

Ramón Pérez de Ayala y las novelas de 1902: ruptura modernista y renovación literaria

Daniel Rueda Garrido

(danigares_es@yahoo.es)

UNIVERSIDAD NORMAL DE HEBEI (CHINA)

Resumen

Se destacan las contribuciones que Pérez de Ayala realizó con respecto a la renovación novelística de inicios del siglo XX, y la deuda que toda la narrativa de su primera época creativa tiene con respecto al cambio de actitud modernista.

Abstract

This article underline the contributions of Pérez de Ayala to the novelistic renovation of the 20th century, and the artistic debts of his literary works to the modernism change of attitude.

Palabras clave

Ramón Pérez de Ayala
Modernismo
Simbolismo
Subjetivismo

Key words

Ramón Pérez de Ayala
Modernism
Symbolism
Subjectivism

AnMal Electrónica 35 (2013)
ISSN 1697-4239

El rechazo del canon decimonónico en literatura se convierte en una actitud común con el cambio de siglo. Los artífices de esta nueva narrativa en España, como ha sido establecido por la crítica, son Baroja, Martínez Ruiz, Unamuno y Valle-Inclán, que en esos momentos compartían escparate con los grandes literatos del realismo: Galdós, Clarín, Pereda, Alarcón, Valera, etc. Ineludible precedente de los nuevos valores es el *Pío Cid* de Ángel Ganivet, quien, si bien no acertó a dar la nueva fórmula, sí aportó un primer intento de arremeter contra los patrones establecidos y, en parte, legó muchas de las intuiciones que constituirían la nueva novela del siglo XX. Otros autores contemporáneos, quizá menos estudiados y con una menor trayectoria literaria por aquel alborear de la incipiente centuria, compartieron ese ímpetu de ruptura con la tradición precedente y contribuyeron al establecimiento de la estética contemporánea.

Sin lugar a dudas, es Ramón Pérez de Ayala uno de esos autores que decididamente se opusieron al canon estético de la *Gente vieja*, tratando de batir su pluma al son de los nuevos tiempos. Aquellos escritores fueron los llamados modernistas, apelativo no siempre libre de connotaciones peyorativas, y desde luego mal encarado por la crítica durante decenios, siendo sólo en las últimas décadas cuando se ha encontrado un acomodo más fehaciente, gracias a una visión holística del momento finisecular.

Como decía, hoy ya sabemos que Pérez de Ayala estuvo apoyando esta nueva estética secular desde sus comienzos, ahí está su relato *Trece dioses*, y desde su centro neurálgico como miembro fundador de la revista *Helios* junto a Sierra, González Blanco, Juan Ramón Jiménez y Navarro Lamarca. Desde la perspectiva generacional, críticos como Shaw han defendido la pertenencia inexcusable de Pérez de Ayala a la llamada Generación del 98. Dejo de lado, por ahora, el debate sobre la compatibilidad que esta etiqueta pueda tener con la de *modernista* (cfr., entre otros, Cardwell y Mac Guirk 1993). Por mi parte, acepto el presupuesto de que estos escritores finiseculares partían de unos mismos bagajes ideológicos y culturales y se enfrentaban a similares problemas artísticos, sociales, filosóficos y existenciales. La defensa del regeneracionismo por parte de Shaw se realiza sobre todo con respecto a la tetralogía de Alberto Díaz de Guzmán, por compartir con ellos la preocupación por la crisis de conciencia de la España de fin de siglo y la renovación narrativa supeditada a la nueva e incipiente sensibilidad. Pérez de Ayala traza este programa global de sus primeras novelas en el prólogo a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*: «El plan aspiraba a reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo» (Pérez de Ayala 1942: 7). Y a pesar de haber sido puesta en entredicho la fiabilidad de este prólogo por autores tan autorizados como Amorós, aduciendo que ese plan fue confeccionado a *posteriori* por el maduro Pérez de Ayala sin que respondiera a su intención primigenia (1973: 17)¹, Prieto Jambrina (1998: 7) ha legitimado su valor para reconstruir la obra literaria de Pérez de Ayala desde la influencia krausista e institucionista.

Aquí expondré la concomitancia de Pérez de Ayala con esa renovación de la narrativa española, así como la aportación de sus valores personales. Establezco una serie de apartados correspondientes cada uno de ellos a una característica relevante

¹ En relación con las reescrituras de Pérez de Ayala, y en concreto de *AMDG* para alcanzar una «modernización del modernismo», cfr. [Garrote Bernal \(2008: 38-49\)](#).

de la nueva narrativa y la analizo textualmente en los escritos del autor que me ocupa y en relación con aquellos otros textos señalados en la vanguardia del giro novelístico. Por la escasa atención que ha concentrado el relato ayalino de 1902, *Trece dioses*, así como por ser estrictamente coetáneo con aquellos otros consagrados a la ruptura narrativa, le doy una mayor preponderancia en este examen. La tarea principal que me propongo es la de resaltar la figura de Ramón Pérez de Ayala en el contexto de las novelas españolas de 1902, analizar sus semejanzas y diferencias con estas y comprobar el desarrollo que esta relación literaria tuvo en su novelística posterior hasta 1914.

UNA NUEVA SENSIBILIDAD

Germán Gullón, en el profundo análisis que realiza sobre las novelas de 1902, deja consignados los principales hitos culturales que afectan a la nueva sensibilidad moderna:

Los ismos finiseculares y de comienzos de siglo ilustran las palabras del escritor vasco (¡Adentro!) siendo [...] el impresionismo, la rememoración a la manera de Marcel Proust, y el decadentismo, sumados a la prevalente influencia de la ideación nietzscheana del mundo, las principales vías por las que se expresó el sentir moderno (2003a: 160).

En efecto, el desarrollo de las ciencias positivas, con su parcelación progresiva de la realidad, y la industrialización de la sociedad, con los azacaneados movimientos migratorios hacia las grandes urbes y la consiguiente masificación de éstas, agotan las salidas creativas del espíritu predisponiendo al artista de fin de siglo a la aventura interior, al buceo de fondo en las ignotas cavidades de la psique humana. El simbolismo viene a ser el modo de expresión perfecto por cuanto «los movimientos anímicos, difíciles de verbalizar, benefician la recurrencia de los símbolos» (2003: 161). Y las categorías exteriores de tiempo y espacio pasan a la disposición del arbitrio del autor, abandonando la mimesis que adoptara el Realismo con respecto a la realidad representada, gracias a la interposición de la conciencia estética entre la realidad y su representación. La novela moderna estará imbuida por la conciencia artística del autor y, a diferencia de la novela decimonónica, el punto de vista se

interioriza, y ahora en lugar de examinar la realidad con lentes de aumento se examinan las propias lentes, el estado anímico del sujeto ante la realidad. Esto produce una inevitable desconexión con el entorno, que ya no sirve de fuente fidedigna para la creación, por lo que será el mismo artista el que aporte los elementos del mundo novelesco, serán creaciones *ab nihilo*. Ese mundo construido carecerá evidentemente de los contornos precisos e inamovibles de los relatos realistas, para ofrecer en cambio una gama más amplia y sutil de matices, siendo el lenguaje el soporte exclusivo de ese constructo literario y de su referencialidad cerrada:

La característica esencial de la literatura del siglo XX, de la edad de la literatura, como me gusta llamarla, cuando las letras comienzan a parecerse a la música y a la pintura, es su literalidad, su autorreferencialidad (Gullón 2003b: 41).

De esta progresiva interiorización de la novela moderna que acabo de esbozar y especialmente en el efecto literaturizador por la falta de referente real, la novela de Ganivet es el primer y más conspicuo ejemplo. Su valoración posterior como antecedente de la novela moderna española del siglo XX radica precisamente en su rechazo del patrón objetivo realista. Su *Trabajos del infatigable creador Pío Cid* aportan la novedad de presentar un discurso subjetivo e inverosímil, o con falta de sucesión lógica, y completamente literaturizado. De entre los escritores de la nueva novela, posiblemente es Unamuno, en la creación de sus *nivolas*, el que mejor recogió el intento renovador de Ganivet; y en Ramón Pérez de Ayala también se destaca claramente ese orden subjetivo del relato.

Será Bobes Naves (1980) quien, desde su análisis semiológico, mejor aprecie la renovación de la narrativa de Pérez de Ayala. Dicha estudiosa confecciona una lista de los recursos innovadores usados en las novelas de su primera época: 1) distorsiones temporales; 2) intercalación de historias secundarias; 3) alternancia de personajes en primer plano; 4) perspectivismo incipiente; 5) intercalación en el relato de descripciones de espectáculos diversos; 6) mezcla de discursos; 7) mezcla de géneros literarios. En mi exposición seguiré esta lista y añadiré algunos otros recursos.

Aunque Bobes Naves no lo menciona, estos aspectos novedosos tienen su origen y paralelo en la nueva sensibilidad moderna que también filtrarían en sus textos autores contemporáneos. En cuanto a la subjetividad de la nueva novela, es de notar

que ya aparece en la obra temprana de Pérez de Ayala, arrastrada por ese culto a la belleza que profesaran los modernistas, especialmente en poesía. Para Scanlon, editora de *Trece dioses*, de Pérez de Ayala, el mundo novelístico de este relato

nos será presentado desde la perspectiva de un narrador cuya vida, nos advierte Ayala, «se deslizó suave y discretamente como un arroyo sereno, que refleja lo bello que a su paso encuentra». Es decir, las pretensiones del realismo a la reproducción objetiva de la realidad ceden a una visión abiertamente subjetiva y selectiva (en Pérez de Ayala 1989: 17).

LA SELECCIÓN DE LOS EPISODIOS NARRADOS

Esa subjetividad se percibe en diversos aspectos. En primer lugar, en la selección de los episodios narrados; selección cuya funcionalidad, siendo su origen el nuevo modo de sentir y la nueva configuración fragmentaria del sujeto,

consiste en sustraer al lector de un excesivo interés por lo anecdótico y hacerle ver y valorar el sentido que se da a las diferentes referencias. Estos discursos no son un fenómeno causal, tienen una función en las novelas, de ahí que su uso sea recurrente (Bobes Naves 1980: 84).

Bobes Naves distingue aquí dos modalidades, a las que me referiré ahora.

Intercalación de historias secundarias

Como las historias yuxtapuestas del marqués de Santos y la del tío Simeón, con clara desconexión narrativa y muy débil enlace con el episodio central de la estancia de Florencio en Villavalde. Técnica que será usada constantemente por el escritor en sus posteriores relatos de la primera época. Así, está presente en *AMDG* con la historia de Ruth, o en *Tinieblas en las cumbres*, con la exposición en primer lugar de la vida de Rosina, toda la primera parte, titulada «El pasado», en que se explica la presencia de la joven hetaira en el lupanar al que acuden Guzmán y sus compañeros; explicación que más allá de la causalidad realista pretende la comprensión de unas

determinadas opciones de vida sin que en ningún caso las causas sean suficientes, pero sí necesarias; y en *Troteras y danzaderas*, con la historia de Pajares y su madre, por ejemplo.

De entre todas las novelas de la época, es quizá el *Pío Cid* de Ganivet el que más utiliza esta técnica de aliviar al lector de la presencia continua de un solo personaje. Son muchos los personajes secundarios que aparecen en la obra de Ganivet, sin duda con el propósito de servir de muestra de los tipos humanos de la España contemporánea al autor. Si bien, el anclaje de esas vidas secundarias siempre tienen la función de resaltar algún aspecto de la personalidad del protagonista, quien se encuentra ligado a ellas de uno u otro modo. El ejemplo más señero de lo que digo es la historia del ciego de Málaga y la de su hija Mercedita: dejando a un lado la transposición de la literatura a la vida narrada que lleva a cabo Ganivet en su obra, tomando como personaje de su historia un personaje de una segunda historia narrada dentro de la principal, motivo que analizo más abajo, la vida trágica del ciego del cuento que se narra en la tertulia granadina, sirve de motivo para que Pío Cid socorra a Mercedita de su fatídico destino, personaje que también aparecía en el cuento, y que, sin embargo, eran personas a las que Pío había conocido en carne y hueso.

Esta urdimbre de vidas conexas está en relación con la técnica utilizada años más tarde por Pérez de Ayala, quien al narrar la vida de Rosina, en *Tinieblas en las cumbres*, realiza una pareja evolución del personaje secundario hasta el momento de tropezar casualmente con el personaje principal, Alberto, quien sin haber leído su historia en ningún cuento, adivina —intuye, si se quiere— misteriosos y tristes acontecimientos en la vida de la joven, para más adelante preguntarse, en un amago del regeneracionismo de Pío: «¿Por qué esta mujer no será honrada? Acaso yo la pude salvar, hace un instante» (Pérez de Ayala 1963: I, 141). Esta alternancia de historias secundarias normalmente aparece acompañada de un cambio de narrador, por lo que el primer plano es acaparado por diferentes personajes.

Este rasgo de la novela ayalina, presente desde su primera aparición en *Trece dioses*, lo comparten las otras novelas de 1902, especialmente Azorín, Baroja y Unamuno, y su función en el texto total redundante en una liberación de la voz narradora para dar oportunidad a otras voces que se alzan en el texto. Este procedimiento se enlaza de una manera patente con el perspectivismo, y con el ánimo de problematizar los razonamientos y convenciones heredadas de la sociedad burguesa tradicional (Amorós 1978: 119). El diálogo será una pieza ineludible para

realizar esta tarea; novelas precedentes como *Pío Cid*, según los críticos, consta de un sesenta por ciento de diálogos; no hace falta recordar la abundancia de diálogos en otras novelas como *La voluntad* de Martínez Ruiz, en las que se exponen los puntos de vista de Yuste, Azorín y el padre Lasalde. En *Trece dioses* ocurre lo propio, además de que la última historia del relato es narrada completamente por el tío de Florencio, quien pasa a ser el protagonista de sus amores con María o Virgo fideles. En una visión más amplia de las historias narradas en ese relato se puede apreciar, gracias a un krausismo aliado con neoplatonismo, que tanto la historia-marco de Florencio, como la del marqués de Santos y el tío Simeón, virtualizan diferentes perspectivas de amor universal.

Distorsión temporal

Son muchas las distorsiones temporales que se dan en la obra de Pérez de Ayala, pues instalados en el nuevo mundo moderno, el tiempo es uno de los primeros elementos que sufren el cambio con respecto a la novela lineal del realismo. La intriga de la trama se sustituye por la emoción de los dramas humanos expuestos en la narración al modo en que lo describe en la lectura del Otelo en su *Troteras y danzaderas*. El tiempo se estira o diluye según el propósito del escritor pero no a favor de la trama, si no de la emotividad.

En Valle-Inclán, este artificio se percibe en las anticipaciones de la muerte de Concha, de la que tenemos noticia desde el comienzo del relato; en Azorín y Baroja se tiene la impresión de que el tiempo exterior no existiese, y en su lugar hay un fluir de la conciencia del personaje, puesto que eso sí, el tiempo físico se ha difuminado en la conciencia o representación que de ese tiempo se hace el personaje, muy influidos estos dos por la filosofía de Schopenhauer, lo que hará exclamar a Azorín en *La voluntad*, cambiando *representación* por *imagen*, y más adelante por *ensueño*: «Todo es vanidad; la imagen es la realidad única, la única fuente de vida y de sabiduría» y «La realidad no importa; lo que importa es nuestro ensueño» (Azorín 1968: 204 y 209). Del mismo modo, aunque el paso del tiempo, con su miedo al fin postrero, deja una fuerte impronta en los escritores de la época, éste es un tiempo interiorizado, y por tanto es conciencia del tiempo, y más que un fluir temporal es su aprehensión en un momento de conciencia. Muestra de ello es el cuadro de la mujer

y la niña que Azorín describe insistentemente en su novela, el cuadro contiene la alegoría del fluir del tiempo en la vida humana y su significado se aprehende de un sólo golpe de vista, en un único momento.

A Pérez de Ayala, si hacemos caso a la confesión de su personaje Alberto Díaz de Guzmán en *La pata de la raposa*, el miedo a la muerte le hizo convertirse en escritor; con el poder de la escritura también se conjura la muerte, de modo que es el relato creación pura con que exorcizar la muerte, el paso del tiempo; no obstante, vida y arte, para el escritor asturiano como para los llamados escritores del 98, son una misma cosa: «Toda obra de arte genuina es un trozo de realidad verdadera, en donde están resumidas totalmente y como en epítome dos altas realidades: Vida y Arte» (1963: II, 42); por tanto, los flujos y reflujos de la vida en la conciencia humana son imitados en el arte por la traslocación temporal de los episodios. Así, Yuste proclama la nueva estética para la novela: «no debe haber fábula, la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria...todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas» (Azorín 1968: 133).

Y en efecto, en Pérez de Ayala, la distorsión del tiempo se percibe con la intención de evitar rigideces, de imitar la variedad y atonía de la vida, que no va en crescendo o en sucesiones progresivas sino en cortes y saltos. En *Trece dioses*, esa atonía se muestra en la insustancialidad de la trama y la dilatación del tiempo mediante el sueño de Florencio, los diálogos, las descripciones del paisaje y el relato del tío Simeón; en sus cuentos y relatos breves de la época, sin embargo, el tiempo suele mantenerse lineal, pero será en su tetralogía donde mayor uso haga de las distorsiones temporales, sobre todo si se consideran, como argumenta Bobes Naves, las cuatro novelas como parte de una única novela, entonces tenemos que *Tinieblas en las cumbres* da comienzo a la historia de Alberto Díaz de Guzmán, intercalando la vida de Rosina en el capítulo titulado «El pasado», llevando el hilo temporal hasta antes de lo sucedido en el capítulo anterior titulado «Prolegómenos». En *AMDG* el tiempo se retrotrae de nuevo, esta vez a la infancia de Alberto, «Bertuco», en el colegio de jesuitas, que daría luz para la comprensión del carácter del personaje principal, y su vida continuaría siendo narrada más o menos linealmente desde el final de *Tinieblas en las cumbres* hasta la segunda parte de *La pata de la raposa*, en que se produce una elipsis temporal; tras ésta y la tercera parte vendría inserta todo *Troteras y danzaderas*, que cubriría dicha elipsis. En esta variedad de la distorsión temporal es Pérez de Ayala, sin duda, un hito de la novelística hispana.

LA AUTOBIOGRAFÍA. EL NUEVO HÉROE ESPIRITUAL

La subjetivización del tiempo viene posibilitada de un modo fundamental por la aparición de un personaje central que o bien relata sus propias memorias, como hará el marqués de Bradomín de Valle-Inclán, o el Antonio Ossorio de Baroja en la tercera parte de *Camino de perfección*, o el Azorín de Martínez Ruiz también en su tercera parte de *La voluntad*. O bien, un narrador que relata las memorias de un ser extraordinario por algún aspecto. De este último tipo serían los textos de Gánivet, cuyo narrador en primera persona, Ángel, el autor mismo, cuenta los episodios biográficos de su Pío Cid; Unamuno con el experimento positivista de Apolodoro, y Pérez de Ayala biografiando la crisis de conciencia de Alberto Díaz de Guzmán. En todos estos relatos, el ser biografiado acapara toda la atención y envuelve el resto de las realidades entorno desde su posición primordial en el mundo novelesco.

Por contraste con el hacer de la novela decimonónica, en estas nuevas novelas los personajes dicen y piensan, ven pasar el mundo por su conciencia. Y ya no se encuentra el conflicto del personaje en relación con otros personajes, sino consigo mismo. Son novelas de conflictos interiores, en los que la metafísica suplanta a la física del mundo realista. Y el interés de todos estos autores no es más que mostrar al ser humano en sus problemas existenciales. De esta manera la biografía se concibe como el mejor medio de desarrollar dichos conflictos. Sus protagonistas son héroes que vencen peligros metafísicos y cuyo fin último es afianzar su personalidad intentando salir de la abulia finisecular «a condition of utter neverlessness and despair» (Arjona 1928: 659), como ha sido definido desde la crítica literaria anglosajona, la que les lleva a la imposibilidad de ejercer su voluntad; o bien, develar su identidad, como en *Amor y pedagogía*, en donde el personaje por medio de la ficción trata de construirse a sí mismo, junto a su propia biografía. Así, dice Gullón del personaje de Unamuno que «su única entidad será la que se forje en el futuro textual» (2003a: 183).

Estos personajes son comúnmente personajes símbolos que pretenden desarrollar un carácter más amplio que el individual. Lo dice expresamente Martínez Ruiz de su Azorín, que era al fin y al cabo él mismo: «Azorín es casi un símbolo; [...] una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la fe de afirmar de la generación naturalista» (1968: 255). Esta simbología trazada entre el

personaje y su generación servirá para la confrontación con la realidad en que viven esos seres. Según Fox, «La autobiografía asume el papel simbólico del fondo de la realidad contra la cual reacciona el protagonista» (en Azorín 1968: 31).

La vida de Alberto en la tetralogía ayalina también pretendía ser símbolo de una sociedad, la española de principios de siglo, que como dije arriba, iba desde la crisis de conciencia individual a la crisis social en el plan literario preestablecido por Pérez de Ayala. Una nota a destacar como diferencia entre los protagonistas de las novelas mencionadas y aquellas del escritor asturiano es que en estas el protagonista observa la realidad buscando un soporte moral, de regeneración educativa más que social y política, más cercana a la de Ganivet, atribuyendo al arte un poder fundamental de catarsis; ese héroe incipiente como es Florencio Flórez de *Trece dioses*, escucha una voz que lo amonesta en su jornada de cacería, «sé bueno, sé bueno» (Pérez de Ayala 2000: 30); o al Alberto de *La pata de la raposa*, que venciendo las cadenas internas, o royendo la pata que había caído en el cepo, si se quiere, empleando la metáfora ayalina, se repone con fuerzas renovadas, tras un fenómeno catártico, proponiéndose «trabajar sin dinero, siendo pobre; trabajar sin sensualidad, siendo casto; trabajar con humildad, siendo obediente» (1963: I, 433) y hacerse escritor para el bien de la sociedad; y más claramente, en un modo más discursivo, expone Pérez de Ayala la importancia de la moral en la confección de sus obras, de cualquier obra literaria digna de ese nombre, estableciendo en *Troteras y danzaderas* que la diferencia del gran Arte es una «diferencia de concepción moral y no de técnica» (1963: I, 576).

Semejantes enseñanzas de valoración y autenticidad personal imponía Ganivet en su *Pío Cid*, como aquella en que proclama una religión natural para los hombres: «Aun para el hombre más desgraciado, para el que ha perdido el amor y la fe, hay siempre una religión indestructible: la de la tierra» (Ganivet 1951: 376). Estos son héroes voluntariosos que positivamente se sobreponen a la pérdida de las muletas de la tradición; recuérdese que Alberto había recién matado al dragón del ridículo, el cual le impedía, debido a su educación jesuítica, contar con la realidad externa, poner en acción su voluntad; sin embargo, los héroes de Martínez Ruiz y Baroja en ningún momento salen de su solipsismo intelectual, a pesar de que tanto unos como otros acaben sus respectivas historias habiendo dejado en rédito su voluntad: en el capítulo cuarto de este trabajo se aporta la información desde la que este final cobra un sentido renovado gracias a la armonía que el protagonista ha conseguido tras su

comprensión como epítome de la humanidad, por lo que todos los sucesos por dolorosos que sean entran a formar parte de esa armonía universal que él en sí mismo ha podido identificar tras su reconocimiento gradual como región, nación y hombre; Alberto, que vuelve derrotado a su aldea tras abandonar las letras y a su último amor, se encuentra con que su novia prometida, Fina, se había suicidado por su causa, sin embargo, el protagonista se dice así mismo: «Aún hay sol en las bardas» (Pérez de Ayala 1963: I, 468), mirando a la aldea melancólicamente pero dejando una rendija abierta a la esperanza, lo que no ocurriría tampoco con Azorín y Ossorio, quienes se pliegan completamente a la sociedad que hubieran denunciado antes, aceptando sus convenciones y exigencias.

INSERCIÓN DEL NARRADOR EN EL MARCO DEL RELATO (DIGRESIONES)

El narrador, desde su subjetividad autorial, constantemente acompaña el discurso de sus personajes con su intromisión, como haciendo recordar al lector que se mueve en un mundo de clave literaria. Esta presencia del autor en la novela no es nueva en las letras españolas del momento, pues ya Clarín y, sobre todo, Galdós lo practicaban con frecuencia; el método preferido de este último era el estilo indirecto libre, por el que el narrador se apropiaba del discurso actancial. El narrador fingido que utiliza Ganivet es un narrador inverosímil que al entrar en escena señala marcadamente su función literaturizante, ya que en muchos casos narra acontecimientos de extrema intimidad sobre Pío Cid que pretende sean objetivos y creíbles.

En las novelas modernistas que nos ocupan, la digresión juega diferentes papeles; son sus mejores prendas las de enriquecer el relato con las pinceladas maestras que contribuyen sutilmente al sentido último de la narración, esto ocurre en Martínez Ruiz y Baroja, cuando lo que aportan son las claves ideológicas y filosóficas de la historia narrada. Aún se preguntan los críticos el porqué de las cartas de Martínez Ruiz a Baroja en *La voluntad*; en ellas se nos cuenta el final que llega Azorín, y es el autor mismo el que lo narra. Lo que nos interesa ahora, de todos modos, es que esa inserción opuestamente a como sucedía con el narrador de Ganivet, aporta verosimilitud, crea un puente entre ficción y realidad. Las

digresiones en Pérez de Ayala son los conocidos capítulos prescindibles, los cuales irónicamente son la almendra, quizá amarga, del relato:

Hacen el efecto de una fotografía fija intercalada en una película en movimiento, pues son discursos no-progresivos que detienen la acción y obligan al lector a una reflexión sobre temas que están expresados en un sistema semiótico literario en la novela y en un sistema semiótico racional, discursivo, en esos párrafos (Bobes Naves 1980: 84).

En ellos, el autor expone el mismo contenido sobre el que versa la narración, pero en otro código semiótico, como dice Bobes Naves. El tema viene desarrollado directamente, descubriendo o develando los sentidos que permanecían ocultos en la narración. La ironía del autor-narrador juega un papel no despreciable, como sucede en el relato titulado *La espalera*, donde, tras una sarta de ridiculeces, muy del gusto modernista, el narrador se defiende: «Quizá se me tache de conceptuoso o redicho, pero todas estas lindezas y otras más de que no hago mención pasaron por el magín del enamorado mozo» (Pérez de Ayala 2000: 827). En casos como éste, la ironía del narrador pretende bloquear la sensación de verosimilitud del relato, lo que Amorós (1978: 95) llama *ilusión de realidad*.

En capítulos prescindibles como el que aparece en *Trece dioses*, la crítica al hábito de la lectura realista es más que patente:

Este párrafo no es más que una expansión amorosamente infantil del autor de las memorias. Pasen sin leerlo todos aquellos aficionados a seguir paso a paso al protagonista de cualquier acontecimiento (Pérez de Ayala 2000: 17).

Como diferentes críticos han observado, estos capítulos prescindibles tendrían la función de seleccionar el tipo de lector idóneo para esta nueva literatura, como ya viene aconsejado directamente en la nota introductoria en su novela de 1902: «Léanlo las almas nobles y delicadas». En fin, ideología, literaturización, ironía, crítica y selección del lector son algunas de las actitudes más sobresalientes de este tipo de digresiones autoriales.

IMPREGNACIÓN EMOTIVA DE LAS DESCRIPCIONES

Desde Ricardo Gullón a Darío Villanueva, la crítica ha venido divulgando el rótulo de *novela subjetiva* o *lírica* para referirse a este nuevo tipo de narración: es fácil comprender este aspecto novedoso en España por aquellos años, aunque respondiera, en cierto modo, al impresionismo europeo, y quizá su mayor exponente por aquellos pagos fuera Baudelaire. La emoción es para las poéticas de la época, como la de Ortega y Gasset, con quien coincidiría Pérez de Ayala, el objetivo fundamental de una novela; el fin al que una novela se esperaba que apuntase era el contagio de la emoción humana, era en palabras de Unamuno lo «hondamente humano» y que Ortega interpretaba como «la emoción»; sí el erudito filósofo decía: «la sustancia última de la novela es la emoción; las novelas no están ahí para otra cosa que para revelarnos las pasiones de los hombres» (Fernández Cifuentes 1982: 67). Esta emoción de la que hablaba Ortega era también para los escritores modernistas el *quid* de la novela. En Valle-Inclán, desde el lenguaje empleado hasta las descripciones de los jardines e interiores del Palacio de Brandeso, aspiraban a despertar la emotividad del lector; la lógica y lo cerebral de la trama decimonónica venía a diluirse en la emotividad, en la expresión del sentimiento y del mundo interior del autor. Esta emotividad tiene una función especial en la descripción del entorno en el que el sujeto se proyecta, y al que atribuye sus propios estados de ánimo. Este fenómeno, al que pudiéramos llamar *sentimiento de la naturaleza*, será altamente valorado por Martínez Ruiz, quien llegará a expresar la excelencia de los escritores que saben trasladar a la cuartilla la emoción del paisaje: «Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje [...] es una emoción completamente, casi completamente moderna» (1968: 130). Aquí, cuando dice «casi moderna», el autor quizá estuviera pensando en las raíces románticas de dicho fenómeno. En efecto, no es de extrañar que ese sentido de la emotividad proviniese de los escritores franceses románticos y de ese deseo de expandir el yo artístico anclado en el *spleen* secular. Según López Castellón, en Baudelaire

no se trata, pues, de interpretar un paisaje sino de seguir un proceso inverso: 'todo paisajista que no sabe traducir el sentimiento que produce un conjunto de materia vegetal o animal no es artista'. La naturaleza no es sino un eco, un espejo, una prolongación de la sensibilidad humana. Baudelaire podría decir con Amiel: «Un paisaje es un estado del alma» (1999: 24).

Lo cual no deja de estar en relación directa con el impresionismo, sobre todo en pintura. Esto tendrá un especial influjo en Martínez Ruiz, quien, como se sabe, en *La ruta de Don Quijote*, haría uso predilecto de esta técnica de atribuir estados anímicos a los objetos de sus descripciones, de modo que la Castilla quijotesca por la que pasa se subjetiviza, y aclimata a su propia idiosincrasia; el arte y la literatura han conquistado el paisaje. En Pérez de Ayala, no parece que sea una técnica usual, aunque sí aparezca en *Trece dioses*, con la adjetivación afectiva que hace modular la realidad según el ánimo del escritor. Así, en la novela corta de 1902, Pérez de Ayala escribe sobre las «Áridas, abrumadoras, eternas planicies de Castilla» y del «crepúsculo anodino y vulgar, antipático» (2000: 4), lo que contrasta con lo escrito por Azorín unos tres años después: «Entre las *gráciles* enramadas de olmos y chopos» o «el llano continúa *monótono*, yermo» (1966: 40 y 31).

Otra nota característica de estas técnicas descriptivas muy cultivadas por los autores modernos es la sinestesia, la fusión de sensaciones captadas por diferentes sentidos, lo que corroboraba esa insistencia en plasmar el mundo en su intrínseca mezcolanza, en la indistinción de sus elementos. Así, en Ayala encontramos esta tendencia muy modernista, eficazmente impulsada por Rubén Darío. En el relato corto de 1904 titulado *Quería morir*, encontramos descripciones del paisaje como éstas: «Las nubes algodonosas, abandonadas aquí y acullá» o «los troncos tenían un color tierno y translúcido de violeta» (2000: 789); y más claramente: «la luna [...] difundía en el paisaje la melancolía de su luz aterciopelada y cariciosa» (2000: 791), en que aparecen los dos tipos de descripciones, aquella sinestésica en «aterciopelada», y aquella otra que mencioné arriba de la fusión del paisaje con el ánimo del autor en «cariciosa», buscando correlaciones de otro orden que el sensitivo.

Los ejemplos de lo dicho en los relatos primerizos de Pérez de Ayala podrían multiplicarse. En *Espíritu recio*: «En el aire aromas penetrantes y fecundos» (2000: 805), o sintagmas tan modernistas como «Las dulces cadencias amorosas» (2000: 805). Y en *Una aventura del padre Francisco*: «jardín litúrgico», «tarde eglógica», «el río se desliza agosto» (2000: 65), y el uso del nombre de un pintor por el matiz de color característico de sus cuadros: «los prados pabloveroneses». Del mismo modo, este fenómeno se puede encontrar en sus poesías, de evidente deuda modernista,

como en «Almas paralíticas», de *La paz del sendero*: «tiene ácueos destellos, en un tremor brillante» o «una gama sinfónica de olores definidos» (1963: II, 85 y 88).

Las referencias de este tipo de descripciones emotivas y sinestésicas de pleno simbolismo son obvias en *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, donde se rastrean construcciones adjetivales como «los cipreses venerables», «la caricia de la luz» (1998: 99) y «esa luz otoñal y triste que parece llena de alma» (1998: 119). El origen de esta doble técnica descriptiva, la de fusión de sentidos y la de correlación del paisaje con una realidad anímica, parece estar en los inicios del simbolismo. Ya en la poesía de Baudelaire aparece este fenómeno en lo que él mismo llamó *correspondencias*, y que expuso en su famoso soneto titulado con ese mismo nombre.

López Castellón (1999: 27-28) distingue entre correspondencias horizontales o *sinestesias*, que «establecen la unidad en un mismo plano mediante una especie de transformación de energía, detectando las afinidades que existen entre percepciones de órdenes diversos, sin que intervenga en ellas la valoración», y correspondencias verticales, que «vinculan lo invisible con lo visible pero mantienen la noción de escala» y agrega que en las horizontales «se trata de una simple equivalencia dentro de la fusión de los sentidos, es decir de una simetría y no de una proporción desigual».

Estas técnicas descriptivistas del modernismo español adoptan fielmente el patrón simbolista francés, si bien parece que el propósito con el que se usa en Francia estaba relacionado con la búsqueda de salida al *spleen* secular y la fusión mística de todo en la sensibilidad artística del poeta. En España, la abulia también se combate con el arte, con la ensoñación (éxtasis) —ahí están los casos de Azorín, Antonio Ossorio, Alberto Díaz de Guzmán—, pero esta proyección o como expansión del narrador sobre el paisaje (la naturaleza) se relaciona con la revalorización de las tierras españolas, castellanas por antonomasia, y de búsqueda para la posterior identificación con el alma de la nación a través de su paisaje; técnicas que cobran en el modernismo hispánico, pues, un matiz profundamente nacional.

FUSIÓN DE GÉNEROS

La indistinción genérica de las obras de este período de las letras españolas que nos ocupa también ha dado mucho de sí. Es patente que, como dice Martín, en la

novelas de 1902: «Se viene abajo la tradicional distinción entre los géneros literarios (novela, ensayo, poesía, etc.) y, más aún, entre las artes (literatura, pintura, música, etc.), y entre éstas y las ciencias (filosofía, sociología, psicología, etc.)» (1999: 185). Las más desarrolladas fusiones de géneros dentro de la novela modernista son aquellas que promueven los marbetes de *novelas líricas* (novela y poesía) y *novelas filosóficas* (novela y ensayo), y de nuevo Martín ofrece una sucinta explicación: se habla de novela lírica «porque se exige de la narración la dimensión *poiética* del lenguaje» y novela filosófica «porque aspira a la indagación cognoscitiva de la realidad» (1999: 186).

Efectivamente, el fragmento ensayístico es también muy común en este tipo de novelas, y su función es generalmente la de reflexionar sobre la crisis del fin de siglo en todos sus aspectos. Pero no sólo es el fragmento ensayístico lo que llevan estas novelas, sino que ellas por sí mismas son filosóficas, pues problematizan determinados aspectos de la realidad. Su punto de partida principal es la crisis en la actitud del hombre frente al mundo, abrazando una gran gama de cuestiones avaladas por la tradición filosófica. Es notorio el peso de la reflexión en las novelas de Unamuno, que problematiza conceptos pedagógicos y el modo de adquisición del conocimiento humano, o en Baroja y Martínez Ruiz, con la división entre hombre reflexivo y hombre de acción o de voluntad, y al fin y al cabo del acomodo entre mundo y yo, o acaso el Pérez de Ayala siempre arrinconado con el marbete de *intelectual*, de los planteamientos estéticos, y su platonismo dialéctico en busca de los valores eternos del universo: Verdad, Bien y Belleza.

La novela lírica ha tenido en las últimas décadas su mejor asentamiento como definición de la novelas de principios de siglo. El lirismo se acentúa precisamente por causa de la subjetivización de la novela, cuya característica más inmediata es el uso de la primera persona narrativa. Estas novelas se acercan al poema en prosa, y en ocasiones cumplen con los requisitos fundamentales de este tipo de poemas. Las reiteraciones, anáforas, correlaciones, las elipsis, la adjetivación preeminente, y la disposición simétrica y cerrada de algunos párrafos tienen plena carta de naturaleza poética. Son muchas las conexiones de esta novela con la de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, el mayor poeta en prosa quizá de todos los tiempos, quien dejó buena muestra en su *Platero y yo*. Esencialmente, el componente lírico de estas novelas, basándome en las funciones del lenguaje establecidas por Jakobson, está en la autorreferencialidad de su lenguaje, en la preponderancia de la función poética del

signo lingüístico empleado, o lo que es lo mismo, la atención puesta primordialmente en el significante.

En la novela de 1902 de Pérez de Ayala se puede, sin duda, encontrar fragmentos de un reconocible tono poético. Las características de reiteración y anáfora no son comunes en su narrativa al modo en que lo será en Martínez Ruiz o Baroja, sin embargo, en líneas como las que transcribo a renglón seguido se percibe claramente el énfasis puesto en el significante, el cual muestra una cierta virtualidad pictórica como si de colores de una paleta se tratara:

 Mi tía avanzó en la oscuridad con pasos firmes, seguros, conocedora del terreno que pisaba y fuese a abrir un balcón. La luz juguetona y amarillenta que penetró por él a chorros fue a posarse en los objetos, iluminándolos con caprichosos juegos de luz, ora con reflejos dorados y rojizos, como llamas impalpables, en los bronceos cincelados de un bargueño siglo XV, ora con brillantes matices de esmeralda en el damasco de seda que recubría los muebles. Un rayo de luz impetuoso y rápido fue a chocar contra la luna de un espejo veneciano antiguo, rebotó en ella y volviere impertérrito contra el lienzo borroso de un añejo retrato, mas fue su empeño inútil si pensó en esclarecer la figura del personaje retratado, que se veía oscuro y enigmático, velado por la sombra, negruzco y lejano, como si estuviese en el fondo de un pasillo profundísimo (2000: 16).

La transición de la luz por los objetos de la estancia es un motivo muy explotado por la estética modernista aportando a la realidad unas connotaciones de subjetividad que viene facilitada por esa nueva y personalísima manera de percibir el mundo al tiempo que lo crea. El mismo recurso luminístico para la creación del mundo narrativo aprecia Gullón (2003a: 234) en los textos de Juan Ramón Jiménez.

El teatro es otro de los géneros preferidos por Pérez de Ayala, que lo consideraba uno de los géneros literarios por excelencia, y al que se avenía idealmente la exposición de la tragedia del ser humano. La forma teatral, efectivamente, se percibe en casi todos sus relatos, en los que el diálogo forma un papel fundamental, en ocasiones acompañado de ligeras acotaciones, como sucede en el debate que sostienen los jesuitas en el despacho del Padre Rector en *AMDG*, capítulo que titula «Consejo de pastores». En él se puede observar una típica estructura teatral dentro de la narración global. Este debate se encabeza con el apunte de los personajes que en él intervienen, señalando en negrita

«Interlocutores», y comienza con la acotación en que se describe el escenario y del que aquí extraigo algunas líneas:

Celda del Padre Rector. Una pieza cuadrangular, de blancos muros, mates. La puerta que la da acceso desde el tránsito, muy cerca de una esquina. De cabecera al muro de la puerta, la camarilla, cerrada por tabiques cuya altura promedia la de la estancia, y de manera que mata otra esquina y hace un pasillo pequeño y oscuro, en cuyo fondo está la dicha puerta (Pérez de Ayala 1995: 197).

Otros ejemplos de la forma dramática en las narraciones de Ayala son el diálogo de Alberto y Yiddy en *Tinieblas en las cumbres*, o la escenificación del *Otelo* de Shakespeare en *Troteras y danzaderas*. Género mixto entre cuento, teatro y ensayo es el de *Sentimental Club*, de 1909 (cfr. Myers 1981), texto que ha sido entendido como la primera comedia de Pérez de Ayala. García Mercadal lo incluye en la sección de novelas cortas de las obras completas, con el título *Revolución sentimental* (que recibió en la segunda edición de la obra); según el autor mismo, es novela «ideológica, satírica e idealística» (Fernández 1980: 130), en la que no obstante se dan todos los ingredientes para formar parte del género dramático (mención del *Dramatis personae*, unidad de acción, tiempo y espacio, un acto dividido en cinco escenas, acotaciones y empleo de la terminología de la comedia, cierre de la pieza con el telón), excepto la de su representabilidad.

FUSIÓN DE ARTES

Las artes se compaginan en estas novelas, tomando recursos artísticos ajenos a la literatura. Las artes que más han sido utilizadas para la composición de estas novelas son la pintura y la música, y el procedimiento acompaña a ese otro de la sinestesia: acumular la mayor cantidad de sensaciones procedentes de los diversos sentidos para mayor vitalidad de la obra. La música aparece como el elemento unificador de la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, desde el título se aprecia el prurito de realizar una literatura de tempo lento, suave melodía, y propicia a los sentimientos amables. Según Prado, Pérez de Ayala (1991) utilizaría conceptos musicales para organizar el material de su *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, en su pretensión de representar la armonía del universo por medio de la sinfonía

musical. De este modo los códigos de las diferentes artes juegan un papel descriptivo y de significación plena en la interpretación de estas novelas.

Lo mismo ocurre con la pintura, otra de las artes favoritas para la codificación de la realidad literaria, este recurso es ampliamente usado por Martínez Ruiz y Baroja en sus respectivas novelas. Fox señala el recurso pictórico en Martínez Ruiz basado en «la intuición de emplear otras obras de arte como marco de referencia para su propia creación. Y en la novela, esta técnica sirve para aislar las experiencias, para fijar las sensaciones pictóricamente en la mente del lector» (en Azorín 1968: 42).

Este deseo de plasmar la realidad artística en cuadros se aprecia también en Baroja, siendo el cuadro pintado por Fernando Ossorio, a saber, *Horas de silencio*, el símbolo y como la representación concentrada de la sociedad contra la que se yergue el pesimismo del protagonista. Se tiene, por tanto, una especial predilección por la técnica pictórica de mostrar en síntesis partes de la realidad que pueden ser comprendidas y aprehendidas en una sola mirada, se apuesta por la economía narrativa, y por la intuición artística.

Pérez de Ayala hará lo propio en la mayoría de sus relatos; él, que además era un incipiente pintor, conservará esa habilidad plástica de ofrecer auténticos y vívidos cuadros de la realidad, especialmente en lo que toca al paisajismo. Como ejemplo de esta plasticidad de su narrativa extraigo algunas líneas de la descripción del paisaje en su relato *Quería morir*. En ellas se va repasando uno por uno cada elemento que compone el cuadro del paisaje como si los estuviera dibujando en ese mismo momento, viniendo a ser recogidos en la frase inicial del fragmento a modo de síntesis de la que se develan analíticamente sus elementos integrales; así, *cielo, nubes, montañas, follajes, troncos, sol*, etc. En su intención de plasmar pictóricamente la realidad, el autor echa mano incluso del nombre de un pintor famoso por el uso personalísimo de sus colores:

No sé qué misteriosa laxitud infundía aquella tarde otoñal. El cielo era de un azul tenue, vago, desteñado, viejo y tan suave a la vista que se creía sentir en la piel el halago resbaladizo de las sedas vetustas. Las nubes algodonosas, abandonadas aquí y acullá, hacían pensar en la blandura propicia de los lechos mullidos. Las montañas iban alejándose en una escala de matices caducos —carminosos, grises, azulinos— que se fundía en el cielo. Los follajes secos dorábanse al sol. Los troncos tenían un color tierno y translúcido de violeta, y verdeaban en las sombras. El sol, alumbrando

de soslayo, tendía por tierra las siluetas duras, cárdenas, de los árboles. Las praderas eran de velludo verde; ese verde húmedo y venenoso, preferido de Pablo el Veronés. Las lindes de setos serpeaban negruzcas (Pérez de Ayala 2000: 790).

Otra característica relevante es el uso que los escritores de las novelas de 1902 hacen de la pintura para resaltar matices de personalidad de sus personajes; para ello Tanto Valle-Inclán como Pérez de Ayala comparan a sus personajes con diferentes cuadros, fundamentalmente de Velázquez, Goya, Murillo o el Greco, pero también Tiziano o Rembrandt. Así, en *Trece dioses*:

el sacerdote, de espaldas a la luz, que penetraba tímida y difusa por un alto ventanal, erguía su evangélica cabeza dibujada con un claroscuro rembranesco, y mi tía misteriosamente dolorosa se esfumaba casi en un recodo de penumbra, como una santa Ana de Murillo (Pérez de Ayala 2000: 27).

El mismo procedimiento se encuentra en Martínez Ruiz y Baroja; en aquél, es un recurso similar por comparación con personajes o entornos de su novela, adquiriendo éstos relevancia artística. En el segundo, los cuadros que se describen añaden algún matiz de personalidad a sus poseedores o completan la descripción psicológica de estos (1968: 41).

NOVELA DE ARTISTA. *EPATER LE BOURGEOIS*

Por último, es interesante enmarcar estas novelas modernistas del siglo XX en un tipo o subtipo de narración que según los estudiosos tiene su origen cultural en el Romanticismo y responde socialmente al inicio de la era industrial. Ogno (2003) apunta al joven filósofo Herbert Marcuse como uno de los primeros autores que llamó la atención sobre este fenómeno, en su tesis doctoral *La «novela de artista» en la literatura alemana*. Marcuse detecta el inicio histórico de la novela de artista en la época del Romanticismo, delimitada entre el *Sturm und Drang* y Thomas Mann, que conforman el emblema y concienciación de las escisiones de la modernidad: «La disgregación y laceración de las formas de vida orgánicas, el contraste entre el arte y la vida, la separación del artista de su ambiente, constituyen la premisa histórica de la “novela de artista”» (Ogno 2003: 240). Es pues desde esta nueva visión de las

novelas de 1902 como se entiende fundamentalmente la crítica a la sociedad y la moral de su tiempo. Es la actitud común de *épater le bourgeois*. Esta crítica se realiza desde la intuición artística de los protagonistas, que si bien no en todos los casos son artistas, sí comparten una refinada sensibilidad. Es este el primer objetivo de las «novelas de artistas»: contrarrestar el positivismo en su invasión de la vida y la «deshumanización» de la época industrial. Esta crítica se realiza, obviamente en todas estas novelas, tanto en el retiro voluntario de Valle-Inclán a épocas y países lejanos del actual, como en la crítica positivista que realiza Unamuno con el fracaso de la educación de Apolodoro en *Amor y pedagogía*, o en los continuos cuadros de contraste entre aldea y ciudad mostrados por Martínez Ruiz y Baroja:

Quedan perfectamente encuadrados dentro de la época de desarrollo de la «novela de artista»; contienen una fuerte crítica de la sociedad y de la moral de su tiempo; alguno de sus personajes principales mantiene lo que hemos llamado una relación especial con el arte, es decir, el arte se levanta como criterio normativo de sus vidas, estos mismos personajes viven en los márgenes de la sociedad y todos ellos [...] acaban abrazando un fracaso existencial (Ogno 2003: 242).

También hay ejemplos de esta crítica en textos ayalinos, mediante correlaciones y contrastes entre los idílicos paisajes y hermosos pensamientos, y los efectos de la industrialización con su mayor aliado, el tren de mercancías. Ejemplo conspicuo nos brinda este párrafo de *Quería morir*:

Al salir de la casa, la luna, como el alma de la noche, difundía en el paisaje la melancolía de su luz aterciopelada y cariciosa. Sobre los setos de una calleja, las ramas retorcidas de los pomares se entrecruzaban en bóveda; yo me incliné sobre el cuello del caballo para no tropezar en ellas. Oíase el llanto de la tórtola (Pérez de Ayala 2000: 791).

Solo un párrafo más abajo, por contraste, aparece la locomotora que sale del interior de la tierra con sus «hombres rojizos», en alegoría del infierno:

Mi caballo se detuvo en seco. Las barreras del paso a nivel estaban cerradas. Un estruendo formidable avanzó raudo, cruzó ante mi vista, con sus hombres rojizos que atizaban el horno de la locomotora con su larga hilera de vagones atiborrados

de carbón. Venían del seno del mundo, de buscar en el espíritu de la naturaleza, matándolo, para disfrutar de sus entrañas (2000: 792).

En otros relatos de la época, como *Espíritu recio*, Pérez de Ayala escribe: «Sonó la locomotora, surgieron los discos rojos en la revuelta de la vía, y entre el azulado claror de la luna, que inundaba el paisaje, avanzó rauda la mole negra del tren» (2000: 801). Aquí se presenta la naturaleza (*luna*) y el color de lo puro por excelencia (*azul*), en contraste con la industrialización (*locomotora*) y su color (*negro*).

Este contraste entre lo artificial y lo natural tiene su parangón en el de la ciudad y la naturaleza, con predilección por la montaña. No obstante los personajes de estas novelas han sido llamados *senderistas* por su afición a recorrer los paisajes castizos de España. En efecto, tanto las novelas precursoras de Unamuno, *Paz en la guerra*, o de Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, como las de Baroja, *Camino de perfección*, y Pérez de Ayala, *Tinieblas en las cumbres*, presentan la ascensión a una montaña, que, aparte de otros valores, tiene el de oponer la paz natural, y en algunos casos el éxtasis de fusión con la naturaleza, al tránsito de la urbe, incidiendo en la crítica de este último. No está de más hacer notar que en el relato de 1902 de Pérez de Ayala aparece igualmente este deseo de fusión con la naturaleza, lleno de eferescencias panteístas y de oposición a la sociedad, si bien no es en la montaña donde esto ocurre sino en la estepa castellana. Nótese el parecido con los pasajes de Ganivet y Unamuno en los mismos pasajes de sus novelas, en que se emplean idénticos sintagmas como «el alma de todas las cosas». En este caso, el arrobo místico ante la naturaleza tiene su contrapartida en la torre de la iglesia que se erguía «insignificante e insolente», así como la cigüeña inmaculada, que en una lectura alegórica podría ser interpretada como el alma que vuela de la iglesia, o religión tradicional, al cielo u ondas de azul, la naturaleza divinizada:

El alma de todas las cosas flotaba en el ambiente con insinuaciones divinas, como encarnándose en etéreas, vagarosas vibraciones que salmodiaban con ritmo de arrobamiento el Supremo Himno del Cosmos.

A mi izquierda, la torre de la iglesia erguía insignificante e insolente desafiando al cielo. Una cigüeña inmaculada voló del campanario mezquino para anegarse en ondas de azul (Pérez de Ayala 2000: 29).

Las «novelas de artista» privilegian este enfoque de crítica de la sociedad recién industrializada, y refuerzan el lado humano de la sociedad, identificado con los sentimientos y la sensibilidad, por contraste con el embrutecimiento y el automatismo que traían los nuevos tiempos. Los artistas de estas novelas son los encargados de encontrar en sí mismos la repulsión a este modo de vida y expresarlo en una nueva literatura. Es por ello que el personaje-artista juega un papel fundamental en la exposición metaliteraria del nuevo modo de novelar. Si esto es claro en Azorín y Ossorio, como en el marqués de Bradomín, no lo es menos en Pérez de Ayala, quien realiza disquisiciones sobre literatura y arte en abundantes páginas de sus relatos, especialmente a través de su *alter ego* en *Troteras y danzaderas*, de 1913, donde, como queda dicho, expone los principios de su poética de madurez, en renuncia fundamental del modernismo formalista y vacío de ideas; si bien por el 1902, con *Trece dioses*, ya diera algunos pasos firmes en su incipiente capítulo prescindible, sumándose a la crítica de la tradición literaria precedente, como queda dicho más arriba.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A. AMORÓS (1973), *Vida y literatura en «Troteras y danzaderas»*, Madrid, Castalia.
- A. AMORÓS (1978), *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos.
- F. AYALA (1981), «Pensamiento e imaginación en Pérez de Ayala», en *Simposio internacional Ramón Pérez de Ayala (1880-1980)*, ed. P. H. Fernández, Albuquerque, University of New Mexico, pp. 118-127.
- AZORÍN (1966), *La ruta de Don Quijote*, ed. H. Ramsden, Manchester, University.
- AZORÍN (1968), *La voluntad*, ed. E. I. Fox, Madrid, Castalia.
- P. BAROJA (2005), *Camino de perfección*, Madrid, Alianza.
- M. C. BOBES NAVES (1980), «Renovación del relato en las primeras novelas de D. Ramón Pérez de Ayala», en *Pérez de Ayala visto en su centenario. 1880-1980*, Oviedo, IDEA, pp. 73-97.
- R. A. CARDWELL y B. MAC GUIRK (1993), eds., *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder (Co.), Society for Spanish and Spanish American Studies.

- L. FERNÁNDEZ CIFUENTES (1982), *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Madrid, Gredos.
- Á. GANIVET (1951), *Obras completas II*, Madrid, Aguilar.
- G. GARROTE BERNAL (2008), [«Transformaciones de la literariedad. El caso A. M. D. G.»](#), *AnMal Electrónica*, 25, pp. 29-51.
- G. GULLÓN (2003a), *El jardín interior de la burguesía: la novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- G. GULLÓN (2003b), «El jardín de la burguesía española: la novela en torno a 1902», en *Las novelas de 1902*, ed. F. J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 41-55.
- D. K. ARJONA (1928), «*La voluntad and abulia* in contemporary Spanish ideology», *Revue Hispanique*, 74, pp. 573-671.
- E. LÓPEZ CASTELLÓN (1999), *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal.
- E. D. MYERS (1981), «*Sentimental Club*: un cuento filosófico», en *Simposio internacional Ramón Pérez de Ayala*, ed. P. H. Fernández, Gijón, University of New Mexico, pp. 128-135.
- L. OGNO (2003), «La novela de artista», en *Las novelas de 1902*, ed. F. J. Martín, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 237-251.
- R. PÉREZ DE AYALA (1942), *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires.
- R. PÉREZ DE AYALA (1963), *Obras completas*, ed. G. Mercadal, Madrid, Aguilar, 3 vols.
- R. PÉREZ DE AYALA (1989), *Trece dioses. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez*, ed. G. Scanlon, Madrid, Alianza.
- R. PÉREZ DE AYALA (1991), *Tigre Juan. El curandero de su honra*, ed. Á. Prado, Madrid, Cátedra.
- R. PÉREZ DE AYALA (1995), *AMDG*, ed. A. Amorós, Madrid, Cátedra.
- R. PÉREZ DE AYALA (2000), *Obras completas III. Novelas cortas y cuentos*, ed. J. Serrano Alonso, Madrid, Biblioteca Castro.
- J. R. PRIETO JAMBRINA (1998), *El humanismo armónico de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad.
- M. de UNAMUNO (2004), *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza.
- R. M. del VALLE-INCLÁN (1998), *Sonata de otoño*, México, Porrúa.