

Organización intertextual y novela corta

Para los primeros estructuralistas la obra artística es una realidad autónoma, centrada en sí misma, como un juego de fuerzas centrípeta. Esta postura ha sido revisada en los últimos años: es cierto que el discurso narrativo (ficticio) es distinto del referencial. Mientras que el texto referencial se deja corregir por la realidad, la ficción es, como dice Searle, una aserción que no se puede verificar. La verificación es imposible incluso cuando en un texto como el de *La caída de los limones* se toma como base un hecho que ocurrió realmente, el crimen de Don Benito. Esto se debe a que lo esencial en esta novela corta, como en los textos de ficción en general, es la verosimilitud frente a la simple reproducción. Además, el autor presenta estos hechos como si fueran ficticios, afirmando, por ejemplo, que "la provincia de Guadalfranco no existe" (R. Pérez de Ayala, 1965, 683).

Sin embargo, el considerar los hechos de la novela como ficticios no implica que carezcan de contactos con el exterior. El reconocimiento de que la obra de ficción no es algo cerrado se introduce en los estudios semióticos a través del concepto de dialogismo y, luego, del de intertextualidad.

La intertextualidad consiste en la relación de un texto con otros textos, ya sean literarios, ya sociales o culturales: "Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de

intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble” (J. Kristeva, 1974, 60).

El mecanismo intertextual se manifiesta en la presencia de citas y alusiones, ya se trate de frases o ideas tomadas de otros textos, ya de referencias directas a otras obras. También podemos encontrar un determinado tipo de lenguaje ya elaborado que remite a ciertos horizontes culturales o sociales.

La intertextualidad no depende exclusivamente de los textos literarios, aunque a menudo se haya restringido a este sentido. El concepto original de texto de Kristeva, que se basa en Bajtín, incluye todo tipo de códigos. Por este mecanismo la literatura, aunque no presente referencias directas a la realidad, sí que mantiene con ella una relación global, por la representación en el texto de ciertas convenciones, ya codificadas, acerca de la realidad.

Son estos valores intertextuales los que vamos a tratar de encontrar en *La caída de los limones*, primero en el terreno de las macroestructuras que constituyen el armazón de la novela, luego en el de las microestructuras, viendo los *tipos de lenguaje* que aparecen en la estructura de superficie de este breve relato.

La obra que nos ocupa está inscrita en un espacio intertextual que se puede delimitar con bastante claridad. En primer lugar se encuentra en relación con otras dos obras que se publican conjuntamente con esta novela en 1916: *Prometeo* y *Luz de domingo*. En un ámbito más amplio, está en relación con otras obras y con el conjunto de las del mismo autor. También con las que él ha leído y forman su acervo cultural. Si tenemos en cuenta que los tres relatos de 1916 llevan el subtítulo “Novelas poemáticas de la vida española”, vemos que existe una voluntad de referirse a la sociedad, la cultura, la organización, de su país y de su época, no a la manera de un historiador, sino a través de las referencias globales a las que hemos aludido. La vida española en relación con una situación europea cambiante, en vísperas de la primera guerra mundial.

A todo estos aspectos y en especial a la relación de *La caída de los limones* con otras obras literarias atenderemos en este estudio.

En primer lugar vamos a ver los elementos que permiten poner en relación la estructura narrativa de esta novela corta con algunas características de otro género literario, la tragedia. Partimos del estudio de las funciones narrativas, lo que nos permite realizar una lectura resumida de la obra, tomando como hilo conductor la intertextualidad.

ESTRUCTURA PROFUNDA: SINTAXIS NARRATIVA

Del análisis de las funciones narrativas se deriva que *La caída de los limones* presenta dos intrigas, una de poder y sucesión, otra de amor y honra. Ambas desembocan en una tragedia. Veamos, siguiendo a Bremond, 1973, cuáles son las grandes líneas de la narración.

1.— Una situación suscita una carencia.

Se trata de la situación de decadencia de la familia Limón-Uceda y de su carencia de seguridad en la conservación del poder y en la permanencia de la sucesión.

2.— Se produce una conducta para reparar la carencia que encuentra opositores y dificultades, también colaboradores.

La conducta se encamina a la conservación del poder, por medio de la inversión de riqueza y del sometimiento del pueblo. El opositor es el pueblo y el ayudante el abogado Merlo. Paralelamente se produce una conducta encaminada a asegurar la sucesión en el poder con la educación del heredero, Arias.

3.— Éxito.- Los Limones obtienen relativamente sus propósitos y una "paz octaviana" se instaura en la comarca.

4.— Aparece un nuevo objeto del deseo: Arias Limón, el joven heredero, se enamora de una joven recién llegada al pueblo.

5.- La conducta para obtener este deseo perturba la anterior situación de calma: se trata del crimen de Arias, que viola y mata a Lola, incapaz de declararle su amor.

6.- Con este acontecimiento se revelan otras dificultades: el crimen exige un castigo. Arias asume el papel negativo de *anti-sujeto* (A. J. Greimas-J. Courtès, 1979) y el pueblo reaparece como opositor de los Limones, exigiendo justicia.

7.- Un nuevo acontecimiento trágico precipita a los personajes a la muerte: el autor del crimen, Arias, es descubierto y ajusticiado, víctima no solo de su fechoría, sino también de su incapacidad de ir a Madrid a "arreglar las cosas" cuando se creía que el culpable era Merlo. Don Enrique Limón, su padre, le precede en la muerte. Sus hermanas quedan condenadas a la soltería estéril con lo que la dinastía Limón-Uceda queda sin sucesores.

Si aceptamos que una situación es trágica cuando sabemos "que puede terminar con la destrucción del héroe (incluyendo un cambio fundamental en él) o su triunfo sobre los elementos (considerado como imposible)" (A. M. Piatigorsky, 1974, 221), tendremos que concluir, a la vista de los datos anteriormente expuestos, que *La caída de los Limones* tiene muchos elementos de tragedia, lo mismo que las restantes novelas poemáticas. Julio Matas considera que el tema común a las tres novelas consiste en el "esencialmente trágico de la caída a consecuencia de un error" del protagonista que debe ser reparado (J. Matas, 1974).

La atmósfera cerrada de Guadalfranco, en la obra que nos ocupa, lo mismo que el ambiente mediocre de Pilares o el brutal de Cenciella en las otras dos, influyen de manera muy directa en el fracaso del protagonista de cada obra. Pero el verdadero resorte trágico lo constituye una acción del personaje que, como dice Piatigorsky, 1974, 224, "no solo hace la situación dada irrelevante para él, sino que hace irrelevantes todas las situaciones similares".

Este primer acontecimiento trágico (que en la sucesión de las funciones narrativas hemos colocado en el apartado 5) coloca a los personajes en una situación en la que no tienen capacidad para elegir (lo que Piatigorsky llama "minimum freedom of choice"), y no podrán hacer otra cosa que someterse a su destino.

La muerte, que aparece en la última secuencia, solo puede subrayar e intensificar el carácter trágico de esta obra.

ACTANTES

Hemos señalado antes que en esta novela aparecen dos intrigas, una de poder y otra amorosa. Esta última está relatada, en gran parte, siguiendo el molde de las llamadas "intrigas de honra", codificadas desde los comienzos mismos de la literatura española. Vamos a desentrañar, pues, una nueva relación intertextual centrándonos en esta intriga y poniendo entre paréntesis por el momento las restantes líneas de acción de la novela.

Para analizar la temática referida a la "honra" tendremos en cuenta el esquema actancial, tal como lo ha formulada Greimas, 1966.

Tras haber realizado una abstracción hemos llegado a la conclusión de que los actantes que se reiteran en las intrigas de este tipo son los siguientes:

- Destinator: La sociedad
- Destinatario: El hombre/la mujer deshonrados
- Sujeto: El hombre/la mujer deshonrados
- Objeto: Librarse de la deshonra
- Ayudante: La ley o el rey
- Oponente: El agresor, causante de la deshonra

El tema de la honra nos remite a obras como *Mío Cid*, *El Decameron*, *Fuenteovejuna*, *El alcalde de Zalamea* e incluso a una

obra de Pérez de Ayala, posterior a *Las novelas poemáticas: Tigre Juan*.

En las obras de Pérez de Ayala los deshonrados no cumplen las leyes del honor, no se constituyen realmente en sujetos, por eso la Sociedad se convierte en su oponente. Cástor y Balbina consideran que su tragedia es irreparable e intentan ocultar la afrenta en *Luz de domingo*, en *La caída...* Lola muere, así como su madre, y el papel de Sujeto queda vacío, aunque este vacío lo ocupa el pueblo parcialmente, al pedir justicia. En *Tigre Juan* se busca una solución más original ya que el protagonista se opone a los convencionalismos de la sociedad y consigue imponer su punto de vista.

Cuando el agredido sigue las normas del honor, la Sociedad se pone de su parte: así ocurre en *El Cid*, y le apoya aunque vaya más allá del cumplimiento de la ley como en los dramas de Calderón. En *Fuenteovejuna* es la Sociedad misma la que ha sido injuriada, por eso todo el pueblo lleva a cabo el castigo. Encontramos un eco grotesco de esta última obra en *La caída...* cuando el pueblo maltrata el cadáver de Arias.

En las intrigas tradicionales el rey muestra su solidaridad con el agredido, ya que la afrenta a los súbditos supone también la afrenta al rey. Pérez de Ayala expone una situación que recuerda la del *Mío Cid* en un poema de *Luz de domingo* donde todo el pueblo pide justicia al rey, pero con la variante de que éste se muestra débil e incapaz de imponer el castigo.

En general el agresor suele perder importancia en la acción que sigue al crimen y solo reaparece en el momento de recibir su castigo. Esta característica solo se cumple a medias en la obra que nos ocupa, ya que Arias reaparece tras el crimen, pero solo lo hace para que podamos apreciar su incapacidad de reacción hasta el momento en que se decide a confesar el crimen a su hermana, lo que añade la peculiaridad de que es el mismo criminal el que facilita la labor de la justicia. Esto se debe a que en esta novela, en contra de la tónica general, la intriga de

honra está relatada desde el punto de vista del agresor. Lo contrario de esta situación lo encontramos en la novela anterior, *Luz de domingo*, que presenta la acción desde el punto de vista de los agredidos. En cada caso, el otro actante queda en la sombra una vez cometido el crimen, y así en *Luz de domingo* apenas nos enteramos —por una carta leída hacia el final de la novela— de que los Becerriles han perdido el poder, aunque su crimen queda impune ante la justicia.

EJES SEMÁNTICOS

La intriga amorosa va más allá de una mera intriga de honra, lo que podemos comprobar si analizamos el modelo semántico de las *relaciones amorosas*. Para analizar los valores que en esta obra se dan a las relaciones entre los sexos utilizamos también el *cuadrado semiótico* (A. J. Greimas, 1966, 19, 23-24, 137).

El AMOR cubre diversos papeles actanciales en *La caída de los limones* como actante-objeto ya que por él pugnan diferentes personajes, desde el protagonista, Arias, hasta su hermana Dominica. Incluso aspiran al mismo personajes que no lo merecen como Merlo. Como actante-destinador es la instancia que provoca la acción en más de un caso: el amor dirige las acciones de Arias y Dominica Limón de tal manera que cabría decir de ellos que, más que poseer el amor, son poseídos por él.

La capacidad de amar se presenta finalmente como una cualidad que pueden poseer o no los sujetos de la acción. Pero no pierde por ello el amor su condición de objeto del deseo sino que se trata más bien de condiciones exigibles a los sujetos para que puedan alcanzar la fusión ideal con la persona amada.

En el microuniverso semántico de Pérez de Ayala —que incluye ésta y las otras dos novelas poemáticas— se opone el amor a otros polos que se corresponden con las posiciones de contrarios y subcontrarios en el cuadrado de Greimas. Todos

los términos aparecen a su vez en relación metafórica o contextual con determinados elementos simbólicos.

La plenitud del amor aparece, primordialmente en las otras dos “novelas poemáticas”, en el perfecto acuerdo entre los esposos, Marco y Perpetua o Cástor y Balbina. En ambos casos el amor se simboliza con la luz que se fusiona con la imagen de la amada, en la luz de la luna en las miradas de Perpetua (625) o en los “nevados dientes de Balbina” que “deslumbraban con la luz del sol” (647).

En *La caída...* solo encontramos algunos atisbos de lo que podría ser ese amor perfecto en las relaciones entre Dominica y Arias —su infancia aparece nimbada por la luz nacarada del alba— o en el primer momento de deslumbramiento amoroso cuando Arias percibe su amor por Lola. A propósito de la luz hemos de señalar que su valor simbólico es polivalente en estas novelas ya que se refiere no solamente al amor sino también a la comunicación, a la aparición de la palabra, en alusión al “verbo” divino. Este valor simbólico de la luz aparece en la confesión de Arias (cuando el amor por su hermana vence al deseo de conservar la vida) en el capítulo donde también se indica que la luz de la palabra, de la comunicación amorosa entre el joven y su víctima, hubiera podido evitar el crimen.

Diferente del AMOR, pero no en oposición a él sino completando su sentido, en relación de *implicación*, se encuentra la CASTIDAD. Si el primero supone la plenitud de las relaciones humanas, el segundo trae consigo la moderación, creadora de equilibrio. La CASTIDAD aparece como valor positivo en las dos primeras novelas. Perpetua posee el atributo de una “pálida castidad” (624), pero el ejemplo máximo es el de Balbina, que permanece casta aún después del ultraje, y a quien Cástor se dirige llamándola “casta azucena mía” (659). En la tercera novela aparece solamente como un atributo no negativo de las dos hermanas solteras: Fernanda y Dominica, pero en este caso se asocia con la decadencia de una “azucena marchita”. La

CASTIDAD se evoca a través de los conocidos símbolos de la azucena, de la luna, de los "nevados dientes" ya aludidos, o de la "blanca paloma" con que se nombra a Balbina (662).

En el polo opuesto a la CASTIDAD, por tanto también en el eje de los subcontrarios, se sitúa la lujuria o la LASCIVIA, si la denominamos con un término que emplea frecuentemente nuestro autor.

La LUJURIA supone una modalidad de la acción, una manera característica de aproximarse al objeto del deseo, pero también una cualidad de los *actores*. Esta cualidad que poseen todos los personajes malvados, e incluso los menos malvados, de las "novelas poemáticas" funciona también como *actante-destinador* de sus acciones. En *La caída...* Arias transforma su amor en lujuria incitado por su criado Bermudo, un retrasado mental, símbolo a su vez de las fuerzas ciegas de la naturaleza.

En un poema de esta misma novela la oposición entre el amor moderado y el amor desenfrenado o furibundo propio de la lascivia, se contrapone a la de sus símbolos, la *luz* y el *fuego*:

"¡Amor! Alumbras, manso o furibundo,
antorcha roja o recogido foco,
la tragicomedia del mundo..." (705).

Hay un cromatismo que identifica la lascivia con el color rojo, a su vez emparentado con los símbolos del fuego o de la sangre, o con todo lo que signifique una distorsión violenta de la luz. Por otra parte, el fuego y la sangre figuran como símbolos de la violencia.

Por ejemplo, la agresión de Arias a Lola se realiza en presencia del fuego: "Cayó la vela al fuego pero siguió ardiendo" (716).

La sangre aparece en el poema que precede a la confesión del crimen:

"...se ve la sangre roja
sobre el cuerpo virginal que se desploma" (714).

Con connotaciones de lascivia se desarrollan asimismo los amores secundarios de Merlo y Dominica. El Don Juan posee “los ojos a propósito para abrasar almas femeninas”, y “a Dominica le ha abrasado el alma con fuego inextinguible” (707).

La acción que desencadena la catástrofe final en las “novelas poemáticas” es siempre un acto de lujuria: el ataque de Prometeo a la lechera, en la primera, la afrenta causada por los Becerriles, en la segunda, el ultraje y asesinato de Lola, en la última.

En todo caso, los actos de lascivia, sean motivados o no por el amor, no conducen nunca a la plenitud amorosa, sino a su contrario el DESAMOR, que podemos definir como la ausencia de amor, el vacío dejado por esta ausencia. Con la huida de la lechera comprueba Prometeo su radical soledad. Los Becerriles no solo pierden el amor de Balbina —que ya no poseían— sino también el respeto del pueblo. Arias Limón, por su parte, verá desaparecer tras el crimen toda posibilidad de obtener el amor de su víctima y también su hermana Dominica se ve privada del amor de Próspero Merlo.

La oscuridad ayuda a los personajes malévolos en sus fechorías, como en el caso de Arias y Bermudo. A través de este símbolo se liga el DESAMOR con otros núcleos significativos como el odio o el mal, incluso con la violencia. Además la oscuridad no solo se opone a la luz del amor sino que, en cuanto relacionada con el color negro, se opone a la blancura de la castidad y puede servir también para figurar la lascivia, ya que ésta es un “furore ciego”, privado de luz, vacío de amor:

“Noche enemiga de los humildes
Alcahueta de los perversos (...)
Porque, acogidos a tu seno,
Animales y hombres se ayuntan” (711).

En cambio, los ropajes negros del luto caracterizan solamente la soledad y el DESAMOR de las hermanas Limón.

Podemos presentar como conclusión la estructura elemental de las significaciones del "amor", acompañada de la isotopía simbólica de la luz y de los colores, que resume este apartado:

AMOR /luz/ (sol, luna...) /oscuridad/ DESAMOR

CASTIDAD /blancura/ (azucena) /rojez/ LASCIVIA

(fuego, sangre)

Esta estructura significativa coincide en grandes líneas con los conceptos tradicionales sobre el amor tal como están articulados en el sistema de valores de la sociedad española en el momento en que Pérez de Ayala escribe, y que permanecían así al menos desde la Edad Media. Se basa en una inspiración cristiana que atribuye los valores positivos al AMOR y a la CASTIDAD y los negativos al DESAMOR y a la LUJURIA.

La simbolización utilizada corresponde también a valores usuales, con imágenes asociadas frecuentemente en nuestra cultura occidental a la luz y al fuego o a los colores blanco y negro, como puede comprobarse en algunas obras de G. Bachelard (1938) y G. Durand (1969), a las que nos referimos en la bibliografía al final del trabajo.

La isotopía amorosa no aparece como el valor superior de las "novelas poemáticas", sino que se articula a otro, la FECUNDIDAD. Esta relación que se produce en el plano semántico permite comprobar la estrecha relación que se establece entre las funciones narrativas y las intrigas: amorosa y de sucesión.

Por medio de la FECUNDIDAD los valores individuales del ser humano se injertan en los colectivos. Esta parece la idea central de las "novelas poemáticas" en las que el AMOR, entendido como agente de la naturaleza, funciona como el *actante-destinador* que pone en marcha un proceso encaminado a lograr la plenitud de la humanidad.

El valor positivo de la FECUNDIDAD, que supone la perpetuación y conservación de la vida, se encuentra unido a los temas del nacimiento y la muerte.

En los poemas que inician y terminan la historia de los Limones —aunque no la novela que viene encuadrada por el marco de una pensión— se presentan las figuras de dos caballeros que luchan enconadamente:

“Uno es el día, el blanco caballero.
Otro es la noche, el negro paladín” (679).

A través de estas figuras, la luz y la oscuridad, de ser símbolos del amor y del desamor, pasan a serlo también del nacimiento y la muerte, siguiendo la tradición que enlaza el ciclo temporal día-noche con el ciclo vital humano.

La fecundidad se relaciona con el símbolo positivo de la luz, pero también con valores negativos como el dolor. Veamos estos versos:

“Se hizo la luz con dolientes congojas
Todos los alumbramientos dejan las entrañas rotas” (714).

Por otra parte, también entra en relación con el símbolo negativo de la oscuridad; en el poema ya citado a propósito de la lascivia, los hombres y animales que “se ayuntan” en la noche tienen la misión de perpetuar la vida en la tierra.

La fecundidad permite una síntesis entre la vida y la muerte, el placer y el dolor, el amor y la castidad. Su contrario, la esterilidad, va ligado a los valores negativos. En *La caída...* queda patente la esterilidad de la familia Uceda-Limón, que se extingue tras un periodo de fecundidad excesiva e inútil, ya que los hijos de Don Enrique “morían todos a poco de nacer”, excepto Fernanda, Dominica y Arias que quedarán sin descendencia.

En ésta, y también en las otras novelas, se puede apreciar que el poder genesiaco del ser humano está presentado como una fuerza que le permite superar los límites impuestos a su

realización individual por la temporalidad e insertarse en el tronco colectivo de la especie humana.

Dentro de la visión trágica de Pérez de Ayala, a la que ya nos hemos referido, la mayoría de los personajes de estas tres novelas no solo perderán la posibilidad de tener éxito en su vida individual, sino que también les estará vedada la pervivencia a través de su descendencia, salvo en *Luz de domingo* donde el hijo de Cástor y Balbina se salva, rumbo a América.

Una vez analizados los valores que mueven a los personajes —o, al menos, a algunos de ellos—, pasamos a buscar las distintas especificaciones de éstos en relación con la sociedad española de la época.

Basándonos en las clases sociales que aparecen en *la caída de los Limones* (y, secundariamente, en *Luz de domingo*), hemos construido el siguiente modelo semántico:

NOBLEZA	PUEBLO
NO PUEBLO	NO NOBLEZA

La nobleza está representada por la familia Uceda. Arias aparece como el último vástago de este linaje.

El Pueblo es el pueblo de Guadalfranco.

La clase media (conformada por los que se separan del pueblo, de ahí que la denominemos “no pueblo”) está mejor configurada en *Luz de domingo*, ya que pertenecen a ella los protagonistas. Aquí tal vez podríamos considerar que la representan Lola y su madre.

La “alta” burguesía de provincia está formada por los caciques, como Enrique o Fernanda Limón, y por los que aspiran a convertirse también en caciques. Han recogido el papel dominador que abandonó la nobleza, aunque constituyen su término contrario: las cualificaciones que aparecen en el contexto de las novelas corresponden con las definiciones negativas de la nobleza, así como las de la clase media corresponden con las definiciones negativas del pueblo.

Las cualificaciones a las que aludimos, son las que se recogen en el siguiente modelo:

NOBLEZA	N1	agotamiento	actividad	no N1	NO NOBLEZA
	N2	cerrazón	apertura	no N2	
	N3	incapacidad	poder	no N3	
NO PUEBLO					PUEBLO
	No P1	huida	violencia	P1	
	No P2	aislamiento	oposición colectiva	P2	
	No P3	sometimiento	impotencia	P3	

La NOBLEZA se encuentra en una situación de agotamiento como se manifiesta en la sucesión de las funciones narrativas. Los Uceda, aunque revitalizados momentaneamente por la unión con los Limones, se encuentran en el final de su dinastía. También se caracterizan por su aislamiento del mundo exterior: Así, Arias ocupa las habitaciones posteriores de la casa, las que no dan a la calle, y se aleja de sus compañeros de estudios y de los habitantes del pueblo. Su incapacidad se ve en la pereza que muestra para resolver sus problemas, en su falta de atrevimiento que le impide declarar su amor a Lola e intentar conquistarla o, después del crimen, tratar de eludir la acción de la justicia mediante sus influencias en Madrid. Arias y Dominica viven en un círculo cerrado que los aparta de las realidades prácticas. Esto conlleva que se exageren los lazos propios de las relaciones familiares de manera que entre los dos hermanos se establece un afecto excesivo.

En los siguientes versos resume Pérez de Ayala la situación de los nobles:

“Apreté entre mis ávidas manos
el haz fabuloso y rotundo
que forman los mares livianos
y las tierras firmes del mundo.
Y todo fue un fútil empeño
-dijo el hidalgo moribundo” (682).

Lo que denominamos NO NOBLEZA representa en las "novelas poemáticas" una clase ascensional cuya actividad se manifiesta en la lucha por instalarse en el poder y conservarlo. Siempre atentos a la realidad exterior, los caciques defienden sus intereses activamente. Su lucidez se manifiesta en el discurso que dirige Don Enrique a sus hijos:

"Lo empleé (mi patrimonio) en recabar para vosotros algo que vale más que las mismas riquezas: el poder. Y vale más que las mismas riquezas porque no siempre las riquezas se bastan para dar el poder en tanto que el poder atrae las riquezas cuando se lo propone..." (701) Y cuando llegan a la cumbre toda la sociedad depende de ellos (706).

Puede parecer extraño que, a primera vista, los valores positivos sean encarnados por los caciques, mientras que las cualificaciones de otras clases sociales son negativas.

Para resolver esta aparente contradicción acudimos al valor de la FECUNDIDAD, no solo en su acepción primaria de "reproducir" sino también en la de "producir". La justificación del cacicato estaría en alcanzar bienes para el pueblo. Así, cuando Don Enrique se establece en Guadalfranco aportó cierta renovación a la que el autor alude, no sin ironía, al señalar que fundó un casino, que "hizo que vinieran periódicos de Madrid y hasta una comparsa de faranduleros" (347). Pero el uso que los Limones hacen del poder reporta bienes para ellos y no para el pueblo. El mismo Don Enrique califica su dominio sobre el pueblo de "blando y beneficioso yugo", con una contradicción insalvable. La ironía queda patente con ocasión del crimen. El cacique afirma que "gracias a la exquisita tutela de los Limones dos mujeres pueden vivir solas y seguras en Guadalfranco". Inmediatamente después aparece esta frase lapidaria: "Al día siguiente, la viuda de Candelero y su hija aparecieron en su casa asesinadas, cosidas a puñaladas". Y ya sabemos quién es el autor del crimen.

Si los caciques solo son fecundos para sí, la nobleza no consigue beneficios ni para sí misma. Su esterilidad queda patente:

no parece que en el pueblo o en la clase media se manifieste ninguna fecundidad salvadora.

Esto nos lleva a concluir que la concepción de la vida española de Pérez de Ayala es esencialmente pesimista y que, si bien atisba alguna posibilidad de salvación a nivel individual, no encuentra ninguna en la sociedad de su tiempo. Lo que muy bien puede explicar que en sus novelas posteriores haya abandonado el análisis social para profundizar en el mundo interior del hombre.

LOS LENGUAJES DE "LA CAÍDA DE LOS LIMONES"

La caída de los Limones es una novela muy compleja en cuya composición entran elementos muy variados. En ella aparecen ecos de autores románticos, como Bécquer, con el "ángulo oscuro" (706) del salón en que hablan Merlo y Dominica, de tipos literarios como el Don Juan: Merlo nos lo recuerda con sus "ojos a propósito para abrasar almas femeninas" (707), del platonismo, que E. de NORA (1958) ve en el hecho de que el amor de Arias por Lola pasa por las mismas etapas que el amor platónico, también del sentido de la muerte que tiene Jorge Manrique ya que el "nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar", se encuentra reformulado en esta obra: "En el mar infinito se caen/ y se pierden todos los ríos" (692). Se puede señalar el parecido con *The Fall of the House of Usher*, de E. Allan Poe, y se puede encontrar una alusión al evangelio en las vejaciones que sufren los ajusticiados (721), lo cual sirve, a nuestro entender, tanto para señalar el contraste entre la víctima divina y los dos asesinos, como para señalar que, pese a todo, ellos también son unas víctimas. Además, y fundamentalmente, para destacar el carácter grosero del pueblo que solo se atreve a atacar a los vencidos.

Algunas alusiones literarias presentan un carácter más problemático. Las dos damas que "cortaban en las telas de luto" (680) nos recuerdan a las damas que tejen lo negro de J. Conrad (1984, 55) en su novela *Heart of Darkness*: "Two women, one fat

and the other slim, sat on straw-bottomed chairs, knitting black wool", en la que, también en otros lugares, se muestra un contraste profundo entre lo blanco y lo negro. Pero no podemos saber si esta semejanza se debe al conocimiento de la obra de Conrad que debía tener Pérez de Ayala -la novela es de 1902-, a coincidencia de inspiración en ambos autores, o a que estén influidos por el espíritu del Modernismo al que uno y otro pertenecen. Quizás sea, simplemente, que se fundan en una fuente común: el tópico clásico de las Parcas.

Vamos a dejar de considerar ya las alusiones literarias de detalle para centrarnos en lo que nos parece lo más destacable de este texto: un trabajo consciente de reproducción y recreación de diversos tipos de *lenguaje*, entendiendo este concepto (que subrayamos para distinguirlo del uso común de este lexema) en el sentido amplio e intertextual con que lo entiende M. ARRIVE (1972, 85), es decir, que en la obra literaria pueden aparecer sistemas de signos distintos de los de las lenguas naturales, ya sean signos que ya han recibido una elaboración literaria, ya sean signos no lingüísticos. Analizaremos, en especial, los hechos de expresión y señalaremos, sin pretender un orden rígido, algunas de las agrupaciones de signos que han recibido una codificación distinta a la de las lenguas naturales.

1) *El lenguaje de la novela realista*

En el marco de la novela aparece una descripción de diversos tipos de españoles (el republicano, el torero, la patrona de pensión...) y una descripción de las costumbres de "trato" (676) en la mesa redonda del comedor. La pensión está descrita mediante fórmulas realistas, la más característica de las cuales es la descripción de los olores: "Recuerdo una particularidad de aquella casa. Y es que nunca faltaba algún enfermo (...) con lo cual el vaho de aceite frito, que es el aliento o husmillo específico de los hogares españoles, cedía una parte de su soberanía al olor de yodoforno (676).

2) *El lenguaje de la novela naturalista*

En el momento en que las "novelas poemáticas" se escriben, aparece en Europa una serie de estudios sobre los problemas de la herencia genética (Mendel, Galton, Davenport, Morgan, Weisman, von Benedet, etc.). Estas leyes de la herencia aparecieron en la literatura del XIX con las obras de Zola y de los hermanos Goncourt, que aplican el principio de la sucesión de taras en las sucesivas generaciones de una familia. En España, la corriente naturalista fue introducida por Emilia Pardo Bazán y Blasco Ibañez. En *La caída...* aparecen detalles que recuerdan dicha corriente, que supone la introducción de la ciencia en la literatura. Así, se sugiere la transmisión de rasgos hereditarios: las hermanas Limón tienen los mismos "párpados a manera de labios" (677, 687) que su madre. Arias, hijo de la vejez, tiene una naturaleza "enclenque, enfermiza". La referencia a los antepasados amplía el horizonte: los amores adúlteros de don Eutropio de Uceda prefiguran la lascivia de Arias. Ni siquiera el aporte de sangre nueva de Don Enrique Limón podrá evitar la decadencia que la familia Uceda venía arrastrando desde hacía siglos.

Por otra parte, la nulidad de Arias en contraste con las glorias de sus antepasados, proporciona una luz irónica sobre las teorías hereditarias: "Se le impuso el nombre de Arias en recuerdo de un antepasado glorioso, conquistador de vastos reinos en las Indias occidentales" (687-688).

3) *El lenguaje del modernismo*

El estilo de los modernistas hispanoamericanos aparece a lo largo de los capítulos IV, V y VI, pero la recreación más evidente del modernismo esteticista la encontramos en el poema IV. En él se observa un evidente trabajo de la forma, por ejemplo, en los cuatro primeros versos:

"Albas nacaradas. País de las hadas,
Nadan entre aromas las blancas palomas
Quimeras rosadas guardan encantadas
Los sabios merlines en limpias redomas" (688).

En los tres primeros versos abunda el fonema vocálico *a* en proporción decreciente. Los fonemas consonánticos también se repiten, predominando sibilantes, nasales, líquidas, vibrantes y dentales. Todo al servicio de la descripción de un mundo "bello" donde no falta una alusión a los poetas modernistas que, a nuestro entender, implica cierta distancia de este movimiento:

"El señor Jilguero, trovero laureado
canta mil lisonjas al príncipe real" (688).

4) *El lenguaje de Azorín*

Amoros (1972, 282) dice que las primeras frases con que se abre el capítulo III "nos hacen pensar en el primer Azorín, en Baroja". Nosotros vemos también huellas del estilo azoriniano en la descripción que abre el capítulo VIII, en el gusto por el detalle y por lo mínimo, en el uso de frases cortas, yuxtapuestas, en la elisión de verbos. Entresacamos algunas frases: "Un ajuar somero, distribuido con raleza. El piso de ladrillos rojos, regados, y algún ruido de estera. Dos grandes ventanales con reja, que arrancan del suelo (...). Macetas floridas al pie de los ventanales. Detrás de la reja, una calle solitaria y angosta, y un muro frontero, pintado de amarillo" (706).

Esta recreación del estilo de Azorín se puede justificar si tenemos en cuenta que este autor, como señala Lozano Marco (1983, 251 y anteriores), ha escrito un artículo sobre el crimen de Don Benito -que sirvió de inspiración a Pérez de Ayala- y que "es seguro que Pérez de Ayala leería este artículo". El "pastiche" de este fragmento se podría considerar como una especie de "recuerdo" o de "homenaje" a los que trataron de este suceso antes que él.

5) *El lenguaje periodístico y el panfletario*

En el último capítulo dice el narrador: "leí los periódicos de la noche (...) la lectura me transió de horror" (721). A partir de ahí, el narrador asume el lenguaje de los periódicos como se

puede observar en estas frases: "Desde tiempo inmemorial no se habían verificado en Guadalfranco ejecuciones capitales. Hubieron de emplear para el caso un verdugo improvisado e ignorante de sus deberes, un mal aficionado de verdugo que prolongó la agonía de los reos por espacio de una hora. La población entera cercaba la prisión, en tanto ajusticiaban a los dos reos" (721).

No conocemos los periódicos en que se relata el crimen de Don Benito por lo que no podemos precisar, en cuanto a la expresión, si se trata de una imitación más o menos exacta. En todo caso es un pastiche del estilo periodístico. Disponemos, para cotejar la similitud de contenido, de la narración de Baroja sobre el mismo hecho que ha sido localizada por Amoros (1972, 272-74). En este punto concreto de la ejecución varios detalles son muy semejantes: el pueblo "vigila a los reos noche y día" y la agonía se prolonga aunque por causas distintas: "Castejón tenía el cuello muy ancho y no le cabía en el corbatín del garrote".

En cuanto al lenguaje panfletario, en el capítulo VII se alude al hecho de que existe una "hoja clandestina" (702) y se nos da una pequeña muestra de cómo en ella se presenta a los caciques: "vampiros del pueblo", "viejo garañón", "tía cacica", doña Trotaconventos" (703). Se puede hablar aquí de un elaboración literaria del lenguaje de los panfletos.

6) *El lenguaje de las anécdotas*

La anécdota que se cuenta de Guadalfranco (683-84) corresponde a una anécdota que se contaba de Cuenca.

7) *El lenguaje judicial*

Ya señalado en relación con el narrador. Al lado de estos tipos de *lenguaje* que pertenecen a la época misma o inmediatamente anterior a las novelas, encontramos restos de sistemas de signos codificados con anterioridad y que pertenecen a la historia literaria. Son los dos tipos que siguen.

8) *El lenguaje de los cuentos y canciones populares o infantiles*

El poema VI comienza por una fórmula propia de los cuentos de hadas: "Una vez, érase que se era...(694). La historia de la niña y la muñeca ahí contada recuerda las canciones infantiles; el "país de las hadas" es citado explícitamente en el poema IV y evocado también en las frases finales del capítulo III donde se presenta a los personajes "como si" fueran personajes de los cuentos de hadas.

9) *El lenguaje renacentista*

El poema I de *La caída de los Limones* trata el tema del "Carpe diem" a través del tópico de la "rosa" tan frecuente en la poesía renacentista, tanto en la española -Garcilaso: "En tanto que de rosa y azucena...", como en la francesa, en Ronsard: "Mignonne, allons voir si la rose...".

10) *El lenguaje del barroco español*

Del teatro barroco, especialmente de Calderón, procede el tema de la vida como sueño, que hemos tratado en la semántica. De corte conceptista son los poemas IX y X. La descripción de la nariz del diputado de Colmenar de la Oreja "que no se cansaba uno de mirar, porque no encajaba en ninguno de los patrones o arquetipos comunmente admitidos en las narices humanas" (676), nos recuerda el "Érase un hombre a una nariz pegado" de Quevedo.

11) *El lenguaje místico*

Aparece recreado, con los juegos de doble antítesis con que lo han construido los escritores barrocos españoles, en el capítulo que narra los amores de Dominica: "Por lo menos a Dominica le ha abrasado el alma, con un fuego inextinguible, que lastima y deleita, que anonada y no consume". "Quisiera mirarle de cerca, de hito en hito y no osa levantar los ojos del suelo. Si le mira, quisiera apartar los ojos de los de Próspero (...) y no puede recoger fuerzas con que retirarlos" (707).

12) *El lenguaje del teatro y del mito*

En el nombre de la niña del poema VI, Cordelia, vemos una poco precisada referencia al mundo del rey Lear, de la misma manera que en el "Dormir, morir. Nada más quiero" (682) hay un eco de Hamlet. Pero el mundo del dramaturgo inglés se refleja de una manera más explícita en el poema VIII:

"Esta noche es de gran festejo
en el castillo de Elsingor.
El rey y la reina en su silla,
miran a los faranduleros. (...)
Y está Ofelia la candorosa,
Ofelia la amante y la pura.
Y Hamlet, de faz tenebrosa
donde se asoma la locura (705).

Los personajes que se proyectan en el espejo de Hamlet y su enamorada Ofelia son Arias y Dominica. La relación entre ambos textos es un indicio más del amor exagerado entre ambos hermanos. También se podría relacionar a Arias con Orestes si tenemos en cuenta que los estudiosos de los mitos han encontrado grandes semejanzas entre la obra de Shakespeare y la tragedia griega. Ofelia sería, según esta posición (G. Murray, 1974, 241), una transformación de Electra. ¿Ha sido una extraordinaria intuición de Pérez de Ayala, o más bien su cultura, lo que le ha llevado a convertir a la amada en hermana? En todo caso, la proyección que el poema realiza en el mundo de Shakespeare contiene una rica fuente de equivalencias para la novela. ¿No es Bermudo, el fiel sirviente, un trasunto del Corambis griego, o una mezcla de Polonio y Yorik? Hay que tener en cuenta todavía que el mito original que dio lugar a la saga griega de Orestes o a las "Mummer's Play" nórdicas que dieron origen al *Hamlet* es el mito de los reyes sacrificados por sus hijos (G. Murray, 1974, 247).

Es la historia ritual de los reyes de la *Rama Dorada*, base fundamental "de la tragedia griega y no solo de la griega"

(G.Murray, 1974, 246), desde los dioses griegos que devoran a sus hijos y son asesinados por ellos, hasta las sagas nórdicas donde "la sucesión al trono correspondía a quien matase al rey" (G.Murray, 1974, 248)..

Efectivamente, como un hecho aparentemente casual, "Don Enrique recibió también el golpe en el corazón" (712) como consecuencia del crimen de su hijo, y falleció poco después. Es solo la debilidad de Arias la que le impide hacerse con la herencia de poder y riqueza de su padre. Y así deja el campo libre a otro sucesor en el "feudo" de Guadalfranco, el intrigante Merlo que, curiosamente, era el pretendiente de Dominica.

Dominica, "la reina madre, madre a la par que niña" (691), según Pérez de Ayala, culpable solo de haber puesto su amor en un extraño, abandonando a su hermano-hijo, también recibe su castigo como en el mito, con la muerte simbólica que representa para ella el vestido de luto con que la vemos al final de la novela y, aún más precisamente, por la pérdida del amor y de la fecundidad.

Y resulta muy interesante que esta novela trate de los temas de la fecundidad y de la esterilidad de la familia Uceda que "apresuraba su extinción con esa tardía abundancia, como acontece con las heridas, que el derrame más copioso trae consigo la muerte" (687). Tengamos en cuenta que la historia más primitiva, de donde toman su raíz los mitos griegos y nórdicos ya aludidos, es precisamente una historia de fecundidad y esterilidad, la que simboliza el paso de las estaciones, la historia del rey del invierno que destruye el mundo vegetal, y la del rey del verano que, deponiendo a aquél, restablece la fecundidad de la naturaleza (G. Murray, 1974, 252).

M^a DOLORES RAJOY FEIJOO

Universidad de Oviedo

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, A. (1972): *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos.
- Arrivé, M. (1972): *Les langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck.
- Bachelard, G. (1938): *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.
- Bremond, Cl. (1973): *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- Conrad, J. (1984): *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether, The World's Classics*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Durand, G. (1969): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, tercera ed.
- Greimas, A. J. (1966): *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- Greimas, A. J.-Courtes, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Kristeva, J. (1974): *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil.
- Lozano Marco, M.A. (1983): *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala*, Universidad de Alicante, Caja de Ahorros Provincial.
- Matas, J. (1974): *Contra el honor. Las novelas normativas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- Murray, G. (1974): "Hamlet y Orestes", en Scott, W., *Principios de crítica literaria*, Barcelona, Laia.
- Nora, E. de (1958): *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Pérez de Ayala, R. (1965): *Obras Completas*, tomo II, ed. de J. García Mercadal, Madrid, Aguilar.
- Piatigorsky, A.M. (1974): "Some General Remarks on Mythologie from a Psychologist's Point of View", in *Semiotica*, X, 3.