el mismo drama. Sería un drama diferente, ¿verdad?

—Claro está.

—Y, sin embargo, es el mismo drama.

—Otro sofisma. Es como si colocas a veinte pintores alrededor de un modelo. Todos pintan lo mismo y cada cuadro es diferente, porque han sido diferentes los puntos de vista.

—No, porque el pintor se limita a pintar lo que ve y como lo ve. Otra cosa sería si el que pinta la figura de espaldas, por completarla, añadiera la misma figura de frente, imaginada o en caricatura.

XI

Parece evidente que la motivación perspectivista es algo más que un rasgo circunstancial o episódico en las novelas de Pérez de Ayala. Recuérdese que en la misma *Troteras* hay unas muy expresivas páginas en que se ofrecen al lector los *Puntos de vista de D. Sabas, de Rosina, de Pajares, de Rosa Fernanda.* El de esta última, una niña de corta edad, es, posiblemente, el más interesante:

Como el de todos los niños, era a ras de tierra. Podía ver la parte inferior de los muebles, la arpillera que les forraba la panza, un intestino de estopa saliendo por debajo del diván y a Sesostris debajo del piano. En circunstancias normales, las

personas no existían para ella sino desde las rodillas a los pies. Teófilo y su indumentaria le parecían más pintorescos que don Sabas. La parte baja de los pantalones de Teófilo, con flecos y raros matices, pero, sobre todo, las botas, la tenían encantada. La afición que los niños muestran a los mendigos es tan sólo el gusto de lo pintoresco. En una de las botas de Teófilo había una larga goma, como un gusanillo negro, colgando del elástico. Rosa Fernanda hubiera dado cualquier cosa por arrancarla o ir a jugar con ella.

El enfrentamiento de distintos *puntos de vista* en esas páginas novelescas expresa bien hasta qué punto el procedimiento era grato à Pérez de Ayala, capaz de obtener, con su manejo, diferentes efectos, bien de índole lingüística o estética, psicológica, etc.

Transportado el efecto perspectivístico de Rosina —antes y después de su visita al Museo— a otro plano de más amplio alcance, cabría ver ahora cómo para Tigre Juan el mundo se transforma y colorea según la pasión que le domina. Recuérdese aquel episodio en que Tigre Juan conoce a Herminia en la tertulia de D.ª Marica y del cura Gamborena:

A Tigre Juan, con los sentidos anublados y la imaginación enrarecida por la serie de violentos choques emocionales que le traían zarandeado como bola de cascabel, le empezó a entrar la duda de si aquel sitio donde se hallaba y aquellas dos personas a uno y otro lado suyo existían de veras o eran acaso una alucinación. Desde luego, así Gamborena como doña Marica, se le ofrecían bajo una óptica novísima y extraña, como si él y ellos estuvieran en el limbo o en el valle de Josafat. Eran dos esqueletos, vestidos de máscaras, que bailaban por resorte y emitían una risa artificial y rechinante. De súbito, la vida humana se le antojó a Tigre Juan tan triste y absurda que, contaminado de la algazara estrepitosa de sus contrincantes de tute, se volcó en un carcajada gigantesca, de metálico retumbo.

Con gran talento analiza Pérez de Ayala ese perspectivismo psicológico, por virtud del cual el mundo se

deforma y desrealiza para Tigre Juan cuando éste cree ver a Engracia, su mujer muerta, rediviva en Herminia:

Tal vez el lejano recuerdo de Engracia, recientemente reconstituido por Tigre Juan, no era ya imagen auténtica, sino más bien figura genérica, en la cual pudiera coincidir e inscribirse cualquier mujer joven, trigueña, agraciada y con ojos de oliva. En el estado de semialucinación en que Tigre Juan se hallaba no le era hacedero acomodar los sentidos a la realidad de fuera; antes por el contrario, deformaba y transformaba los datos del mundo externo a fin de incorporarlos al espejismo de su visión interior.

Se trata de un mecanismo psicológico semejante, en cierto modo —y en otro plano—, al descrito por Stendhal al analizar el amor como un proceso de *cristalización;* en definitiva, de acomodar a la imagen interna que nos hemos forjado del ser amado la externa que éste nos ofrece.

El efecto perspectivístico provocado por la pasión amorosa hace que Tigre Juan vea el mundo bajo una nueva y brillante luz:

Salió de madrugada al campo a recoger hierbas curativas. Todas las cosas le seducían; era llevado hacia ellas por un modo de amor, nacido de la comprensión. Todo era hermoso. Todo era útil. Todo era bueno. Las mismas hierbas venenosas, ¿no son medicinales: unas tónicas, que otorgan fuerzas al flaco; otras anodinas, que apagan el dolor? ¡Qué linda, qué grácil, aquella colina, con su contorno de seno femenino! Apetecía estrecharla contra el pecho como una esposa. Su falda, de dorado velludo, estaba moteada de flores. Hacia allí fue Tigre Juan a cogerlas.

Todo eso se desploma, todo se hunde y oscurece, cuando Herminia abandona a Tigre Juan. Una nueva perspectiva se abre para éste:

Tigre Juan, lanzado, por la violencia del dolor, desde la realidad hasta la alucinación, contemplaba ahora, *sub specie aeterni*, la realidad como un sueño evanescente. Como si de sus ojos emanase un agente corrosivo, Tigre Juan, mirando al mundo exterior, percibía que, involucrados unos en otros los elementos, el mundo se desintegraba y fluía, fluía, con fugitivas mudanzas, de tal suerte veloces que a Tigre Juan le causaba vértigo.

Tigre Juan (reviviendo unas frases del *Otelo*, que había representado alguna vez en el Teatro de la Fontana): 'Tan pronto como dejo de amarla, el mundo se convierte en un caos.'

Obsérvese que, en este caso, el efecto perspectivístico queda refrendado con un recuerdo literario, revelador, una vez más, de la fidelidad de Pérez de Ayala a ciertos procedimientos y motivaciones, que han quedado estudiados anteriormente. La relación de lo libresco con los efectos de perspectivismo, así como la conexión de todo ello con el sistema de dualidades y contrastes, se nos presenta como algo muy compacto, muy trabado; algo que no es el resultado de hallazgos casuales, sino la consecuencia y la expresión de un arte de novelar, en lo que éste tiene de reflejo de una concepción del mundo.

En el conocido capítulo II de *Belarmino y Apolonio*, el titulado *Rúa Ruera, vista desde dos lados*, sobre ofrecernos Pérez de Ayala unas de las mas vivas y penetrantes páginas que sobre perspectivismo quepa encontrar en cualquier tiempo; viene casi a identificar el arte de novelar con el de contemplar el mundo desde, al menos, una doble perspectiva. D. Amaranto teoriza en tales páginas sobre lo que él llama visión diafenomenal:

El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero en cuanto artista, está desprovisto de medios con qué reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. La misión de ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción, y enseñar a los

otros a ver de la propia suerte, le toca al pintor. La maldición originaria del novelista cífrase en que necesariamente se ha de extender sobre sinnúmero de objetos. El pintor, por el contrario, escoge un objeto, o, si toma varios, los agrupa en reducido espacio, los concentra y sensibiliza.

Al narrador que pregunta a D. Amaranto, cómo describiría la Rúa Ruera, le contesta este:

No describiéndola. Busca la visión diafenomenal. Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean a propio tiempo desde ángulos laterales contrapuestos.

Y eso es lo que hacen los guiñolescos Juan Lirio —al que la calle le parece hermosísima— y Pedro Lario —a quien le resulta horrible—. El diálogo entre ambos actúa como de obertura capaz de dar al lector el tono con que va a ser modulada toda la obra, *Belarmino y Apolonio*, novela de estructura dialéctica, perspectivística. Si los dos zapateros, el filósofo y el dramaturgo, suponen dos perspectivas de la realidad, dos visiones del mundo, es por lo que éste tiene de trágico-cómico, de heroico-cómico. Tigre Juan es fiera en su apariencia, un cordero en la realidad. El donjuanismo de Vespasiano Cebón es pura cáscara, falsa apariencia, radical cobardía. Las vidas de Tigre Juan y de Herminia parecen fluir separadas, pero no es así. En medio de una juerga erótica en las cumbres montañosas, al producirse un eclipse físico, sobreviene uno espiritual, una profunda ansia en el alma de Alberto Guzmán. Los ideales amores del falso Odysseus y de la falsa Nausikaá cristalizan, por contraste, en el engendramiento de una criatura monstruosa, así como los ideales de Arias, en *La caída de los Limones*, se despeñan por la violencia y el crimen. Ormuzd y Ahrimán, el bien y el mal entremezclados. La noche y el día, lo grande y lo minúsculo —un gigantesco *Éxodo* provocado por unas pulgas—, lo se-

rio y lo ridículo... Hay un perspectivismo de las insignificancias y otro de las extremosidades.

A este perspectivismo extremo alude D. Amaranto en *Belarmino,* al decir, a propósito del simbolismo de los dos zapateros:

> Para elevarse al concepto y la emoción del bosque, o alongarse de él y tomarlo en conjunto, o sumirse dentro de él; en las lindes, y a corto trecho, los árboles estorban ver el bosque. Para ascender al concepto y la emoción de la vida, o situarse en el punto de vista de Sirio, como hace el filósofo, o zambullirse con todas las potencias en los dramas individuales. El drama y la filosofía son las únicas maneras de conocimiento.

También a Ortega —el gran coincidente con Pérez de Ayala en el concepto de la novela como tragicomedia—, en las *Meditaciones del Quijote,* los árboles le estorbaban ver el bosque. El perspectivismo y la razón vital son conceptos relacionables dentro del sistema ideológico orteguiano, como dentro del sistema estético de Pérez de Ayala contraste y perspectivismo vienen casi a dar forma, estructura y sentido a las que el autor consideraba novelas.

Claro es que el alcance del perspectivismo en Pérez de Ayala no es sólo estético, psicológico, sino también ético. Casi al final de *El curandero de su honra,* cuando D.ª Iluminada interviene en una discusión entre Tigre Juan y Colás, encontramos una formulación poco menos que pirandelliana, por lo relativista. Es una muy nítida y hasta muy tradicional motivación perspectivista:

> —Señora... —exclamó Tigre Juan, estupefacto—. Si yo digo blanco y Colás dice negro, ¿cómo puede ser que usté diga...?
>
> —¿Qué he de decir yo sino blanco y negro? Porque existe lo blanco, ¿dejará de existir lo negro? Y al contrario. Colás me señala lo negro y dice negro. Conforme, respondo. Y usté, señalándome lo blanco, dice blanco. Conforme, tengo que responder.

—Pero lo mío es lo blanco, y lo de Colás, lo negro.

—*Pecata minuta.* Lo blanco y lo negro existen, y entrambos son verdad. *Dejemos a cada cual con su verdad,* siempre que sea de buena fe, aunque nuestra verdad sea más noble y bella.

He subrayado *Dejemos a cada cual con su verdad* por su sabor pirandelliano, por lo que supone de lección de tolerancia puesta en boca de un personaje cuyo nombre es, en cierto modo, simbólico: D.ª Iluminada.

Una formulación semejante a ésta, pero de más crecido perspectivismo aún, es la que se encuentra al final de *Belarmino y Apolonio.* La oposición entre los dos zapateros ha desaparecido con el paso del tiempo, con la vejez y la muerte. El conflicto entre la filosofía y el drama, entre las dos perspectivas aparentemente antagónicas, se ha resuelto al fin. La discusión, sin embargo, se reproduce entre D. Amaranto y Escobar, como si con ello nos quisiera dar a entender Pérez de Ayala la vitalidad de esa oposición, su perennidad o inmutabilidad. Se trata, en definitiva, de una discusión interminable, precisamente por su índole perspectivística:

Tan verdad puede ser lo de don Amaranto como lo de Escobar; y entre la verdad de Escobar y la de don Amaranto se extienden sinnúmero infinito de otras verdades intermedias, que es lo que los matemáticos llaman el *ultracontinuo. Hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista*[4]. Yo he querido presentar acerca de Belarmino y Apolonio los puntos de vista de don Amaranto y de Escobar, porque entre ellos cabe inscribir todos los demás, ya que, por ser los más antitéticos, son los más comprensivos.

La configuración filosófica que ahora adquiere el perspectivismo de Pérez de Ayala —*Hay tantas verdades irreductibles como puntos de vista*—, permitiría, una vez más, aproximar su obra a la de Ortega. Pero, natu-

[4] El subrayado es mío.

ralmente, no se trata aquí de establecer tal cotejo en un plano ideológico. De todas las, quizá, prolijas páginas que he dedicado al tema del contraste y perspectivismo en Pérez de Ayala, lo que parece desprenderse es fundamentalmente una consecuencia de orden estético, literario: para Ramón Pérez de Ayala el novelar está ligado a un proceso como de doble visión, traducido en una serie de dualidades, contrastes, juegos perspectivísticos que —repitámoslo de nuevo— son algo más que efectos formales, son casi la esencia misma de lo que la novela era para este excepcional escritor. Ni dentro ni fuera de la misma, Pérez de Ayala unas veces es capaz de apasionarse con el destino y la fortuna de sus criaturas novelescas; contempladas, otras, desde lejos, fría, intelectual e irónicamente.

Por la ironía se filtra el escepticismo de Pérez de Ayala en lo que atañe a su posición frente al género novelesco. No lo desprecia rotundamente, como un Paul Valéry pueda hacerlo en nombre de la poesía, del arte; pero tampoco lo acepta con la decidida *seriedad* con que lo aceptaría un novelista *tradicional,* es decir, un novelista del XIX (que no fuese Valera, naturalmente). Entiéndase bien que cuando hablo de la *no seriedad,* no quiero decir que Pérez de Ayala tome el género en broma. La nota trágica y doliente de tantas páginas suyas, la severa requisitoria social que otras suponen, la honda problemática española que en tantas de ellas se percibe, serían más que suficientes para impedir todo equívoco a ese respecto. Lo que quiero solamente apuntar es cómo el enfoque decididamente intelectual —y hasta muy peculiarmente poético o poemático— desde el que Pérez de Ayala aborda el género, provoca en su caso el problema de la identificación o no identificación con lo que se está novelando. No es ni un problema de autobiografismo ni de objetividad frente

a subjetividad. Es más bien un problema que atañe a la elección de un *tono* narrativo, ya se ponga éste al servicio de temas relativamente autobiográficos —como los que pueda suponer la presencia de Alberto Guzmán en la primera época novelesca del autor, desde *AMDG* a *Troteras y danzaderas*—, ya al de invenciones tan *novelescas* —en el más tradicional y usual sentido de la palabra— como *Los trabajos de Urbano y Simona*. Se trata —todo lector puede percibirlo— de un *tono no realista*, por más que la materia de los relatos y hasta su lenguaje a veces incidan en el realismo de más castiza ascendencia, el picaresco, por ejemplo, como quería Galdós, a propósito de *Tinieblas en las cumbres*.

Por *tono no realista* de las narraciones de Pérez de Ayala, tampoco entiendo un mantenido o constante *tono poético*, por más que éste se dé con significativa frecuencia. No; ese *tono no realista*, por difícil que resulte su definición, es la consecuencia del radical perspectivismo que hay al fondo de todo el novelar del autor. Se diría que la más pura modalidad de novela, la redundantemente llamada novelesca, exige de su cultivador una pasión y entrega poco menos que totales; en contraste con ese otro modo de novelar más cerebral y complicado, en que la entrega es sólo parcial, por cuanto el novelista no abandona del todo su acostumbrada perspectiva. Una perspectiva que, por intelectual, supone un enfoque crítico, desde el que las cosas y los hechos no son aceptados sin análisis previo. Esto se traduce no sólo en una cierta actitud de distanciamiento, sino también en la presentación *sui generis* de los hechos novelescos. Cuando éstos pertenecen casi al ámbito de lo desmesurado o fantástico, Pérez de Ayala no sólo no silencia ese tono, sino que lo pone de manifiesto al allegar, como hace, por ejemplo, en *Los tra-*

bajos de Urbano y Simona, ciertas páginas del relato a las de un cuento de hadas. El designio paródico de bastantes páginas de Pérez de Ayala no es algo que se perciba insinuado o sugerido, sino, por el contrario, algo muy explicitado, con burlesco énfasis. Lo mismo ocurre en cuanto a la condición tragicómica o heroicocómica de individuos, episodios y aun relatos enteros. El lector capta ese tono, no sólo porque la obra en cuestión se ajusta a él, sino porque el autor alude paladinamente a ello. Los interludios intelectuales de las novelas se nos ofrecen sin ningún disfraz, presentados como tales interludios y hasta precedidos —es lo que ocurre en *La pata de la raposa*— de una advertencia o invitación del autor al lector para que se salte, si así lo desea, esas páginas, sin que ello suponga detrimento de la acción propiamente novelesca. La intercalación de poemas viene a estar en la misma línea.

Una novelística así construida supone en quien la crea un radical perspectivismo. Se está dentro y fuera del relato con plena conciencia de ello, y hasta con especial aviso al lector de tal doble juego, perceptible posiblemente en todo novelista, pero revestido de un particular énfasis en el caso de Pérez de Ayala.

Su causticidad, su intelectualismo, su ironía y capacidad críticas, hasta su depurado esteticismo, parecen dejar su marca, su presencia en ese amplio repertorio de dualismos, contrastes, efectos perspectivísticos, etcétera, de que aquí nos hemos ocupado. Todos esos rasgos, agrupados, considerados unitariamente, nos dan la imagen de un novelista frente al que uno siempre se planteará una pregunta, posiblemente sin respuesta: ¿habrá sido la novela, para Ramón Pérez de Ayala, un género demasiado limitado o demasiado amplio? En

cualquier caso, lo que sí parece evidente es que, ya le resultara cómodo o incómodo ese instrumento literario, el gran escritor desaparecido supo con él expresar algunas de las más bellas, considerables e imperecederas creaciones novelescas de todos los tiempos.

ÍNDICE GENERAL

Págs.

Introducción 7

Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos 11

Las caricaturas literarias de Galdós... 43

Azorín y Miró 83

Castilla y Levante, 83.—Campo y ciudad, 90. Elogio y reproche de la vida campesina, 95.—El tema del tiempo en Azorín, 101.—El tema del tiempo en Miró, 116.—Los diminutivos, 132.—La adjetivación, 139.—Prosa musical, 149.

La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega 161

Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala 171