

## EL LENGUAJE COMO CRÍTICA A LA COMPAÑÍA DE JESÚS. CON MOTIVO DE *A.M.D.G.*

**José Luis Rodríguez Herrera**

### *Abstract*

*A.M.G.D.* (Ad Maiorem Dei Gloriam) by Ramón Pérez de Ayala has been considered as an antijesuitic propaganda on the basis of his own experience. Nevertheless, what we have proposed in this short essay is to analyze the ravages that grammar inflicts to the educative system of Jesus's Company. Our intention is to show that the so renowned ideological subjectiveness of the novel is neutralized by virtue of a deliberate formal objectiveness, with which is organised in the text itself the necessity of changing the situation described.

La producción novelística de Ramón Pérez de Ayala no ha sido lo suficientemente atendida ni valorada por la crítica literaria. Tal axioma se ha convertido desgraciadamente en un tópico para quienes se introducen en el mundo de este escritor asturiano. Andrés Amorós, por ejemplo, pone de manifiesto la paradoja que supone el éxito de Ayala en las primeras décadas del siglo con la preterición posterior, lo que le coloca en una situación de "clásico semiolvidado". Eugenio de Nora, en su estudio de la novela española del siglo XX, ha tratado de explicar la pérdida de lectores de su narrativa sobre el fundamento de un supuesto sustrato idiosincrásico muy arraigado en nuestra cultura narrativa, que concreta en una normativa histórica de restricción de lo ideológico –hecho conocido por el propio autor y sobre el que ironiza en casi todas sus novelas– con planteamientos tan definidamente intelectualistas dentro de lo que se entiende por universo ficcional. Sin embargo, la prioridad que el autor concede a la idea en sus novelas –por lo que se las ha calificado bajo el nombre genérico de novela intelectual o ensayística– no supone a nuestro entender la anulación o adormecimiento del vigor expresivo de su palabra creadora, ni siquiera una configuración de la carga ideológica al margen de su estructuración formal en todos los niveles.

Creemos con M. Bajtin en la necesidad de “superación en el estudio del arte literario de la ruptura entre el ‘formalismo’ abstracto y el ‘ideologismo’, también abstracto”<sup>1</sup>, porque lo que nos proponemos dentro de este nudo gordiano inherente a toda pieza artística, es atender al factor expresivo como correlato objetivo de la tan mentada subjetividad envenenada de *A.M.D.G.* (1910), segunda obra de la tetralogía que tiene como protagonista a Alberto Díaz de Guzmán, y en la que, como reza el subtítulo de la novela, se muestra la vida en los colegios de la Compañía de Jesús. Bien sabido es que el autor pretende censurar los brutales o supersticiosos métodos pedagógicos de los jesuitas, sustentados en la intolerancia, el miedo y la frialdad emocional o artística. Lo que nos interesa es que para ello no sólo se vale de la experiencia compartida de toda una generación de intelectuales españoles, sino que asimismo distribuye su crítica en el tratamiento de los recursos de la lengua. Pues es éste, en definitiva, el aspecto que ha de permitir saltar a una obra de arte el abismo que separa el esnobismo morboso de la familiaridad clásica.

Efectivamente, en las páginas que siguen trataremos de mostrar que la acerba y en ocasiones escandalosa visión de la educación jesuítica de *A.M.D.G.* halla una correspondencia lingüística intensa y oportuna, que nos revela a un autor muy consciente de su arte y sus ideas, a un Ayala muy “comprometido” con la actividad creadora, concebida como instrumento de cambio de las estructuras mentales atávicamente arraigadas de la sociedad. En palabras de Schütz se constituye un “sistema de relevancias de motivación”<sup>2</sup>, esto es, la configuración inmanente, textual, de una necesidad de cambio, mediante la retorización del mensaje, del ‘statu quo’ —en nuestro caso, la educación española a principios del siglo XX—, tal como muestra el hecho de que un receptor privilegiado de la novela en el momento de su publicación, Ortega y Gasset, planteara el problema pedagógico “al margen de *A.M.D.G.*”, recogiendo de este modo el testigo proteico iniciado por aquélla.

El grado en que tal sistema de actuación se constata difiere notablemente, como era de esperar, de unas obras a otras en razón de múltiples factores. Debemos apuntar, aunque sea de pasada, que no consideramos que la dicotomía irreconciliable entre compromiso y evasión, entre el “yo” y el “nosotros” sea la base real de la presencia de elementos de movilización dentro de una obra artística. Para nosotros, el caso de Ayala es claro. El profesor Amorós señala en su indispensable monografía que la toma de conciencia constituye una de las preocupaciones señeras, junto a la imitación de la naturaleza, de la cosmovisión ayalina. Así lo creemos también, especialmente en el punto en que destaca “la conexión profunda que establece entre la condición humana y la vocación de escritor”<sup>3</sup>; es más, debemos precisar que su labor intelectual no tiene otro objetivo que modelar una conciencia nacional, y su novelística ramifica desde su misma médula esta necesidad. Ello nos lleva a un valor permanente en la narrativa ayalina: la educación del español medio en la medida en que el lector es objeto de una determinación por parte del emisor a nivel textual para la actualización significativa del

mensaje. Lo mismo que el orador antiguo que lanza las más envenenadas flechas en las diatribas forenses se pone la máscara de la iracundia locuaz, cuando todo su discurso está perfectamente ordenado y memorizado y nada ha sido dejado a la ventura de un verbo espontáneo, así también el narrador de la novela ayalina, como `vir bonus dicendi peritus`, manipula mediante la conmoción intelectual y moral al lector<sup>4</sup>, pero no para pensar por él, sino para que despierte a la razón crítica y a la vida participativa.

Antes de iniciar un somero recorrido por los subterfugios lingüísticos del autor, consideramos indispensable reproducir una cita en la que Ayala expone su visión funcional del arte y del estilo, así como la unidad irreductible, signica, entre el medio expresivo y el fin perseguido:

...el estilo, por sí, no es una función desinteresada o estética. La característica de los medios instrumentales consiste en que su jerarquía [...] se establece conforme se adaptan más o menos ajustadamente a su fin y consuman más o menos eficazmente su función;...<sup>5</sup>.

Y se pregunta poco después “¿cuál será la eficacia?” de la que surge lo artístico en el estilo literario. Contesta con las fórmulas tradicionales que nada concretan y que aluden al misterio inefable del arte: “...un *quid* divino, un no sé qué evidente e inimitable que los lectores (y así todos los del oficio) no aciertan a explicarse”. No es nuestra pretensión atentar contra tan arraigada y bien sostenida razón, pero queremos describir algunos de los logros más relevantes de la prosa ayalina con el fin de justificar en su misma obra la fusión de palabra e intencionalidad.

El primer aspecto estilístico que destacamos, uno de los más y mejor estudiados en la novela de Pérez de Ayala, son las tendencias degradadoras o deshumanizadoras, esto es, la animalización en un primer grado y la cosificación en un segundo. Ambos recursos suelen ser predominantes en escritores de vena satírica o paródica y con las miras puestas en cuestiones de índole nacional, caso de Quevedo o, más cercano a nuestro autor, Valle-Inclán. Tanto uno como otro, siguiendo la tríada focal teorizada por el último, optan por un mundo observado desde arriba, de modo tal que los seres humanos semejan figurones insignificantes y ridículos. El motivo de la presencia de dichos rasgos en la obra de Pérez de Ayala responde a idéntico principio: la humanidad que se rebaja a sí misma, en razón de su conducta, sus impulsos, hasta la condición animal o la materia inorgánica.

De este modo el narrador nos ofrece un termómetro con que medir el grado de simpatía que cada personaje despierta en él. En principio, podríamos pensar que la cosificación supone un peldaño más degradante en este escalafón apreciativo. Sin embargo, no sucede así: los personajes más odiosos son descritos en términos animalescos, puesto que la mayor carga negativa se concentra en las animaliza-

ciones etopéyicas, mientras que las cosificaciones se descargan de humanidad en virtud de una indiferencia, de una alienación que imposibilita para la vida activa, como ya vimos, la preocupación más acuciante de la narrativa ayalina y la que da cohesión a la pluralidad temática de su producción.

La primera animalización es la del lego Aurrecoechea: “El maestro de obras era un lego congestivo, agigantado, de pestorejo y cogullada inmensos, maneras de cómitre y empecatado acento euskera; el hermano Aurrecoechea”<sup>6</sup>. Llamamos la atención sobre un hecho que puede pasar fácilmente desapercibido. Nos referimos a la geometría deshumanizadora de la frase, en cuanto que la palabra clave, “cogullada” (‘papada del puerco’), aparece en posición central, con lo que obliga, con una gran economía de medios, a una nueva reinterpretación sémica de los términos precedentes y a una actualización ‘sub specie ridiculo’ de las aposturas cívicas del final. Esta regularidad milimétrica de la sintaxis ayalina, que tendremos oportunidad de corroborar después, enfatiza lo geométrico, lo proporcional, pero también lo inflexible, lo riguroso de la ‘pedagogía laxa’ de los santos padres. La arquitectura del propio colegio preanuncia la frialdad y la severidad pétreas de los santos maestros:

Es una mole cuadrangular, cuyas terribles dimensiones hácenla medrosa; la desnudez de todo ornato, inhóspita y la rojura viva del ladrillo de que está fabricada, insolente. No tiene estilo. Su fachada lisa, de meticulosa austeridad, abierta por tres ringlas de ventanales, se ofrece a la mirada inquisitiva del viandante con la tristeza sorda y hostil de los presidios, los cuarteles y los establecimientos fabriles<sup>7</sup>.

En un análisis rítmico del párrafo sobresale el dominio abrumador de la disposición trimembre ([sus] “terribles dimensiones hácenla medrosa” / “la desnudez de todo ornato, inhóspita”/ “la rojura viva del ladrillo de que está fabricada, insolente” // “abierta por *tres* ringlas de ventanales” // “de los presidios, los cuarteles y los establecimientos fabriles”), muy clara en toda la novela (valga de muestra la distribución de tres métodos pedagógicos de manos de Sequeros, Conejo y Mur en tres capítulos sucesivos “Pedagogía laxa”, “La pedagogía de Conejo” y “Mur, pedagogo”) tanto en organización externa como interna. Podríamos hablar, habida cuenta el tratamiento irreverente que tiene el concepto de la Trinidad en la novela (el “fuelle más acreditado en la ínsula” se llama Manolo Trinidad), de una construcción estilística –la estructural la dejamos para otra ocasión y con una perspectiva genérica– que remeda intencionalmente las tres personas del Verbo, subvertidas y materializadas por los muros de la Compañía y descalificadas por ende desde la instancia autorial por los calificativos que a ellas se adhieren en el eje sintagmático del discurso. Apropiándonos de la frase de Aby Warburg, podemos decir que “Dios está ‘perdido’ en los detalles” de la Compañía<sup>8</sup>.

El lego Aurrecoechea recuerda la figura de un cerdo bien cebado en un primer momento. La hinchazón y la torpeza que va emparejada a tal condición ani-

mal se aúna con las “maneras de cómitre” que adopta. Una vez que nos ha dado su naturaleza porcina, lo enfrenta ridículamente a un oficio de rección. Podemos hablar, por tanto, de un rehumanización caricaturesca. ¡Un cochino dando órdenes de construcción! Ante esta presentación no sorprende que más adelante Gonzalfañez, personaje mitificado y con añejo sabor legendario, en referencia a nuestro ‘arquitecto’, se exprese en estos términos: “¡Mala bestia! ¡Mala bestia!”<sup>9</sup>. O que cuando Dorín informa a Gonzalfañez de la muerte misteriosa del lego indique que lo mataron “del todo, como una rata”<sup>10</sup>.

Sin embargo, el personaje peor parado, como bien sabe el lector ayalino, no es otro que el padre Mur. Su prosopografía está manejada de modo tan exagerado e hiriente que resulta fácil pensar en un encono personal sobre su experiencia en los años de estudio en el colegio de La Inmaculada de Gijón<sup>11</sup>. La animalización de este padre es resultado de la misma base etimológica de su nombre, ya que se forma a partir del término griego ‘μῦς’, ‘μυός’, de donde pasa al latino ‘mus’, ‘muris’, con el significado de ‘ratón’. Como buen latinista, Ayala se complace en relacionar la semántica de los nombres propios con las características físicas o morales de los personajes. El cotejo de los dos primeros pasajes en que aparece Mur nos permitirá desvelar ciertas similitudes muy significativas en la estimación lingüística del mismo:

- a) A las ocho menos cuarto asomó por la puerta del estudio el temible morro del padre Mur, un morro puntiagudo y vibrátil como el de las ratas de alcantarilla<sup>12</sup>.
- b) ...el odioso Mur asomaba por la puerta del salón la rubicunda nariz, inquisitiva y husmeante, que, en lo avanzada de su punta, se complicaba manifestando turgente y sanguinolenta verruga<sup>13</sup>.

Conviene que dividamos la caracterización en tres apartados:

En el primero, que podemos denominar ‘sintaxis paralelística’, apreciamos la insistencia machacona con que se presenta al personaje mediante la repetición de la secuencia “[asomarse] por la puerta del...”, con un claro primer plano sobre el “morro” del padre Mur. Con este recurso de reincidente presentualización sintáctica se sugiere la conducta espía de quien surge repentina y alevosamente. El estilismo lingüístico de Ayala para con Mur se ve correspondido con la explicitación behaviorista del otro padre disciplinario, Conejo, que, “desde que era Ministro, [...] con pie tácito se filtraba en los estudios, y, andando de puntillas, iba de un lado a otro escudriñando lo que se hacía, metiendo el hombro por encima de los chicos,...”.

En el segundo, que denominamos ‘sintaxis etopéyica’, la bimetración estilística de ambos pasajes, a través del juego de los adjetivos (“puntiagudo y vibrátil”, “inquisitiva y husmeante”, “turgente y sanguinolenta”), esconde la dualidad moral –léase hipocresía (tema bien estudiado por Andrés Amorós en la edición

del libro)– del personaje. La rica variedad de matices semánticos apunta, en la misma línea, a la vasta gama de recursos empleados “Ad Maiorem Dei Gloriam” por el padre Mur y, en general, por la Compañía para satisfacer las necesidades de la orden.

En el tercer apartado, de raíz fonética, el narrador selecciona un espectro acústico donde sobresalen los formantes de las vocales tónicas chirriantes y desagradables, las velares [i], [u], con la intención de plasmar su carácter áspero.

En lo tocante a las cosificaciones, el profesor Pelayo Hernández ha dicho que son más desgarradamente deshumanizadoras<sup>14</sup>. Está fuera de discusión que cualquier animalización resulta por su propia naturaleza semántica más “animada” que cualquier cosificación. Una vez dicho lo cual, creemos, sin embargo, que no podemos quedarnos en este simple mecanismo de aplicación sistemática. El citado crítico establece, de acuerdo con Ortega y Gasset, la siguiente jerarquía: 1) las personas; 2) los seres vivos o reino animal; 3) las cosas inorgánicas. Esta delimitación resulta válida siguiendo un modelo de estandarización neutral o natural; pero la lengua literaria, en cuanto lenguaje artísticamente intencional, reacomoda la sistematicidad apriorística o convencional de acuerdo con sus propias necesidades expresivas o comunicativas. El emisor crea en cada mensaje una nueva valoración jerárquica rezumante de connotaciones afectivas sujetas a cambio permanente.

Un ejemplo nos parece suficientemente demostrativo. La llamada “escuela de la mirada” francesa, también conocida como “objetalista”, contempla la realidad en tanto que volumen y color, por cuanto el ‘ser’ de las cosas tiene sólo certeza presentual. En el lado opuesto, encontramos narradores como Azorín o Miró, para quienes los objetos guardan un mundo espiritual, una historia empolvada que se encargan de contar, acudiendo a un impresionismo estilístico que despierte el alma dormida de lo inorgánico. Su presencia ante nosotros no es neutra, sino sentimental. Es por ello que pensamos que las cosificaciones pueden ser recursos de deshumanización en grado mayor o menor que las animalizaciones.

De hecho, en la mayoría de los casos, las deshumanizaciones efectivas que alcanzan las cosificaciones resultan menores por el punto de degradación en que se sitúan en la escala del mundo creado por Ayala en esta novela. Veamos tan sólo un ejemplo de lo que decimos: “Don Manuel, profesor de música, cuyo rostro era como una masa informe de pudding de sémola”<sup>15</sup>. El contexto no repugna como en los ejemplos anteriores, tan sólo mueve a risa. Un profesor que enseña formas musicales, cuando él mismo no tiene rasgos faciales definibles. El efecto es humorístico, no degradante.

Las cosificaciones no son muy frecuentes en relación al zoológico moral que despliega Ayala por esta novela. Su forma más frecuente, que no la de mayor relevancia global, suele revestirse el atuendo retórico de la comparación, para plasmar los modos formativos que la Compañía aplica a la infancia (“la infancia, levadura del pan de lo futuro”; “como la arcilla en manos del alfarero”). La más

significativa, sin embargo, es aquella que no se refiere a un objeto concreto, sino algo así como una cosificación abstracta o moral que se corrobora en la anulación de las potencias volitivas del alma, y que se sitúa en la misma médula de la estrategia educativa de la Compañía. Ayala recorre las consecuencias de tal proceder en su fin y en su inicio, es decir, con un padre y con los alumnos. Primero el fin y después los medios; tal es el lema jesuítico que irónicamente da título a la novela, tal es también el orden en que dispone este principio.

Durante la primera salida de los padres Atienza y Ocaña para convencer al pueblo de que aquél no se encuentra preso de la Compañía, el último le confiesa sus dudas acerca de que los caminos de la Compañía de Jesús representen en verdad los caminos de Dios. El sentimiento que más le aflige es sentirse manipulado por unas intenciones invisibles que le han exprimido, como una “esponja”. Así y todo le cuenta el prurito de alienación de que, ante su nebulosa espiritual, hace voto para ser útil a la Compañía: “...sino por anularme, y quizá con un anhelo confuso de ser útil a la Compañía”<sup>16</sup>. La pérdida de una voluntad propia, de juicios críticos, es una de las máximas de la práctica jesuítica, pero no sólo en materia educativa, sino en todos los estratos sociales. Tal pretensión había de resultar insoportable para quien, habiendo analizado los problemas españoles, se percataba de que la ensoñación y la abulia habían de ser desterrados del panorama desértico idealizado por los noventaiochistas, cuanto más un sistema educativo que generaba más conformismo. Así se ve en el capítulo “Consejo de pastores”, en el que se decide adelantar los ejercicios espirituales, precisamente a causa de la *rebeldía* de los niños, ya destacada en cursiva en el mismo texto.

Si el padre Ocaña representa el punto de llegada para acceder a la gracia de Dios por obra de la Compañía, el comienzo de este proceso de pasividad aplicado a los alumnos se encuentra en los capítulos “Pedagogía de Conejo” y “Mur, pedagogo”. En el primero, en línea directa con las palabras de Ocaña, el padre Ministro se obstina hasta el ridículo en el “adiestramiento militarista del carácter y de la sensibilidad”. Para ello se dedica en los momentos más inesperados a hacer ruidos a las espaldas de los niños, ya exhortados para no volverse bajo ninguna circunstancia, con el fin de castigar al curioso. Incluso si por un causal una llama prende en el pelo, el niño no puede seguir el impulso más natural, con lo cual “[a] la postre consiguió cercenar todo movimiento espontáneo y hacer a los niños simuladores, ladinos y desconfiados”<sup>17</sup>. También en el capítulo dedicado a Mur se aprecia idéntica intención, acabar con todo movimiento natural, incluso las más básicas necesidades del organismo –como prohibir que los chicos defecaran en las vasijas que para los efectos tenían en sus camarillas– de modo que los castigos resultan más arbitrarios y autocomplacientes.

Uno de los momentos en que la crítica a la educación jesuítica se hace más límpida, en movimiento contrario al anterior, es en un caso de ‘santificación’, es decir, de verdadera humanidad que articula conciencia y naturaleza. Sin embargo, no se practica la contemplación “de rodillas”, apuntada por Valle-Inclán para do-

tar al héroe de una dimensión superior al hombre<sup>18</sup>, sino que el narrador lo reviste de tradiciones antiguas y de ambiguas intertextualidades paganocristianas. No sería raro que en un libro ‘religioso’ el narrador nos presentase a algún padre con arrebatos místicos y que lo caracterizara mediante todo un aparato de registros acerca de los estados inefables del alma de los santos de toda época. Ciertamente no faltan; lo que ocurre es que tales términos comparativos no son aplicados en sentido positivo a ningún jesuita –si exceptuamos, claro está, el caso del padre Atienza–, ya que incluso el místico oficial, el padre Sequeros, promueve un misticismo amargo, fundamentado no en el amor, sino en el temor y se convierte en el sujeto inocente que, manipulado por la Compañía, se encarga de obtener dinero de viudas beatas. Esto nos lleva a pensar que el autor reniega del misticismo hogañero, en cuanto que promueve una vida contemplativa que imposibilita para la acción, para el sentido de la realidad e implica la reducción del espíritu a los intereses materiales de la religión. El punto de verdadera santidad para Ayala es el ascetismo.

Aquí entra en escena Gonzalfáñez, hombre misterioso que vive en las afueras de Regium, sensible hasta el arrebato en presencia de los grandes fenómenos del universo. Por este fervor puro, sano y sereno ante la obra del Creador, nuestro personaje, contrapunto ideal de la generalidad jesuítica, no logra comprender la falta de sentido estético que por doquiera descubre en el sistema de vida que practica la Compañía, todo rigidez y frialdad.

La primera vez que el narrador nos da noticias suyas recurre a una tonalidad evocadora, con lo que consigue formar a su alrededor un cierto halo mítico o legendario, que se apoya en referencias contrapuntísticas a los arcanos hábitos de los monjes y a su actitud inflexible contra los nuevos fariseos de la Compañía: “recuerdo tu esclavina y tu capucha, y tu bastón enarbolado cual si fuera un báculo, y tu rostro ceñudo y bíblico, cuando repetías infinitas veces según pasábamos y a tiempo que hundías tu pupila torva en los inspectores: ¡Oh puericia! ¡Oh, puericia santa!”<sup>19</sup>. Otro pasaje lo sitúa más nítidamente entre las filas de los dioses antiguos: “¿Qué habrá sido de ti, Gonzalfáñez, nombre alto y sonoro, deidad esquiva de las encrucijadas rústicas?”<sup>20</sup>. La santidad se refugia fuera de los muros de la religión, esquivando la mirada pétrea de estos modernos fariseos, que pretenden esculpir todo impulso natural: el dinamismo figurativo de esta presencia fantasmal atenta contra esta norma quietista, mortuoria de la Compañía. Este eje isotópico quietud/movimiento se despliega en otras muchas parejas: los regios muros de la Compañía frente al “nido” rústico construido por Gonzalfáñez, desde donde volar por las encrucijadas y caminos (la Naturaleza es su verdadero hogar); o bien, entrecruzada con otra isotopía, muerte/vida, se polariza entre un mar helado (“Tierra adentro y cara al mar”), meta vital de la educación jesuítica, y una tierra ascética (“los dos amigos salían a vagar por el campo, preferentemente carretera adelante, rostro a Castilla,...”), donde alegría y tristeza (“siempre que hubiese buen tiempo”) se entienden como alternantes sustancias vitales.



Otro aspecto meritorio en el manejo de la lengua son los juegos de palabras que no podemos considerar como entretenimientos lingüísticos, sino que inciden igualmente de manera intensiva sobre la crítica a la educación jesuítica. Una buena parte de ellos se basan en similitudes fonéticas, pero también en polisemias magistralmente desdobladas por el narrador. Veamos un ejemplo de este último recurso que puede llegar a cotas expresivas muy altas.

Tal consiste en la actualización ‘inocente’ de un sema concreto del conjunto significativo de una palabra, pero que se asocia posteriormente a un eje isotópico bien distinto. La transversalidad de haces revela la naturaleza hipócrita, velada tras subterfugios retóricos, de algunos personajes. Para entender esta técnica debemos volver los ojos al lego Aurrecoechea, el constructor del colegio de Regium. El término usado por Ayala para referir la acción de levantar el edificio es el verbo ‘erigir’. El sentido que primero se actualiza en nuestra mente le ata a la isotopía de la construcción, naturalmente. Pronto emana, sin embargo, otro valor con connotaciones sexuales de acción retroactiva sobre el eje sintagmático del discurso: “desde que se puso la primera piedra de los cimientos, Gonzalfáñez y Dorín seguían, día a día, la diligente *erección* del colegio jesuítico”<sup>21</sup>. Son los mismos espectadores que tiene ese lego congestivo cuando deja preñada a Teresa, cuya ‘edificación’ también crece “día a día”.

Los estudiosos de la estilística coinciden en plantear la cuestión del estilo como el de una “elección”; el autor selecciona en cada oración, frase o palabra, de acuerdo con una multitud de posibilidades discursivas que hereda de la tradición y que le permiten fijar sus rasgos respecto de los de aquella<sup>22</sup>. En cierta ocasión, el ‘pastiche’ se concreta en la frase, mediante la fusión de contenidos intelectuales y formas expresivas que se imbrican como medio para objetivar el sistema ideológico del pueblo, Regium –nombre ya sintomático de la inflexibilidad dominante, como Vetusta del conservadurismo milenarismo u Orbajosa de la intolerancia asesina–, de exacerbado inmovilismo, favorecido por la política de intransigencia de los jesuitas hacia lo nuevo. El ‘pastiche’, el remedo de discursos contextuales se apoya en un estilo académico, formal y ordenado para delinear estilísticamente este ‘statu quo’<sup>23</sup>:

En Regium se sustentaban diferentes hipótesis acerca de Gonzalfáñez. Quiénes aseguraban que era demente, habiendo sido su padre alcohólico. Cuáles que era cornudo, habiéndose casado en Circasia con una princesa de extraordinario ardor e insaciable venustidad. Éstos, que las complicaciones de cierto horroroso atentado le mantenían recoleto en su fortaleza agresiva. Aquéllos, que era idiota, atacado de misantropía<sup>24</sup>.

La disposición sintáctica articulada mediante cualificadores distributivos sugiere ese orden inamovible del que hablamos. La frase se expande por vías reglamentadas con un paralelismo casi perfecto que dice de la imposibilidad de vivir fuera de los límites impuestos por un decálogo para uso de los demás.

En la sintaxis, de hecho, se plasma una buena parte de la crítica ayalina. El español, sabido es, es una lengua de gran libertad sintáctica. Ello puede provocar en principio una restricción en los efectos de hipérbatos y otras licencias parecidas en cuanto rozan el umbral de lo estandarizado. No obstante, podemos reconocer un orden preferencial, un ‘ordo rectus’, a partir del cual valorar la funcionalidad de las variaciones. Así lo expresaba uno de los padres de la estilística, el francés Ch. Bally: “la disposición de las palabras puede ser en sí misma un modo de expresión”, en tanto que “desde que una construcción normal es violada por motivos psicológicos, la estilística debe examinar el sentimiento que ha disturbado el orden usual de las palabras”<sup>25</sup>.

Donde la manipulación sintáctica alcanza toda su maestría es al describir la estrechez de las camarillas en las que los alumnos ‘descansan’ durante las interminables noches: “Llegaron a la camarilla de Bertuco. Como todas las demás, era un mechinal diminuto, con cabida para una cama infantil y una mesa de noche, que hacía de lavabo, en alzándole la tapa”<sup>26</sup>. La pequeñez del recinto se expresa directamente mediante el diminutivo “camarilla”, más disminuida aún por la cantidad de objetos que en ella se encuentran. Pero, ¿cómo dispone sintácticamente este contenido? Así:

A los pies, una percha; a la cabecera, estampas y una pila; en un ángulo, una rinconera, en donde Bertuco depositó, alineándolos, sus avíos de tocador<sup>27</sup>.

Lo mismo que esos muebles que parecen empujarse unos a otros para hacerse sitio en tan reducido espacio, así también la sucesión de comas y de puntos y comas va ciñendo las palabras con un apretado cinturón sintáctico en referencia a la estrechez de la habitación<sup>28</sup>. Como vemos, la parataxis en este caso está concebida psicológicamente como la expresión sintáctica adecuada de una ideación no desarrollada o constrictiva. El paralelismo formal de este pasaje con el tipo de educación descrita en la novela enfatiza la repulsa a un sistema pedagógico que no permite el desarrollo psíquico natural de los niños. Pierre Audiati (*La biographie de l'ouvrier littéraire*) postula este planteamiento psicologista de la ‘sentence’: “el nacimiento y organización de la idea generativa está a veces acompañado por una excitación mental excesiva que acorta el tiempo normal de ideación”<sup>29</sup>. De este modo, el lector se hace copartícipe de la opresión vital vivida por los alumnos, a través del enclaustramiento sintáctico a que se ve sometido en su lectura.

El tiempo del colegio se subjetiviza, se aploma desde el punto de vista de los alumnos. La repetición innecesaria de frases informativas, como el “y empezó el curso”, que da entrada a dos partes del capítulo “A maximis ad minimis”, expresa la concienciación de una realidad que cuesta mucho asimilar, a modo de eco, a las mentes infantiles. Este clima de atonía queda patente con la reproducción de una de las clases “ex clausis”, en la que el padre Sequeros, en vez de inculcar a los discípulos amor a la Naturaleza, los educa en el temor y la superstición ante las

cosas naturales. Tres páginas dedica el narrador a `citar´ por boca del personaje todos aquellos textos que el padre recuerda para dar autoridad a sus prácticas<sup>30</sup>. Uno no puede dejar de preguntarse al final de tanta cita el motivo de tal digresión. El recurso es viejo y vanguardista a la vez –piénsese, por ejemplo, en el “efecto de inmersión”, de Buero Vallejo–. Ayala pretende que el lector participe de lo que sienten los personajes, aunque ello provoque su repulsa o, mejor dicho, para que la produzca: aburrimiento, pesadez, monotonía, ausencia de vitalidad.

Otro feliz hallazgo sintáctico corrobora la idea militarista que acompaña al sistema pedagógico de la Compañía: “Desde el vestíbulo se columbra, a través de la puerta del fondo, el patio de la tercera división, preso en un claustro de arcos de medio punto, por donde discurrían, con paso presto, cuándo un pelotón de niños, cuándo una pareja de Padres”<sup>31</sup>. La regularidad arquitectónica de las arcadas, la elección de una sintaxis distributiva y, sobre todo, esa impresión rítmica del final de la cita, que anda con pasos marciales, de tres en tres primero y de cinco en cinco después, consigue que la implacable disciplina militarista de los reverendos padres se nos meta por la vista y los oídos.

Con esta breve revisión de algunos aspectos estilísticos de *A.M.D.G.*, novela concebida y realizada con menos exaltación y arbitrariedad de la que se viene diciendo, Ayala se acerca, según nuestro parecer, a lo que Karl Rosenkranz denominó como la “Estética de lo feo”; pero no porque carezca –hecho además intencionado– de unidad, simetría y armonía, tres conceptos vinculados a lo bello, sino porque el escritor asturiano crea una novela deforme, producto de una realidad a enmendar. Lo bello, lo sublime, lo agradable se encuentran ausentes de la novela, en tanto que lo están de la mentalidad de los niños que presenta en la novela; no puede existir el sentido de la belleza para niños como los descritos. Y no podemos olvidar que Ayala escribe esta novela, como todas las suyas, con el afán de cambiar determinadas estructuras sociales que cree nocivas para la recuperación nacional, no para recrear un paraíso perdido y ensoñado. La determinación inmanente del sentido sobre la base de las formas expresivas y la inmersión empírica del lector a instancias de la configuración textual son los recursos que aquí hemos podido apreciar para su consecución. Recogiendo el principio krausista: a la ética por la estética, aunque sea de lo feo.

## Notas

1. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, p. 77.
2. Vide. “Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, H.U. Gumbrecht, en *Estética de la recepción*, ed. José A. Mayoral, Arco Libros, Madrid, 1987, p. 170.
3. Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Gredos, Madrid, 1972, p. 49.

4. Así lo sugería el propio autor en una declaración incluida en el libro *Política y toros* y reproducida por A. Amorós, op. cit., p. 128:

Y es que el español carece, por lo regular, de la aptitud para la emoción intelectual y moral, y esto a causa de exceso de retórica y la propensión a los ímpetus pasionales súbitos.

5. Ramón Pérez de Ayala, *O.C. IV*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 1049.
6. *A.M.D.G.*, Cátedra, Madrid, 1983, p. 120. Todas las citas del libro siguen esta edición a cargo de A. Amorós.
7. Ed. cit., p. 117.
8. Citado en *Ficción y dicción*, de Gérard Genette, Lumen, Barcelona, 1993, p. 122.
9. Ed. cit., p. 120.
10. Ed. cit., p. 121.
11. El profesor Victoriano Rivas Andrés ha investigado las personas reales que se ocultan tras los padres mencionados en la novela: *La novela más popular de Ramón Pérez de Ayala. Anatomía de 'A.M.D.G.'*
12. Ed. cit., p. 144.
13. Ed. cit., p. 154.
14. *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, 1978, pp. 11-12.
15. Ed. cit., p. 253.
16. Ed. cit., p. 178.
17. Ed. cit., p. 217.
18. Citado en Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1975, p. 122.
19. Ed. cit., p. 122.
20. Ed. cit., p. 122.
21. Ed. cit., p. 120.
22. Nils E. Enkvist dice a este respecto que “al tratar del estilo de un pasaje, la frecuencia de sus elementos lingüísticos en distintos niveles debe ser comparada con los rasgos correspondientes en otro texto o ‘corpus’ tenido como norma y que mantenga relaciones contextuales definidas con el pasaje”, por lo cual define el estilo como un “nexo entre el contexto y la forma lingüística”, (“On defining style”, en *Contemporary Essays on Style*, ed. Love and Payne, 1969, pp. 120-132). (La traducción es mía).
23. Cressot (*Le style et ses techniques*) señala en este sentido: “idénticas investigaciones tocan al orden de las palabras y a las técnicas de la frase. En cualquier parte, habremos de persuadirnos de que haya alguna fórmula buena o mala en sí: es buena cuando corresponda a un efecto oportuno, y mala en los otros casos”, citado por H. Hatzfeld: *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid, 1955, p. 230. (La traducción es mía).
24. Ed. cit., p. 120.
25. Vide. Hatzfeld, op. cit., p. 131.
26. Ed. cit., p. 136.
27. Ed. cit., p. 136.
28. Cressot señala: “C’est dire que l’étude grammaticale ne s’en tiendra pas à révéler les anomalies, s’il s’en trouve, mais s’appliquera à dégager le degré de puissance ou de sensibilité que l’auteur donne à son style par un certain choix dans le domaine

syntaxique, d'abord". "Es decir, que el estudio gramatical no se atendrá a revelar las anomalías, si se hallan, sino que se aplicará a despejar en principio el grado de vigor o de sensibilidad que el autor da a su estilo por una cierta elección en el dominio sintáctico", Hatzfeld, op. cit., p. 230. (La traducción es mía).

29. Vide. Hatzfeld, op. cit., p. 167.

30. Ed. cit., pp. 207-210.

31. Ed. cit., p. 133.