

Elementos expresivos en la prosa de Ramón Pérez de Ayala

En todos los escritos ayalinos es muy patente la preocupación por el llamado, con mejor o peor fortuna, lenguaje figurado, si bien la imaginiería, en la concepción literaria de Pérez de Ayala, ha de ir en íntima relación con otros dos factores:

«Literatura que es sólo pensamiento, o sólo imaginación, o sólo lenguaje es literatura parcial, deficiente, ineficaz. La buena literatura, como la buena conversación, ha de tener un poco de las tres cosas, estrechamente abrazadas: un poco de filosofía, un poco de lirismo y un poco de elocuencia»¹.

En estas páginas pretendemos analizar someramente las imágenes y conceptos claves que operan en la obra del escritor asturiano, esa figuración abstracta que en buena parte proyecta y estructura formal y conceptualmente su quehacer literario.

La dualidad, el contraste y lo grotesco, el mundo grecolatino, el color y lo pictórico, la sonoridad y lo escultórico son los elementos creadores, e interdependientes, más perma-

(1) Ramón Pérez de Ayala: *Obras completas*, tomo IV, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1.008.

Citaré, en adelante, los textos ayalinos por esta edición de sus obras, especificando el tomo y la página o páginas.

entes y típicos del estilo de Pérez de Ayala, el mundo auxiliar de que con más fuerza se sirve el escritor para expresarse.

1) *La sonoridad*

Ya K. W. Reinink, entre otros, puso de manifiesto el poder expresivo del lenguaje ayalino², en el que se destaca la imagen del ruido natural, esa diversidad y variedad de sonidos que Ayala, de manera a veces obsesiva, intenta reproducir y manifestar:

«Al quebrar la noche, los cuarenta gallos ingleses rompían a cantar en sus jaulas, más que evocando el sol, enviándose recíprocamente bizarro y ronco reto, y los del corral les seguían, con voz pastosa, cascada a causa del profuso ejercicio de la masculinidad; y las tórtolas poníanse a gemir, y las palomas a arrullarse..., y los perros aullaban, y de la cuadra surgían nerviosos relinchos, gruñidos de los cubiles, y mansos mugidos de los establos, de manera que al asomarse la aurora por Oriente, era saludada con la más copiosa y unánime orquestación rústica, desde el maestro de batuta Noé» (II, 397 y 974).

La abundancia y confusión de ruidos es en realidad un juego expresivo y colorista de contrastes. El contraste es un concepto capital en la obra literaria ayalina:

«En la estancia palpitaban dos rumores: uno vasto, enorme, del mar; otro, cauto, tenaz y estridente, de la carcoma, en las vigas de la techumbre, pintadas de añil. Alberto se complacía en considerar el primero como símbolo de la necia garrulería humana; lo asociaba al recuerdo de los políticos de su país, de los poetas de su país, sonoros y espumantes, y de todo lo que reputaba ridículo en los hombres, como era el fluir y refluir a merced de un astro de luz prestada. Pero el estridor de la carcoma le era grato, y en la tarea perseverante del minúsculo bichejo reverenciaba, como en alegórica corres-

(2) K. W. Reinink: *Algunos aspectos literarios y lingüísticos de la obra de Ramón Pérez de Ayala*, El Haya / HAIA, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht (Holanda), 1959, pp. 83 y ss.

pondencia, la función corrosiva de las ideas clandestinas, ideas del mañana, trocando en polvo las obras sucesivas de los días» (I, 320).

La preocupación por la expresividad sonora conduce inevitablemente a intentar dar en las descripciones la impresión real, física, de la idea por medio de sonidos. Así surgen abundantes paronomasias, aliteraciones y demás juegos onomatopéyicos³:

«Una tarde corrió por Arenales jovial estrépito de bronceañea fanfarria» (I, 33).

Muy a menudo la reiteración de sonidos en la frase se refuerza con el ritmo acentual:

«En esto, oyóse de la parte de fuera *horrisona matraca* (—/—/—) y estrépito de *cencerros y latas* (—/—/—) furiosamente aporreadas» (II, 662).


«El agrio bramido de cornetas marciales (—/—/— de —/—/—) (I, 782)».

«El ronco aquejarse (—/—/—) de los *cascaables* (—/—) cascajosos (—/—)» (I, 834).

Cuando Ayala reproduce el misterio de los sonidos runruñeantes y suaves, lo refuerza con frecuencia poéticamente a base de metricismos, ritmo acentual, o con la musicalidad producida por las tensiones y distensiones de la línea de entonación; son ingredientes expresivos de gran fecundidad en su prosa:

«En el centro del jardín verdinegro y monacal, poblado de cipreses ancianos y mirtos seculares, una fuente, como extasiada, tenía decires misteriosos» (I, 1085)⁴.

(3) Ya Torner afirmaba que este fenómeno se encuentra en la literatura de nuestros días con intensidad no menor a la de siglos anteriores (vid. Eduardo M. Torner: *Ensayos sobre estilística literaria española*, Oxford, The Delphin Book CO. L.T.D., 1953, p. 122).

(4) El primer grupo fónico se compone de dos octasílabos con idéntico ritmo acentual: —/—/—/. Y todo el enunciado posee el esquema melódico 

2) *El color*

A las sensaciones acústicas siguen, en la frecuencia y lujo de su empleo, las visuales. Los efectos pictóricos que el autor sabe lograr son quizá únicos si se comparan con la adjetivación cromática de otros escritores de su generación. Su obra abunda en ejemplos de un sorprendente conocimiento de los colores y sus matices. Toda la imagería que Ayala despliega en sus descripciones va, por lo general, caracterizada a base de color primordialmente. La imagen del color es una constante en todos sus escritos. Llega a veces a lograr matizaciones sorprendentes y grotescas:

«... dos chinitas raquílicas, con cara color jabón de cocina y vestidas a la europea exageradamente» (IV, 685).

«Pero las góndolas son invariablemente negras: un negro mate, de ataúd de pobre» (*Hermann encadenado*, 251)⁵.

«La piel, moreno mate, color corteza de pan» (II, 677).

Suele ser el color el elemento que más y mejor caracteriza las peculiaridades de las descripciones físicas de los personajes. Parecen retratos pictóricos por la intensidad cromática de la descripción:

«De piel de sangre de toro, los zapatos; de seda bermellón, los calcetines; verde-dragón, la corbata...; de brasil, las mejillas; violeta, la parte rasurada del rostro; las patillas, de oro; ojos entornadizos, meciéndose sin cesar; papada y pestorejo carnosos...» (I, 830).

«La sotana de merino lustroso, como barnizado; el vivo del alzacuello, una pinceladita de morado ardiente, casi carmín; el afeitado de bigote y barba, color violeta y azulenco pálidos; el resto del rostro, rojo vehemente y bruñido; los ojos, profundos y negros» (IV, 22).

También en las descripciones de la naturaleza los efectos de luz y de color manifiestan constantemente la honda experiencia de los sentidos abiertos al mundo:

(5) Vid. Ramón Pérez de Ayala: *Hermann encadenado*, Madrid, Renacimiento, 1924.

«Detrás de los montes orientales flotaba un aliento de luz amarillenta, de la cual emergían, a veces, lanzas de oro. Las cimas se cubrieron de apocado matiz rojizo. Las hoscas y escuetas lontananzas montaÑeras del frente atenuaban sus perfiles tras un velo anaranjado. En el regato de una cuneta rutilaban momentÁneas sierpes luminosas. Las estrellas se hundieron en el cielo, poco a poco, y una ola de claridad tímida vagó por las alturas. El campo se arrebozaba en difusa luz de ensueño» (I,84).

No puede extrañarse que las referencias al arte pictórico aparezcan, por comparación, en los textos descriptivos para matizar ciertos colores:

«Era carillena, lechosa de color, pelo de caoba, muy encendida de labios, ojos negros y rubias las pestañas. Sugería el recuerdo de esas hembras pingües y fáciles que en las kermeses de Rubens, dejan, sin asombro, sus senos al aire, para que los sobe la mano venosa y cetrina de un flamenco beodo. Su falda era añil muy vivo, casi glorioso, semejante a los añiles de fra Angélico...» (I, 259 y 260).

El color y la sonoridad se aúnan a menudo en las descripciones para lograr una más cabal reproducción expresiva:

«Los gallos, en sus muladares, lanzan el rayo que prende el fuego de la aurora. La irradiación de los flamígeros quiquiquies hiende la oscuridad» (II, 1125).

«La claridad crecía, moviendo rumores» (II, 992).

La descripción de lo sensible nunca es meramente documental, sino que lleva una exaltación del color, de la luz, del sonido, del tacto, del olfato, del gusto, a la manera de los escritores y pintores impresionistas⁶. Por este camino, la manifestación literaria de las sensaciones, tal como la entiende el modernismo, puede desembocar en la creación de sinestesias:

(6) Vid. Amado Alonso: *El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Buenos Aires, Colección de Estudios Estilísticos, III, Instituto de Filología, 1942, pp. 194 y 195.

«El siseo de las viejas entonaba ondulaciones cromáticas» (I, 1090).

«Comenzaron a parpadear los arcos voltaicos, con un temblor sonoro y violeta» (I, 826).

El culto de la sensación es, en toda la literatura modernista, uno de los más firmes recursos de esteticismo⁷. La percepción de colores, sonidos, aromas, se conjuga para despertar emociones y correspondencias psicológicas. En este aspecto, es significativa la descripción de la plaza del Mercado de Pilares, rica además en otros tipos de recursos estilísticos: plurimembraciones, metricismos, ritmo acentual, aliteraciones, etc.:

«La plaza del Mercado: un gran espacio cuadrangular, entre caducas y claudicantes casitas con soportales, que a las horas antemeridianas se colmaba con el aflujo de la aldea, en un ancho hervidero de colores, olores y clamores, los más nimios y acres; toda suerte de carmines, cinabrios, veroneses y gualdas, de las frutas y hortalizas; los bermellones, cadmios, índigos y morados de las basquiñas, los dengues y los quitasoles labriegos; el aroma balsámico de las yerbas montesinas, el olor fatigoso de los quesos de pimentón, de afuegaelpito y de pata de mulo, vaho de terruño húmedo, husmillo de corraliza y de establo; cacareos de pollos, graznidos de patos, balidos de corderos, ladridos de canes, sonos de zanfonía y cornamusa, risas, sufragios e imprecaciones, la oratoria del sacamuelas, la salmodia de la niña de los romances, la quejumbre del ciego, recitador de crímenes y naufragios. A prima tarde, la plaza se desangraba e iba cayendo en pálida y silenciosa quietud, sin ningún signo de vida. En el aire inerte cerníanse las campanadas de la vecina iglesia de San Isidoro, doblando a ánimas» (IV, 236).

3) *Las imágenes de lo grotesco y del contraste*

Es curioso observar cómo a medida que se intensifica la imagen de lo grotesco en la obra ayalina, se intensifica asimismo el sentido del contraste. Ambas concepciones siempre

(7) Vid. A. Zamora Vicente: *Las Sonatas de Valle Inclán*, 2.ª ed., Madrid, Gredos, 1969, p. 136.

han acompañado a Pérez de Ayala y son imprescindibles en su visión del mundo y de las cosas; pero existe una gradación de intensidad entre la primera y la segunda época, además de ciertos cambios técnicos en la realización lingüística (si no cambios en la amplitud total del término, sí intensificación de una determinada técnica que en la primera época no era tan significativa)⁸.

Para reforzar lo grotesco, Pérez de Ayala recurre con frecuencia a comparaciones con animales y objetos:

«... rogó doña Consuelo apoyándose en la pierna sana y con la otra pendulando dentro del faldorio, a manera de badajo de campana» (I, 309).

«¿De qué manera concibe la región de los bienaventurados? Helo aquí: un puchero rojo, ceñido de una guirnalda de juncos y espinas, coronado por una llama que surge de su seno, del propio modo que de una tortilla de ron» (AMDG, 86)⁹.

«Un poco aparte, los sordomudos, que sollozaban con un lamento inarticulado, como canes gañendo a la luna» (IV, 725).

Donde mejor puede advertirse (no de manera exclusiva, claro está) la intensificación que con el tiempo adquirió lo grotesco en la obra de Pérez de Ayala es en los retratos. Retratista consumado, Ayala no deja pasar a sus escritos ningún personaje sin caracterizarlo, aunque sólo sea con unos cuantos rasgos, siempre certeros. En los escritos de su llamada segunda época se advierte una más intensa deshumanización en la caracterización, y los retratos acaban siendo puras caricaturas grotescas. Utiliza entonces una técnica más recortada y escueta que en la primera época, una técnica más apropiada, en suma, para acentuar los rasgos grotescos de la descrip-

(8) Vid. lo que acerca de esta evolución en la obra ayalina dice Reinink, p. 35. Para la idea del contraste en Pérez de Ayala, vid. Mariano Baquero Goyanes: «contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala», en *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Gredos, 1963. Y Casimiro E. Fernández: *En torno a la obra de Ramón Pérez de Ayala*, Salamanca, Tesis Doctoral, 1966.

9 Vid. R. Pérez de Ayala: *AMDG*, Madrid, Mundo Latino, Imprenta Helénica, 1923.

ción. Debería analizarse la relación que en este aspecto *esperpéntico* existe con Valle Inclán ¹⁰:

«Apenas transcurridos cinco minutos, irrumpió en la zapatería el voluminoso y rubicundo René Colignon, fabricante de achicoria y confitero. Su rubicundez era tan flamígera que proyectaba reflejos en las paredes. Tenía, además, la epidermis tirante y barnizada como una vejiga de manteca, y poseía una perilla color de trigo esmeradamente construida, desde donde se alzaba la blanquecina barbeta, como un huevo en una huevera de latón dorado. Ojillos galos, rabelesianos, azules y alegres, que delataban al deleitante de la mesa y del lecho» (IV, 47).

Esta técnica expresiva se encuentra aún más perfilada, por ejemplo, en el retrato de Tigre Juan (vid. IV, 553 y 554).

La idea de contraste colabora poderosamente con la visión caricaturesca del mundo que aparece en los escritos ayalinos:

«La dama exhalaba melindrosos resoplidos y se agitaba de aquí acullá con gentileza enteramente adolescente. Vista por la espalda era una figurilla breve, fina y graciosa. El anverso de la medalla no se correspondía con el dorso: pecho alisado con raseró, rostro acecinado y de ojos conspicuos, una faz del todo masculina» (IV, 55).

«De esta suerte, se puede oponer a la risa idealista que nace de las cosas, la risa realista que se burla de las ideas» (I, 1218).

Es muy común en Pérez de Ayala el contraste, entre personajes, de cualidades físicas o morales o ambas cosas a la vez. Bastarían como ejemplos los casos de Belarmino y Apolonio, y de Tigre Juan y Vespasiano Cebón. Hay muchos más no tan conocidos: el contraste entre don Severo Cuadrado y don Deogracias Redondo (los nombres son muy significativos al

(10) Norma Urrutia cree que no se puede hablar de influencias entre ambos escritores, sino más bien de *atmósfera* común en el tratamiento de ciertos temas típicamente españoles (vid. *De Troteras a Tigre Juan. Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Insula, 1960, p. 88, nota 35). Pero Ayala, en uno de sus ensayos, expone abiertamente el influjo de Valle Inclán sobre los escritores de su época (IV, 980 y 981).

respecto), catedráticos (I, 893); entre don Pablo y don Agustín (II, 1079 y 1080), etc. Dualidad y contraste. También en este punto hay similitud entre Pérez de Ayala y Valle Inclán. Zamora Vicente cree que, dentro de las *Sonatas*, una de las cualidades más intensas, pertinazmente mantenida, es la dualidad de mundos y de vertientes, de la que el contraste es la forma primitiva¹¹. Sirvan como ejemplos los contrastes entre Escobar y Serapio por una parte, y entre Simona y las siete hermanas solteras por otra:

«¡Qué contraste Escobar y Serapio! El carnicero, tan rollizo y colorado que parecía una res desollada, era la incorporación macorpórea del cuerpo humano en lo que tiene de más material. Escobar, amarillo, azuloso, vibrátil, casi etéreo, era la proyección más espiritualizada del espíritu humano en su tránsito a través del barro corpóreo» (IV, 214).

«Ellas, tan amojamadas y huesudas; Simona, tan fragante y tierna. Ellas, tan amarillas; Simona, tan blanca. Ellas, cardos: Simona, violeta. Ellas, talludas y todavía sin novio; Simona, ya casada, una chiquilla» (IV, 483).

Pérez de Ayala busca deliberada e insistentemente los contrastes, la armonía y conciliación de los contrarios, y así lo manifiesta de manera harto explícita, junto con el temor de que su propósito sea fallido, «y por eso el lector y el crítico no lo echarán de ver» (IV, 1058).

4) *Lo pictórico, escultórico y arquitectónico*

La recurrencia a elementos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos para expresar y explicar mejor los conceptos, y para completar y plasmar mejor las descripciones, es muy intensa en toda la obra ayalina:

«En la iconografía trágica, junto a Edipo, que imaginamos esculpido por Fidias, y Peribáñez, pintado por Velázquez, y don Juan, estilizado y algo femenino en una efigie de Pantoja, y Segismundo, retorciéndose en una talla sinuosa de Berruete, y Otelo, sobre una tela del Veronés, y el rey Lear, es-

(11) *Las Sonatas de Valle Inclán*, p. 74.

bozado en un bloque de Miguel Angel; entre esta asamblea de personajes infortunados y dilectos de los dioses, bien puede hacerse un hueco para Ginebra, la pastora de *Voces de gesta*. A Ginebra la vemos de bulto; muy real y auténtica, con la calavera en la mano, algo como la Magdalena, de Pedro de Mena, barroca y lírica en su furor, algo a lo Bernini, con las características cejas en acento circunflejo, la boca entreabierta y en arco, reminiscencias de las antiguas máscaras de Melpómene» (III, 155 y 156).

Valle Inclán tiene claras debilidades pictóricas, y el modernismo dejó también aquí su huella. Todo el arte modernista está traspasado de cultura artística. Parece como si no se pudiera sentir por cuenta propia, como si la sensibilidad se hubiera enajenado a los grandes modelos del color y de la literatura¹². En la prosa ensayista son muy frecuentes las relaciones que Ayala establece entre la pintura y el arte literario:

«He aquí lo que Valle Inclán trajo al idioma: la revelación de la pictórica virtud original del vocablo» (IV, 981).

«El actor debe poseer sensibilidad y facultades pictóricas, pues la visualidad del color es otro elemento del arte escénico» (III, 182).

Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, en III, 45 y 46 recurre Ayala a la pintura para ilustrar mejor algunas concepciones sobre la literatura; y en II, 510, 519 y 520 diserta sobre la afinidad entre poesía y pintura. Sin embargo, esta afinidad no es identidad, y en *Más divagaciones literarias* precisa este punto cuando al analizar el *Laoconte* de Lessing pone en claro la falsedad de intentar identificar poesía y pintura (vid. IV, 1080-1083).

Hay asimismo abundancia de imágenes y referencias escultóricas en la obra ayalina, sobre todo en los retratos de los personajes, que a menudo confieren carácter dramático, escénico, a diversos pasajes de sus novelas. Un texto de *Las máscaras* puede dar luz sobre este punto.

«Y, sin embargo, no es posible olvidar que el teatro tiene

(12) Vid. *Las Sonatas de Valle Inclán*, p. 96.

estrecho parenteco con la escultura, ya desde sus orígenes. Las figuras en la escena querían los griegos que se agrupasen con un orden escultórico, equilibrado y armonioso, al modo de un friso en relieve exento. El actor debe tener presente en todo punto que sus actitudes sean en alguna manera un tema escultórico» (II, 178).

Esto es lo que en gran parte sugieren las descripciones de los personajes ayalinos, un tema escultórico. Y en muchas ocasiones recurre Ayala explícitamente a comparaciones escultóricas para caracterizar o completar el retrato:

«Era la suya una expresión rígida, petrificada, escultórica, y parecía incongruente o artificial que se acompañase con el sonido de una risa viva» (II, 807).

«Aparte, en un espacio reducido, doña Iluminada, Carmina y Colás, anhelosos, algo adelantadas las manos y un pie, parecía que, merced a un encantamiento, habían quedado inertes en el movimiento inicial de la carrera. El tiempo había detenido también su andadura; si pisaba era como si no pisase. Todos permanecían en una estática relación trágica: grupo escultórico de un paso de Semana Santa que perpetuase diferentes escorzos, inestables y patéticos» (IV, 748).

La afición de Pérez de Ayala por la escultura es pareja a la afición por la pintura¹³. No es ninguna casualidad que en *La pata de la raposa*, Alberto, personaje que es sin duda trasunto del autor, se dedique durante el tiempo que permanece trabajando en el circo a modular carátulas groseras en arcilla (I, 347), y que idee un frontal del circo que simule un atrio de columnas dóricas de mármol (I, 345 y 346). Si se tiene esto en cuenta, no puede extrañar que Alberto, en la misma novela, haga esta descripción de la figura de Fina:

«El movimiento general de la figura de Fina, y la lacidad, tal vez rigidez de sus brazos, son dos cualidades de belleza gótica, o sea de belleza cristiana, la belleza moral, sugerida por formas plásticas. La estatuaria griega tiene el movimiento

(13) Vid. Francisco Agustín: *Ramón Pérez de Ayala. Su vida y obras*, Madrid, 1927, p. 23.

hacia adelante y a ras de tierra: la gracia dinámica de los caballos y de los ríos. En la estatuaria gótica el éxtasis anula el movimiento, y en vez de la gracia helénica, de naturaleza activa, pasajera, musical, aparece en aurora, como cernida por las nubes de la materia, la gracia divina, a modo de una luz inmarcesible. ¿Y en qué vidrio se ha de espejar esta luz mejor que en el vidrio de los ojos, umbral por donde el cielo entra al alma y el alma sale al cielo? Los antiguos acostumbraban cegar sus estatuas, porque las estatuas griegas no tienen menester de pupilas. Las esculturas góticas son contrariamente todo ojos, y el resto de la figura no es sino sustentáculo de ellos, como el incensario lo es de la brasa fragante y votiva.

Habrà observado usted que las mujeres en mármol que los griegos nos han dejado no son vírgenes ni son madres. No nos conmueven con la inocencia frágil de la doncellez ni con la serenidad noble de la maternidad. Pero el arquetipo de la mujer cristiana es la virgen madre; sublime paradoja. Y tal es el linaje de la belleza de Fina» (I, 338 y 339).

Fue la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XIX la que logró una ancha superación de las fronteras artísticas. Y Théophile Gautier es el nombre que brota en seguida ante este problema. Gautier se empeña en hacer un arte invadido por las artes plásticas. Es un buen catador y conocedor de la pintura y de la escultura. La literatura comienza a llenarse de léxico de esas artes¹⁴.

Las referencias arquitectónicas (la organización de la prosa ayalina tiene mucho de arquitectónico) son frecuentes, pero no tan abundantes como las pictóricas y escultóricas:

«La tez muy blanca; muy negras las cejas; muy brillantes los ojos; la boca, vista de frente, un arco de medio punto, y allí donde debiera estar uno de los chapiteles, el pitillo colgante, como columna; el ojo del mismo lado entornado, a fin de esquivar las espirales del humo, con lo cual el rostro adquiriría un gesto de befa, cansancio o desdén» (I, 19).

«No podéis imaginaros obra de mampostería tan compli-

(14) Vid. A. Zamora Vicente, *Ob. cit.*, p. 16.

cada y admirable como la cabeza del señor Cerdá. Surgía desde la planicie de los hombros a modo de obelisco o columna, totalmente cilíndrica, formando un solo cuerpo con el cuello, pues la sobarba y el pestorejo eran tan carnosos y abundantes que, corriendo en redondo, rellenaban la depresión que por debajo del cogote, orejas y barba suele hacerse en las personas que tienen cabeza humana; el cráneo, cupulino; la color, bermeja, y así, la columna capital se tuviera por de ladrillo; las cejas como dos porquetas o cucarachas que pasearan por el obelisco...» (I, 5 y 6).

La recurrencia a elementos arquitectónicos y geométricos está enraizada en la visión de lo grotesco. Esta visión es la que impulsa con fuerza las relaciones entre las partes físicas de los personajes y las figuras geométricas; por este camino, lo grotesco llega a veces a la total deshumanización:

«Otros días acostumbraba traerme el desayuno a la cama una de las criadas de doña Trina, la Prisca, moza alcarreña, de rostro esférico, cogote cúbico, torso cilíndrico y faldamento cónico. Con estos calificativos geométricos quiero dar a entender que la Prisca no daba impresión de criatura racional, ni aún irracional, como otros ejemplares que cumplen en los oficios domésticos. Era más bien una cosa, en cuya forma aparente se representaban ciertos caracteres simbólicos; la solidez, la exactitud, la fortaleza, la regularidad...» (II, 719).

5) *Lo religioso y lo pagano.*

Según Zamora Vicente, el más característico y complejo aspecto del modernismo literario es la mezcla irrespetuosa de piedad y paganismo.

Esta dualidad desgarradora se convierte en los modernistas en algo que hay que exhibir, decorativo, bello por su propia naturaleza dramática; en una palabra, se trata de «un deporte de buen tono»¹⁵. En las *Sonatas* de Valle Inclán, adjetivos de contenido religioso, piadoso o litúrgico se emplean para dar un picante sabor de pecado o de solemnidad a escenas muy

(15) *Las Sonatas de Valle Inclán*, pp. 41 y 44.

diversas. Estas aportaciones modernistas dejaron su impronta en Pérez de Ayala:

«En la noche eucarística» (II,107).

«Era una tarde apacible, solemne como un culto» (I, 1073).

«Por vivir siempre retirados en honesta penumbra, poseían el albor de las hostias, así en el rostro como en el alma» (II, 853).

«Y entonaba un aire melancólico, con algo de litúrgico, que se perdía entre el chirrido estridente de la carreta» (I, 1092).

No se trata de mera imitación de un rasgo que el modernismo se apropió con fuerza. Ayala lo integra ya desde el principio en su visión desgarrada e irónica, pero no siempre falta de humanidad, de lo grotesco y del contraste. Y en ello radica el uso personal y característico de adjetivos, comparaciones e imágenes de contenido religioso, no exentos en ocasiones de un evidente matiz anticlerical:

«*Pionono* (un burro); con papal continente, encaminóse a su vaticano» (I, 53).

«Solían permanecer allí a cenar succulentos guisotes de fi-gón, al pie de unos barriles ventripotentes que estaban ali-neados como cabildo de canónigos» (II, 770).

Por imágenes de tipo pagano hay que entender, en Pérez de Ayala, todo lo que se refiere a la mitología y a los clásicos griegos y latinos. Las imágenes y referencias son abundantísimas. Hay libros que parecen elaborados y compuestos con esta impronta. Baste con recordar títulos como *Bajo el signo de Artemisa y Prometeo*. La fuerte formación en humanidades clásicas recibida desde niño marcó a Pérez de Ayala para toda su vida, y esto tenía que manifestarse abiertamente en todos sus escritos. En el tomo II de las *Obras completas* (incompletas por ahora) pueden verse sus traducciones y glosas sobre los clásicos. En *Más divagaciones literarias* dedica un capítulo al análisis de las humanidades (IV, 1214 a 1236), y al comienzo de *Glosas sobre los clásicos* discurre sobre la enseñanza académica de las humanidades clásicas (II, 391 a

394). Algunos de los personajes ayalinos participan plenamente de las vivencias clásicas de su creador; por ejemplo, don Cástulo (en *Luna de miel, luna de hiel y Los trabajos de Urbano y Simona*), personaje que sirve además de contrapunto a la nula formación cultural de Conchona; el clérigo don Robustiano, en *Artemisa*; etc. La carga cultural grecolatina que existe desde el primero al último escrito ayalino es tan evidente que en muchas ocasiones produce agobio; en esa amplia manifestación erudita hay ciertas muestras de petulancia, como advierte Max Aub¹⁶. Será suficiente con unos pocos ejemplos para ilustrar uno de los ingredientes que con más fuerza está presente en la creación del escritor asturiano¹⁷:

«San Martín... aferróse a Remedios como en la noche pasada, con vehemencia tal y tan encendida brasa en las pupilas, que no se dijera otra cosa sino que el canino caballero pretendía resucitar aquellos remotos y bárbaros tiempos en que el sátiro, entre los troncos de una selva, palpitaba en acecho de la ninfa, y así que la veía, recia y maravillosa en su desnudez indefensa, lanzábase sobre ella» (I, 158 y 159).

«Rosina ni veía ni entendía nada. Iba como aquella diosa de la tragedia de Esquilo, convertida por Zeus en ternera y hostigada por tábano tenaz y cruel» (I, 41).

«En astucia y doblez, estos cazurros paisanos míos nada tienen que envidiar al griego más sutil, ni al que burló a Polifemo voraz, domeñó a Circe y puso un beso tembloroso en las ambarinas rodillas de la doncella Nausicaa» (I, 1052).

Se han tocado en este artículo algunos puntos capitales que explican en buena medida aspectos fundamentales del quehacer literario de Pérez de Ayala. A partir de estos focos generales expuestos surgen multitud de imágenes y comparaciones (el complejísimo problema del mundo figurado) cuya

(16) *Discurso de la novela española contemporánea*, México, El Colegio de México, 1045 (Jornadas, n.º 50), pp. 68 y 69.

(17) Sobre la formación clásica en Ayala, vid. Andrés Amorós: *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 10 y 11.

organización y significación queda ya fuera de los límites impuestos.

Las sensaciones sonoras, coloristas, pictóricas y escultóricas, juntamente con la mezcla irrespetuosa de religión y paganismo, manifiestan evidentes concomitancias y relaciones entre la producción literaria de Valle Inclán y la de Pérez de Ayala. Se trata de elementos esteticistas proyectados por las escuelas poéticas francesas postrománticas, cuya herencia llegó a España a través de Rubén Darío. Podría hablarse de una atmósfera común, dejada por el modernismo, en el tratamiento de estos temas por parte de Valle Inclán y Pérez de Ayala.

Pero existen otros elementos artísticos que relacionan estrechamente a ambos escritores: la visión de lo grotesco y de lo esperpéntico, la musicalidad de la prosa, las dualidades y bimetraciones, etc. Un análisis serio permitiría conocer el alcance de estas similitudes.

El color, la sonoridad, las referencias pictóricas y escultóricas, lo religioso y lo pagano, tienen en Pérez de Ayala la peculiaridad de insertarse en una visión culta, humanista (con sus vetas de humor e ironía) del mundo y de las cosas, visión que organiza la expresión literaria a través de tres grandes líneas de fuerza perfectamente conjugadas: intelectualismo, dualidad y contraste.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ CALVO
Universidad de Extremadura