

ELEMENTOS DE MODERNIDAD EN LA NOVELA DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

ELENA BARROSO VILLAR
Universidad de Sevilla

RESUMEN

La modernidad de las estrategias narrativas de Ramón Pérez de Ayala, que hoy reconoce la crítica, tiene que ver con aspectos de una personalidad y de un pensamiento. Algunas expresiones de esta modernidad son pioneras, pues los novelistas más renombrados de la renovación las consagrarán algo más tarde. Las novelas poemáticas de Pérez de Ayala no sólo implican un salto consciente sobre fronteras de géneros, sino que invitan a reflexionar sobre la naturaleza del lirismo del autor. Se contraponen pareceres de Ayala y de Joyce sobre la novela y se consideran relevantes planteamientos del primero, que a veces aconsejan reconsiderar interpretaciones, ya afianzadas, de alguna de sus obras.

PALABRAS CLAVE

Ramón Pérez de Ayala. Novela. Modernidad. Intelectualismo humanista. Estrategias narrativas. Frente a Joyce. Límites de la realidad. Novela integral.

ABSTRACT

Modernity in Ramón Pérez de Ayala's narrative strategies, well acknowledged by today's criticism, is related to aspects of his personality and thought. Some features of this modernity are pioneer, since they will not be fully settled by the most renowned novelists of innovation till some time later. Pérez de Ayala's poetic novels not only mean a conscious step forward over genre borders, but also pose a reflection on the nature of the author's lyric voice. Some of Ayala's and Joyce's opinions on the novel are compared; statements of the former are considered relevant, which at times lead to re-consider already settled views on some of his works.

KEY WORDS

Ramón Pérez de Ayala. Novel. Modernity. Humanist intellectualism. Narrative strategies. Versus Joyce. Limits of reality. Integral novel.

RÉSUMÉ

La modernité des stratégies narratives de Ramón Pérez de Ayala, que la critique de nos jours reconnaît, est liée à des aspects d'une personnalité et d'une pensée. Quelques expressions de cette modernité sont innovatrices, car les romanciers les plus célèbres du renouveau les consacreront peu de temps après. Les romans poématiques de Pérez de Ayala n'impliquent pas qu'un saut conscient sur des frontières des genres, mais elles invitent à réfléchir sur la nature du lyrisme de l'auteur. On oppose des opinions d'Ayala et de Joyce sur le roman et l'on juge remarquables des points de vue de celui-là qui conseillent parfois de réexaminer des interprétations, déjà fixées, de certaines de ses oeuvres.

MOTS-CLÉ

Ramón Pérez de Ayala. Roman. Modernité. Intellectualisme humaniste. Stratégies narratives vis à vis de Joyce. Limites de la réalité. Roman intégral.

ASPECTOS DE UNA PERSONALIDAD

*Lo recuerdo...Un pintor me lo retrata,
no en el lino, en el tiempo. Rostro enjuto,
sobre el rojo manchón de la corbata,
bajo el amplio sombrero; resolute
el ademán, y el gesto petulante
-un si es no es- de mayorazgo en corte;
de bachelor en Oxford o estudiante
de Salamanca, señorial el porte.*

Antonio Machado se refiere en estos versos del soneto *Ramón Pérez de Ayala* (1916) a dos facetas relevantes de este escritor: su personalidad socialmente alta y culturalmente ilustrada. Hoy, reconocer la importante contribución, intelectual y literaria, de Pérez de Ayala (1880-1962) en el marco del novecentismo, viene siendo lugar común entre la crítica espe-

cializada. Él mismo se definió como *regionalista de las letras*, pero estuvo ligado de manera estrecha al proyecto intelectual y artístico de los escritores de su generación, que persiguieron una literatura pedagógica, capaz de persuadir al lector, de estimularle a participar en la configuración de un orden social y político nuevo. Una parte muy amplia de su obra tiene forma de ensayo o de artículo periodístico, pues a la prensa estuvo siempre vinculada en especial su actividad. Recordemos, por ejemplo, que es uno de los fundadores del semanario satírico gijonés *Leño* y de la revista modernista *Helios*, junto con Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y otros. Y que en publicaciones como *Alma española* o *Los lunes de "El imparcial"*, por citar sólo algunas, expresó su parecer sobre cuestiones por entonces candentes sobre la literatura, la política, la filosofía y otros campos del saber. En el periódico vio el lugar idóneo de encuentro con el lector culto, pues confiesa entender el periodismo

como una conversación, un coloquio, que no se diferencia de cualquier otra charla íntima entre personas corteses e instruidas, sino en que su ámbito es infinitamente más anchuroso (1964-1969, IV:1004).

Ese conversar culto ha de regirse, según el autor, por dos reglas básicas: la libertad y la tolerancia. Ello porque el pensamiento de Pérez de Ayala se sostiene durante mucho tiempo sobre otros tantos soportes fundamentales: el institucionismo -muy afianzado en la Universidad de Oviedo, donde estudió Derecho- y el liberalismo, si bien tras la guerra civil mostrará cierto desengaño respecto de aquellas ideologías.

EL NOVELISTA

En la famosa conferencia que pronunció en Bilbao en 1916, sobre *El liberalismo y La loca de la casa*, contenida en el Libro I de *Las más caras*, ese conjunto de ensayos sobre teoría dramática, Ramón Pérez de Ayala hace afirmaciones que nos ilustran mucho para comprender su obra narrativa. Como ésta:

Toda novela o drama que con dignidad ostente tal denominación debe ser reflejo fidelísimo del espíritu liberal, en cuanto a sus elementos componentes (1964-1969, III:58).

Aunque escribió también libros de poemas e hizo tanteos en el teatro, sus libros “de creación” más conseguidos son cuentos y, sobre todo, novelas. La crítica de hoy lo tiene por uno de los mejores novelistas españoles del siglo XX, e incluso ve en algunas de sus obras piezas maestras de la novela española de todos los tiempos. Pérez de Ayala publica la primera, *Tinieblas en las cumbres*, en 1907; el bloque de las dos últimas, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, es de 1926. En las más importantes, que aparecen a partir de 1916 -año de las *novelas poemáticas*- pueden verse rasgos de parentesco con el 98, pero conectan de modo íntimo con la tendencia generalizada a la renovación que caracteriza al arte europeo de las primeras décadas del siglo XX. A ese arte que responde a una visión relativista y fragmentaria del mundo circundante, arte a menudo tan vinculado al encumbramiento de lo irracional y de lo subconsciente a rango de valores esenciales de la actividad humana, así como a la creencia en la incapacidad de los lenguajes para comunicar más allá de su propia autorreferencialidad.

La novela moderna responde -se viene insistiendo en ello- a una sensibilidad de crisis. Durante la década veinte, la tensión entre la novela entendida como imitación o representación de la realidad y la concebida como entidad autónoma se decanta en favor de ésta. Durante esos diez años se publican, entre otras, *Ulysses*, de Joyce (1922), *La montaña mágica*, de Thomas Mann (1924), *La señora Doloway*, de Virginia Wolf (1925), *Los monederos falsos*, de André Gide (1925), *El lobo estepario*, de Herman Hesse (1927), *Contrapunto*, de Huxley (1928) y *La alegría*, de Bernanos (1929).

Las mejores novelas de Pérez de Ayala tienen bastante de experimentales en el sentido amplio del término. Como hacen los grandes escritores europeos modernos, este autor busca y propone senderos nuevos, comenzando por ensanchar, para ello, el horizonte del género. Así, entrecruza con la del relato la forma discursiva que venía siendo más propia del ensayo y, además, muchas veces se sirve de poemas líricos -y no sólo en las que él mismo llama *novelas poemáticas*- que anuncian y esclarecen, por su simbolismo, el sentido de ciertos elementos funcionales del relato en prosa o, más aún, que ellos mismos entrañan esa funcionalidad. Como ya lo venía haciendo, desde antiguo, el teatro. Y esa prosa también se reviste a menudo de un acento lírico, subjetivo; divagaciones constantes de los personajes la impregnan. Porque es muy obvio para Pérez de Ayala lo estéril de intentar poner puertas al vasto dominio de la literatura. Por eso su novela no encaja en los moldes tradicionales del género. Él se manifestó contrario a

una novela concebida específicamente y que predomine como escuela de moda sobre todas las demás; hay la novela in genere, que cada cual entiende a su modo (1964-1969, I: 1198).

Por su manera de entender la novela, Pérez de Ayala está considerado uno de sus renovadores importantes en España a principios de siglo, junto a Unamuno, Azorín, Miró, Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés... o junto a tantos autores que, como Proust o Joyce, la modernizaron en toda Europa. Todos, cada uno a su manera, son voces de aquella aspiración general a sustituir por otras la propuesta de la vieja narrativa, ya agotada. Entre nosotros, son eco claro de ella la conocida controversia que protagonizaron Ortega y Baroja.

En los relatos de Pérez de Ayala se percibe una visión negativa, desalentada incluso, de España, que enraíza de manera clara en el 98 y que está bien manifiesta en el llamado regionalismo crítico de su novela. Como tantos intelectuales del momento, en particular los vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, cree que los problemas de España nacen en el de la educación. Pero el pesimismo de Pérez de Ayala es más abarcador, se reviste de universalidad al proyectarse a la propia condición humana. Como única salida, al individuo sólo le queda alcanzar la armonía con la naturaleza, obedecer el dictado de la moral natural. Inteligencia y sentimiento son, como lo habían sido, obsesivamente, para Unamuno, términos irreconciliables de una oposición dialéctica. Y, también a la manera unamuniana, se decanta por el segundo, que es tanto como hacerlo por la vida. Vitalismo que le conduce a exaltar un sensualismo depurado y que explica con claridad en aquella expresión suya bien conocida: *las ideas pueden ser prestadas, pero la vida es un don único*.

INTELECTUALISMO HUMANISTA Y NOVELA

Prescindo aquí de las primeras novelas de Pérez de Ayala, que en lo esencial no se apartan del perfil realista, para atender a las que escribe a partir de 1916, que ya entrañan pasos, aunque progresivos, hacia una modalidad diferente. Suele incluírselas en la llamada *novela intelectual*. Aunque, como es bien sabido, en realidad toda novela lo es, se conviene en calificar así la que implica un debate sobre algún campo del pensamiento, en particular de índole humanista. Pensemos en la narrativa de Thomas Mann y, sobre todo, en la de Aldous Huxley o, entre nosotros, en la de Unamuno.

Pero lo conceptual no resta autenticidad ni hondura a la comprensión de lo humano en la obra de Pérez de Ayala. Y, acaso porque es asturiano, la condición del hombre, sus inquietudes y conducta, están vistos a través de la lente de un peculiar humorismo irónico, socarrón, a veces teñido de melancolía, muy semejante al inglés según el propio escritor, quien subrayó a menudo la importancia de ese humor, *el sexto sentido* como él lo define, por cuanto implica una manera particular de aprehender y construir el mundo (1916:39). Ramón Pérez de Ayala aspira a poner de relieve cuáles son los valores permanentes que el individuo debe respetar para lograr la plenitud. Y, en nombre de la moral natural, defiende que es aceptable todo, excepto aquello que se opone a la verdad vital. A este principio debe atenerse el proceso educativo. Y, como no pueden apartarse de dicho principio, escribe en su artículo "El novelista más grande" que tanto la ciencia como el arte

no tienen otro objeto que interpretar el sentido de la vida humana. Podréis imaginar a la larga que el objeto del arte es interpretar la Naturaleza. Pero es un error fácilmente superable. No digamos ya de una obra literaria, cuyo valor evidentemente existe con relación al hombre y nada más que al hombre. El "Quijote", ¿Qué le dirá a un gato? (1963:164)

Frente a las tendencias que Ortega comenta en *La deshumanización del arte* y a su postura en *Ideas sobre la novela*, cree Pérez de Ayala que nunca el arte puede ser un fin en sí mismo.

CONSECUENCIAS FORMALES

1. Por su nexo inquebrantable con lo humano, según Ramón Pérez de Ayala la novela es inevitablemente retrospectiva. Ello no implica necesaria linealidad una vez fijada la perspectiva hacia el pasado desde un presente narrativo en la organización discursiva de los acontecimientos. De hecho, el tiempo literario en este autor se presenta complejo. Por ejemplo, en *El curandero de su honra* intenta sustituir dicha linealidad por una perspectiva sincrónica que visualiza disponiendo el relato en doble columna. Los acontecimientos no se suceden según un orden causal, sino por un criterio de semejanza y simultaneidad. El sincronismo parece preocupar a Pérez de Ayala. Así, uno de los soportes teóricos de la conocida discusión que mantienen don Amaranto y el narrador en el segundo capítulo de *Belarmino y Apolonio* es que la novela carece de

recursos eficaces para producir efectos de simultaneidad. Y no olvidemos que la llamada figuradamente *forma espacial* es muy característica de la novela moderna, que estimula al lector para que perciba el tejido de relaciones interno a la narración, obligándolo a estar bien atento a la arquitectura del que Bajtín llamó cronotopo narrativo, ese signo cada una de cuyas caras -el espacio y el tiempo- irradian significación tan honda para el relato. Por otra parte, el desdoblamiento argumental de los tiempos de la historia cristaliza en *Belarmino* de manera intrincada que ha estudiado con pormenor la crítica (Bobes, 1977), a partir de una acción actual referida a otra del pasado de la que es consecuencia.

Aquella necesaria retrospectiva de la novela se deriva de la relación que en la vida misma tiene el individuo con la naturaleza, a la que debe primero percibir y luego interpretar, conforme un proceso que Pérez de Ayala expone en el artículo que ya mencioné "El novelista más grande", sirviéndose de una ficción: la del autor chino que dedicó toda su vida a escribir una gran novela... que no llegó a empezar, aunque compuso nada menos que ciento cincuenta tomos. Después de haberse pasado muchas noches en claro, indeciso, con el rollo de papel de arroz sobre las rodillas, sin ser capaz de redactar las columnas primeras, el chino comprendió que debía comenzar por el final. Pérez de Ayala afirma:

Sí, el hombre ante la Naturaleza está como un intérprete. Luego lo que ante sí tiene es una obra para interpretar, es lo más extenso de la obra de la creación, la superficie, el final. Y por fuerza para interpretarla, para hablar de su sentido, que para el hombre es el sentido mismo de su vida, ha de arrancar del último y caminar hacia atrás, inquiriendo y desarrollando las causas de por qué todo en torno se le ofrece como universo y prisión, y luego las causas de aquellas causas, y así sucesivamente hacia el principio, que es la causa final de todas las causas y, al mismo tiempo, es la libertad. Porque comprender es libertarse. ¿Qué es la historia de la Humanidad sino una gran novela, de muchos volúmenes, que hace siglos comenzó por el fin y continúa con entregas penosas, esforzándose por hallar el principio y con él la libertad? Triste paradoja la del hombre que no puede comenzar una cosa si no es partiendo del fin, y raras veces da con el principio (1963:164).

En consecuencia, la novela es, de una parte, resultado de un proceso vivido; de otra, síntesis vital, vida comprimida. Claro que, de hecho, el escritor no espera a presentir la cercanía del fin de sus días para escribir novelas. El propio Pérez de Ayala es buena muestra de ello, porque, sin que se sepa el motivo, enmudece como autor de historias noveladas a partir de 1928, cuando había llegado a la cima en esta actividad, alcan-

zado renombre universal. Ese no esperar tanto obedece a una cautela obligada:

el soñado ideal de todo gran novelista ha sido escribir una sola novela universal, en el otoño de su existencia, con toda la sustancia de la vida que le ha quedado atrás y todo lo del más allá que desde esta posición única se está columbrando ya. Pero se escribe antes porque uno no nace con la vida garantizada, y el futuro reside en el regazo de los dioses (1963:164).

2. Para conocer y conocerse, el novelista debe revivir el pasado, según una pauta importante: ahondar seleccionando. Ver lo vivido con mirada profunda, escrutadora; y, siempre, **seleccionar**. Porque ha de distinguir lo real de lo aparente, lo sustantivo de lo anecdótico; eso sí, siempre muy alerta para no equivocarse: tras la supuesta anécdota acaso se encubra aquello que importa.

Por eso Pérez de Ayala pone serios reparos a los relatos de Joyce, a quien reprocha, precisamente, desorientar y hacer perder el tiempo al lector con información redundante y hasta superflua. Podríamos decir, en términos actuales de la pragmática lingüística, que Joyce vulnera una de las máximas del llamado *principio de cooperación* (Grice:1975), por la que el mensaje no ha de ser más informativo de lo necesario en unas circunstancias. No puedo menos de reproducir aquí palabras muy significativas de nuestro novelista que ilustran bien lo que acabo de decir. Rezumando ironía, a veces de estirpe cervantina, son contrarias a ciertas opiniones de Marichalar en su prólogo a *Retrato de un artista adolescente*. Las leemos en el artículo “Algo sobre Joyce”, recogido a su vez en el libro *Principios y finales de la novela*. Pérez de Ayala afirma haber oído hablar por primera vez de Joyce en 1919, en Estados Unidos, cuando se publicaba por entregas *Ulysses* en la **Little Review**. Luego, confiesa:

leyendo aquellos fragmentos dudé si el público y la crítica llegarían a tomarlos en serio; pero lo que no podía yo presumir es que a su autor le declararían a la vuelta de dos o tres años el más descomunal genio literario que vieron los siglos, o poco menos. Si en aquellos instantes alguien me hubiera anunciado el porvenir, yo le hubiera calificado de imbécil en mi fuero interno. Lo cual viene a redundar en que el imbécil, a la sazón, era yo. Pero lo más grave es que continúo imbécil contumaz, puesto que sigo opinando de la propia suerte que entonces (...). Abundan en Joyce (...) páginas construidas por bacinamiento de futilidades homogéneas, de reiteraciones superfluas, de incoherencias e inanidades voluntarias, tan

reales y vivas (ciertamente) cuanto innecesarias y excusadas (...). Sirvan de ejemplo dos citas que (por vía de encomio y admiración) hace Marichalar (...). Primer ejemplo: "Dieciséis años antes, en el año 1888, cuando Bloom tenía la edad actual de Esteban, éste tenía seis años. Dieciséis años después, en 1920, cuando Esteban tuviese la edad actual de Bloom, éste tendría cincuenta y cuatro años. En 1936, cuando Bloom tuviese setenta años y Esteban cincuenta y cuatro, su edad, inicialmente en la relación de dieciséis a cero, sería como diecisiete y medio a trece y medio, aumentando la proporción y disminuyendo la diferencia, según que fuesen añadidos futuros años arbitrarios, pues si la proporción que existía en 1883 hubiera continuado inmutable, y suponiendo que fuese posible hasta el actual de 1904, cuando Esteban tenía veintidós años, Bloom tendría trescientos setenta y cuatro, y en 1920, cuando Esteban tuviese treinta y ocho años, que son los que Bloom tenía actualmente, Bloom tendría seiscientos cuarenta y seis años; por otra parte, en 1952, cuando Esteban hubiese alcanzado el máximo de edad postdiluviana de setenta años, Bloom, habiendo vivido mil ciento noventa años y habiendo nacido en el año 714, hubiera sobrepasado en doscientos veintiún años el máximo de edad antediluviana, la edad de Matusalén, novecientos sesenta y nueve años, en tanto que si Esteban hubiera continuado viviendo hasta que hubiera alcanzado su edad en el año 3072 después de J.C., Bloom hubiera necesitado vivir ochenta y tres mil trescientos años, habiendo tenido que nacer en el año 81396 antes de J.C." (...). En pureza, bastaba con advertir que uno de los personajes había nacido dieciséis años antes que el otro, y por lo tanto le llevaba otros tantos años de delantera en la vida. Todo lo demás son futilidades indiferentes, y por más relaciones aritméticas y proporciones geométricas que traigamos a cuento, no se añade ni una hebra de claridad e inteligibilidad al hecho elemental y obvio de que un personaje tenía dieciséis años más que el otro (1958:79-83).

En definitiva: Ramón Pérez de Ayala censura a Joyce el que, disperso, no selecciona lo esencial. Pero no toda reiteración es prescindible: tras lo que parece sobrante puede encubrirse lo medular. Y medular es, por excelencia, percibir, y mostrar, lo complejo del mundo y del ser humano. Por esto, el escritor proclama que ese imprescindible seleccionar lo sustancial tiene que hacerse, también por necesidad, desde un ángulo de observación, desde un punto de vista. Y ¿cuál de los posibles habría de elegir el escritor? El decidido antidogmatismo de este novelista, su liberalismo hondo, su conocimiento de los cauces por que transita lo mejor de la literatura universal, su percepción clara de por dónde ha de discurrir la coetánea, convergen inclinándole a optar por la perspectiva plural, evitando una opinión prevalente. En consecuencia, de

personajes, de acontecimientos, de situaciones, hay que hablar más de una vez; tantas como enfoques distintos convengan para descubrirnos la complejidad de un universo en el que no cabe una verdad absoluta; sin respuesta segura para las preguntas que más inquietan al ser humano.

Sabemos que el perspectivismo múltiple es uno de los grandes pilares en que se asienta la novela de nuestro siglo y que ello tiene que ver con la permeabilidad mutua entre este género y la cultura de la que es a la vez fruto y origen. Ciertamente hay en el pasado algún precedente excelso de enfoque narrativo plural, como el Quijote. Ciertamente también hay casos claros de ese perspectivismo en la narrativa del XIX, incluida la española. Pero, como repiten los críticos, se trata de intentos no incardinados en una tendencia general clara y distintiva de la novela entonces coetánea. Por el contrario, y como bien se conoce, la novela moderna ha generalizado dicho perspectivismo múltiple como piedra angular de su arquitectura. Sería interminable la relación de títulos que lo acreditan, pero pensemos en algunos ya tan emblemáticos como *Las olas*, de Virginia Woolf, o *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, en la que varios escritores -Martí, Carpentier, Nicolás Guillén...- se refieren a la muerte de Trotsky desde posiciones artísticas.

Pérez de Ayala insiste en esta técnica de la visión múltiple en todas sus novelas, si bien lo hace en grados distintos. Ya en *Troteras y danzaderas*, de 1913, algunas situaciones se nos presentan desde cuatro o cinco puntos de vista, sobre los que se cierne la sombra irónica, socarrona, del narrador. Pero en algún caso el novelista eleva ya ese perspectivismo al rango de elemento constitutivo de la estructura narrativa. Me refiero, claro es, a *Belarmino y Apolonio*, publicada nada más estrenarse la década veinte: en 1921.

Por mucho que la crítica venga repitiéndolo, hay que recordarlo ahora: el famoso capítulo II "Rúa Ruera, vista desde dos lados", catalogado entre los "prescindibles" por el autor, en realidad tiene importancia primordial para entender ésta y otras novelas suyas. En él se reflexiona sobre la exigencia artística del perspectivismo plural y, a la vez, se lo pone en práctica. Esa exigencia viene dada por la necesidad de que la descripción en profundidad (espacial) sustituya a la superficial (temporal, sucesiva). La sombra locuaz de don Amaranto de Fraile aconseja al narrador sobre cómo resolver una dificultad intrínseca al relato literario. Porque el novelista tiene algo de cíclope:

Los cíclopes veían el mundo superficialmente, porque sólo tenían un ojo. (...el novelista) Sólo tiene de cíclope la visión superficial y el empeño sacrilego de ocupar la mansión de los dioses, pues a nada menos aspira el

novelista que a crear un breve universo, que no otra cosa pretende ser la novela. El hombre, con ser más mezquino, aventaja al cíclope, a causa de poseer dos ojos con que ve en profundidad el mundo sensible. Ahora bien, describir es como ver con un ojo, paseándolo por la superficie de un plano, porque las imágenes son sucesivas en el tiempo, y no se funden, ni se superponen, ni, por tanto, adquieren profundidad (...). El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero, en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. La misión de ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción y enseñar a los otros a ver de la propia suerte, le toca al pintor (1976:91-92. Edición preparada por Andrés Amorós. Las demás citas de esta novela se refieren a la misma edición).

Pero el novelista tiene, no obstante, un medio para burlar esa cortapisa: configurar un narrador que se inhíba de serlo, para lo cual habrá de ceder la palabra a otros cuya diversidad de puntos de vista ayude a mostrar lo calidoscópico de la realidad representada. Las visiones, enfrentadas, del pintor Juan Lirio y del filósofo Pedro Lario sobre la rúa Ruera, han llegado a hacerse punto de referencia obligado cuando se aborda esta cuestión. Y entran, respectivamente, la contraposición entre el criterio irracionalista, vitalista, frente al racionalismo rígido.

Siguiendo el consejo de don Amaranto, anécdotas, situaciones, acontecimientos y personajes de *Belarmino y Apolonio* suelen enfocarse, al menos, desde un doble ángulo que se anuncia incluso en el título de la mayoría de los capítulos: “Belarmino y su hija”, “Apolonio y su hijo”, “El filósofo y el dramaturgo”, “El drama y la filosofía”, “Pedrito y Angustias”. Por ejemplo, Felicita

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 rasero; rostro acecinado y de ojos conspicuos; una faz del todo masculina (p. 118).

La pluralidad de nombres asignados a un personaje es también una estrategia de perspectivismo múltiple. En la tradición narrativa realista el nombre propio tiene función deíctica y, por estar muy contextualizado, alcanza también la atributiva, pues llega a caracterizar a ese personaje ante el lector, no sólo a identificarlo. En cambio, muchos novelistas contemporáneos parecen despojar de interés al nombre, si bien, en el fondo, cualquiera que sea la fórmula de que se sirvan para producir tal impresión, todas implican una nueva manera de reconocer la importan-

cia del mismo. El personaje puede no tenerlo, o cambiarlo; o se le adjudica de manera imprecisa. Ese personaje queda así difuminado en cuanto a su personalidad y el lector debe construirlo. El cura de *Belarmino y Apolonio* contesta cuando le preguntan sobre ello:

Me llamo Pedro, Lope, Francisco, Guillén, Eurípides; a elegir (pp. 77-78).

Sin embargo, Pérez de Ayala difiere en un punto muy importante de otras propuestas renovadoras contemporáneas. No le parece acertada, por inverosímil para el lector, la pretensión de profundizar en la psicología del personaje desde un ángulo interno de visión. Como se conoce, estamos ante una de las cuestiones de interés primordial para la novela moderna porque en ella ese enfoque, enriquecido con aportaciones del psicoanálisis, cristalizará en forma de monólogo interior, se revestirá de corriente de conciencia. Pérez de Ayala afirma, taxativo, que

una cosa es la psicología descriptiva, la de los tratados o los cursos universitarios de psicología, y otra (...) la psicología viva: la actividad inasible de un alma individual (1958:23).

Con todo, no deja de reconocer la necesidad de indagar en el complejo mundo de la psique, en las relaciones entre lo consciente y lo subconsciente. Y su concepto de la conciencia sigue al de Jung: en el inconsciente se hallan soterrados durante tiempo aspectos de la personalidad de los que son complementarios otros del consciente, porque aquél es algo más que un almacén de sentimientos de culpa. Los relatos más significativos en este punto son los dos últimos del escritor, ambos de 1926, que plantean cuestiones sobre el clásico concepto del honor: *Tigre Juan* y su continuación *El curandero de su honra*. Cuando Juan Guerra Madrigal, el más complejo personaje de Ramón Pérez de Ayala, alcanza la madurez psicológica, brotan a la superficie de su conciencia aspectos de un carácter subyacentes hasta entonces. Su agresividad exacerbada de antes, por la que se afianzaba como persona, deja espacio ahora a sentimientos más ponderados; su antigua misoginia cede ante el amor. Es una muestra más de la armonización de contrarios, de tanta consistencia semántica en *Belarmino y Apolonio* y que, tal como se plantea en *Tigre Juan* y en *El curandero de su honra*, tiene que ver, a juicio de J.J. Macklin (1983), con la huella de Jung en la obra de Pérez de Ayala. Esas nuevas emociones envuelven a Juan de forma caótica, induciéndole a asociar percepciones fragmentarias del hoy narrativo con recuerdos del ayer. Pasado y presente forman parte de la misma expe-

riencia. Y es en esta novela donde encontramos la sincronía y la doble columna para representar el fluir paralelo de las vidas de los protagonistas.

PERSPECTIVISMO Y SIGNIFICACIÓN

Si el implicarse, mutuos, los elementos formales y los sentidos es atributo universal de la literatura, determinados casos particulares lo evidencian en grado sumo. Así sucede con *Belarmino y Apolonio* en lo relativo al enfoque múltiple, que se semantiza aquí con una gran densidad tanto si atendemos a la dimensión pragmática como a la construcción del relato. Ésta se vertebra -la crítica viene repitiéndolo- a partir de oposiciones generales básicas de las que se derivan otras parciales, si bien no hay acuerdo entre los estudiosos acerca de cuál de las primeras es la que genera la clave de significación más importante de la novela. Así, mientras Andrés Amorós (1972) entiende que tal clave reside en la antítesis Belarmino (actitud filosófica) *versus* Apolonio (actitud dramática), para J. Matas (1974) hay que buscarla en la relación de contrarios Pedro-entorno social. Y María del Carmen Bobes (1977), apoyándose en el sentido de la sintaxis narrativa, precisa que se halla en la antítesis amor/oposición familiar.

En efecto, al interpretar literariamente el contraste formal entre los personajes que dan título a la novela no puede pasar desapercibido que, muy próximo el cierre del relato, aquel antagonismo se revela sólo aparente en cuanto a las significaciones, pues se disuelve en armonía. Pero, lo que importa más, si cabe, es que, como señala Bobes, aquella antítesis no se erige en núcleo funcional de la narración. A fin de cuentas, en el avance de la trama los universos de Belarmino y de Apolonio forman parte de una misma categoría actancial que también incluye a otros personajes-actores: estorban o impiden el matrimonio de Pedro y Angustias. No se oponen en la novela drama y filosofía. Son dos caras de una moneda única y es esta realidad entera, bivalente pero una, la que, con otras, genera el problema humano que la obra relata.

ILUSIÓN Y REALIDAD

Y es que *Belarmino y Apolonio* contiene otra clave de sentido de mucha importancia, pues se hace cardinal para la novela contemporá-

nea así como para la teoría que reflexiona sobre la literatura. Me atrevo incluso a ver en esa clave algo más que un motivo y también algo más que un tema: un verdadero dispositivo generador de la arquitectura del relato. Me refiero al problema de los confines entre lo aparente, lo ficcional y lo real, de tanta resonancia cervantina. De la mano de éste, claro es, el de la construcción mental de la realidad por el sujeto que la percibe, junto con otro que se imbrica en él: la interferencia entre la realidad del sueño como forma de conocimiento y la de la vigilia, tan arraigado, aunque con variantes, en literatura y en filosofía desde el romanticismo; tan fértil en la estética de comienzos de siglo y de alguna vanguardia. Y tan evidente en el capítulo VIII de esa novela de Pérez de Ayala, que lleva el significativo título “Sub specie aeterni” y donde se desvela que la rivalidad de antaño encubría afectos cordiales finalmente emergentes. Porque, en el asilo, Belarmino y Apolonio

Van del brazo por el jardín de asfodelos, envueltos en la niebla dorada del sol (...). -Pero, ¿no estamos soñando? -interroga Apolonio, anhelante-. Apenas si toco la tierra en donde piso. -Parece un sueño. El tetraedro es un sueño. Sólo es verdad el amor, el bien, la amistad (p. 300).

Pero, antes de llegar a este episodio del final, acompañemos unos instantes a Belarmino. Sepamos qué pasa por su ánimo después de la fuga de su hija con Pedro. No puede localizarla cuando va a su encuentro. Angustias había huido de Inhiestas después de haberse quedado sola. El Padre Alesón miente, piadoso, a Belarmino: ella, le asegura, permanecerá en el convento de las Carmelitas hasta el día de la boda. Belarmino se compromete a no intentar verla, a cambio del “permiso” para pasear a diario por los alrededores del edificio. En esos paseos, durante muchos atardeceres

Sentía que su hija no había estado antes en el convento, que le habían querido engañar, por caridad. Es decir, no le habían engañado; se había engañado él mismo, y se habían engañado los demás. Pero, ahora, su hija estaba ya en el convento. ¿Cómo así? Fuera de él -pensaba- no existía nada. El mundo era una ilusión de los sentidos, un espejismo de la imaginación. El mundo de fuera era creación aparente y engañosa del mundo de dentro. Belarmino, entonces, resolvió poner en orden de paz y hermosura su mundo interior, y, por tanto, el mundo exterior, que no es sino eco o imagen sensible del otro. Abuyentaría o ignoraría los espectros recónditos, que, de vez en cuando, se entrometen a perturbar el buen concierto de las potencias del alma y anublar la cálida luz del corazón; esos

espectros que, aunque ofuscaciones de la imaginación, se proyectan sobre el mundo exterior en forma de figuras odiosas y agresivas, como si de veras existiesen en carne y hueso, y son sólo alucinaciones. Belarmino resolvió que Xuantipa ya no existía; que no existía Bellido, el usurero; que no existían Apolonio, ni su hijo el seductor de Angustias; que no había existido el rapto -¿cuánto trabajo le costó suprimir de su alma esta pretendida alucinación o realidad ilusoria...!-. Angustias, ésa sí que existía; como que la había concebido y creado él; era la hija de su alma y de sus entrañas: ¿no había de existir?. Existía y estaba, por libérrima y unánime voluntad, suya y de su padre, recoleta en las Carmelitas, adonde la habían conducido el desprecio del mundo exterior y aparente, en el cual ella tampoco creía, y el ansia de una absoluta y perfecta serenidad. Por algo Angustias era hija de Belarmino.

Y Belarmino acudía todas las tardes a pasear alrededor del convento de las carmelitas, a comunicarse, por vías misteriosas e inefables, con su hija imaginaria, enteramente engendrada por él, en su alma paternal, tierna y creadora (pp. 243-244).

El pensar de Belarmino se condensa en la axiomática sentencia pascaliana: “así es si así os parece”. Ya Schopenhauer afirmaba que el mundo no es sino la representación que cada individuo tiene de él. Ramón Pérez de Ayala advierte que el sujeto modeliza, construye mentalmente su realidad; y que lo real y lo aparente se entretrejen. Alertados por este mensaje, debemos intentar descubrir si, acaso, la oposición drama/filosofía no es en esta novela ilusión sola tras la que se encubre unidad entrañable. Yo creo que así es. De la misma manera que lo trágico y lo cómico son dos dimensiones convergentes en las novelas de Pérez de Ayala, porque lo son también en la vida misma, con la que toda novela se entrelaza.

El autor conecta esa construcción subjetiva de la realidad con el lenguaje, como lo hacen la filosofía y la lingüística modernas. Recordemos que Saussure sostiene que es el punto de vista el que crea el objeto. En su primera novela ya plantea Pérez de Ayala la cuestión de lo artificial del lenguaje humano, entendiéndolo por ello lo convencional del signo lingüístico. Son varios los personajes de sus relatos que “adulteran” la norma lingüística -como la concibe Coseriu-, adaptándola a su personalidad. Pero, sin duda, Belarmino es paradigmático en este punto. Proclamando aquella arbitrariedad del signo, inventa un vocabulario peculiar que atiende más a la dimensión creativa que a la referencialidad clara para los demás. Pero importa destacar, por encima de otras consideraciones, que ese lenguaje singular de Belarmino tiene que ver con su percepción, también singular, del mundo. Por ello, este plantea-

miento de Pérez de Ayala no guarda semejanza alguna con el que inspira ciertos "experimentos" de Joyce con el lenguaje, que a aquél le parecen mero juego vano, injustificables artísticamente. No percibe en ellos funcionalidad ni sentido. Conozcamos su opinión sobre este fragmento de *Ulysses*:

"Simbad el Marino Y Timbad el Tarino y Jimbad el Jarino y Windad el Warino y Nimbad el Narino y Fimbad el Farino y Bimbad el Barino y Pimbad el Parino y Nimbad el Malino y Uimbad el Aurino y Rimbad el Rarino y Nimbad el Karino y Cimbad el Jarino y Ximbad el Sarino."

De estas líneas dice Pérez de Ayala que son

Perfectamente idióticas, deliberadamente idióticas.

Y se pregunta:

¿qué tiene que ver con el arte, y singularmente con el arte de la novela?
(1958:83).

REINTERPRETACIÓN DEL MITO

Sabemos que todo texto configura un universo impregnado de referencias intertextuales, en conexión dialógica con el resto de la serie literaria, artística y cultural en el más amplio sentido del término. Sólo los ejemplos más llamativos en todas las clases de arte son infinitos: pensemos, por ejemplo, en la amplia serie de Picasso sobre *Las Meninas*, por mencionar sólo un caso muy obvio. A menudo, la honda formación humanística, intelectual, de Ramón Pérez de Ayala, sale a la superficie de su discurso narrativo en forma de esa clase de intertextualidad que entraña un guiño cómplice para con el lector a la hora de interpretar. Porque incorpora la palabra de los autores, sobre todo clásicos, que prefiere. A veces la glosa, o bien la alude de manera más o menos velada. Al leer sus novelas, comprobamos que un texto puede estar formado por un "mosaico de citas", como dice Kristeva. Incluso alguno de los títulos entraña esa referencia intertextual, como el cervantino *Los trabajos de Urbano y Simona*. Pero esa clase de referencia o "cita" afecta también a los temas novelados. Y está sometida con frecuencia a un proceso degradador mediante la ironía. Omar Calabresse (1989) ve en la manipulación artística de la cita, enmendándola o degradándola, un síntoma del talan-

te “neobarroco” que caracteriza la época actual. Pues bien: en cierta intertextualidad temática radica otro aspecto de la modernidad de Pérez de Ayala. Me refiero a la reinterpretación de ciertos mitos clásicos.

Novelas poemáticas de la vida española se subtítulan tres publicadas juntas en 1916: *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los Limonés*. Con la primera, el novelista es pionero en seguir el gusto de la literatura contemporánea por actualizar alguno de esos mitos. T. S. Eliot (1923) observa que a menudo los novelistas modernos utilizan lo que él llama el “método mítico.” Si por un lado hacen decrecer la importancia de la trama, por otro incrementan la del mito, en pos de un orden estético diferente. Relegando el *logos*, el mito inspira hoy arte y filosofía. Porque uno y otra ven en él algo más que una fábula o ficción alegórica: un símbolo vital. El hombre moderno trata, ansioso, de hallar su propia identidad, falto de asideros ideológicos firmes, desorientado en un universo que percibe caótico y fragmentado. El novelista, al indagar en el subconsciente y al reinterpretar el mito, inquiere también una realidad alternativa. Ortega dice en las *Meditaciones del Quijote* que el mito es un fermento de la historia, de incalculable energía poética y extraordinariamente apto como cauce expresivo de creencias e ideas que la razón sola no puede comprender.

Es conocido que el arte moderno actualiza figuras como Antígona, Medea o Edipo. Pero la presencia de Ulises es la más afianzada en la literatura. Acaso porque este héroe que permanentemente está regresando, infatigable, para llegar a un fin que es a la vez su origen, representa para el hombre moderno el símbolo perfecto de su propia soledad insoslayable, de la búsqueda afanosa de su destino, perdido como se siente en un universo inhóspito, acosado por el peligro acechante de la incertidumbre. La literatura europea recrea el mito de Ulises de dos maneras preferentes. Una de ellas, irónica o paródica. Es la de Joyce, cuyo *Ulysses*, de 1922, implica una contraposición burlona entre el ambiente épico antiguo y el retorno humillante de Bloom a su hogar. La otra, nostálgica. Como el empeño utópico de Katzantzakis en su largo poema épico *Odisea*. La búsqueda ansiosa de una ciudad feliz, más allá de Ítaca.

Grandes poetas líricos de nuestro siglo se sintieron también subyugados por la figura de Ulises, el eterno viajero. No puedo resistirme a mencionar la hondura lírica de Kavafis en *el poema Ítaca*.

La literatura española no se muestra ajena a ese afán por reinterpretar al héroe paradigmático y a los personajes más allegados a él, si bien no logra plasmarlo en ninguna obra de proyección universal. Por citar

sólo alguna, pensemos en *El regreso de Ulises*, de Torrente Ballester (1946), en *La tejedora de sueños*, de Buero Vallejo (1952), en *Tiempo de silencio*, de Martín Santos (1961), en *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala (1976) o en *Último desembarco*, de Savater (1988).

Juan Pérez Setignano, el protagonista de *Prometeo*, primera novela poemática de Pérez de Ayala, es hijo de italiana y español. Insatisfecho con su experiencia vital, aspira a una vida plena que no cree poder alcanzar en Italia. Por ello decide intentarlo en España, cuya geografía recorre en buena parte con el nombre, más heroico según él, de Marco. Pero no consigue colmar sus aspiraciones: ha de conformarse con una cátedra de griego en Pilares. Convencido de que sólo el mediocre tiene cabida en el país, de que no hay lugar para los seres más completos, aquellos en quienes se aúnan en armonía pensamiento y acción, renuncia al éxito personal. Es un Ulises -cuya síntesis de heroicidad y humor siempre admiró...pero frustrado. Aunque no se rinde del todo. Acaricia la idea de un hijo superdotado, verdadero titán capaz de realizar lo que él no pudo, de "arrebatar el fuego divino." Y al fundir ahora con el anterior el mito de Prometeo, Pérez de Ayala degrada los dos: Marco, quien, no lo olvidemos, en realidad tiene el vulgar nombre de Juan Pérez, ha caído inevitablemente, por ambicioso. La esposa, la Nausikaá de este relato, se llama Perpetua Meana. Y el hijo de ambos se aparta en todo del ideal anhelado por el padre: deforme y perverso, acabará por suicidarse. Es una visión sarcástica del superhombre de Nietzsche. Visión, en definitiva, alejada de la de Katzantzakis; más cercana a la de Joyce. Pérez de Ayala subvierte el mito. Y la subversión irónica de la cita es constante en todas sus narraciones, a las que recorre como un estilema.

NOVELA INTEGRAL

Si, como queda dicho, el novelista ha de responder al reto de aprehender y mostrar la actividad de un ser vivo, Pérez de Ayala sólo ve una manera eficaz de lograrlo: siendo, además de narrador, poeta lírico. De ahí que la novela "integral", como él la llama, aúne poesía y relato. Sencillamente, porque la psicología viva es algo en esencia subjetivo. Cada uno tiene clara, o confusa, que para el caso es lo mismo, la suya propia; pero la ajena sólo puede verla desde fuera, adivinarla, interpretarla. Así que sólo es posible describir sicología viva describiendo, hasta donde sea hacedero, el propio flujo vital:

Por eso, todo gran novelista ha sido -aunque no haya escrito versos- un gran poeta lírico, pues la única manera de otorgar vida psíquica a los personajes novelescos no puede ser otra sino exaltarlos, cuando llega el caso, a la más alta tensión poética y lírica; esto es, subjetiva. Por decirlo así, el novelista-poeta se enajena y vierte en otros moldes de psicología viva. Este es el gran milagro del gran novelista-poeta. El poeta, nada más que poeta, canta de continuo el aria del yo, de su yo. En el novelista-poeta, en cambio, se verifica la multiplicación del yo (1958:24).

Observemos que la postura de Pérez de Ayala no puede ser más opuesta a la de Paul Valéry, quien en 1923 -subrayo la fecha- trató de perfilar lo específico de la novela por oposición a la poesía. Y recordemos que ese talante poético de la novela del español mereció elogios de Antonio Machado, quien no lo ve frecuente en el quehacer narrativo entonces más al uso:

Acaso porque su obra es siempre de poeta, yo le encuentro tan por encima de lo que se produce aquí -dicho sea sin ánimo de menospreciar a nadie-, tan de otro clima estético y de espiritualidad tan al margen de nuestra actual novelística, que no encuentro unidad castiza con que medirlo (1922:2).

Comprobamos de nuevo que el soporte teórico de esta narración “integral” se opone a cualquier pretendido límite genérico. Y ayuda a entender que en los relatos de Ramón Pérez de Ayala se enhebran habitualmente poemas de gran funcionalidad en la intriga, según quedó dicho, aunque ellos no son imprescindibles para la condición lírica de la novela. Pero no estamos ante la llamada “novela poética” en el sentido restringido de la expresión. Esa que según Arnold Bennet se caracteriza por contemplar las cosas con mirada infantil o de loco sin memoria, a menudo con protagonistas niños (*Chiquillos*, de William Saroyan) o adolescentes que repudian el mundo de sus mayores y huyen de él. Novelas que evocan, anhelándola, la Arcadia, el edén de un cosmos joven, recién creado, donde perdura la inocencia: retorno a la infancia del hombre y del universo, nostalgia del mítico paraíso perdido, tan añorado también en la lírica de este siglo. Lo vemos en novelas de Jean Giraudoux (*Bella, Siegfried et Le Limousin*). Con frecuencia proclaman la necesidad de sustituir una moral ya petrificada por otra libre de prejuicios e inhibiciones, que desafíe la hipocresía y los tabúes sexuales de la moralidad burguesa. Entre nosotros, Benjamín Jarnés escribe en el “Prefacio” de *Paula y Paulita*, de 1929: *será preciso que volvamos a enamorarnos del mundo, como niños*. Además, en sus escritos teóricos y críticos, este autor, que

tanta conciencia tuvo de la sensibilidad artística de la época, propugna la que podría llamarse “estética del niño”, la valoración de las características de éste como supremas cualidades del arte.

Las tres *Novelas poemáticas de la vida española*, de Ramón Pérez de Ayala, no son de esta clase. Si en ellas hay cierta visión casi mitológica del mundo, tiene como contrapartida la inexorable, asfixiante y próxima vida española. Porque, como hace tantas veces, el autor plantea también en ellas, entre otros problemas, el de la posibilidad o imposibilidad de armonizar contrarios. Tampoco encajan aquí las demás narraciones de Pérez de Ayala. Ni siquiera aquellas cuya trama está más próxima, en apariencia, al planteamiento del mirar inocente al universo. Me refiero a *Luna de miel, luna de hiel*, y a su segunda parte, con título de linaje cervantino, según recordé ya: *Los trabajos de Urbano y Simona*. Las dos se publicaron en 1923. Es innegable en éstas la censura a la educación sexual de la época. También que ambas entrañan un canto a la plenitud del amor humano, pero visto en una trayectoria que arranca de un estado de inocencia y desemboca en el mito de su pérdida, después de pasar por el sufrimiento que acompaña al descubrir la vida. Los amantes, el Urbano- Adán y la Simona-Eva, comienzan viviendo su amor en un estado de ingenuidad. Frente a lo que sugiere el nombre de él, lo viven en una pequeña aldea, que se describe como “idílico recinto”: es el paraíso. Pero, una vez más, las novelas acumulan ironía, burla, elementos grotescos; y, también, carga didáctica muy fuerte; se desvirtúa el mito. El espacio edénico se degradará. Los amantes serán expulsados. Y lo serán de una manera sórdida, de la mano de dos curiales que les anuncian el deshaucio de la casa.

No son éstos los únicos aspectos de modernidad en la narrativa de Ramón Pérez de Ayala ni he pretendido abordarlos con pormenor en los límites de esta exposición. Tan sólo referirme a los más destacados a mi entender. Y finalizo resumiendo: aunque en la novela *intelectual* de Ramón Pérez de Ayala hay elementos residuales de tácticas narrativas anteriores, contiene propuestas nuevas. Unida estrechamente a la realidad asturiana y española, es verdadera novela europea que tiene un lugar destacado y cada vez más reconocido en la gran corriente renovadora de la segunda década de este siglo. Renovación decidida, sin duda, pero también ponderada que, a la vez, se vivifica al integrar lo que el autor estima más valioso y perdurable de una tradición en la que se reconoce inserto. Tradición incorporada a la novedad, en síntesis íntima. Por eso Ramón Pérez de Ayala aconseja en su artículo “Viaje de vuelta hacia la novedad”, contenido en el volumen *Pequeños ensayos*:

Que no nos mueva la comezón de lo nuevo sino la ambición de lo mejor (...). Tanto monta el "nada nuevo" como el "todo nuevo", porque si bien no puede haber novedades, cabe que haya renovaciones. Aspiremos a las piernas del correo de Maratón, al torso y brazos de Milón de Crotona, a la retina de Apeles, al pulgar de Fidias, a la voz de Homero o de Safo, a los labios de Demóstenes, al corazón de Sófocles, a la frente de Platón, y seremos hombres, mejor que nuevos, renovados, los hombres más hombres de nuestro tiempo y del tiempo venturo (1963:281).

Este recabar la síntesis integradora de lo mejor, sea antiguo o moderno, y la ausencia de desmesura en las propuestas renovadoras de Pérez de Ayala propiciaron el parabién a sus novelas por parte de Antonio Machado, ejemplo él mismo de ponderación hecha poesía. Si con su verso introducía mi exposición, la terminaré también con su palabra elocuente en carta a nuestro novelista:

(...) en sus obras hay una alegría madura y un doble amor a las ideas y a la naturaleza que no tiene precedentes en nuestras letras. (...) Conserve usted largo tiempo el favor de los dioses, para gloria de nuestras letras, y que la juventud acuda a sus libros para aprender en ellos el arte de las bellas ficciones de que ya teníamos perdida la memoria (1922:1).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, ANDRÉS, 1972, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos.
- BOBES, MARÍA DEL CARMEN, 1977, *Gramática textual de Belarmino y Apolonio*, Madrid, Cupsa Editorial.
- CALABRESSE, OMAR, 1989, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- ELIOT, T. S., 1923, "Ulysses: Order and Myth", en *Dial*, 75, Nueva York.
- GRICE, PAUL, 1975, "Lógica y conversación", en Valdés Villanueva, Luis Miguel (ed.), 1991, *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, pp.511-530.
- MACKLIN, J. J.,1983, "Pérez de Ayala y la novela modernista europea", en Villanueva, Darío (ed.), *La novela lírica, II*, Madrid, Taurus, pp.34-50.
- MACHADO, ANTONIO, 1916, "Ramón Pérez de Ayala", incluido luego en *Nuevas canciones (1917-1930): (Glosando a Ronsard y otras rimas)*, VI.
- 1922, "Cartas a Ramón Pérez de Ayala", en Macrí, Oreste (ed), 1988, *Antonio Machado Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe, vol.III, pp. 1626-1627.
- MATAS, J., 1974, *Contra el honor, las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Seminarios y Ediciones, S.A.

PÉREZ DE AYALA, RAMÓN,

- 1916, “El asturiano fuera de Asturias”, en *Sobre Asturias. Ramón Pérez de Ayala*, Lugones- Oviedo, Ediciones La voz de Asturias, 1991, pp. 36-40.
- 1958, “Algo sobre Joyce”, en *Principios y finales de la novela*, Madrid, Taurus.
- 1963, “El novelista más grande”, en *Pequeños ensayos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- 1964-1969, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 4 vols. Ed. preparada por José García Mercadal.
- 1976 (1921 1ª), *Belarmino y Apolonio*, Madrid, Cátedra. Edición preparada por Andrés Amorós.