LAS NOVELAS POEMATICAS DE RAMON PEREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala dio a ciertas novelas cortas suyas una designación especial, la de «poemáticas». Estas forman, dentro del conjunto de su obra literaria, un género específico. Aunque es cierto que todas las narraciones de este autor tienen algo de «poemático» [1], también es evidente que ese género híbrido, cuyo rasgo formal sería la presencia de poemas que reflejan en forma sintética la prosa narrativa, está representado por dos colecciones de relatos. La primera, cronológicamente, es la trilogía de 1916: *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones;* la segunda es *El ombligo del mundo,* libro publicado en 1924.

Las novelas que integran el primer tomo han sido objeto de numerosos estudios que, en su mayor parte, coinciden en clasificar los tres relatos dentro de la tónica noventaiochesca, a la que pertenecerían por motivos de la despiadada crítica social y política que contienen y por el amargo pesimismo que las informa. Pero allí se acaba la conformidad de pareceres, y si examinamos las muy diversas interpretaciones que se han hecho de estas «novelas poemáticas de la vida española», tenemos que concluir que el significado de ellas queda todavía por descifrar [2]. En cuanto a *El ombligo del mundo,* se puede afirmar que es una obra que ha recibido muy escasa atención. Los críticos que se han ocupado de ella lo han hecho de modo muy fragmentario, limitándose a comentar una u otra de las novelas que componen el tomo [3]. Esa desatención por parte de la crítica se debe, a nuestro juicio, a dos razones: primero, por creer que se trata de unos relatos de tipo costumbrista regional;

---

[1] Es lo que afirma el autor en una entrevista de 1960. Véase el artículo de JORGE MANACH: «Pérez de Ayala», *Visitas españolas,* Madrid, Revista de Occidente, 1960, págs. 147-160.

[2] Compárense las diversas interpretaciones de *Prometeo* en los estudios que citamos a continuación: E. A. JOHNSON: «The Humanities and the *Prometeo* of Ramón Pérez de Ayala», *Hispania,* XXXVIII, 1955; ESPERANZA RODRÍGUEZ MONESCILLO: «El mundo helénico de Ramón Pérez de Ayala», *Actas del Segundo Congreso Español de Estudios Clásicos,* Madrid, 1961, págs. 510-522; D. L. FABIAN: «Action and Idea in *Amor y pedagogía* and *Prometeo*», *Hispania,* XLI, 1958, páginas 30-35; ANDRÉS AMORÓS: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala,* Gredos, Madrid, 1972, págs. 237-260.

[3] Son tres las reseñas que aparecieron en 1924. E. GÓMEZ DE BAQUERO: «Las nuevas novelas ejemplares», *El Sol,* 20 de mayo de 1924; J. FERRAGUT: «Impresiones de un lector. Los libros del día», *El ombligo del mundo», Nuevo Mundo,* 27 de junio de 1924; R. CANSINOS ASSENS: «Crítica literaria: *Bajo el signo de Artemisa* y *El ombligo del mundo», Los Lunes* de *El Imparcial,* 27 de julio de 1924.

y segundo, por estimar que la obra carece de unidad interior, que no es más que una recopilación de cuentos sueltos reunidos en tomo sólo por oportunidad editorial.

Por los motivos expuestos, nos parece que valdría la pena intentar un análisis íntegro de las novelas poemáticas, enfocándolas como un solo cuerpo genérico, procurando poner de relieve los elementos que son comunes a todas ellas, y señalando los nexos que se pueden establecer entre una y otra novela, tanto dentro de los volúmenes que respectivamente las integran como dentro del ciclo total que las comprende. Lo que nos proponemos es descubrir la estructura poética y conceptual que las vertebra.

Para llevar a cabo dicho proyecto vamos a emplear un procedimiento crítico recomendado por Pérez de Ayala mismo. En un ensayo de *Las máscaras* se lee: «Lo primero que se necesita para apreciar una obra humana es saber lo que se ha propuesto el que la ejecuta» [4]. Lo cierto es que en su propio caso no solía declarar la intencionalidad de sus obras imaginativas. La excepción notable es el importante prólogo escrito para la edición argentina de *Troteras y danzaderas* en 1942. Allí el escritor nos declara de forma muy explícita cuáles fueron sus propósitos al planear e iniciar su obra novelesca. De este texto, de gran densidad ideológica, vamos a extraer aquellas secciones que tienen una relación directa con el género «poemático» y que nos permiten ver el lugar que su autor le había asignado dentro del diseño total de su proyectada labor literaria.

Un marco interpretativo: el prólogo de «Troteras y danzaderas»

Nos informa que había diseñado un plan o conjunto arquitectónico, que sólo en parte quedó cumplido, y que debía constar de una serie de novelas (novela-río, según su propia expresión). «El plan aspiraba a reflejar y analizar la crisis de conciencia hispánica desde principios de este siglo» [5]. Las primeras cuatro novelas, cuya cronología interna no coincide con el orden de su redacción y publicación, son la única parte realizada del plan originario. Su protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, personifica la crisis espiritual europea del fin de siglo, crisis que se simboliza en la experiencia del eclipse. Teniendo en cuenta que *Tinieblas en las cumbres* es la primera de las novelas escritas, debemos ver en ese eclipse («el verdadero eclipse se verificaba en su consciencia») un punto

[4] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, Aguilar, Madrid, 1966, pág. 433.
[5] Ramón Pérez de Ayala: *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 7.

de partida hacia su descubrimiento de la luz, es decir, «el proceso psíquico de la consciencia individual hacia su integración y liberación en la consciencia nacional». Más adelante, agrega el autor que «a ese proceso psíquico le cuadraría bien como epígrafe la divisa de Beethoven 'por el dolor a la alegría', o la de Goethe, 'desde la sombra a la claridad'» [6].

Ese plan novelesco, nos informa Ayala, era complemento de una obra poética, ideada en tres períodos poemáticos, que debían titularse *Las formas, Las nubes* y *Las normas,* y que habían de tener las siguientes características:

> «Primer período: en la mocedad de nuestra consciencia, el mundo exterior y la textura cálida de la vida se nos presentan como formas pasivas, tácitas y sedientas de la fecunda caricia, que desde el origen de la creación estaban en espera de nuestro advenimiento individual, para que entrásemos en posesión de ellas, como cosa propia, y les insuflásemos nuestra alma y verbo, sin lo cual ellas por sí no dicen nada. El mundo soy yo y yo soy un mundo nuevo.
>
> Segundo período: al querer entrar en posesión de esas formas, por nuestra propia cuenta, en una especie de placentera violación, para monopolio de nuestra sensibilidad y consciencia individual, hallamos que se desmaterializan, y que se nos huyen si intentamos asirlas y retenerlas... y que, en suma, eran engañosas nubes, que no sólidas formas. El yo se siente huérfano y como algo espurio en un mundo refractario, impasible e indiferente a la quimera de señorío que sobre él nos habíamos adjudicado, a título gracioso y temerario.
>
> ... Tercer período: vamos al cabo comprendiendo, poco a poco, con los trabajos y los días... que las formas no son sino la apariencia sensible de las normas eternas; que para poseer las formas debemos ser poseídos por las normas; que el hombre no puede incluir dentro de su norma al universo, sino que debe incluirse y coordinarse, por las normas eternas, dentro del universo, desde el pasado hacia el destino, de lo más próximo hasta lo más remoto, en ámbitos de más universal perímetro cada vez» [7].

Es una cita larga, pero imprescindible, porque nos proporciona supuestos interpretativos para su obra en general, y para las novelas poemáticas en particular, tanto las de la primera trilogía de 1916 como las de la segunda serie de 1924. Más adelante tendremos ocasión de volver sobre las ideas expresadas en dicho texto, para ver de qué modo se les da una representación poética en imágenes que, por aparecer repetidamente, adquieren un valor conceptual. Esas imágenes nos dejarán ver que, por diversas que sean las narraciones «poemáticas», ellas están es-

[6] *Ibid.*, pág. 14.
[7] *Ibid.*, págs. 16-17.

trechamente relacionadas entre sí, y todas se insertan dentro de un esquema ideológico muy coherente.

Al género que nos ocupa se refiere muy explícitamente Ayala en ese prólogo que seguimos glosando:

> En bastantes años—cerca de tres lustros—escribí a intervalos varias novelas poemáticas *(Prometeo, Luz de domingo,* etc., y *El ombligo del mundo)* con rastros y vestigios todavía del signo de «tinieblas sobre las cumbres» y de «a la poesía por la verdad», pero donde se aspira a obtener la poesía de la verdad por un procedimiento más directo y sintético que analítico (por eso les sucribí el calificativo de «poemáticas» al contrario que en las otras cuatro largas novelas anteriores [8].

Cuando Ayala declara que estas novelas conservan «rastros y vestigios» del signo de «tinieblas sobre las cumbres» y de «a la poesía por la verdad» está refiriéndose a ese proceso psíquico que él se había propuesto trazar, y que había de llevar la «caótica» consciencia individual hacia su integración en la consciencia nacional. Pero entendemos que en la novela poemática—y procuraremos mostrarlo—dicho proceso lleva la consciencia individual hacia un nivel superior: el de la consciencia universal, donde imperan las normas eternas. De ellas vuelve a hablar el autor en el párrafo siguiente:

> Goethe tituló su autobiografía *Poesía y verdad.* Declaro que no he acertado jamás a escindir la vida de ese modo. Para mí, la poesía es verdad, y la verdad, poesía... Si poesía es creación, y no otra cosa significa la palabra poesía, hemos de buscar su vivo manantial por bajo de la dura realidad... allí donde tiene origen, como en el acto original de la creación, las normas eternas y los valores vitales, de manera que al volver a descubrir su verdad original volvemos a crearlas, volvemos a vivirlas poéticamente, creativamente. A estas normas eternas y valores vitales, Goethe, en el segundo Fausto..., las llama las Madres. Solemos ignorar que somos hijos de esas Madres hasta que volvemos a sentirnos de retorno acogidos al calor vital de su regazo, de suerte que esta filiación de hallazgo es una especie de paternidad de conciencia, un reconocimiento. A este reconocimiento, que es la reintegración humilde del individuo en la norma universal, de lo más próximo a lo más remoto, en ámbitos de más universal perímetro cada vez, se puede llegar, ya por la intuición de la verdad, que es lo poemático, o bien por el análisis de la dura realidad y de las verdades amargas y presentes cotidianos, que es lo novelesco [9].

Como habrá podido verse, en el texto citado el autor no llega a precisar el significado de la palabra *normas.* En su excelente libro *Contra el honor: las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala,* Julio

[8] *Ibid.,* pág. 19.
[9] *Ibid.,* pág. 18.

Matas estructura su interpretación de la obra novelística del escritor sobre el concepto de las normas. Este crítico opina que éstas son «preceptos de moral universal» [10] y que todas las narraciones ayalescas tienen como última finalidad enseñarnos que el hombre, en su conducta, «debe situarse en un centro de equilibrio entre los extremos» [11]. Las apreciaciones que hace Matas son muy valiosas; sin embargo, creemos que la palabra *norma* en el pensamiento ayalino tiene un alcance más amplio del que se la ha dado. ¿Qué entiende Ayala por norma? «La norma es el ideal de perfección», se lee en su novela *Justicia* [12]. Es decir, no se trata tan sólo de pautas de conducta moral, sino de arquetipos inalcanzables que sirven como hitos de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo útil. El concepto de norma, en el ideario de Pérez de Ayala, es de raíz platónica.

Convendría aclarar el significado de otros vocablos empleados por nuestro escritor en el texto antes citado, puesto que en su ideología tienen un sentido muy específico y peculiar. Ayala dice que el ser humano, cuando descubre las verdades eternas, experimenta un «reconocimiento», que es la «reintegración» del individuo en la norma. Estas palabras deben entenderse en su significación original y literal. Ayala percibe la experiencia humana como una repetición. En un ensayo de *Nuestro Séneca* escribe: «la vida... es lo que siempre se repite y a la par lo que siempre se supera a sí propio... la vida repitiéndose en las vidas individuales, sobrepasa, sobrevive y vence a la muerte» [13]. Es evidente que este escritor quiere subrayar la continuidad del vivir humano, esa continuidad que confiere valor trascendente a la existencia individual, y que se manifiesta en la existencia de una cultura colectiva. Dada esta visión, Ayala piensa que el individuo, al plantearse de nuevo los problemas esenciales del espíritu, forzosamente ha de buscar su orientación vital apoyándose en los valores que la humanidad ha ido creando a lo largo de los siglos. Nuestro autor opina que el hombre, criatura «desvalida», no puede, por sí solo, crear ni destruir esos valores, y que su «originalidad» como ser humano ha de medirse «por el grado de penetración inteligente con que percibe... la armonía inviolable de las normas» [14].

Este vendría a ser el antídoto propuesto por Ayala para curar lo que él había diagnosticado como el gran mal de su tiempo: el debilitamiento de los valores, causado, en su juicio, por una manera de edu-

---

[10] JULIO MATAS: *Contra el honor: las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974, pág. 29.

[11] *Ibid.*, pág. 35.

[12] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos*, Aedos, Madrid, 1961, pág. 152.

[13] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Nuestro Séneca y otros ensayos*, E. D. H. A. S. A., Barcelona, 1966, página 152.

[14] RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires, 1942, pág. 17.

cación «criticista, intelectualista y esteticista», que había preponderado en Europa desde la época del Renacimiento [15]. Con una manifiesta finalidad docente, la de contrarrestar «el hambre de disforme individualidad que de ordinario aqueja a los humanos» [16], Ramón Pérez de Ayala crea obras literarias que muestran, de modo ejemplar, que el individualismo excesivo es una falta de perspectiva, un error cuyas consecuencias pueden ser o bien trágicas, o bien humorísticas. Por otra parte, el novelista también nos enseña que el individuo que reconoce sus limitaciones y se somete a las normas, realizándolas en su propia vida, puede experimentar una plenitud sublime. Y ¿cómo hemos de conocer esas normas? Por medio del arte, y concretamente, a través del poeta. Veamos, pues, la función del poeta en las novelas poemáticas.

La poesía como elemento estructural del género poemático

Al publicarse sueltas, las novelas poemáticas no llevaban poesías iniciales [17]. ¿Por qué las añade el autor al publicarlas en su versión definitiva? ¿Qué función desempeñan en la obra? Eugenio de Nora opina que Pérez de Ayala, «al encuentro de su forma personal de expresión novelesca, desborda en rigor el género novela». Luego, el crítico agrega que «esta nueva creación a que lo lleva su complejidad (novela poemática, pero también novela dramática o tragicomedia novelesca) exige una visión simultánea a la acción, pero desde fuera de la acción misma, y lo más impersonal posible, que asuma la totalidad, el destino de sus personajes y la significación suprema de sus actos» [18]. Andrés Amorós considera que el adjetivo «poemático», aplicado a estas novelas cortas, alude a la función estructural de los poemas, y precisa esa función con estas palabras: «resumidora, anticipadora, distanciadora, generalizadora y simbolizadora» [19].

Las apreciaciones de ambos críticos son, sin lugar a duda, acertadas. Queda por explicar, sin embargo, otro aspecto interesante de este género ayalino. ¿Qué suponen esas poesías con respecto a la relación entre el autor y sus personajes ficticios y, por extensión, la relación entre el autor y sus lectores? Habiéndose fijado en este aspecto de la novela poemática, Rafael Cansinos-Assens observa que a veces el autor «erígese en hado, aspirando a usurparles al destino y a la vida sus arcanos

[15] Ramón Pérez de Ayala: *Viaje entretenido al país del ocio*, Guadarrama, Madrid, 1975, página 74.
[16] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, IV, Aguilar, Madrid, 1969, pág. 863.
[17] Andrés Amorós: *Ob. cit.*, pág. 236.
[18] Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea*, I, Gredos, Madrid, 1958, pág. 493.
[19] Andrés Amorós: *Ob. cit.*, pág. 288.

resortes, y enseñándonos prácticamente cómo podemos dirigir y señorear lo fatídico» [20]. De este modo, el crítico señala que el novelista no es sólo omnisciente; es vaticinador. En efecto, así percibe Ramón Pérez de Ayala el papel del artista. En una conferencia leída con motivo de un homenaje a Galdós, el escritor asturiano dice: «¿Qué son los grandes artistas, los creadores excelsos, sino sagaces videntes del vasto sentido común con que se ilumina la consciencia universal, por encima de las claudicaciones y absurdos de las consciencias singulares?» [21] Las ideas teóricas aquí expuestas son llevadas a la práctica en su propia obra creativa, donde se coloca «por encima» de las criaturas de su orbe ficticio; y esto se revela de modo inconcuso en el género poemático. La voz cantante del poeta, uno de los elementos estructurales de ese género, no es la voz del coro, como se ha dicho alguna vez. Es la voz de la conciencia cósmica que preside el universo novelesco, marcando el ritmo y sintonizando las disonancias en una armonía superior.

Con el propósito de precisar el papel que su autor asigna a la poesía cuando ésta queda conjugada con la prosa narrativa, vamos a remitirnos de nuevo a sus escritos teóricos. En *Las máscaras* se lee: «Si alquitáramos un último elixir de lo que sea poesía, veremos que se reduce a una visión íntegra de la vida» [22]. Esta visión, según Ayala, no la puede alcanzar un individuo por sí, aisladamente; porque «es la obra prolija, multitudinosa, de generaciones animadas de un mismo espíritu, sobre una tierra maternal y centenaria» [23]. Más adelante, el crítico observa que el poeta es «un vértice estético» de la visión íntegra de la vida; es «vidente», «con una visión que le ha sido transmitida por herencia seleccionada». Pérez de Ayala termina sus lucubraciones sobre la función del poeta con estas palabras: «Porque ha visto con los ojos de todos, luego todos ven con los ojos de él» [24].

Veremos, a continuación, de qué modo quedan plasmadas estas ideas en la obra creativa de nuestro escritor. La voz cantante en las novelas poemáticas también ve «con los ojos de todos». A veces se instala tras la máscara de uno de sus protagonistas, y proyecta un «yo», cuyas palabras nos proporcionan una vía de acceso a la interioridad del personaje. Así ocurre, para dar una sola ilustración, en la poesía inicial de *Luz de domingo*» [25]. El «yo» de ese poema corresponde al arquetipo de Castor Cagigal. Otra técnica que le permite al autor ver «con los ojos de todos» es la de incorporar los cantos de voces anónimas que

---

[20] Rafael Cansinos Assens: *Art. cit.*
[21] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, pág. 59.
[22] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, Aguilar, Madrid, 1965, pág. 593.
[23] *Ibid.*, pág. 601.
[24] Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, III, pág. 157.
[25] *Ibid.*, pág. 639.

representan al pueblo colectivo. Sirva de ejemplo la canción del ciego que encabeza el capítulo VI de la novela ya citada [26].

Por lo demás, al utilizar elementos procedentes de muy diversas fuentes, como lo son la mitología griega, el cuento de hadas y el romancero español, el poeta-autor está viendo con los ojos de todos, puesto que dichos elementos representan condensaciones poéticas, verdades intuidas por un pueblo o una cultura.

Ese afán por integrar elementos bien distintos en un todo sintético y unitario se manifiesta asimismo en las tonalidades heterogéneas que caracterizan las composiciones poéticas de *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limones*. En ellas se pueden identificar las tres tónicas del estilo literario. Se trata de lo que Pérez de Ayala denomina «la grafología audible» del estilo [27], que puede modularse en tono altisonante (el estilo épico), en tono medio (el estilo narrativo) o en voz baja (el estilo epistolar). Este último, el tono familiar, es el que predomina en casi todos los poemas de *El ombligo del mundo.*

Y ¿qué procedimiento utiliza el poeta-autor para que todos vean «con los ojos de él»? En varios poemas la voz cantante dirige la palabra en segunda persona a un «tú», que puede ser el protagonista del relato, o el modelo arquetípico al que pertenece aquél (Odysseus, en *Prometeo;* Melpómene, en *La triste Adriana).* Esta segunda persona se amplía para incluir, tácitamente, al lector. («Tú, como yo, todos, hermano, todos somos como Odysseus») [28]. Al supuesto interlocutor, la voz se dirige, ofreciendo consejos («No sigas rutas terrenales») [29]; o haciéndole preguntas cuya finalidad es didáctica («¿Por qué la tierra malaventurada dejas para correr nueva aventura?») [30]; o bien presagiando la desgracia («¡Quiera Dios que no te remanses sobre la presa del molino!») [31]. El poeta-autor es una presencia ubicua, tanto en el espacio como en el tiempo. A través de él, el lector puede vislumbrar la zona superior de las normas, esas leyes a las que el autor, pequeño dios de su universo novelesco, somete las criaturas que habitan ese universo.

En resumen, el poeta, por ver con los ojos de todos, reúne y funde en una sola visión múltiples perspectivas: la ética, la estética y la psicológica. Por lo tanto, la función de la poesía en las novelas poemáticas es la de expresar un perspectivismo metafísico [32].

---

[26] *Ibid.*, pág. 664.
[27] PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos*, pág. 10.
[28] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 601.
[29] *Ibid.*, pág. 593.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*, pág. 692.
[32] VÍCTOR DE LA CONCHA señala que el perspectivismo ayalino de *El sendero andante* es «fundamentalmente metafísico», en «Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala», *Archivum*, XX, 1970, pág. 282.

A primera vista, los tres relatos que componen el tomo *Prometeo* no parecen ofrecer trabazón interior. Es obvio que el denominador común, en cuanto a la trayectoria vital de los personajes, es el signo del fracaso. Si son narraciones ejemplares, con una finalidad educativa, ¿cuál es la lección que se debe desprender de ellas? ¿Qué clave nos permitirá ver en estas novelas la operación de un mismo principio?

Hemos podido encontrar en las tres obras de la trilogía la persistencia de ciertas imágenes cuyo valor conceptual nos remite directamente al prólogo escrito por Pérez de Ayala en 1942. Recordemos que en ese texto el autor describe una obra poética que él había ideado como complemento de la obra novelesca. En aquélla se había propuesto trazar y reflejar tres momentos psíquicos en el desarrollo de la consciencia humana. Los primeros dos corresponderían a la mocedad y la pubertad, respectivamente, y serían estados en los que el excesivo egocentrismo —postura vital en la que no se reconocen las limitaciones del ser—conduce fatalmente a una percepción equivocada o quimérica de la realidad objectiva. Ahora bien, en los protagonistas de las narraciones, el autor parece haber modelado tipos que corresponden perfectamente al esquema que nos presenta de su obra poética.

En primer lugar, ninguno de ellos posee un sentido de la realidad, defecto que los hace permanecer en un estado pueril. Veamos cómo se nos describe la evolución espiritual de Marco de Setiñano, el protagonista en *Prometeo:*

> «No se mezclaba en los juegos infantiles, sino que andaba solo, imaginando empresas nunca vistas. Su cabeza estaba atormentada por sueños y quimeras disformes. En la crisis de la adolescencia, y a la muerte de su padre, su temperamento se mudó. Parecíale sentirse hombre ya, libre por entero y dueño de sí mismo y de lo por venir» [33].

Sin embargo, tras el nacimiento de Prometeo, su padre, al ver por primera vez a la criatura informe, reacciona de la siguiente manera: «Medio loco de dolor, Marco impuso sus labios en aquella carne triste y miserable, cuajada de tantos ensueños heroicos. Acercóse luego al lecho de Perpetua, dejó caer las rodillas en tierra y la cabeza sobre la almohada y allí... lloró sin consuelo, sin ser dueño de sí, como un niño» [34].

[33] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 603.
[34] *Ibid.,* pág. 631.

Como es sabido, el tema de la procreación es de importancia suma en el pensamiento de Ramón Pérez de Ayala. ¿Por qué, entonces, le confiere un signo negativo en esta novela poemática? En un ensayo suyo encontramos unas precisiones que pueden servir para aclarar la intención educativa de este relato:

> El hombre, junto a la función de la paternidad, ejercita otra muchedumbre de funciones permanentes y absorbentes que exaltan su individualidad y centran su orgullo en sí propio y en sus obras antes que en la calidad de la prole, como que la prole es la última y más aleatoria de sus realizaciones [35].

Y en otro escrito, un tributo a Unamuno, Ayala comenta la psicología del «hombre-niño», señalando como una de sus características la complacencia en «elaborar dioses a su imagen y semejanza» [36]. Como se podrá apreciar, el autor se ha servido de estas ideas, de modo palmario, en la elaboración de *Prometeo*.

En cuanto a Arias Limón, su creador nos lo perfila con pinceladas que delatan en seguida su parentesco con Marco de Setiñano. «Arias era lánguido, desidioso amigo de soñar gratas quimeras y prodigiosas aventuras» [37]. Ya adulto, y heredero del feudo paterno, este personaje permanece «extraviado en la niebla de sus quimeras e imaginaciones», y por lo tanto ignora que la casa señorial «se agrietaba y desmoronaba» [38]. Castor Cagigal viene a completar este retablo de figuras cuyo rasgo común ha de encontrarse en una falta de madurez espiritual. De él tenemos esta biografía sucinta:

> «... no había hecho otra cosa que estudiar, trabajar, habitar viviendas miserables, comer con escasez y soñar siempre. No había tenido amigos ni amores, como no fuera en sueños...» [39]

Frente a este huéfano, Doña Predestinación se enternecía «como si se tratase de un niño de pecho abandonado». El autor añade, con ironía, «lo cierto es que, a la sazón, Castor tenía veintiocho años» [40]. Cuando el jefe del bando de los *Chorizos* viene a pedirle a Castor que se ponga de parte de ellos, le exhorta: «Decídase usted, y no sea niño» [41].

Lo cierto es que ninguno de los tres personajes ha superado la crisis de la adolescencia; no se han hecho «hombres». Como resultado de esta deficiencia no sabrán dar una dirección enérgica y eficaz a su vida.

---

[35] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, IV, pág. 1185.
[36] PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos*, pág. 129.
[37] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 692.
[38] *Ibid.*, pág. 700.
[39] *Ibid.*, pág. 641.
[40] *Ibid.*, pág. 640.
[41] *Ibid.*, pág. 649.

Esa desorientación vital la representa el autor por medio de un grupo de imágenes que se refieren a la natación, al peregrinaje y a la navegación. Como es sabido, estas mismas imágenes vertebran su obra en poesía. Procuraremos poner de relieve el valor conceptual que ellas cobran en las novelas poemáticas de 1916.

Antes de identificarlas, vamos a glosar un texto que nos parece iluminar la intención literaria que las informa. Nos referimos al «paradigma de la natación» que forma parte de un ensayo importante, intitulado «La Universidad de Oviedo», cuyo tema es el de la enseñanza. Allí declara nuestro autor que «el procedimiento más eficaz para enseñar a nadar es arrojar al mar profundo el que no sabe nadar, hallándose no lejos de él un maestro de este arte». Continúa el paradigma así:

> «... Este, cuando observa que el incipiente nadador va a sumirse, le sostiene a flote nada más que con un disimulado contacto bajo la quijada, y al propio tiempo le instruye y aconseja mesura, ritmo.»

Más adelante, Ayala precisa la analogía entre la vida y la natación:

> «... La vida es un flujo de esfuerzos frente a una serie de resistencias. La resistencia se supera y se vence por medio del ritmo... El ritmo es cosa instintiva. Es creación» [42].

Y concluye el paradigma afirmando que éste puede servir de ejemplo «para los que enseñan a pensar, a obrar y a vivir» [43]. Veamos, pues, cómo se reflejan estos conceptos en su obra de ficción, cuya finalidad, de acuerdo con el precepto horaciano, es la de instruir deleitando.

Comencemos recordando que Marco de Setiñano es un nadador excelente. «Nadaba como un tritón; íbase mar adentro y se estaba cuatro y cinco horas nadando sin cesar» [44]. Pero se trata de un derroche de energía vital, pues no conduce a ninguna parte. Así, cuando el moderno Odysseus se decide a escapar en una balsa, poniendo mar entre él y Federica, ésta le sorprende, y le pregunta: «¿Qué haces, hombre de Dios?» Y él contesta: «Huir, amiga... Voy a la ventura, no sé dónde. ¡Qué importa!» [45] Al día siguiente, ve el promontorio de la costa y conjetura: «Ese debe ser el cabo de Roquediera... Sobre todo, sea el que sea, ¿qué más da?» Y más adelante nos dice el autor que Marco iza la vela, dejando «el derrotero de la balsa a la voluntad de los dioses» [46]. En efecto, es la naturaleza, en forma de una tormenta, la que causa el naufragio de Marco, y es ella quien lo salva, «escupiéndolo»

---

[42] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, I, pág. 1138.
[43] *Ibid.*, pág. 1139.
[44] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 596.
[45] *Ibid.*, pág. 597.
[46] *Ibid.*, pág. 598.

sobre un arenal [47]. El viaje de Marco, que ha sido una huida, sin destino fijo, termina también muy al azar. En las otras dos novelas de la trilogía, Pérez de Ayala vuelve a configurar la trayectoria humana por medio de imágenes de índole análoga.

Así, en *La caída de los Limones,* se encuentra un episodio que presagia y prefigura la desorientación y el fracaso vitales de Arias Limón. Este, acompañado de su hermana Dominica y de su hermano de leche, Bermudo, intenta huir de Guadalfranco «a conquistar nuevas tierras para el rey y para Fernanda»:

> «Era noche de luna. Descendieron el tajo. Desatracaron una barca y, como no supieron regirla, la corriente los arrastró aguas abajo unas cuantas leguas, hasta que la barca embarrancó en la presa de un molino...» [48].

En la poesía preliminar del capítulo a que pertenece este episodio se leen los siguientes versos: «En la barca de tus afanes / vas con la corriente del río; / vas aguas abajo, a ahogarte / en la sima del infinito. / ¡Quiera Dios que no te remanses sobre la presa del molino!» [49]

Por una parte, esta imagen puede entenderse como representación simbólica del estancamiento que caracterizaba la vida española de provincias. Pero también vale, en el plano del vivir humano universal, como símbolo de la incapacidad de superar una etapa inicial de la vida. Es, pues, el caso de Arias Limón, que no alcanzará nunca la adultez del espíritu.

Si en *La caída de los Limones* el autor insiste sobre la inmovilidad vegetativa del personaje central, en *Luz de domingo* configura el movimiento de Castor y Balbina, ambos huérfanos, en forma de fuga. Buscan el remedio a la tremenda afrenta huyendo primero del pueblo, luego de la provincia y finalmente de España; quieren encontrar «otro mundo distinto de éste» [50]. En el naufragio, ellos se dejan morir dulcemente, «abrazados el uno al otro, como un solo cuerpo» [51]. Comparemos el desenlace de esta novela con el de otra, escrita por el mismo autor en 1912, intitulada *El Anticristo.* Ese relato también termina con una escena de naufragio, pero la protagonista, Sor Resignación, es una figura de gran vitalidad. Al verse en el mismo trance de ahogarse, reacciona enérgicamente, gritando: «¡Yo no quiero ahogarme! ¡Yo no quiero morir!» En efecto, se salva, descubriendo en su propio fondo «una nueva mujer» que buscará su realización vital en este mundo,

---

[47] *Ibid.*, pág. 599.
[48] *Ibid.*, pág. 694.
[49] *Ibid.*, pág. 692.
[50] *Ibid.*, pág. 669.
[51] *Ibid.*, pág. 672.

y no en «el país de la Suma Concordia» hacia donde volaron las almas de Castor y Balbina [52].

¿Por qué castiga el autor a estos dos personajes dulces, bondadosos e ingenuos, haciéndolos sucumbir? ¿En qué consiste la ejemplaridad de su muerte? En los casos de Marco de Setiñano y Arias Limón se comprende fácilmente que el autor los haga fracasar, porque se han creído, temerariamente, «dueños del mundo». El significado ejemplar de *Luz de domingo* no es tan obvio como el de las otras dos novelas, pero el título nos ofrece una clave importante para la interpretación de la obra.

Recordemos que a Castor se le había figurado que la luz de domingo era luz «patética», mientras que la luz de otros días era luz «apática». Y luego explica su reacción emocional con las siguientes palabras:

> «... Porque la luz del domingo se va, se va, y todas las cosas adivinan que se va para no volver más. No ya el domingo que viene; jamás, jamás volverá. Para las flores de estos manzanos es el último domingo, porque el que viene ya no habrá flores. Para las aguas de ese río el último domingo, porque el viene serán otras aguas. Otra será la luz de la ermita. Otros seremos nosotros. Es nuestro último domingo» [53].

Se asoma en este pasaje, muy impregnado de lirismo, la preocupación por la temporalidad, un tema que, según señala Víctor de la Concha, aparece de modo obsesivo en el primer libro de poemas publicado por Pérez de Ayala, *La paz del sendero* [54]. Es curioso notar que el autor atribuye el parlamento a un personaje que él considera deficiente.

Recordemos que una de las acepciones de la palabra griega *pathos* es *enfermedad*. Para su creador, Castor Cagigal es un ser que padece de un morbo espiritual: el excesivo individualismo. Las siguientes afirmaciones, extraídas de un ensayo de Ayala, parecen corroborarlo:

> «... Ello es que, comúnmente, unos hombres no aciertan a discernir en la vida sino el factor cambio. '¡Todo cambia, todo pasa!', exclaman trágicamente; otros se recluyen en el factor permanencia, y murmuran, con tedio escéptico: 'Todo es siempre lo mismo'; ello es debido a dos perspectivas de exclusividad, igualmente erróneas. Para unos (la mayoría) la vida no es más que su vida individual... Ya he dicho que para mí esta forma de mentalidad se corresponde con el individualismo infantil. ... Desde este punto de vista individual exclusivista, todo, instante por instante, va pasando, va haciéndose definitivo, va sumiéndose en el pretérito perfecto, va pereciendo. La vida, para estos tales..., es un continuo ir muriéndose, una carrera fatal hacia la muerte, y se reviste, por tanto, de un carácter dramático o trágico» [55].

---

[52] Glosando a NIETZSCHE, escribe AYALA: «El destino de la Humanidad ha de cumplirse en la misma tierra, no en el cielo», *Obras completas*, IV, pág. 1116. ¿No sería ésta la idea que el autor tenía en mente al escribir las palabras finales de *Luz de domingo?*

[53] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 656.

[54] VÍCTOR DE LA CONCHA: *Ob. cit.*, pág. 111.

[55] PÉREZ DE AYALA: *Nuestro Séneca y otros ensayos*, págs. 180-181.

Como ya tuvimos ocasión de notar, nuestro autor insiste en que la vida es idéntica, puesto que se repite en las consciencias individuales. Pero para que haya una continuidad de vida, la transitoria vida individual ha de consustantivarse con la vida universal. Dada esta postura ideológica, un personaje como Castor, que carece de esa conciencia trascendente de la vida, está destinado a perecer, a sumirse en la fluencia temporal.

De hecho, todos los personajes de las primeras novelas poemáticas nacen para sucumbir, puesto que su creador los ha estructurado según un esquema intelectual preconcebido, y con una finalidad literaria docente. Ninguno de ellos posee una motilidad vital. Son demasiado vulnerables, por lo tanto, a las fuerzas exteriores. Ateniéndonos a la lección que se desprende del ya comentado paradigma de la natación, diríamos que estas criaturas ficticias no fueron dotadas de ese ritmo («la resistencia se vence por medio del ritmo») que su autor estima imprescindible para sobrevivir. Pero si el ritmo, según Ayala, es poesía, y si la poesía, a su vez, es la verdad, entonces a los personajes deficientes les ha negado acceso a esa consciencia cósmica que ilumina el sentido de la vida. Desprovistos de la iluminación divina, ellos no pueden dar el salto ascendente que los lleve a integrarse en la armonía sublime de las normas eternas. Están condenados, por su creador, a permanecer, dolorosa y estáticamente, bajo el signo de «tinieblas en las cumbres».

«DESDE LA SOMBRA A LA CLARIDAD»: LAS NOVELAS POEMÁTICAS DE «EL OMBLIGO DEL MUNDO»

De las cinco novelas recogidas en el libro intitulado *El ombligo del mundo,* tres habían sido publicadas con anterioridad: *Grano de Pimienta y Mil perdones,* en 1922 [56]; *La triste Adriana,* en 1923 [57], y *Clib,* en 1924 [58]. Al publicarse sueltas, las narraciones carecían de poemas. Luego, cuando el autor prepara la versión definitiva de dichas novelas para reunirlas en un tomo, les añade poesías iniciales. Es, como ya quedó señalado, el mismo procedimiento editorial empleado por Ayala al editar los relatos que componen el volumen *Prometeo.*

Se pueden señalar otras similaridades entre las dos series. Las obras de la primera corresponden, según las fechas de composición y publicación, al período 1915-16; las de la segunda, a los años 1922-24. Es lí-

[56] Esta novela se publica bajo el título *El ombligo del mundo* en *La novela semanal,* núm. 42, 29 de abril de 1922. Lo que se transforma en prólogo en la versión definitiva de Renacimiento (1924) figuraba como sección inicial en la edición primitiva.

[57] *La triste Adriana* se publica en *La novela de hoy,* núm. 78, 9 de noviembre de 1923.

[58] *Clib* se publica en *Revista de Occidente,* núm. VII y núm. VIII, enero y febrero 1924.

cito pensar, entonces, que cada serie fue compuesta orgánicamente; por lo menos, se puede afirmar que las novelas que componen una y otra serie parecen haber sido escritas dentro de una unidad determinada de tiempo. Si nos atenemos a la clasificación que la crítica ha hecho de la obra novelística de Pérez de Ayala, cada volumen de novelas poemáticas corresponde a una etapa distinta en la evolución artística del autor. *Prometeo* pertenecería a su período intermedio, de transición, mientras que *El ombligo del mundo* pertenecería a su último período, el de su plenitud creativa.

¿Cuáles son, pues, las diferencias entre estos dos tomos? ¿Es posible descubrir, dentro del ciclo poemático, una evolución en el pensamiento y en las técnicas creativas de Ayala? En primer lugar, la tónica unificadora de la segunda serie de novelas poemáticas es el humorismo. Esto constituye un contraste significativo con respecto a la primera serie, en la cual, aunque no deja de haber elementos cómicos, predominan las notas trágicas y sombrías. Una segunda diferencia notable entre las dos series ha de encontrarse en el grado de densidad simbólica que respectivamente las caracteriza, una densidad que refleja una sistematización del ideario poético del autor.

Esperamos poder mostrar que *El ombligo del mundo* es una obra orgánica, en la cual se revela, en grado superior, esa coherencia poética que apunta ya en la trilogía de 1916.

Por lo pronto, en dicha trilogía cada narración corresponde a un ambiente distinto, mientras que en *El ombligo del mundo* el autor crea un microcosmos imaginario, el valle de Congosto, donde tienen lugar las diversas tragicomedias que componen el tomo. Este orbe ficticio, en cuyo paisaje se unen el campo, la montaña y el mar, es, obviamente, un trasunto de la tierra natal del escritor: Asturias. Y por ese motivo, Rafael Cansinos-Assens, en una reseña hecha a raíz de la publicación del libro, califica los relatos del tomo como «novelas de pueblo» [59]. En fecha más reciente, Víctor de la Concha escribe que en esta obra «lo regional es marco para la conjugación y análisis de elementos universales» [60]. A esta observación, muy atinada, debemos agregar que lo regional, en *El ombligo del mundo,* es un marco para hacer crítica de lo que Ayala considera los defectos del carácter nacional. Así, en estas obras poemáticas de 1924 se nos ofrecen reunidos cuatro estratos de significación: lo individual, lo regional, lo nacional y lo universal. El título de la obra sugiere una imagen gráfica: la de un centro dinámico (el individuo) desplegándose hacia fuera en círculos envolventes de menor

[59] RAFAEL CANSINOS ASSENS: *Art. cit.*
[60] VÍCTOR DE LA CONCHA: *Ob. cit.*, pág. 244.

a mayor radio. Es ésta la imagen que forja el escritor para configurar el proceso espiritual que conduciría al ser humano hacia su «reintegración» en las normas.

El universo novelesco del Congosto

¿Cómo es ese microcosmos, el valle del Congosto, y cómo son sus habitantes? El sustancioso «prologuillo» [61] empieza dándonos una hermosa descripción paisajista, que con toda su belleza está cargada de connotaciones simbólicas. «Calvos, barbudos, en hilera, los montes cántabros son peregrinantes que por los siglos de los siglos hacen romería, desde la línea de Francia al Finisterre, siguiendo la ruta terrenal de Sant Yago, melliza de la vereda que en el cielo parece trazada con polvo de estrellas» [62]. Como se habrá podido ver, ya desde la primera oración quedan aludidos esos estratos múltiples del universo novelesco: lo regional, lo nacional y lo universal. En cuanto al valle mismo, veamos cómo el autor se vale de admirables juegos perspectivistas para describirlo:

> Por aquella parte en que los montes verifican pasajera y repetida cópula con el mar, de vez en vez van dejando en hueco unas playas y valles llamados los Congostinos, todos ellos profundos y estrechos como zurrones, menos uno, el Congosto, que entre sus vecinos es por lo vasto un valle de Josafat, bien que al lado del valle donde se celebrará el Juicio Final, resultaría no mayor que una concha de almeja [63].

Utilizando hábilmente la técnica de reducir y ampliar sucesivamente la perspectiva espacial, Pérez de Ayala señala la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, y de ese modo consigue efectos humorísticos. Además, al nombrar el valle de Josafat como término absoluto de comparación, nos permite ver su propia perspectiva de narrador, que es suprahistórica y supraterrena. Desde allí observará el espectáculo de la comedia humana en el Congosto. Su actitud hacia esa comedia humana queda configurada en la última comparación del texto citado; ve el universo congosteño como si éste fuera una concha de almeja. A lo largo del libro, el autor insistirá en la dimensión microscópica de ese mundo que nos va presentando. Se podría decir que frente a sus criaturas ficticias se coloca en una postura análoga a la de Gulliver frente a los liliputianos, aunque la sátira del escritor asturiano no llega a ser tan cruel como la de Jonathan Swift.

---

[61] Pérez de Ayala: *Obras completas*, II, pág. 727.
[62] *Ibíd.*
[63] *Ibíd.*, pág. 728.

El nombre mismo de Congosto implica estrechez y cerrazón de perspectivas. Dicha significación queda magistralmente corroborada en la siguiente imagen pictórica:

> El valle de Congosto está cerrado de tal suerte entre los montes que el sol retrasa varias horas su levante y acelera varias horas su postura. Nunca cubre el valle del todo, sino que un segmento de sus rayos pasa con giro de guadaña por encima del valle, y cuando ilumina uno de los costados, los otros están de espaldas a la caliente luz [64].

Es muy probable que, al crear esta imagen, Ayala tuviera en mente la alegría platónica de la caverna. Se recordará que en dicha alegoría el cambio súbito de la luz a la sombra afecta a la percepción visual. De todos modos, nuestro autor, al representar de tal manera la iluminación parcial del valle, está apuntando al problema de la percepción deficiente, y éste es un defecto que él atribuye no sólo a los habitantes de su región, Asturias, sino a todo el pueblo español [65].

Dada esta deficiencia, los congosteños—o los españoles, vale lo mismo—suelen figurar la realidad según las apariencias. Padecen de «la comezón nominalista» [66]. «Porque para los de Congosto—escribe el narrador—las cosas no son por sí, sino por el nombre que han de llevar y el nombre que ha de llevar la cosa debe imponérsele por su parecido superficial con alguna otra cosa» [67]. De este defecto saca gran partido cómico Ayala, dejándonos ver los apodos adosados tanto a los personajes como a las cosas, pues incluso las iglesias son conocidas por sus motes. «Pero el parecido, cada cual juzga a su gusto, y de aquí las trifulcas. Si el parecido aparente de una cosa con otra es palmario, y todos los de Congosto lo admiten, entonces la manía polémica se convierte en odiosidad; porque aceptado unánimemente el parecido, ya no hay discrepancia de palabras, sino irreductible oposición de sentimientos» [68].

Como ejemplo de este mecanismo psicológico que es «la inteligencia rutinaria», Ayala aduce el caso de Espumadera y Vocina, quienes —amante y enemigo, respectivamente, de los loros—toman partido en pro y en contra del conde de Romanones, no por razón de sus ideas políticas, sino por su parecido físico con el ave en cuestión.

Esa falta, que consiste en desvanecerse en las apariencias e ignorar las realidades, es sólo una de las muchas que el autor atribuye a los congosteños. En el prólogo de la obra identifica otros defectos del carácter español que someterá a análisis en las novelas individuales que

---

[64] *Ibid.*, pág. 734.
[65] Véase su ensayo «Uno de los viceversas» en *Tabla rasa*, Bullón, Madrid, 1963, págs. 197-202.
[66] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 729.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*

componen el tomo. Debemos señalar que éstas reproducen, en pequeño, distintos aspectos de la realidad española. En este sentido, se puede afirmar que los relatos de *El ombligo del mundo* y los de *Prometeo* obedecen a una misma finalidad: la de hacer una crítica de la vida nacional. Ya que no nos hemos propuesto estudiar ese aspecto de dichas obras, sólo queremos dejarlo apuntado aquí, y seguir adelante, dando atención principal a las imágenes poéticas que estructuran las novelas poemáticas.

Para expresar la atmósfera existencial del valle de Congosto, Pérez de Ayala se vale de toda una serie de esas imágenes. Sirva como ejemplo de ello la siguiente descripción, tan rica en elementos sensoriales y, a la vez, tan cargada de simbolismo:

> Sobre el valle se diluye perdurable penumbra crepuscular, trémula y árida, como nevada de ceniza. Late en todos los ámbitos un son turbio y ancho, semejante al murmurio que puebla las entrañas de las grandes margaritas. Sumergidos en este sordo son, la voz de los hombres se parte y se amengua, como un eco. Borrosos en la penumbra cinérea, los hombres divagan cual sombras incorpóreas. Poco a poco, los átomos de ceniza, suspensos en el aire inerte, sedimentan sobre la cabeza de los hombres y la vuelven blanca. La ceniza acaba metiéndoseles hasta la caña de los huesos [69].

Como símbolo, esta «penumbra crepuscular», que es el resultado de la luz deficiente, se presta a varias interpretaciones. Por una parte, representa el misterio y la ambigüedad de la existencia humana, y dicha configuración poética debe ponerse en conexión con la niebla, elemento que hace un papel tan importante en varios relatos de *El ombligo del mundo,* señaladamente en *Don Rodrigo y Don Recaredo* y en *La triste Adriana.* Pero, por otra parte, al comparar la penumbra a una «nevada de ceniza», el autor le confiere las notas de apatía y esterilidad. Luego, al transferir a la condición humana la calidad del ambiente, el autor sugiere que el medio físico influye en dicha condición, causando una existencia atenuada y fantasmal.

Contra ese fondo borroso y ceniciento, el escritor destacará la trayectoria de ciertos personajes que quieren librarse del medio ambiente opresivo, siguiendo un impulso hacia una autorrealización plena y auténtica. Para caracterizarlos sintéticamente, Ayala se vale del colorido, aplicándoles tonos vivaces, intensos y cálidos. A este grupo de figuras pertenecen *Grano de Pimienta, Cerecina, Melania, la prieta,* el gitano calderero Tinoco y Don Recaredo, el cura rubio. Esta manera sintética de sugerir, a través de intensos tonos cálidos, la vitalidad del personaje se

[69] *Ibid.*, pág. 734.

observa en otras novelas del mismo escritor; piénsese, por ejemplo, en Pedrito Caramanzana, de *Belarmino y Apolonio,* y en Carmina, de *Tigre Juan.* Pero es en *El ombligo del mundo* donde hemos de ver en forma muy concentrada el uso de elementos plásticos para encarnar los conceptos del autor.

El prólogo de esa obra, que sirve de marco interpretativo para todas las narraciones del tomo, termina del modo siguiente:

> ... los hombres del valle de Congosto, hombres al fin, con sus virtudes y pasiones, ejecutan la tragicomedia cotidiana. Una tragedia al difumino, en neblina, entre apariencias. Porque el valle de Congosto es en miniatura como una imagen del valle de Josafat. Cada habitante considera el Congosto como causa final y ombligo del mundo; mejor dicho, cada habitante se considera a sí propio ombligo del mundo [70].

¿Se debe percibir aquí una actitud irónica frente al antropocentrismo de los congosteños? Sí y no. Veámoslo. Pérez de Ayala opina que «cada ser, necesariamente y a pesar suyo, se considera clavado en el centro del infinito, adonde convergen todos los radios de la realidad» [71]. De hecho, aquí radica la teoría del perspectivismo. Pero, al mismo tiempo, nuestro escritor piensa que los españoles son demasiado egocéntricos [72]. En un ensayo suyo sobre «El individualismo íbero» se lee: «Hay en el íbero un predominio excesivo del 'yo', así del 'yo' pasivo y fatalista como del 'yo' agresivo y en acción frente a las sugestiones o el imperio de la realidad circundante» [73]. Ya se pudo ver que en las novelas poemáticas de 1916 el autor ofrece ejemplos negativos de este individualismo. ¿Cómo debe el hombre descentrarse, conservando, a la vez, el centro de su equilibrio? «Es menester que las individualidades se desplieguen hacia fuera en lugar de replegarse más y más sobre sí mismas» [74].

Pero al desplegarse hacia fuera, corrigiendo la propensión al ensimismamiento, el hombre debe reconocer las limitaciones a que está sometido todo ser humano. La poesía inicial de *El ombligo del mundo* trata de iluminar esta problemática del existir. Empieza el poema con un apóstrofe: *Amigo,* que crea la tonalidad afectiva de la relación que quiere crear el autor con sus lectores.

> *Amigo:*
> *Eres tu propio prisionero.*
> *En ti mismo aherrojado, aunque siempre errabundo.*

---

[70] *Ibid.*

[71] Ramón Pérez de Ayala: *Hermann encadenado,* Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917, página 166.

[72] En *Troteras y danzaderas,* Alberto Díaz de Guzmán dice: «Lo que necesito, como todos los españoles lo necesitan, es descentrarme». *Obras completas,* I, pág. 601.

[73] Pérez de Ayala: *Amistades y recuerdos,* pág. 284.

[74] *Ibid.,* pág. 286.

Son tu carne y espíritu, cárcel y carcelero.
Eres el ombligo del mundo.

Inútil tu anhelo delirante
por huir de la mortal prisión.
Jamás serás extravagante
de tu mente y tu corazón [75].

Valiéndose de pares de contrarios (aherrojado-errabundo, cárcel-carcelero, carne-espíritu) el poeta expresa el dualismo que caracteriza la existencia humana. El hombre aspira a un conocimiento absoluto de la realidad, pero sus limitaciones se lo impiden, y nunca lo alcanzará. En vista de ello, se ofrece este consejo:

No te anonade la tragedia de ti mismo,
¡Quien llora la imposible libertad, que mal haya!
No caigas en cobarde faquirismo.
Sobre tiempo y espacio, eres un atalaya [76].

Caer en «cobarde faquirismo» es contemplarse el ombligo; es decir, la inercia, el ensimismamiento y, como consecuencia, el fatalismo. La imagen final sugiere el horizonte vasto del espíritu humano.

Pérez de Ayala establece así, en el primer poema del libro, el tono positivista y vitalista que caracterizará a todas las narraciones que componen *El ombligo del mundo.* En contraste con la trilogía de 1916, de este volumen se desprende un optimismo—no desprovisto de cierto escepticismo, es cierto—que se traduce en una sonrisa irónica. En esta obra, las normas se hacen visibles a las criaturas del orbe novelesco de nuestro autor.

Dinamismo e inercia en las novelas de «El ombligo del mundo»

En dos poesías pertenecientes a la novela *Prometeo* se encuentran imágenes conceptuales que deben ponerse en relación con las que estructuran los relatos de *El ombligo del mundo.* Veamos primero el poema inicial de la citada novela. Allí dice el poeta, dirigiéndose al «moderno Odysseus»: «No sigas rutas terrenales. / Gobierna sobre el mar tu huida. / Echa pie en misteriosos arenales / cual si nacieses a una nueva vida» [77]. ¿Cómo debemos entender ese consejo de no seguir «rutas terrenales»? A nuestro juicio, Ayala quiere decir que todo ser hu-

[75] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 727.
[76] *Ibid.*
[77] *Ibid.*, pág. 593.

mano debe descubrir los secretos del alma, y debe empezar explorando el microcosmos de su propio espíritu. De este modo se explica el significado de los «misteriosos arenales» a los que echa pie el viajero que emprende la ruta que lo ha de llevar hacia la zona profunda de su conciencia. Y, conociéndose a sí mismo, el hombre se libera [78], nace a «una nueva vida». Ese es el proceso de autoconocimiento que el autor describe magistralmente en dos relatos de *El ombligo del mundo: La triste Adriana* y *Don Rodrigo y Don Recaredo.*

Otra condición que el autor estima imprescindible para la realización plena de la existencia humana es la necesidad de fijarse metas. En una poesía de *Prometeo* leemos los siguientes versos:

Tú, como yo, todos, hermano,
todos somos como Odysseus,
todos poseemos un arco
para los demás imposible,
para uno mismo ágil y blando.
Todos apuntamos al cielo.
Si alguno no apunta..., ¡menguado! [79]

El significado de este poema se aclara al cotejarlo con unas palabras que el escritor pone en boca de Tigre Juan: «La razón de ser de cada criatura es su perfección... en la distancia que cada criatura se aproxima más o menos a la perfección, encierra al respective, más o menos razón de ser» [80]. La tragedia humana, según Pérez de Ayala, consiste en la imposibilidad de alcanzar la perfección, de «henchir el arquetipo». Pero lo que importa es «apuntar al cielo» y orientarse por esa norma platónica que sirve como «una estrella polar» [81] en el viaje de la vida.

Ninguno de los personajes de su primera trilogía poemática encarnan ese esfuerzo consciente de fijarse una meta vital que conduzca a la plena realización de todas las potencias humanas. Ya quedó señalado que el fracaso es el signo común del tomo *Prometeo,* y que las imágenes que confieren coherencia poética a las tres novelas son las que aluden a la natación, a la navegación y al naufragio. Un sistema análogo opera en *El ombligo del mundo,* y es compuesto de elementos simbólicos que se refieren al vuelo, junto a otros que configuran la gravitación hacia la tierra. Dichas representaciones espejan, característicamente, la ideología del autor. Comparémoslas con su concepto de la naturaleza humana. En *Las máscaras,* nos dice que lo que distingue al hom-

---

[78] En *Amistades y recuerdos,* el autor escribe: «Entiendo por hombre libre aquél que ciertamente conoce y se atiene a los móviles y fines de su conducta» (pág. 233).

[79] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 601.

[80] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* IV, pág. 789.

[81] PÉREZ DE AYALA: *Amistades y recuerdos,* pág. 152.

bre es «su fuerza espiritual de liberación, de ascensión, de sublimación, por el sentimiento y la inteligencia, sobre la naturaleza bestial» [82].

De hecho, la primera narración de *El ombligo del mundo* dramatiza esas fuerzas contrarias, encarnándolas en parejas de figuras antitéticas. *Grano de Pimienta* y *Mil perdones,* los antagonistas del título de la obra, aparecen, en la poesía que la encabeza, reflejados en su dimensión arquetípica. Aquél está representado por el gerifalte, pájaro cuyo vuelo alcanza grandes alturas, pero que está destinado a volver al puño. No importa, observa el poeta, pues la presa se ha cobrado: la sabiduría. Mientras *Grano de Pimienta* representa el arquetipo del industrial moderno que, saliendo de Congosto, ha levantado una fortuna, *Mil perdones* pertenece al arquetipo del hidalgo hambriento en quien se encarna la España tradicional. El es «una sombra negra» que «lleva invisible cadena desde la entraña arrastrándole» [83]. Este hidalgo morirá, muy simbólicamente, por efecto de la parálisis general. Los dos personajes son pretendientes de *Cerecina,* una joven «roja y radiante». Su espíritu, «una alegría primaveral», se espeja, en el poema preliminar, en la imagen de la cigüeña.

Tanto *Cerecina* como *Grano de Pimienta* representan energía en potencia, dinamismo humano, sugerido en el caso de la joven muy pictóricamente. «Cerecina... parece que en lugar de piel tiene una ligera película, en amenazadora tirantez, como un globito de goma de ésos de los niños que, en lugar de estar inflado de hidrógeno, lo estuviese de jovial humor sanguíneo. Es una alegría primaveral suprimida, a punto de agrietarse y supurar miel, o de hacer explosión» [84]. En cuanto al protagonista, Perico Navedo, el mote que le ha puesto el pueblo no corresponde a su identidad esencial, pues él no es «garno de pimienta», sino «grano de dinamita» [85].

A través de este personaje, el más simpático de todos los que habitan el orbe novelesco congosteño, Pérez de Ayala nos da un dechado de «la hombredad», según él la entiende. Mientras que *Mil perdones* cae «en esclavitud de un parecido», aceptando pasivamente la identidad con el Kaiser que el pueblo le atribuye, *Grano de Pimienta* rechaza el parecido con el hijo del diputado, y así afirma su deseo de una vida auténtica, un deseo expresado en estas palabras: «Quiero ser yo distinto de todos, libre y desmandado. Quiero volar a mis locuras» [86]. En efecto, sale del valle, extendiendo así su horizonte vital. Pero vuelve

---

[82] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* III, pág. 613.
[83] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 735.
[84] *Ibíd.,* págs. 740-741.
[85] *Ibíd.,* pág. 752.
[86] *Ibíd.,* pág. 751.

para casarse con su novia, y, de este modo, su trayectoria se resume en una configuración circular.

En la misma novela, el escritor traza otra alegoría gráfica, muy graciosa. Se trata de *El Padre Eterno*. La mayor satisfacción de su vida consiste en el cultivo de sus hortalizas y en la crianza de sus cochinos. Precisamente su aversión al proyecto del ferrocarril nace de ver en éste una amenaza contra su huerto; es decir, contra sus intereses vitales, pues él está articulado con el universo «mediante la ensambladura del huerto» [87]. Despedazado éste por la vía férrea, el cura tiene que sucumbir; y su ensimismamiento, manifestado graciosamente por las denominaciones que da a los arroyos que riegan su pequeño paraíso terrenal, se completa poco antes de morir cuando deja de dialogar con los demás. En tanto que el cura muere ensimismado, el hidalgo *Mil Perdones* va hacia la muerte por el camino de la locura, o la enajenación. El movimiento o proceso psíquico de aquél es ipsiocéntrico; el de éste es excéntrico.

Ensimismamiento y enajenación representan, para Ayala, «síntomas de un estado patológico de la individualidad» [88]. Dicho tema ya quedó esbozado en las primeras novelas poemáticas; lo irá desarrollando en las narraciones de *El ombligo del mundo*. Es cierto que aparece el mismo tema en las novelas largas, puesto que las figuras de Belarmino y Apolonio encarnan, respectivamente, el ensimismamiento y la enajenación, pero es en la última serie poemática donde el autor le dará su mayor despliegue, enfocándolo desde muy diversas perspectivas.

En *La triste Adriana*, segundo relato de *El ombligo del mundo*, el escritor nos muestra un proceso psíquico por el cual la protagonista sale del laberinto del ensimismamiento en que se encuentra encarcelada. Ya en el nombre que se confiere a este personaje (Adriana es un anagrama de Ariadna) se anuncia cuál ha de ser su función: la de sacar a su marido de su propio laberinto ensimismado. Que su creador la dota, además, de un impulso liberador queda apuntado en esta sucinta descripción: «Hay aves que sólo vuelan en la oscuridad; el alma de Adriana gustaba de cernerse en una atmósfera de negra tristeza» [89]. Es esa voluntad de vuelo la que la llevará a descubrir su verdad esencial, obedeciendo así el consejo ofrecido en el poema preliminar: «Adéntrate detrás de bastidores, / Descubre la tramoya de tu misterio» [90].

La trama novelesca está construida para mostrarnos, literalmente, un tránsito desde la oscuridad de la inconsciencia hasta el descubrimiento iluminador de las normas. La trayectoria de Adriana, que vive en un

[87] *Ibid.*, pág. 757.
[88] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, IV, pág. 864.
[89] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas*, II, pág. 765.
[90] *Ibid.*, pág. 761.

vacío afectivo y se pasa los días leyendo «novelones truculentos», arranca de un centro oscuro, un antro representado por la alcoba que «según usanza hispánica se encuentra en lo más profundo y lóbrego de la vivienda» [91]. Desde esa caverna, la protagonista emprende su peregrinaje hacia la luz. En este proceso liberador colaboran el drama—representado por un drama imaginario que ella misma se había forjado—y la poesía, encarnada en dos orates, Espera *la Calandria* y Xuanín *el Sapo*. Son ellos quienes literalmente la sacan de la penumbra crepuscular de Reicastro, llevándola junto al mar, donde ella exclama: «Veo, veo... como si recobrase los ojos de la carne» [92].

En efecto, la poesía de Xuanín es una vía de acceso a la zona de las normas poéticas. La función esclarecedora de la lírica está expresada por medio de una imagen plástica: «Adriana hubiera jurado ver cómo cada verso cantado... abría un halo, un gran círculo claro y azul, entre la muselina de la neblina, desnudando un poco la carne del cielo, y el desnudo aumentaba con cada nuevo verso» [93].

A raíz de esta experiencia reveladora, Adriana adquiere una diafanidad de pensamiento que va a permitirle traducir el drama imaginario en acción eficaz, provocando el desenlace con el que despierta a su esposo Federico, haciéndole descubrir, a su vez, la zona de las verdades vitales. Tanto él como Adriana nacen a una nueva vida, que se expresa en su deseo de procreación.

Este tema aparece de nuevo en *Don Rodrigo y Don Recaredo* [94]. La acción de dicho relato se sitúa en una aldea, con lo cual se nos lleva al ambiente rural dentro del microcosmos de Congosto. La niebla, que tanto papel desempeña en *La triste Adriana,* adquiere importancia principal en esta narración. De hecho, es el tema de la poesía inicial. «La niebla no te aleja / de las cosas. A ellas te acerca, / para mejor verlas, / para tocarlas y jugar con ellas / como con el pezón donde alimenta / el recién nacido su apetencia» [95]. En la naturaleza, la niebla representa lo telúrico y lo prerracional. Es éste el elemento que literalmente rodea a Don Recaredo, cura castrense en Pilares, cuando vuelve a la aldea de su nacimiento; por lo tanto, en el plano psíquico, su viaje representa una vuelta a las raíces del ser, en la que irá desenvolviendo, a través de la niebla, su propia alma. La apariencia externa de este personaje, es decir, sus vestiduras y su condición sacerdotal, no coinciden con su realidad interior, en la cual va imponiéndose el impulso genésico que él

[91] *Ibid.*, pág. 762.
[92] *Ibid.*, pág. 779.
[93] *Ibid.*, pág. 783.
[94] Una versión anterior de esta novela, fechada 1924, e intitulada «Vida nueva», está recogida en *El raposín,* Madrid, Taurus, 1962. Este relato puede considerarse un esbozo de la versión definitiva que se publicó en *El ombligo del mundo.*
[95] Pérez de Ayala: *Obras completas,* II, pág. 798.

quiere transferir a su hermano mayor, persuadiéndole a que se case para perpetuar la casta. Pero la fuerza del instinto sale a la superficie, mostrando la intimidad profunda de su ser, por virtud de Melania *la Prieta,* que desempeña el papel de Sulamita.

A esta «palomita negra», arquetipo de la belleza femenina sensual, el autor le atribuye, como a otros personajes de signo positivo, el deseo de liberación, que ha de realizarse escapando del valle. «Tiémblante los alones, con impaciencia de volar lueñe» [96], le dice Don Rodrigo, que, en seguida, la encomienda a su hermano, precipitando el destino de éste, quien recupera una zona de su humanidad esencial al dejarse ir «con abandono como una barca a la deriva» [97].

Melania *la Prieta,* un personaje que aparece por primera vez en la novela que acabamos de comentar, hace un papel importante en la novela *Justicia,* que viene a ser la última obra de ficción publicada por Ramón Pérez de Ayala en el año 1928 [98]. Más tarde, este relato fue recogido en el tomo *La revolución sentimental,* pero seguramente su inclusión en este volumen se debió a razones de oportunidad editorial, pues, sin lugar a dudas, es evidente que pertenece al conjunto de *El ombligo del mundo,* y la advertencia del autor mismo viene a corroborarlo. La huida de Melania, en *Don Rodrigo y Don Recaredo,* está relacionada con los acontecimientos dramáticos alrededor del crimen del gitano Tinoco.

Según Andrés Amorós, que publicó un prólogo desconocido de *Justicia,* la narración llevaba como subtítulo «novela humorística» [99]. Sintoniza perfectamente bien, entonces, con la tónica que caracteriza a todas las novelas de *El ombligo del mundo.* Aunque no lleva una poesía inicial, la «Balada del calderero apasionado», que podría clasificarse como un martinete flamenco, desempeña, en cuanto a su relación con los acontecimientos novelescos, una función análoga a la que desempeñan las poesías preliminares de las demás novelas poemáticas.

El título *Justicia* es irónico, pues en el relato el autor trata de poner de relieve la falta de aquella virtud por parte del pueblo reicastrense; es decir, el pueblo español. Somete a análisis la reacción colectiva de los habitantes de Reicastro ante un crimen truculento, estilizado según la estética del cartel de feria. Al hacerlo, estudia, en cuanto creador novelístico, los móviles del crimen, para darle al lector acceso a las circunstancias profundas, permitiéndole una mayor penetración moral. Ayala destaca la arbitrariedad de las reacciones populares y señala la avidez

---

[96] *Ibid.*, pág. 809.
[97] *Ibid.*
[98] *Justicia* se publicó en *La novela mundial,* núm. 95, 5 de enero de 1928.
[99] ANDRÉS AMORÓS: «El prólogo desconocido de *Justicia* de Pérez de Ayala», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos,* núm. 87, 1976.

de sensacionalismo que llevará a convertir el proceso del reo en espectáculo. Los epígrafes que da a las secciones de la novela sugieren el énfasis vulgar del cartelón o del papel de aleluyas. Del contenido de la novela se desprende que si hay una justicia, no es la de las autoridades, ni menos aún la de la opinión pública, sino que se trataría de una especie de justicia inmanente.

Dentro de ese enfoque que examina lo colectivo, el autor no deja de ofrecernos una trayectoria individual ejemplar. Es la del gitano Tinoco, el herrero de Reicastro, cuyo apodo es el *Chaval.* Su herrería, situada en la calle de la Amargura, comunica con la calle por una ventana muy alta, que de dentro rasa con la techedumbre y al exterior hace rasante con el nivel del pavimento. «Mirando desde fuera—dice el narrador—la herrería es una caverna subterránea» [100]. Así, en esta novela, como en *La triste Adriana,* el personaje central emprende su camino hacia la verdad clara desde una zona de penumbra.

Tinoco mismo está caracterizado por un colorido de tonalidades calientes, y aparece, en su herrería, rodeado de fuego y de la música que produce con su martillo. Igual que Melania, Tinoco siente un incontenible impulso hacia la libertad, y por lo tanto es un ser de naturaleza alada y aérea como ella. Así lo sugiere el autor cuando los curas califican al gitano de «una criatura tan inocente y cándida como una paloma duende» [101]. Su crimen es resultado de la interpretación literal que da a las palabras de Melania, quien le exhorta a liberarse rompiendo las cadenas que le oprimen, y saliendo de su cárcel. Metafóricamente, ella le había dicho: «Martillo tienes y brazo fuerte» [102]. En efecto, él usará su martillo de herrero para machacarle la cabeza a su mujer, a su suegra y a sus tres cuñadas, beatas todas ellas. El crimen de Tinoco, cometido en un estado de enajenamiento, puede compararse con el de Arias Limón en *La caída de los Limones,* y un cotejo de los textos que describen el estado psicológico de ambos personajes revela muchas semejanzas. Pero en contraste con la ejecución ignominiosa en aquella novela, la de Tinoco en *Justicia* termina con su santificación por el pueblo. Y es que, antes de su muerte, él se purifica, elevándose rápidamente «por el camino de la penitencia y la perfección» a una región excelsa [103]. Es evidente que Ayala quiere aludir humorísticamente al ejemplo de San Agustín: de los grandes pecadores han salido los grandes santos. Pero a la vez nos ofrece, en una proyección novelesca, su propia teoría del

---

[100] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 1139. Es probable que AYALA quiera aludir, con esta imagen, a esa categoría de las ilusiones del espíritu que lord BACON, en su *Novum Organum,* denominó «los ídolos de la caverna».

[101] *Ibíd.,* pág. 1173.

[102] *Ibíd.,* pág. 1140.

[103] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* III, págs. 962-963.

liberalismo, que niega la existencia del mal. «Un vicio impetuoso puede convertirse en una gran virtud», escribe Ayala, afirmando que uno y otro consisten en «un mismo fenómeno de superabundante energía espiritual, derrochada estérilmente en el caso pecaminoso, y aprovechada para su máximo rendimiento en el caso de la virtud».

La superabundante energía espiritual de «el calderero apasionado», puesto que no encuentra su cauce en el amor profano (el de Melania), desemboca en el amor sagrado. Su trayectoria humana, configurada gráficamente, podría representarse con una línea vertical perpendicular a la tierra. La «tesitura» de su espíritu lo lleva directamente al cielo. Así nos lo da a entender el autor cuando describe el momento en que muere el gitano. «Abrióse en el firmamento un boquete azul, por donde penetrase el alma de Tinoco» [104].

El enfoque narrativo de *Clib,* igual que el de *Justicia,* tiene como objeto examinar el alma social. En esta novela el autor nos muestra que el pueblo concibe la justicia sólo como venganza o castigo. En aquélla nos enseña que el casino, una forma de organización social típica de España, es «el arquetipo de la insociabilidad» [105]. A través de la historia ejemplar de Generoso Vigil, y de otros casos complementarios, en los cuales hemos de ver víctimas del juego, el escritor despliega de nuevo el tema del ensimismamiento y la enajenación. Las actividades recreativas a que se dedican los socios del Clib son todas ellas (las carambolas, el póquer, la ruleta) formas de enajenación. Así discurre el personaje principal mientras observa los jugadores de billar: «Diversión, distracción, es lo mismo que salir fuera, olvidar, alejarse de los cuidados y preocupaciones que uno lleva dentro de sí...» Pero Generoso concluye que dicha enajenación es, en el fondo, una forma de ensimismamiento, al observar que «cuanto más sale cada cual de sí propio y parece más distraído... tanto más se concentra y enardece por ser él mismo, por emular, aventajar y vencer a los demás» [106]. Esas dos propensiones extremas, tan distintas en la apariencia y tan idénticas en el fondo, pueden tener para el ser humano consecuencias muy graves. Es lo que se nos anuncia ya en el poema inicial de la novela: «Amigo: / Cuando estás más enajenado, / o acaso ensimismado en tu vacío profundo, / tanto más eres juguete del Hado» [107].

Introduce de esta manera el tema del destino, un tema al que da importancia en *La triste Adriana,* en cuyo poema preliminar se afirma lo siguiente: «¿Los mortales, juguetes de los dioses? Mentira / del

---

[104] PÉREZ DE AYALA: *Obras completas,* II, pág. 1175.
[105] *Ibíd.,* pág. 814.
[106] *Ibíd.,* pág. 827.
[107] *Ibíd.,* pág. 810.

flojo, del nesciente, del falsario» [108]. A pesar de eso, el ejemplo de Generoso Vigil nos indica que su apetito por dominar el destino lo lleva a querer *saber* el destino; es decir, a adivinar el futuro próximo. Esa tentación satánica que consiste en aspirar a la ciencia suprema es un pecado metafísico. Por incurrir en él, el personaje es castigado ejemplarmente, y su gravitación fatal hacia la muerte se configura, así como en otros casos ya señalados, a través de una imagen gráfica, la de una peonza que va trazando espirales cada vez menos circulares a medida que se disminuye el impulso inicial. Es por efecto del ensimismamiento y la enajenación que Generoso pierde la sindéresis, y, por consiguiente, pierde su centro de equilibrio. A pesar de ella, en el instante antes de su muerte, que ocurre como resultado de una caída al vacío (contraste directo con el ascenso de Tinoco en *Justicia),* experimenta un momento de visión diáfana, y dice: «Ahora veo claro. Mi alma gira como una bolita de marfil. Cuatro casillas: C, cielo; L, limbo; I, infierno; P, purgatorio. Dios mío... empújame con tu índice. ¿Dónde voy a parar?» [109] La palabra *clib,* un vocablo de valor cabalístico, va adquiriendo muchos significados a lo largo de la narración. Como se habrá podido apreciar, al final cobra un sentido trascendente.

Hemos visto que, en *Clib,* Ramón Pérez de Ayala representa un vicio que él considera característico de la nación española. En *El profesor auxiliar,* que el autor coloca al final del conjunto de narraciones que integra *El ombligo del mundo,* Ayala acentúa una gran virtud nacional: el estoicismo senequista, encarnado en el personaje de Don Clemente. Se distingue este cuento de los demás por varios motivos. Lo que en él acontece sucedió en un tiempo y lugar distintos de la actualidad de Reicastro, donde habitan en el presente los personajes de la novela. Cuando tuvieron lugar los hechos relatados, la familia vivía en Pilares, capital de la provincia y ciudad universitaria. El tono de esta novela es, asimismo, distinto del que domina en las otras novelas del libro, puesto que está concebida la narración según las pautas tradicionales del cuento de hadas, con esa especie de estilización simplificadora que se encuentra también en ciertos pasajes de *Luna de miel, luna de hiel.* Entre esas pautas, una de las más destacadas es la polarización del Bien y el Mal en grupos antagónicos. El que forman las hijas de Don Clemente, cuyo nombre es ya simbólico, aparece descrito de la siguiente forma: «Eran hermanas las seis, y llevaban nombres de virtudes: Clemencia, Caridad, Socorro, Esperanza, Olvido y Piedad. Iban vestidas con mucha humildad y con mucho aseo; estaban peinadas con mucha

[108] *Ibid.,* pág. 761.
[109] *Ibid.,* pág. 848.

lisura» [110]. Las figuras no están individualizadas, sino que son unidades análogas dentro de una colectividad que se mueve unánime con ritmo de ballet. «Las cinco hermanas levantaron la mano con que trabajaban, dejándola en suspenso; ladearon la cabeza; dejaron vagar la mirada y aguzaron el oído. Parecían cinco pájaros en un instante de sorpresa» [111]. Tenemos aquí otro grupo más de seres cuya naturaleza es aérea. Su directora es Clemencia, la hermana mayor, que se distingue por una cualidad mágica: es «la zurcidora milagrosa», capaz de restaurar la ropa que había sido quemada por una acción maligna del grupo adverso, o sea los estudiantes que torturan al infeliz profesor auxiliar.

El esquema del cuento de hadas se completa con el triunfo final de la virtud, que prevalece sobre esas fuerzas adversas, haciendo que su caudillo, Pancho Benavides, «un muchacho guapo, simpático y rico» [112], se convierta en el Príncipe Azul que pedirá la mano de Clemencia. La tonalidad del relato es, pues, esencialmente lírica, aunque no deja de tener matices irónicos. Por ejemplo, se nos dice que en el rostro de Don Clemente se descubre «nobleza de carácter y estrechez de inteligencia» [113]. Este personaje es, no obstante, un dechado de bondad, tolerancia y resignación. Por ser un héroe del sufrimiento con dignidad, el profesor auxiliar pertenece al arquetipo de estoicismo senequista que tanto admira nuestro autor.

A lo largo de este trabajo ha quedado demostrada la estrecha correspondencia que existe entre el bien articulado sistema de ideas de Ayala y su creación literaria. Los ambientes y los personajes de sus novelas poemáticas responden a un esquema intelectual preexistente a la creación artística, y dicha creación se pliega a las ideas que lo constituyen. Esto se debe a que el escritor ha adoptado, desde sus primeros pasos, un plan que quería llevar adelante, y que, según se pudo ver, realizó en parte. Pero es también evidente que el mundo ficticio creado por él es un trasunto al plano de la invención literaria del sistema filosófico implícito en el pensamiento del autor.

Creemos haber puesto de relieve el carácter ejemplar de las novelas poemáticas. Los personajes de ellas son tipos genéricos que Ayala distingue dentro de la humanidad, y se conducen de modo correspondiente a la ley interna que gobierna a cada uno de los tipos. Las trayectorias que impone el novelista a sus figuras imaginarias son siempre simbólicas, y tienen como finalidad enseñarnos o bien los defectos que causan el fracaso o las virtudes que pueden elevar el ser humano hacia esa es-

---

110 *Ibíd.*, pág. 850.
111 *Ibíd.*
112 *Ibíd.*, pág. 854.
113 *Ibíd.*, pág. 851.

fera de espiritualidad superior que él denomina la de «las normas eternas».

Todas las narraciones del ciclo poemático obedecen, pues, a una misma intención educativa. Las de la segunda serie, *El ombligo del mundo,* revelan una mayor sistematización en las imágenes poéticas, que funcionan como supuestos mutuos interpretativos. Todas ellas vienen a ser realizaciones plásticas de las ideas de nuestro autor. Según Pérez de Ayala, la poesía más pura es la poesía del entendimiento [114]. Es la que él nos ofrece en sus novelas poemáticas: «una poesía de conceptos revestida de imágenes».

ANGELES PRADO

Indiana University Northwest Gary
INDIANA 46408 (USA)

[114] Véase la entrevista hecha por LUIS CALVO, «El día de Ramón Pérez de Ayala», en *ABC*, 23 de noviembre de 1930.