

Nueva Conciencia

20 - 21

Octubre 1980

Homenaje a Ramón Pérez de Ayala
(1880 - 1980)

Florencio Frieria
M. Carmen Bobes Naves
José Vicente Peña
Julio Concepción
Agustín Coletes
Cesáreo G. Hontiyuelo
José González
Rodrigo Grossi
J. M. Martínez Cachero

Instituto «Bernaldo de Quirós»

Mieres del Camino

ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS EN «BELARMINO Y APOLONIO»

ANOTACION INTRODUCTORIA

Prescindiendo ahora, por razones de tiempo y método, de otros aspectos temáticos, estructurales, de sociología del autor, referenciales o estrictamente lingüísticos, me limito en estas notas a exponer una lectura más de Pérez de Ayala como narrador.

No resultaría fácil intentar añadir algo nuevo que no estuviera de alguna forma ya contenido en las investigaciones minuciosamente elaboradas por C. Bobes, M. Cachero, A. Amorós, E. G. Domínguez, V. de la Concha, J. Matas, Sara Suárez, etc., etc. En particular, la obra que ahora nos ocupa ha sido estudiada con todo detalle por C. Bobes en la primera de estas intervenciones en torno al autor asturiano.

Mi labor se reduce a la del simple lector (eso sí, paciente y atento lector de Ayala). Por esto, me permito en estas líneas establecer sobre el texto ciertas relaciones semánticas que a nivel de enunciado creo existen en «B. y A». Por las razones indicadas, a las que sumo una de orden pedagógico, limito la exposición (no el estudio del contexto) al capítulo VI de la obra («El drama y la filosofía»), por otra parte, condensación compleja y esquemática de la estructura básica del conjunto del texto.

CAMPOS SEMÁNTICOS POSIBLES

En el capítulo VI, ahora en cuestión, aparecen conformadas desde el título dos unidades de contenido que, a modo de isotopías semánticas, Ayala presenta enfrentadas en una insistente redundancia contextual. De este modo se van asociando en la mente del lector dos campos semánticos de discurso, esencialmente connotativos y discontinuos.

Diferentes grupos de palabras pueden ser relacionadas de este modo en el contexto léxico, en cuanto que incluyen elementos semánticos comunes, en relaciones de identidad, oposición, contraste, semejanza, contigüidad, etc.

Y al hablar de «campo semántico de discurso», me refiero, evidentemente, a relaciones de sentido también en el discurso. Es decir, aquellas que, desde la perspectiva del narrador, o desde la experiencia extralingüística del lector, pueden establecerse entre los elementos lingüísticos del texto, mezclados en ocasiones con cuestiones referenciales que ayudan a crear de nuevo esta pequeña realidad que aquí construyó Pérez de Ayala.

Ya desde el comienzo del capítulo (lo que podría afirmarse del texto completo), una primera cuantificación léxica parecería indicar una mayor extensión semántica del contenido dramático que del contenido filosófico (todo ello en el sentido y según la imagen lingüística que de estos términos tiene el autor). De este modo, existen abundantes dicotomías que van agrupando a los personajes de formas diferentes en distintos subcampos enfrentados: drama/filosofía, y también afirmación/negación, poético/dialectal, filosófico/vulgar (vulgar en el sentido belarmiano), amor/dominio, amor/moral, etc. etc.

Pero la distribución léxica estructurada por Ayala de los dos campos principales (drama/filosofía) connota al lector un predominio en el texto del contenido filosófico sobre el teatral, lo que, evidentemente, habría que integrar en la actividad total de Pérez de Ayala y, en su caso, discutir.

Para el primer conjunto (campo de lo dramático), los términos o expresiones léxicas empleados por Ayala están referidos a (o son empleados por) personajes que en relaciones de identidad o contraste giran en torno a Apolonio y se enfrentan mutuamente respecto de los ejes semánticos de los campos indicados (amor/honor, amor/dominio).

Por ejemplo, en este conjunto, emplea Ayala los siguientes términos: «*drama*», con los rasgos contextuales de estructura teatral, contenido serio, pero también de vida dolorosa, conflicto amoroso, desenlace funesto, etc; «*bambalinas*», por pestañas; «*fámula*», por sirvienta; «*trágico y tragedia*», para personajes superiores, de contenido noble (rasgo que pretende Apolonio al leer la carta ante la duquesa, espectadora solitaria de la representación teatral; y es o son los términos con los que el actor ocasional define el contenido que va solemnemente a comunicar y del que él es sujeto de excepción), (214).

En el mismo campo de lo dramático, emplea los términos: «*patético*», que infunde dolor (es el efecto que Apolonio-actor pretende sobre la duquesa-espectadora de la tragedia repre-

sentada); «*hablar en pie*», que connota postura ilustre (esta unidad de discurso, aunque denotativamente pertenece a un campo que dista de lo dramático, sintagmáticamente conforma, por razones referenciales y literarias en la experiencia teatral, un contenido dramático y trágico, siempre en el sentido textual). Más aún, paradigmáticamente, esta actitud de *hablar en pie* se opone a la que el mismo Apolonio adoptaría sucesivamente a instancias de la duquesa, ya que una vez *sentado* siente el ridículo y la humillación (214).

Este léxico empleado por el narrador en el campo de lo dramático, en contraste con lo que ocurre en el de lo filosófico, está cargado de rasgos semánticos negativos en el contexto. Efectivamente, la descripción inicial, aunque poética, es el escenario adecuado semánticamente para la acción trágica pretendida por Apolonio. Tal sentido negativo anuncian redundantemente las unidades «malhumorado, rebaños de nubes, revientan las odres, rómpense las esclusas, zozobran las barcas, llanto de las cosas perecederas, nubes grises y cárdenas, tembloroso lamento de las campanas, sollozando, el alma en blanco, sobre la tristeza del mundo...» (212). Todos ellos son rasgos contextuales que adelantan connotativamente la acción a representar.

Idénticos rasgos semánticos negativos se encuentran a lo largo del léxico dramático en la perspectiva del narrador: «desalmados, despreciada, descarriado, desgarrado, indigno, inmóvil, incorpóreo, inútil, invisible, antitaurina, antiamorosa, ausencia, incertidumbre, descuartizamiento, sin ver, no comía, no dormía, no pudo resistir, no podía respirar...».

Esta actitud semántica negativa del narrador se intensifica con una paralela en los demás componentes del drama, los cuales emplean un léxico o adoptan actitudes constantemente negativas, a excepción de Angustias en la carta dirigida a su padre (229).

En esta perspectiva semántica, el mismo lenguaje poético empleado por Apolonio se vuelve igualmente deformado por los efectos cómicos que produce frente a las expresiones dialectales de la asistente con las que aparece asociado: «hom, arrea palante, usté, caracho, ainda mais, sus mesmas narices». Ambos tipos de léxico, artificial y natural, son fruto de lo real y, en consecuencia, se enfrentan en el texto al único lenguaje positivo y creador: el lenguaje filosófico que encarna Belarmino al final del capítulo.

Efectivamente, el escenario que sitúa a Belarmino, frente a la tormenta inicial que situaba a Apolonio, se convierte ahora en un verdadero «locus amoenus» descrito lingüísticamente con rasgos de afirmación: «voz azul, madeja polícroma, rayo único de su voz, serenóse el tiempo, sazón otoñal, color de miel, niebla

aterciopelada y argentina, arrobo místico, pomares sinuosos y musculosos, rojas y pequeñas manzanas, pecadillo, algarabía de los gorriones vespertinos, aliento tenue y opalino, suave de pradera, paz y hermosura...» (243).

Sobre este eje semántico, afirmación/negación de la realidad, se enfrentan los dos campos discontinuos que llevan a cabo la oposición básica del texto.

Por otra parte, y dentro nuevamente del campo de lo dramático, aparecen otras estructuras semánticas que enfrentan a los personajes en cuanto formas de contenido.

Por ejemplo, el campo del «calzado». Mediante algunos lemas tomados de este campo, Ayala establece una dicotomía entre personajes trágicos y personajes cómicos en el sentido clásico. De un lado, Apolonio con «coturno» (calzado de lujo de los griegos y romanos, de suela gruesa, para la tragedia, y que aparentaba mayor estatura). De otro, Novillo, con *chancos* de goma y *polainas* de cuero; Felicita, con *zapatillas* de orillo; otros personajes son presentados en la calle con *almadreñas* (calzado ya vergonzoso en la perspectiva de Apolonio).

Desde este mismo campo del «calzado», Apolonio se enfrenta a Belarmino en el de lo filosófico. Apolonio fabrica y vende calzado noble y de calidad, frente a Belarmino que gusta de repararlo y cuanto más roto mejor. En la perspectiva de Apolonio, por tanto, el campo semántico del calzado sirve de eje semántico para una división teatral de los personajes: *con coturno* o superiores / *sin coturno* o inferiores.

Otro subcampo dentro de la estructura dramática es el formado por la neutralización *honor-honra* / *moral natural* (que sostiene la duquesa en su argumentación contra el obispo, y que parece la perspectiva de Ayala en este punto); frente a *moral clerical* (obispo y Alesón); frente a *moral del amor* (Novillo y Felicita); y frente a *moral del poder y del dominio* (motivación de la duquesa en cuanto tal).

En efecto, tanto a nivel de léxico como de enunciado, la dicotomía tradicional honor/honra parece neutralizada en función de un naturalismo o ideal naturalista perfecto, sin perder, no obstante, la conciencia de tal distinción a nivel de contenidos y de componentes diferenciadores de ambos conceptos.

Ayala utiliza a la duquesa, en su trampa al obispo, para exponer su ideal sobre la moral natural frente y al margen de los conceptos tradicionales establecidos. De esta forma, la duquesa (en su primera actuación) destruye juntamente la dicotomía honor/honra, si bien sólo en función de su constante voluntad de dominio (segunda actuación).

Consecuentemente, aparecen de un lado (campo del honor) términos con rasgos semánticos individuales en el contexto: «conciencia, honor, doncella, virginidad, sin honor, pureza, vergüenza, violación...» Pero estos términos son progresivamente neutralizados por aquellos que conllevan rasgos sociales: «moral, herencia, reputación, venganza, justa sanción, reparación adecuada, deshonestar, deshonestais, manchar esta casa, deshonestada, raptada, violados y escarnecidos, etc», siempre también en el contexto narrativo.

En resumen, los componentes semánticos diferenciadores del contenido del *honor*, son, por tanto, asumidos por los componentes sociales, de contenido moral (caso del obispo), de dominio (caso de la duquesa) y del amor (caso de Felicita).

Precisamente por esto, el obispo tenía presentes las diferencias honor/honra: así, cuando saluda a la duquesa emplea la forma *honor* («a qué debo el honor»), porque interpreta la visita a nivel individual y personal. En cambio, poco después emplea el término *honra* («a qué debo la honra»), cuando, ante la respuesta de la duquesa, traslada la cuestión a la casa, a la institución, etc. Finalmente, ambos contenidos se neutralizan en función de su concepto de moral: «se han ido solos un hombre y una mujer, y... en consecuencia, el hombre ha deshonestado a la mujer» (226).

Paralelamente, Felicita sustituye la oposición tradicional honor/honra por su concepto moral del amor. Ella misma establece los dos subcampos enfrentados a nivel de enunciados: de un lado presenta el rasgo social: «fortuna-bienestar-honra-todo»; de otro, el rasgo individual: «el corazón tiene sus fueros por encima de los respetos humanos». Ambos rasgos, el individual y el social, son neutralizados por uno para ella de orden superior: «todo lo hubiera dado por un segundo... de amor» (240).

Finalmente, la duquesa destruye ante el obispo la misma disyunción tradicional, si bien por algo de signo parecido: el poder, el dominio y la nobleza, también cuestiones de orden social. En consecuencia, para ella, «virginidad de los cristianos» es igual a «virginidad de los insectos» y a «la virginidad del draco furibundus», si se prescinde del único rasgo diferenciador: con presencia o ausencia de repercusiones sociales. De ahí la serie de enunciados en este sentido: «la has examinado tú?», «has presenciado el despojo?», «los que la deshonestais sois vosotros», «grosero materialismo...» / «una cartera (que se entrega) del todo libre y con la mejor voluntad», «ligera modificación», «que un hombre y una mujer viajen juntos muy limpiamente y muy decorosamente», etc.

Ahí termina la voz de Ayala y comienza la del personaje como tal (la duquesa), que delimita los contenidos psíquicos en

formas no menos expresivas lingüísticamente: «pitusa, hija de un remendón (reiterado con frecuencia), desatentado casorio, nos diferenciamos los nobles de los que no lo son, matrimonio disparatado» etc.

Estos contenidos semánticos están a su vez potenciados desde otros personajes: el obispo desde Alesón, la duquesa por Apolonio, Felicita por Novillo; y desde otras perspectivas: por ejemplo, el dominio de la duquesa frente a la libertad de Pedrito, y, paradójicamente, el dominio de Pedrito frente a la sumisión de Angustias.

Y con esto entramos en un nuevo subcampo dentro de lo dramático: *lo amoroso*. La presencia o ausencia del sentimiento amoroso, frente a otros tipos de sentimiento, constituyen la isotopía superior en función de la cual está el resto de los subcampos formulables sobre el texto. Pérez de Ayala estructura este contenido en torno a varios ejes posibles: amor/dominio (Pedrito-Angustias / duquesa); amor/honra (Pedrito-Angustias / Apolonio); amor/moral (Pedrito-Angustias / Obispo-Alesón); amor/familia (Pedrito-Angustias / Xuantipa); amor/destino (Novillo/Felicita).

Este campo semántico, igualmente discontinuo, en el que actúan o son proyectados por Ayala los componentes a la izquierda en el eje de la oposición, está compuesto por una serie de sustantivos, Adjetivos y Verbos fundamentalmente, que connotan o denotan algún tipo de afirmación del amor, frente a otros a la derecha del eje que designan algún tipo de negación del amor (en ambos casos a nivel de enunciados).

En conjunto, la tonalidad léxico-semántica es evidente: Ayala ha ido esparciendo desde aquella descripción inicial del texto (la tormenta) suficientes rasgos connotadores de *negación*, que anuncian y enmarcan trágicamente el sentimiento amoroso o lo que allí se fuera a desarrollar.

La progresión e intensificación de los componentes acumulados se cierra, en la estructura teatral, con la figura esperpéntica de Novillo muerto, en una visión absolutamente negativa desde la perspectiva amorosa de Felicita, y en una contemplación del amor entre el ataúd y el velatorio: «caja de lamparillas», «velas», «que nos casen in artículo mortis» etc. (238 ss).

En resumen, Ayala, para el primer conjunto de la oposición (componentes a la izquierda del eje), emplea una tonalidad léxica positiva, y así pone en boca de (o proyecta sobre) los personajes correspondientes unidades como: «adoro, adora, se idolatran, haber amado tanto, palomos, idilio en flor, situación amorosa, adorado Novillo, soberana de su corazón, amor con-

tenido» etc. O expresiones anómalas: «amado-amor-muero-amor» (de Novillo), en este caso reforzada por la intensificación semántica que supone la isotopía fónica. Lo mismo ocurre con la expresividad del sentimiento puro en el lenguaje de la carta de Angustias a Belarmino: «padre... Pedro... le quiere... le quiero... padre... padre... quiero... padre...», expresión reforzada aún si cabe por la brevedad misma del texto de la carta.

Para el segundo conjunto, en cambio, Ayala invierte la **tonalidad** semántica indicada mediante expresiones negativas del tipo: «la Consumida», «amorosas todavía», «atmósfera del amor», «concertar amores», «debilidad disculpable», «aunque aceciada, ama», «solterona» (término reiterado varias veces), «alocado», «ese Cupido», «antiamorosa», «no hubiese más novillos y todos fuesen bueyes», novillo inofensivo y adorable», «que le separen del pesebre», «si se desmanda», «cuadrilla cazadora», «amores desgraciados», etc.

Este campo del amor, enmarcado y cargado semánticamente de rasgos negativos, se esfuma simbólicamente en la persona de Felicita por la acción del destino: «me hubiera arrojado, entregado, abrasado, anonadado, deshecho,... todo...»; frente a: «segundo de amor, que no ha llegado a la realidad».

Otros subcampos integran igualmente y configuran la realidad dramática del texto. Por ejemplo, *el tiempo*: «equinocio de Septiembre; un cuarto de luna, noche ya; una hora prolongada, estirada; eternidad del silencio; sazón otoñal...» Este campo connota los mismos rasgos negativos que el resto del conjunto y está desarrollado de acuerdo con la estructura de la técnica teatral.

Lo religioso. Otra serie de términos forman un conjunto aparte: «robusta orden; paz egoísta; voluminoso dominico; beata rabiosa; fallos divinos; mole ingente; voz de flautín; raptada la Orden...». El conjunto es igualmente negativo e intensifica la actitud de Ayala contra cierta religiosidad, correlato moral de la práctica criticada por el autor anteriormente.

Lo filosófico. Es, finalmente, el otro campo que contrasta con el conjunto de lo dramático que le precede. Aunque ya aparece connotado en algunas reflexiones del lenguaje de Apolonio, este conjunto, que tiene como eje a Belarmino, se extiende fundamentalmente desde el final de los nudos dramáticos desarrollados en el texto, puesto que funciona como solución creadora al problema planteado dramáticamente: Belarmino acepta la realidad externa de su hija una vez transformada en su propia **creación mental**.

Con esto, Pérez de Ayala continúa aquí el planteamiento a nivel lingüístico ya hecho anteriormente a este capítulo: de una

parte la realidad ideal. De otra la realidad vulgar en el sentido platónico. En definitiva, un lenguaje filosófico, esencial, creativo, portador de realidades sustanciales, frente a un lenguaje «vulgar», existencial, imitativo, propio de realidades accidentales como las del mundo que rodea a Belarmino. Tal es el esfuerzo del Estudiantón (Escobar) por traducir al uso vulgar la forma de expresión de Belarmino; y tal es el esfuerzo del propio filósofo por «no romper las amarras con el mundo».

La perspectiva del narrador separa semánticamente ambos lenguajes con abundantes formas negativas para negar el mundo exterior: «mundo de fuera; creación aparente y engañosa; mundo exterior; eco o imagen sensible; ignorancia; espectros; figuras odiosas y agresivas; sólo alucinaciones; ya no existía; que no existía; que no existían; que no había existido; pretendida alucinación; realidad ilusoria...» (244).

Frente a esta realidad negada, la otra afirmada y creada en la mente del filósofo Belarmino, siempre valorada con rasgos afirmadores del contenido: «mundo de dentro; orden de paz y hermosura; mundo interior; buen concierto; luz del corazón; sí que existía; concebido y creado él; existía y estaba; libérrima y unánime voluntad; hija imaginaria; alma paternal; tierna y creadora» etc. (243)

En el apólogo final (por otro lado, culminación del lenguaje belarminiano), aparece Belarmino definido con los términos de otro campo ocasional, que tendría como lema común: el comportamiento lingüístico fuera del uso común. De este modo, aparecen las unidades léxicas «tonto, charlatán y loco», respectivamente como que habla poco y con dificultad; que habla demasiado; que se comporta al margen de lo razonable; siempre en función del lenguaje en el uso de los demás.

Belarmino identifica, de esta forma, lenguaje esencial y realidad, palabra y cosa imaginada, conocimiento y creación mental. Más aún, el filósofo, con esta identificación sustancial, ya no se sitúa en el nivel de los referentes extralingüísticos, ni siquiera en el nivel de los sentidos de los vocablos, sino exclusivamente en el nivel de las imágenes subjetivas de cada palabra. Con ello, el filósofo no sólo se verá obligado a prescindir del lenguaje usual, sino incluso del propio lenguaje filosófico (razón por la cual deja de hablar en adelante).

Esta sería la evolución de un proceso desde su estado inicial (según se dice en el apólogo filosófico), de realidades diferenciadas por el lenguaje («comprendía tantas cosas en cada cosa singular, que no acertaba a expresarse»), hasta su estado final y puramente ideal en el que se neutralizan todas las cosas y verdades parciales («no vio ya sino una y la misma cosa») (245).

La importancia estructural de este campo que cierra el universo semántico del texto puede interpretarse, tal vez, como coincidencia de perspectivas entre narrador literario y personaje-filosófico (Belarmino), frente a Apolonio, dramaturgo-actor en el campo considerado anteriormente: el de lo dramático.

De esta manera, la articulación drama-filosofía se resuelve en favor de Belarmino, siempre en esta organización textual de la lectura realizada.

JULIO CONCEPCION SUAREZ