

RETRATOS ESPAÑOLES: EL INDIVIDUO, LA NACIÓN Y LA LITERATURA EN *EL OMBLIGO DEL MUNDO* DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Resumen

En los cuentos de El ombligo del mundo (1924), Ayala examina la cosmovisión y el comportamiento de sus coterráneos para representar en su obra su mentalidad disociativa y la falta de cohesión nacional, participando del debate sobre la identidad y la regeneración educativa de España que ocupa a intelectuales y políticos desde el Siglo XIX. Influido por la mentalidad crítica e irónica de la modernidad, su participación sobresale por su cuestionamiento de conceptos tradicionales de individualidad, nación y arte. Empero, en su narrativa no adopta una distanciadora postura irónica pues se acerca al español afectivamente, sin dejar de escudriñarlo críticamente. Logra este paradójico efecto porque no realiza generalizaciones esencialistas sobre el carácter nacional sino que presenta casos individuales, celebrando la riqueza de la experiencia humana. Aunque tiene conciencia de las limitaciones de su medio artístico y de los agudos problemas en su país, continúa escribiendo, dejando entrever su cautelosa confianza en el futuro de los españoles, España y su propia contribución a través del arte.

Palabras clave: *nación, individuo, literatura, modernidad, afecto*

Abstract

In the short stories contained in El ombligo del mundo (1924), Ramón Pérez de Ayala examines the worldview and behavior of his countrymen in order to represent in his work their dissociate mentality and the lack of national cohesion, participating in the debate about Spain's identity and educational regeneration which concerned intellectuals and politicians since the nineteenth century. Influenced by the critical and ironic mentality of modernity, his participation is characterized by the questioning of traditional concepts of individuality, nation and art. However, in his narrative Ayala does not adopt a distanced and ironic posture because he approaches his subject, the Spaniards, in an empathetic yet critical manner. Ayala achieves this paradoxical effect by avoiding essentialist generalizations about the national character. Instead, he presents individual cases in order to celebrate the richness of human experience. Although Ayala was aware of the limitations of his artistic medium and his country's grave problems, he continued writing, showing his cautious confidence in the future of the Spaniards and Spain, and in his own contribution through his art.

Keywords: *nation, individual, literature, modernity, empathy*

Se ha propuesto que las preocupaciones más apremiantes para los autores de la generación del 98 son España, el individuo y el arte.¹ Pese a que la filiación de Ramón Pérez de Ayala a este grupo e incluso la validez de la periodización generacional son temas de vigente discusión, no cabe duda que estas preocupaciones están presentes en *El ombligo del mundo*, una colección de cuentos que publica en 1924.² De hecho, estas preocupaciones se combinan en el intento de Ayala de penetrar y recrear el “mecanismo psicológico” de los españoles,³ vale decir, su manera de ver el mundo y de actuar en su medio social que, como explica en el prólogo de la colección, estriba en la analogía nominalista simplificadora, la enajenación y el sectarismo. El autor asturiano presenta la “tragicomedia cotidiana” en el imaginario valle del Congosto ubicado en el norte de la península, sinécdoque de la nación española. En este ámbito remoto y aislado, habita el congosteo, trasunto del español, quien “se considera, a sí propio, el ombligo del mundo”.⁴ El autor asturiano, pues, explora y representa en su obra la cosmovisión y el comportamiento de sus coterráneos, revelando su mentalidad disociadora y la falta de cohesión nacional. De este modo, a través del arte literario, participa del debate sobre la identidad nacional y la regeneración educativa del español que ocupa a intelectuales y políticos desde el siglo XIX. En el presente trabajo se analiza precisamente su particular perspectiva respecto a este debate.

Debido a la influencia del impulso crítico de la mentalidad irónica que caracteriza el pensamiento y el arte europeos de la modernidad, la participación de Ayala en tan importante debate sobresale por la exploración y el profundo cuestionamiento de complejos asuntos directa o indirectamente relacionados entre sí, señaladamente, el concepto humanista de identidad unitaria, la identidad nacional castellano-céntrica institucionalizada, el racionalismo armónico krausista, las convenciones unitarias de la narrativa decimonónica y la capacidad pedagógica de la literatura. Sin embargo, en su narrativa no adopta una moderna postura irónica de distanciamiento hacia el español, acercándosele, en cambio, afectivamente, sin dejar de destacar críticamente sus incongruencias y limitaciones. Logra este paradójico efecto porque no realiza generalizaciones esencialistas sobre el carácter nacional sino que, a partir de varios aspectos

¹ Robert C. Spires, *Transparent Simulacra. Spanish Fiction, 1902-1926*, Columbia, University of Missouri Press, 1988; p. 1.

² Sobre la relación de Ayala con la Generación del 98 véase Donald L. Shaw, *The Generation of 1898*, New York, Barnes & Noble, 1975; pp. 186-194; con la generación del 14 véase Roberta Johnson, *Crossfire*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 1993; y con el *Modernism* europeo-norteamericano (distinto al modernismo hispánico) véase J.J. Macklin, “Pérez de Ayala y la novela modernista europea”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 367-368 (1981), 21-36. Para un importante cuestionamiento de la periodización generacional léase Ricardo Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Editorial Gredos, 1969; pp. 7-19.

³ Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, 4 vols., II, Madrid, Aguilar, 1964; p. 729.

⁴ *Ibid.*; p. 734.

idiosincráticos compartidos, presenta casos o retratos individuales, celebrando la riqueza de la experiencia humana. Esta actitud crítico-afectiva que Ayala asocia con Cervantes,⁵ conlleva el respeto a las diferencias y el reconocimiento de que la identidad individual y la nacional son construcciones sociohistóricas en constante elaboración.

Las preocupaciones sociales, filosóficas y literarias que presenta esta colección de relatos se encuentran ya en las cuatro novelas que Ayala publicara entre 1907 y 1913, cuyo protagonista es su alter ego, Alberto Díaz de Guzmán.⁶ Fija esta conexión en el prólogo de la edición de 1942 de *Troteras y danzaderas* (1913), la última novela de la tetralogía.⁷ Tal persistencia se explica en el hecho de que durante las primeras décadas del siglo XX en España se intensifican los conflictos que se vienen arrastrando desde el siglo anterior, principalmente el descrédito y la debilidad crónica del sistema monárquico-parlamentario de la Restauración y el fraccionamiento regional y entre clases sociales. Dichos conflictos, observables en la proverbial falta de cohesión nacional, suponen el paso de la dictadura de Primo de Rivera a la Segunda República y, más tarde, a la Guerra Civil.

A lo largo de su carrera, Ayala demuestra tener conciencia de la problemática comunión entre el ámbito público y el privado en su país. Esta comunión es un requisito para construir una identidad española como parte de un proyecto nacional que, en rigor, se había convertido en una cuestión palpitante para políticos e intelectuales desde el siglo XIX. Si bien su participación política se evidencia en que, junto a Ortega, funda la Liga de Educación Política (1913) y la Agrupación al Servicio de la República (1931), su actividad intelectual posee mayor preponderancia. Su formación en un centro del krausismo como la Universidad de Oviedo hace que participe del debate retomando —y también cuestionando seriamente— la discusión krausista sobre la situación del individuo dentro de la sociedad nacional y de la comunidad humana. El

⁵ Esta paradójica actitud afectiva de base crítica es lo que Pérez de Ayala denomina humorismo en *Obras completas*, III, p. 37 y en *Ante Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1964; p. 199, 201. En *Ante Azorín*, p. 201, indica que aunque el humorismo se asemeja a la noción de *Einfühlung* del Romanticismo alemán, ejemplos de dicha actitud se encuentran ya en el *Quijote*. El humorismo, escribe, “supone una actitud trascendente desde el sujeto que contempla hasta la intimidad del objeto cómico” (*Ibid.*, p. 202). De este modo, al descubrir la interioridad del observado tras el escudriñamiento crítico “la risa que suscitaba lo cómico se convierte en sonrisa comprensiva, afectuosa, entrañable y humana: humorística” (*Ibid.*, p. 199). Es una actitud distinta a la ironía que el asturiano asocia con el distanciamiento crítico (*Obras completas*, III, p. 37). En una corta lista de autores humorísticos, junto a Cervantes incluye a Galdós, Palacio Valdés (*Obras completas*, III, p. 26) y Shakespeare (*Ante Azorín*, p. 220).

⁶ Según Andrés Amorós, *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Editorial Gredos, 1972; p. 19, la obra perezayalina se divide en tres etapas. La primera, (1907-1913) incluye la tetralogía: *Tinieblas en las cumbres* (1907), *A.M.D.G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913). Sitúa las *Tres novelas poemáticas de la vida española* (1916) en la de transición. La última abarca obras publicadas entre 1921 y 1926, verbigracia, *El ombligo del mundo*.

⁷ Pérez de Ayala, “Prólogo”, *Troteras y danzaderas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942; p. 19.

racionalismo armónico que preconiza el krausismo estriba en la posibilidad de hallar un equilibrio entre lo individual y lo colectivo, a nivel comunal, nacional y supranacional, a partir de una conducta ética basada en una ecuanime apertura afectiva en la cotidiana negociación interpersonal. De ahí que muchos intelectuales y políticos españoles durante décadas hubieran visto en la pedagogía basada en el krausismo un instrumento de regeneración individual y de mejoramiento social, más específicamente, de lucha contra la insolidaridad, la insensibilidad y otros males atribuidos al carácter de los españoles. En el prólogo de *Troteras* Ayala esclarece los términos del deseado equilibrio entre el individuo y la colectividad con palmaria resonancia krausista: “el espíritu individual sólo puede expresarse [. . .] a través del espíritu nacional; como paralelamente el espíritu nacional sólo puede expresarse y hacerse inteligible dentro del espíritu universal”.⁸ En la novela misma, a través de Alberto, también desde una perspectiva krausista, se explica la función social del arte y de la responsabilidad del individuo, artista o no, en el proceso de acercamiento emotivo hacia el prójimo: “Para mí, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás [. . .]: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas”.⁹ Estas palabras acusan el convencimiento perezayalino de que la individualidad no se define en un vacío, sino que se produce en la interacción afectiva dentro del medio social.

Pese a que Ayala afirma en el prólogo de *Troteras*, refiriéndose al tema de la incomunicación entre conciencias españolas, que del plan novelesco de la tetralogía y, por ende, de los relatos, “debía resultar la armonía y conciliación de todas estas conciencias, entre sí encontradas, en una manera de conciencia nacional que las comprendiese a todas, sin desindividualizar a ninguna”,¹⁰ cuestiona sus propias afirmaciones puesto que insinúa que no llega a concretar su cometido. En *El ombligo*, ello se debe a que los congosteos se mantienen tozudamente alejados entre sí. Otra concausa del fallido plan está vinculada al *Zeitgeist*: la “conciencia criticista disolvente” que Ayala detecta en la mentalidad moderna en todo el continente.¹¹ Lo que describe en esta cita es la ironía, entendida como la comprensión fracturada y caótica del yo y del mundo, el reconocimiento de las limitaciones de la razón y del lenguaje, el menoscabo escéptico de las verdades absolutas tradicionales y el distanciamiento emotivo, que pauta la mentalidad y la expresión artística de autores en Europa a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX.¹² Ayala, un escritor

⁸ *Ibíd.*; p. 11.

⁹ Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, I, p. 600.

¹⁰ Ramón Pérez de Ayala, “Prólogo”, p. 20.

¹¹ *Ibíd.*; p. 13.

¹² Para una discusión sobre las características de la ironía y su relevancia consúltese Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973; pp. 37-38, 130, 227, 336, 379, y Ernest Behler, *Irony and the Discourse of*

compenetrado en la tradición de la literatura y el pensamiento de su país y de Europa, participa activamente de la época moderna, tal como se manifiesta no sólo en su severa percepción de los problemas de su país sino, sobre todo, tanto en el modo en que entiende su arte cuanto en su producción artística. Un ejemplo de ello es su empleo de recursos experimentales para representar el disgregativo "mecanismo psicológico" de sus coterráneos y la falta de unidad nacional, señaladamente, la creación de criaturas incongruentes y contradictorias y la fragmentación de la trama por medio de digresiones intelectuales y de la alteración del orden cronológico. Son recursos peleados con las convenciones familiares de la narrativa de la segunda mitad del siglo XIX que apuntan más bien a la creación de personajes coherentes y de una trama lineal. Esta colección puede leerse como una unidad. A decir verdad, se podría leer incluso como una "novela", pero una "novela" sin un claro protagonista y de trama fracturada conforme al impulso lúdico del arte moderno. Parecería que Ayala contradice su propia afirmación de que el "acto estético" unifica los opuestos y las divergencias,¹³ cuestionando a la vez el concepto krausista del arte como fuerza sintética y armonizadora. Lo cierto es que esta discrepancia tipifica la manera en que Ayala debate ideas en su texto. Evitando simplificaciones normativas de temas complejos, favorece el diálogo y rechaza la imposición unilateral de perspectivas.

Es importante subrayar que la actitud afectiva de Ayala mencionada anteriormente en contraposición a su actitud crítica no constituye un intento de homogeneización sino de acercamiento al individuo y de comprensión de las diferencias individuales, participando así de la fuerza irónica, impugnadora y fragmentaria de la mentalidad moderna, pero no del distanciamiento emocional. En *El ombligo* así como en la tetralogía, el propósito de presentar la tragedia-comedia de España en el contexto de la "crisis de la conciencia española" y europea no resulta en una visión pesimista de la vida o una distanciadora postura irónica.¹⁴ Al contrario, principalmente en *El ombligo*, predominan una actitud de celebración de la vida a despecho de sus problemas y una sonrisa cervantina "ancha, confortadora, frente a los inagotables y pintorescos aspectos individuales de la vanidad, la flaqueza y la tontería humanas".¹⁵ La actitud crítico-afectiva de Ayala se evidencia en que para él ser tolerante y comprensivo no implica disculpar estos "aspectos" sino destacar sus causas y sus consecuencias a partir de casos individuales. Se podría decir que se complace en revelar discrepancias al dar cabida a una gran cantidad de conciencias y perspectivas

Modernity, Seattle: University of Washington Press, 1990; pp. 111-150. Para una exhaustiva discusión sobre las diferentes acepciones de ironía, léase Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994.

¹³ Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, IV; p. 1125.

¹⁴ Pérez de Ayala, "Prólogo"; *op. cit.*; p. 7.

¹⁵ Ramón Pérez de Ayala, *Principios y finales sobre la novela*, Madrid, Taurus, 1958; p. 46.

dispares enfrentadas consigo mismas y entre sí, lo cual implica que no simplemente busca presentar casos ejemplares de conducta inadecuada para realizar un tipo universal de comportamiento, sino que procura mostrar la multiplicidad de la experiencia humana.¹⁶ Ayala es consciente de que en España lo lee poca gente —escribir en su país es como estar “predicando en el desierto”, dice—,¹⁷ hecho que dificulta que la literatura sea un medio pedagógico directo. Sabe bien que puede aspirar a despertar conciencias pero no a dictar lo que éstas deciden hacer. Sin embargo, y esto hay que recalcarlo, ello no impide que continúe en su afán de comunicarse por medio de la escritura. Si es que trata de dar una “lección”, ésta consiste en “enseñar” a acercarse crítica y afectivamente al prójimo, en un medio como España, donde el individuo se mantiene alejado de los demás y, por tanto, de sí mismo, pues no advierte que la individualidad es un estado dinámico que se produce en la conflictiva negociación interpersonal de cada día y no en el aislamiento egoísta.

Como ya se sugirió, la representación del individuo y el análisis del concepto de individualidad que Ayala realiza se relaciona a la manera en que examina y cuestiona el concepto de identidad colectiva, concretamente la versión oficial de la identidad nacional. Mientras un miembro de la llamada generación del 98 como Unamuno encuentra la identidad y la esencia españolas en Castilla, el centro de la península, Ayala ubica su escenario en un rincón descentrado, periférico, enfatizando la desarmonía y la incoherencia nacionales y su desconfianza en los proyectos unificadores impositivos. Pérez de Ayala acepta que es dificultoso fijar la identidad personal porque no se trata de una noción estable y autónoma, sino de un concepto en constante elaboración, dependiente de relaciones interpersonales imprevisibles. En cuanto a la identidad nacional, entiende que es también un concepto cambiante y, además, plural. Acaso por influjo renano considera que depende de circunstancias sociohistóricas, verbigracia, la decisión de la colectividad de luchar por una meta común, algo que no vislumbra en la atomizada España de su tiempo. Pese a que ésta es una coyuntura que desearía cambiar, intuye que la decisión colectiva no se puede forzar sin consecuencias peligrosas. Está claro, además, que el impacto en su obra de temas como la nación, el individuo y la literatura que examina en el prólogo de *Troteras* trasciende 1924, el año en que se publica *El ombligo*, ya que efectúa su reflexión retrospectiva sobre la crisis de las décadas de entre siglos en el primer lustro tras la Guerra Civil, la más dramática muestra del fraccionamiento y de la falta de solidaridad y de afectividad en la España del siglo XX. Esta tragedia nacional se desencadenó en nombre de la unidad del

¹⁶ Para apreciar esta característica de la obra perezayalina téngase en cuenta el concepto de perspectivismo (entendido, a grandes rasgos, como la inclusión de diferentes puntos de vista y opiniones en un texto), discutido por Frances Wyers Weber, *The Literary Perspectivism of Ramón Pérez de Ayala*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966, y Mariano Baquero Goyanes, *Perspectivismo y contraste: De Cadalso a Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos, 1963.

¹⁷ Pérez de Ayala, *Obras completas*, IV, *op. cit.*; p. 993.

país, hecho que parece justificar la desconfianza perezayalina en todo tipo de imposiciones.

En el prólogo de *El ombligo*, Ayala se compenetra en España con su lúdica explicación del “mecanismo psicológico” de los congosteoños. Para profundizar en las características del mismo se vale de cinco cuentos, entre los que destacan “Grano de Pimienta y Mil Perdones”, “La triste Adriana” y “Clib”. Tres son las características principales de la conflictiva mentalidad y el comportamiento del congosteoño, las cuales están intrínsecamente relacionadas entre sí: el nominalismo, el “ensimismamiento por enajenación”,¹⁸ además del sectarismo. Aunque el funcionamiento del “mecanismo psicológico” de los personajes estriba en elementos similares, las circunstancias individuales que Ayala presenta en su obra son diferentes entre sí. Cada personaje tiene obstáculos propios que vencer y sus acciones acarrear consecuencias muy particulares. En suma, se interesa no en una discusión abstracta sobre la psicología o la esencia del pueblo español, sino en retratar la intimidad y la especificidad imprevisibles de un puñado dispar de personajes españoles.

La “comezón nominalista” de los congosteoños —reza el prólogo de *El ombligo*— se debe a que para ellos las cosas no son por sí, sino por el nombre que ha de llevar la cosa; y el nombre que ha de llevar la cosa debe imponérsele por su parecido superficial a otra cosa.¹⁹

La analogía constituye el fundamento de esta adánica aprehensión nominalista del entorno realizada por el congosteoño.²⁰ Es una manera de explicar y ordenar el caótico mundo y la impredecible realidad a partir de semejanzas. Aun cuando parece ser un arma para combatir la escéptica diferenciación fracturadora de la ironía, la analogía conlleva el peligro reduccionista de no poder reconocer las diferencias. Mientras la ironía realiza el caos de la fragmentación del mundo, la analogía propende menos al orden que a la asimilación desindividualizadora. La gravedad de este problema se patentiza en que ni los individuos de Congosto se salvan de ser nombrados o apodados por su parecido con algo o alguien, lo que les ocasiona todo tipo de pesares.

A su vez, concentrarse en apariencias y semejanzas provoca que muchos congosteoños se ensimismen y se enajenen de sus congéneres mediante la ilusoria creación de un mundo ordenado y armónico, paralelo al real, en el que ellos son los quijotescos protagonistas. Ellos fabrican el escenario donde pueden ser los “héroes” de su creación y ser libres para controlar sus circunstancias, las cuales generalmente terminan por controlarlos. Aun cuando el individuo no puede escapar de sí mismo, posee la capacidad de cambio. Desde su postura

¹⁸ *Ibíd.*; IV; p. 863.

¹⁹ *Ibíd.*; II; p. 729.

²⁰ En su análisis de Don Quijote, Michel Foucault, *The Order of Things*, New York, Pantheon Books, 1970; pp. 46-49, destaca la relación entre el nominalismo y la analogía.

solipsista y evasiva, muchos de los personajes de *El ombligo* juzgan irreversibles sus problemas, cuando en realidad está en ellos la clave para revertir los atolladeros, casi siempre de hechura propia, en que se hallan. No es difícil percibir lo ridículo de los personajes y de sus ficciones auto impuestas. Se debe aclarar que para Ayala lo ridículo se refiere a “la distancia y contraste, inconsciente por parte del que lo incurre, consciente por parte del espectador, entre el propósito y el resultado, entre lo que se es y lo que se cree ser o se quiere hacer creer que se es”.²¹ Los congosteos, pues, son criaturas abstraídas que, al juzgar todo por su semejanza con otra cosa, se muestran ora incapaces de reconocer, ora reacios a distinguir matices y diferencias en el mundo y, sobre todo, a aceptar puntos de vista divergentes. Para Ayala son criaturas incompletas porque la individualidad se logra en la negociación social con los congéneres y no aislándose.

Cuando estas criaturas egocéntricas e insolidarias se juntan lo hacen en bandos irreconciliables. Y lo hacen más por capricho que por comunión de ideas en pos de una meta común, dando lugar a un absurdo sectarismo: “Pero del parecido cada cual juzga a su gusto, y de aquí las trifulcas. Si el parecido aparente de una cosa con otra es palmario, y todos los de Congosto lo admiten, entonces la manía polémica se convierte en odiosidad”.²² Esta actitud sectaria, sin embargo, no es del todo negativa pues se trata de una manifestación extrema de la postura vitalista de oposición, un impulso tan natural como el afán de asociación y necesario tanto para impedir el dominio indiscriminado de la analogía cuanto para la formación de identidades diferenciadas.²³ De ahí que la armonía, como la entiende Ayala, no implique ausencia de conflictos y diferencias, sino la dinámica inclusión de opuestos, incesantemente enfrentados entre sí en lo que denomina paradójicamente “el curso caudaloso y ecuánime de la armonía universal”.²⁴ El problema de los congosteos es que en muchas ocasiones no se enfrentan siquiera entre sí sino que se mantienen alejados, indiferentes, pasivos.

Ayala encuentra analógicamente la imagen para ilustrar el atomismo individualista y el sectarismo congosteos en la accidentada topografía del valle dividido en dos por un río y lleno de caseríos separados entre sí. Es obvio el eco noventayochista del vínculo alegórico entre la idiosincrasia y la geografía en la particular representación de la cotidianidad en el escenario fraccionado y aislado del Congosto que efectúa Ayala. Pero éste no se detiene en el paisajismo taineano. El narrador del prólogo, luego de dar atisbos del funcionamiento del “mecanismo psicológico” de los congosteos indica:

²¹ Pérez de Ayala, *Ante Azorín*; p. 199.

²² Pérez de Ayala, *Obras completas*, II, *op. cit.*; p. 279.

²³ Léase Foucault, *The Order of Things*; pp. 24-25, para una exploración de la relación entre el asociarse y el individuarse en términos de simpatía (concepto al que se supedita la analogía) y antipatía.

²⁴ Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, III; p. 59.

Dramas de este orden, por cuestión de parecido, nos ha servido de asunto para algunas de las presentes narraciones. Pero eso engañaría al lector si presumiera que son ejemplos para reír. Como se engañaría si las tomase como cuentos para llorar. Todo lo que sucede, en el Congosto y en el mundo, es justamente para reír y para llorar. Lo cómico y lo dramático dependen de la perspectiva.²⁵

En este escenario, pues, se dramatiza la manera en que los congosteños “ejecutan la tragicomedia cotidiana”.²⁶ Y tragicomedia es el término que mejor capta el tono de esta colección en que Ayala simultanea una postura crítica y una actitud afectiva, oscilando entre la risa, el llanto y la sonrisa ante la manera en que los congosteños piensan, sienten, actúan y se enfrentan entre sí.

En “Grano de Pimienta y Mil Perdones”, los dos jóvenes del título son acérrimos rivales por el amor de Cerecina, sobrina del sacerdote conocido como Padre Eterno. La “comezón nominalista” de los congosteños se advierte en los apodos de estos personajes. A Perico Navedo, a causa de su tez morena y su temperamento explosivo, le dicen Grano de Pimienta, mientras que al hidalgo Celedonio Padrones lo apodan, metonímicamente, Mil Perdones por su ceremonioso comportamiento. A Olegario Pandoro lo llaman Padre Eterno porque trabaja en la parroquia denominada Madre Eterna debido a su cúpula que parece el vientre de una mujer embarazada.

Los dos rivales sufren los efectos de la manía analogizante de sus paisanos en carne propia. Perico se comporta de modo insospechado en su afán de diferenciarse, llegando a comer vidrio para mostrar el fastidio que siente por su asfixiante entorno. Mediante esta acción, en vez de individuarse, es decir, resaltar dentro de su medio, consigue aislarse aún más en un ostracismo auto-inducido y socialmente corroborado. Cuando el hijo de un diputado regresa a Reicastro, los congosteños se percatan de que Grano de Pimienta se le parece mucho y le cambian el remoquete a Diputadín. Las malas lenguas no tardan en rumorear que Perico es hijo ilegítimo del diputado. Si bien Perico tenía planes de salir del Valle, este exabrupto lo obliga a escapar de su tierra antes de lo previsto. Al final del cuento regresa a Congosto con ideas revolucionarias de cambio que Cerecina interpreta como otro dislate del impulsivo joven. La razón prioritaria de su regreso es, realmente, la muchacha, en lo que constituye un intento sincero de “desensimismarse”, de acercarse afectivamente a un congénere. “La experiencia me ha enseñado que con poca diferencia el mundo es como el Valle de Congosto”, afirma Perico.²⁷ Aunque resulta evidente que todavía no ha podido despojarse del influjo de la analogía, se ha dado cuenta de que, vaya adonde vaya, no puede escapar de su conciencia ni de sus sentimientos. Aprende también que puede transformarse a sí mismo y a su entorno si se abre y se acerca a sus congéneres. Su amor por Cerecina lo ayuda a dar

²⁵ *Ibid.*; II; p. 731.

²⁶ *Ibid.*; p. 734.

²⁷ *Ibid.*; II; p. 759.

un titubeante primer paso hacia la vinculación sincera con los demás.

Por su parte, Celedonio, quien vive en y de las apariencias, se hunde paulatinamente en la analogía. Como miembro de la nobleza provinciana arruinada, vive en el pasado de gloria, tratando de abstraerse del presente de humillante carencia. Su vida cambia cuando estalla la Gran Guerra y empiezan a llegar publicaciones con cromos del kaiser Guillermo II, a quien, según los congosteños, se le parece de modo milagroso. Aunque *El ombligo* se publicó en 1924, no hay referencias a la dictadura de Primo de Rivera, a quien critica en algunos artículos. Sí las hay, en cambio, con respecto a los años de la guerra europea. El sectarismo llega a niveles absurdos en aquellos días, puesto que los españoles se dividen entre aliadófilos (los liberales) y germanófilos (los conservadores). Congosto no es la excepción. “Entrambos bandos compartían el orgullo de tener en casa la *vera efigies* viviente, el *alter ego* del kaiser”, claro que son los conservadores, comandados por el Padre Eterno, los que mayor provecho intentan obtener de la situación. El conservadurismo se opone a la construcción del ferrocarril en el Congosto, un proyecto planteado por los liberales y financiado por países aliados. Mil Perdonos, convencido de ser el alter ego del kaiser y de tener una comunicación directa con el monarca alemán, decide enviar, con complicidad de don Olegario, un memorial pidiéndole ayuda.

A esta altura del relato, los congosteños, quienes no hacía mucho se reían de Celedonio, le profesan un respeto casi místico. Su meteórico ascenso en la estima popular culmina con su cómica coronación, que no necesita de ceremonia alguna puesto que ante sus propios ojos y los de sus paisanos Celedonio es el kaiser del valle de Congosto. Consiguientemente, la enajenación analógica adquiere características de carnalesca sicosis colectiva. En su trágica caída, que sobreviene poco después de la redacción del memorial, pierde no sólo la bufa corona sino también su vida. Empero, el principio del fin es quizá su hora de mayor gloria. Un día los congosteños observan que un submarino alemán hunde a un barco inglés. Mil Perdonos y el Padre Eterno, como representantes del conservadurismo del valle, se suben a un vaporcito con el fin de entregarle el memorial para el emperador alemán al capitán del submarino, quien los recibe con perplejidad. Como principal eslabón en una absurda cadena analógica, Mil Perdonos se acerca físicamente a Guillermo II más que cualquier otro congosteño, acaso lo más parecido que tendrá a una coronación gloriosa. Esta cómica e hiperbólica escena sin duda realza el desplazamiento y el rezago de España, a la vez que ilustra la conceptualización moderna del mundo como absurdo y caótico. Un potente mareo aqueja a Celedonio durante su incursión marina. Cuando el médico lo examina descubre que sufre de un avanzado caso de sífilis que ha empezado a afectarle la mente. El hidalgo, para mantener las apariencias, no altera su tren de vida y empieza a enloquecer. Porque muchas veces loco es aquel que se aliena en la analogía, incapaz de reconocer las diferencias. Al poco tiempo, en el hospital municipal, Mil Perdonos muere creyéndose el rey Jorge Inglaterra. Aunque la figura del carnalescamente

coronado Celedonio puede verse como la representación de la debilidad borbónica en los años de la Gran Guerra, este personaje no es una mera alegoría. Así como Don Quijote tiene momentos de lucidez en que reconoce lo ilusorio de sus afanes caballerescos, Celedonio le pide al doctor que no revele que no estudió en la prestigiosa universidad de Pilares sino en Jena, una institución menor. El hidalgo reconoce que todo conato de mantener las apariencias sociales es una ridiculez. Este reconocimiento de su propia ridiculez le confiere una dimensión más humana, digna de conmiseración. Lo erige, entre las lágrimas y la risa de los congosteos, en partícipe directo de la "tragicomedia cotidiana".

Así como la ridícula adhesión a las convenciones y jeraquías sociales constituye el elemento enajenante en el caso de Celedonio, la literatura folletinesca pautó el mundo ilusorio que construye Adriana, la protagonista de "La triste Adriana". Ella es la esposa de Federico, un pueril poetocastro. La humillante pobreza y la desamorada rutina en que viven los induce a evadir de la realidad. La vida de Federico transcurre en el ámbito público (el casino), lejos de su esposa a quien considera indigna de estar casada con un gran poeta como él. Está ridículamente convencido y quiere convencer a los demás de que alguien le plagia sus poemas. Adriana, quien pocas veces sale de casa, tiene una vida de fantasía mucho más activa que la paranoica existencia de su marido. Bajo el influjo de los folletines que lee, imagina truculentas historias en que ella es una mujer adúltera que termina asesinada por Federico. Su vida se complica cuando Pachín Cueto, cacique donjuanesco y alcalde del lugar, la ve en su balcón a donde ella sale a suspirar cuando se imagina sufriendo por amor, y decide conquistarla. Desde su refugio libresco este Quijote femenino comienza a interpretar la realidad exterior a su manera. Pese a que experimenta instancias de lucidez en que reconoce lo artificial de su postura, en los momentos de imaginación más febril se le dificulta discernir entre lo que ha extraído de sus lecturas y lo que está sucediendo en su entorno. Pachín comienza su conquista arrojando una nota al balcón y, en lo sucesivo, lanza varios regalos que Adriana recoge, acción que él interpreta como una invitación al romance. Por su parte, Adriana ni siquiera le dirige la mirada ya que lo considera un incorpóreo producto de su imaginación. Su mentalidad analógica necesita no sólo similitud sino también verosimilitud, es decir, un comprobante que demuestre la veracidad de las historias que lee y que ahora tiene la oportunidad de "escribir" y vivir en carne propia. Por esta razón comienza a acicalarse, ya que al verse un día en el espejo comprende lo inverosímil de que una mujer desaliñada como ella sea protagonista de historias de amor.

Armada con la verosimilitud que diseña analógicamente se siente "dueña y autora de sus ficciones imaginarias; su realidad interior era una realidad acabada en sí misma; no quería admitir la intromisión de sucesos extraños, que ella no había creado libremente".²⁸ Pachín se impacienta por la prolongada

²⁸ *Ibid.*; II; p. 777.

espera, conque una tarde decide ingresar en la casa de Adriana. Sobreponiéndose a este sorpresivo entrometimiento del mundo exterior, ella trata al donjuán con estudiada indiferencia. Pachín no entiende y se le abalanza, mas con un cuchillo, Adriana lo mantiene a distancia, mientras da rienda suelta a su ridícula fantasía, imaginando ser una figura trágica. La oportuna llegada de Calandria, amiga de Adriana, persuade a Pachín a marcharse. Pero Adriana cambia cuando en pleno altercado se percata de que quizá la relación con su esposo no está perdida, por lo que se propone salvar su matrimonio, no sin antes saber si él estará dispuesto a reconciliarse. Pese a lo sensato de su deseo, busca la solución a este problema ordinario en extraordinarios modelos folletinescos. Deja una nota de Pachín en un lugar visible para que la descubra su cónyuge, cosa que sí sucede. En la escena del clímax Federico está enardecido de celos, como ella quería. Emocionada exclama: "Estás resucitado. Ha nacido un hombre. Eres mi esposo y eres también hijo mío, eres mi obra".²⁹ El hecho de que la actitud y las palabras de Adriana parezcan teatrales y novelescas no significa que sus sentimientos no sean sinceros. Ese rato ella siente un torrente de complejas sensaciones de amor conyugal y "maternal". Adriana es la esposa y la "madre" del infantil Federico, quien, abrazado a ella, se deja mimar. En este contexto, es también la progenitora de su propia historia de amor.

En el último párrafo, el narrador pregunta si estos personajes volverán a ser los de antes y responde que al menos serán felices por un momento. "La triste Adriana" es una historia de amor que tiene dos finales. El primero es un final feliz que se observa en el breve instante en que los esposos se abrazan cariñosamente luego de haber superado su ensimismamiento. En esta escena, a pesar de la cómica ridiculez de ambos personajes, prevalece una sonrisa provocada por el momento de ternura que experimentan. El segundo es el que presagia el narrador, el final abierto, la continuidad del flujo tanto de la vida en el sentido de inexorable fuerza natural cuanto de la incierta vida privada de estos personajes. Ayala plantea así la diferencia entre un tipo de armonía personal, por lo tanto, fugaz e ilusorio, y otro universal, siempre en formación a partir de la acumulación de innumerables momentos de felicidad individual. Está claro que juzga imprescindible la responsabilidad y la iniciativa personales en la consecución del primer tipo de armonía y en el aporte a la remota consecución del segundo tipo.

La relevancia de la responsabilidad y la iniciativa individuales constituye uno de los temas más salientes de "Clib", nombre del casino de la ciudad de Reicastro. En este relato Ayala relata el desmoronamiento moral y psicológico de un jugador empedernido llamado Generoso Vigil que termina costándole la vida. Más que una referencia social o una historia ejemplar que muestra las nefastas consecuencias del vicio (que es un tipo de "ensimismamiento

²⁹ *Ibíd.*; II; p. 797.

por enajenación”), esta “tragicomedia cotidiana” constituye un análisis de la situación del individuo moderno respecto al albedrío (como responsabilidad e iniciativa personales), el destino (producto de un inescapable orden preestablecido) y el azar (el desorden y el caos del impasible universo y sus inevitables e impredecibles secuelas en el individuo). En este sentido, Generoso funge de intersección donde se cruzan y se chocan una infinidad de discursos. A partir de la perspectiva irónica y a través de este angustiado personaje se percibe un mundo sin jerarquías, sin héroes y sin verdades absolutas ni perspectivas dominantes, en el que la identidad individual se mantiene angustiosamente inestable. Esto incide en que todas las opiniones sobre los antedichos temas de importancia existencial sean contundentemente socavados en los diferentes diálogos entre personajes, ya por la refutación del interlocutor, ya por la poca autoridad o la bufa condición del expositor de las ideas. Los principales portavoces de diferentes ideas son los Escorpiones, un grupo de intelectuales provincianos que ha aprendido superficialmente las corrientes filosóficas europeas. La socavación irónica de ideas teniendo en cuenta la condición de los personajes que se realiza en este cuento concuerda con lo expuesto en el prólogo de *Troteras*: Ayala desmiente su presunta intención de criticar a su país en sus escritos y más bien recalca cómo debate ideas en su texto sin proporcionar respuestas fáciles o normativas a asuntos intrincados. Indica que toda expresión es “dialogal y opinable”, y que “tales expresiones polémicas e inquisitivas, no implican juicio ni fallo concluyentes, sino que por el contrario, son proferidas y contrapuestas en choque [. . .] por personajes que [. . .] representan (o pretenden representar) actitudes de conciencia individual en momentos o presentes”.³⁰ A raíz de ello, Generoso se halla en un profundo estado de confusión por mor de su débil voluntad, su vulnerabilidad emocional y, especialmente, su incapacidad de asimilar del todo las ideas que lo interceptan. En rigor, lo trágico de la vida de este ridículo personaje se complementa con la comicidad de los Escorpiones para lograr lo que podría llamarse el “efecto tragicómico”, esa mezcla de carcajada y llanto, de risa y de sonrisa.

La falla trágica del débil Generoso es su antiheroico *hubris* que le provoca “el apetito de dominar el destino”, vale decir, controlar la inestabilidad y la incerteza del flujo de la vida en un juego de azar, la ruleta.³¹ Ya en un estado irreversible de desvarío parecería que Vigil percibe, aunque no entiende plenamente, la angustiosa confusión de la modernidad que, tras la pérdida de certidumbres espirituales y absolutas de antaño, al no proponerse alternativas viables, posibilita que la ironía como “conciencia criticista y disolvente” genere un descreído relativismo. Tal coyuntura recuerda la frase de Blaise Pascal, que sirve de epígrafe a la tercera novela de la tetralogía, *La pata de la raposa*

³⁰ Pérez de Ayala, “Prólogo”; p. 20.

³¹ Pérez de Ayala, *Obras completas*, II; p. 218.

(1912), en la que se da a entender que el hombre es una criatura pensante en un universo emocionalmente impávido y moralmente neutro.³²

El escape a la desesperanza que la analogía le proporciona a Adriana, ocasiona la caída de Generoso. Éste delinea en su mente la relación analógica entre la vida y la circularidad del universo, (del ombligo) del mundo y de la ruleta. Juan Hurtado, el pomposo pero bien intencionado jefe de los Escorpiones que intenta disuadirlo a que deje el juego, critica esta actividad que considera un síntoma de la enajenación de aquel que se cree absurdamente el ombligo del mundo. Generoso responde cómicamente, defendiendo el creerse ombligo del mundo y, en cierto sentido, tratando de justificar su vicio, que a un Escorpión le había oído decir “una estupenda definición, de un tal Pascal o Pascual: el infinito es un círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna [. . .] Yo en cuanto ombligo del universo, llevo el centro de todo, conmigo”.³³ Al final de esta conversación, Hurtado le advierte a Generoso que si no sale de su ensimismamiento, terminará mal. El caso es que este joven no cuenta con ningún tipo de apoyo para lograrlo. En lo afectivo no halla sostén ya que él mismo corta los lazos con su familia; de hecho, responsabiliza a su esposa por su vicio. Las ideas tampoco lo ayudan, como se aprecia en la sobredicha conversación con Hurtado y en la irrisoria conferencia improvisada en defensa del juego dada por los Escorpiones a que asiste. En tal ocasión se suceden varios Escorpiones para disertar pomposamente sobre el asunto desde la perspectiva de diferentes disciplinas a las que tienen afición pero no la formación profesional necesaria para hacerlo con sentido. En este pasaje en que lúdicamente se fragmenta la trama, Ayala no menoscaba la filosofía, la biología o las matemáticas sino la limitada comprensión de estas disciplinas en España. La confusión discursiva propiciada por los Escorpiones afecta directamente a Vigil, quien termina por no entender nada. Todos estos discursos se interseccionan en este personaje, formando un coro disonante que representa el peligro para el individuo moderno del relativismo generado por la devaluación de los absolutos y la autoridad tradicionales.

En la mente de Vigil repercute también el funesto presagio de Hurtado. Pero Generoso no es un héroe griego ni Hurtado un oráculo, o acaso son versiones modernas, irónicas, de estos personajes clásicos. Mientras el héroe griego procura sobreponerse a su ineludible destino en un mundo preordenado, el héroe congosteño pretende controlar en la ruleta el caótico y aleatorio flujo de la vida en pos de al menos la sensación pasajera de libertad. Ayala explica la confusión de Vigil: “lo aleatorio no es lo libre. Es lo imprevisible, sí, pero es asimismo fatal”.³⁴ De esta manera, Generoso se constituye en un “Funes el

³² *Ibid.*; I; p. 239.

³³ *Ibid.*; II; p. 837.

³⁴ Ángeles Prado, “Introducción” en Pérez de Ayala, Ramón, *El ombligo del mundo*, Madrid, Cátedra, 1988; p. 67.

memorioso” a la inversa. El narrador borgiano critica la prodigiosa memoria de este personaje que recuerda hasta el detalle más nimio con el siguiente comentario: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”.³⁵ En cambio, la deficiencia de Generoso es no poder reconocer diferencias ni individualizar para darse cuenta de que la ruleta no es la vida y la vida no es una ruleta, a pesar de la afinidad analógica. Además, a diferencia del héroe del drama griego, él sí tiene opciones. Pudo haber evitado su fatal fin si hubiera esperado hasta la noche para escapar sin ser visto de la cárcel donde estaba por robo. Pero en un intento de desafiar al azar y al destino, procura fugarse en pleno día. De ahí que el desgraciado tahúr sea menos la víctima del juego que de la alienación analógica. Vale la pena puntualizar que la acción de “Clib” empieza y termina con la escena de su muerte, lo que le confiere también al relato una circularidad que configura la asfixiante ficción que él mismo había creado, semejante a las prisiones que Mil Perdonos y Adriana construyen por y para sí mismos.

Generoso también se erige en la diferencia más obvia entre *El ombligo* y las novelas de Alberto Díaz de Guzmán. Si bien el joven escritor-artista posee una voluntad débil como la del jugador, su talento creativo le brinda la oportunidad de cambiar y de conectarse con el resto del mundo. En este sentido, el endeble Generoso Vigil, quien carece de fuerza creadora, es una versión degradada del protagonista de la tetralogía. Parecería que ya ni el arte ni la literatura suponen la posibilidad de cambio o contacto con el prójimo, mucho menos de conciliación en *El ombligo*. Empero, el frágil e imprevisible amor de Perico y Cerecina y de Adriana y Federico ofrece un opaco destello de esperanza. Ellos al menos se muestran empeñados en “desensimismarse” y acercarse a un congénere. Así, a través de las vivencias de los congosteos, personajes de traza ridícula e incongruente, de gran intensidad emocional y de naturaleza ineluctablemente fragmentada e inestable, se escenifica la tragicomedia del Congosto y se destaca la inagotable multiplicidad de la experiencia humana.

Como ya se dijo, en el prólogo de *Troteras y danzaderas* Ayala afirma que no llega a concretar su plan novelesco de conciliar el atomismo de conciencias que percibe en su país en una unificada conciencia nacional en la tetralogía y *El ombligo*.³⁶ Se lo impiden la falta de afectividad y de unidad interindividual y comunitaria que detecta en España, así como la irónica mentalidad moderna, guía de su concepción literaria en cuanto a la forma pero no en cuanto a la

³⁵ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956; p. 126.

³⁶ Queda por estudiar la relación de *El ombligo* con otras obras de la última etapa, señaladamente, *Belarmino y Apolonio* (1921) y *El curandero de su honra* (1926) en Ramón Pérez de Ayala, *Obras completas*, II y IV. En estas novelas parecería que se alcanza la armonía interpersonal, simbolizada en el abrazo al final de ambas obras entre dos personajes antagónicos: los monomaniacos Belarmino y Apolonio, prematuramente decrepitos al abrazarse, y Cebón, el obeso donjuán que huye despavorido tras ser abrazado por el reformado energúmeno, Tigre Juan. Mas la ridícula condición de los personajes involucrados y las circunstancias en que se abrazan, problematizan la presunta conciliación. En este sentido, estas novelas presentan también el juego irónico que Ayala plantea en *El ombligo*.

actitud afectiva que subyace tras sus innovaciones narrativas y su cuestionamiento de lo consagrado por la tradición. Esta manera crítica de entender el mundo y el arte lo induce a poner en tela de juicio y a hacer dialogar en su texto muchas ideas y prácticas que tienen vigencia en lo literario, lo intelectual y lo político en España entre las dos repúblicas, por ejemplo, las convenciones unitarias de la narrativa decimonónica (el concepto de síntesis artística), la literatura como medio pedagógico, la noción krausista de racionalismo armónico, los conceptos de identidad autónoma y conciencia unitaria y la condición monista-determinista de la identidad nacional castellanocéntrica que preconizan, entre otros, los noventayochistas. Como ya se dijo, realiza esta labor sin incurrir en tendenciosas simplificaciones de temas complejos. Vale la pena recalcar que por más poderosa que sea su visión crítica, Ayala no pierde de vista su lado humano ni el de la gente que lo circunda, cimentando de esta manera su postura crítico-afectiva.

Ahora bien. Ayala representa al individuo y la nación como construcciones socio históricas en continua elaboración, acentuando la dificultad de balancear la experiencia privada con la esfera pública en España. Aunque en *El ombligo*, debido a su intención de compenetrarse de modo crítico y afectivo en el "mecanismo psicológico" de los congosteos/españoles, no incurre en distanciadoras abstracciones esencialistas e inhistóricas y se centra más bien en el ámbito privado, las implicaciones con relación al ámbito nacional y al universal son explicitadas por el mismo autor. Al hacerlo revela el desconocimiento de sus compatriotas de que la individualidad se adquiere no en el aislamiento personalista sino en las relaciones interpersonales cotidianas (en la "confusión" y la "transfusión" de la actitud afectiva que describe Alberto). Tales características dificultan la cohesión comunitaria, base sobre la cual se debería edificar la unidad y la identidad nacionales y, ulteriormente, la armonía universal que Ayala describe paradójicamente como "curso caudaloso y ecuánime", dando a entender que ésta conlleva el respeto por las diferencias, así como el interminable enfrentamiento de opuestos y no la carencia de conflictos. En la España de su tiempo, esta situación se complica pues muchos españoles permanecen tragicómicamente distanciados e indiferentes antes que enfrentados entre sí. En los cuentos esta tragicomedia se observa en la falta de iniciativa de los congosteos para llevar a cabo el afectivo acercamiento interpersonal que Ayala preconiza, falta ocasionada fundamentalmente por la fuerza limitante de la analogía que determina su aprehensión nominalista de la realidad (impidiéndole reconocer las diferencias), su habilidad de ensimismarse en ilusiones enajenantes de hechura propia y su tendencia sectaria. Consiguientemente, el valle de Congosto, retrato de España, permanece fragmentado mientras sus habitantes gastan su energía en conflictos disgregativos, en lo que parece ser un profético cuadro de la Guerra Civil, conflagración impelida por el deseo de ciertos sectores de la población de imponer por la fuerza la unidad del país y una identidad nacional homogénea. Sin embargo, los personajes perezayalinos

no son instrumentos de condena, pues la postura crítica de su autor es menos correctiva que exploratoria, descriptiva y tolerante. Éste busca tanto destacar diferentes manifestaciones individuales del "mecanismo psicológico" español como comprender al individuo que las posee, tratando de no incurrir en generalizaciones esencialistas y moralizantes. Además, los que toman las decisiones sobre el destino del país están muy lejos de Congosto; de hecho, apenas si se los menciona en los cuentos. De esta manera, Pérez de Ayala cuestiona la responsabilidad de sus personajes en lo concerniente a pasadas y futuras tragedias nacionales, pero no así en cuanto a sus presentes tragicomedias personales.³⁷

El afán crítico de la época moderna y la crisis que detecta en el modo de pensar y de actuar de sus compatriotas propicia que Ayala dude de la capacidad pedagógica de la literatura y que opine que escribir en España equivale a estar "predicando en el desierto". Ello no impide que prosiga en su empeño de comunicarse por medio del texto literario, tratando de "enseñar", sin imposiciones normativas, la manera no sólo de reír críticamente sino también de sonreír afectiva y comprensivamente, como Cervantes, ante las infinitas particularidades de la gente. Esta paradójica actitud posibilita que participe del impulso impugnador de la mentalidad irónica de la modernidad pero no de su distanciamiento emotivo. Si bien en su obra literaria Ramón Pérez de Ayala se muestra consciente de las limitaciones de su medio artístico y exhibe poca confianza en el español como individuo social y en su capacidad de forjar una comunidad armónica y productiva, el hecho de que no deja de escribir parece demostrar que, pese a los obstáculos, quiere creer en el español como ser humano, en España como nación y en la literatura como la fuerza que los concilie.

Álvaro A. Ayo
Universidad de Tennessee, Knoxville

³⁷ Ver Pérez de Ayala, *Obras completas*, III; pp. 1016-1019, para una crítica a los noventayochistas por haber aceptado la versión oficial de la historia española que le atribuye al pueblo gran parte de la responsabilidad de la serie de fracasos que presuntamente vertebran el decurso histórico del país, atenuando la responsabilidad de las clases dirigentes.