FRANCISCO JOSÉ MARTÍN
Università di Siena

La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la empatía)

Troteras y danzaderas, la novela de 1913 con la que Ramón Pérez de Ayala cierra su primer ciclo novelesco, representa, entre otras cosas, la separación o el distanciamiento de las coordenadas de la "novela de formación" o "novela de artista", coordenadas que habían constituido hasta ese momento el cauce expresivo privilegiado de la vivencia de la crisis nihilista propia del periodo de entresiglos. Alberto Díaz de Guzmán, el personaje principal cuya vida sirve de hilo conductor de la tetralogía narrativa de Pérez de Ayala (*Tinieblas en las cumbres*, *A.M.D.G.*, *La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*), está íntimamente emparentado con Antonio Azorín, Fernando Osorio, Andrés Hurtado, etc., es decir, los personajes que representaban la comprensión del mundo en crisis propia de la generación finisecular. Se ha querido ver en esta vecindad de los personajes, en la confluencia literaria en los problemas existenciales de la crisis del sujeto y en su simbología, un cierto carácter epigonal de Pérez de Ayala respecto a los autores de lo que la historiografía ha consolidado bajo el nombre de "generación del 98". El propio Pérez de Ayala, en el prólogo del año 42 a la edición argentina de *Troteras y danzaderas*, parece ajustarse a esta indicación que lo ve envuelto en los planteamientos noventayochistas: "El plan [de la tetralogía] aspiraba a reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo"[1]. Con treinta años de distancia, Pérez de Ayala reclamaba para su obra un puesto privilegiado dentro de la narrativa del "problema de España". Ahora bien, respecto a este prólogo, hay un acuerdo bastante extendido entre la crítica en considerarlo una suerte de "cortina de humo"[2] que Pérez de Ayala, en el negro horizonte que la II Guerra Mundial daba a su exilio, lanza sobre su obra en una operación cosmética que pretendía "limpiar" su imagen de intelectual

[1] Ramón Pérez de Ayala, "Prólogo" a *Troteras y danzaderas*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 7.
[2] Andrés Amorós, *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, Madrid, Castalia, 1973, p. 17.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

irreverente ante las autoridades culturales del nuevo régimen político instaurado en España tras la Guerra Civil. Acabada la contienda bélica, la diplomacia empezó inmediatamente a trabajar para facilitar el retorno a España de un grupo de intelectuales que habían salido del país antes del inicio de la guerra y no habían tomado parte activa en ella (recuérdense, en este sentido, como ejemplos extremos del arco de estas operaciones, la célebre carta de Azorín a Franco y la rescate cultural de la "generación del 98" por parte de Laín Entralgo). La literatura de la "preocupación nacional", convenientemente maquillada, iba a constituir una puerta para el retorno del exilio en la "España de Franco". Éste es el contexto en el que debe situarse, para su adecuada comprensión, el prólogo de Pérez de Ayala anteriormente aludido: el énfasis en el "problema de España" vela las sustanciales diferencias que separan la obra de los noventayochistas de la primera etapa narrativa de Pérez de Ayala (la más radical y problemática, la más necesitada, cara al régimen franquista, de "enmascaramiento"). Y no es que el "problema de España" no aparezca en este primer Pérez de Ayala, sino que lo hace tardíamente dentro de la tetralogía, pues, en efecto, sólo de *Troteras y danzaderas* puede decirse con sentido que ofrece un tratamiento coherente del mismo.

Quiero decir con todo esto, que ese carácter epigonal de Ramón Pérez de Ayala respecto de la generación del 98 es un residuo de aquella operación de limpieza de su imagen que se llevó a cabo en los años 40. Es indiscutible el parentesco de Alberto Díaz de Guzmán, el personaje principal de la tetralogía, con los personajes de Azorín y Baroja antes señalados, por ejemplo; pero también es cierto que la tetralogía aludida representa un progresivo distanciamiento del noventayochismo, distanciamiento que en *Troteras y danzaderas* consuma una ruptura definitiva. Los puntos de convergencia son múltiples (no podía ser menos, pues el joven Pérez de Ayala se sitúa como escritor en la innovación que representaba la brecha abierta en la narrativa española por las "novelas de 1902": *La voluntad*, *Camino de perfección*, *Sonata de otoño* y *Amor y pedagogía*), pero estas convergencias son insuficientes para anular las divergencias crecientes entre la tetralogía de Pérez de Ayala y las novelas de 1902. *Troteras y danzaderas*, en este sentido, tematiza una ruptura dentro de la estética que corre paralela y en perfecta sintonía con la ruptura política y filosófica de Ortega y Gasset con los noventayochistas. En lo que sigue, voy a intentar ilustrar esta ruptura que se produce en el seno de la comprensión de la experiencia estética en la cultura española de principios del siglo XX, una ruptura que pone una vez más de manifiesto la necesidad de comprender los procesos culturales inherentes a España dentro del contexto europeo, pues, en el fondo, en este caso, se trata del paso de la "estética de la contemplación", de raíz idealista y

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

schopenhaueriana, a la "estética de la empatía", de raíz cientificista y neokantiana.

En tres ocasiones representa y tematiza Ramón Pérez de Ayala el proceso de la experiencia estética en *Troteras y danzaderas*. La primera vez adviene al inicio de la novela, en la visita que hacen al Museo del Prado Teófilo Pajares, el poeta modernista, y Rosina, la prostituta de provincias trasladada a Madrid en busca de fortuna. A la salida del museo, después de haber visitado las salas de Velázquez, Rosina afirma: "Parece que se ve por primera vez, como si lo hubiera acabado de hacer Dios y no pudiera ser de otra manera que como es. Todas estas personas y cosas, que antes me parecían tan miserables y feas, cansada como estaba de haberlas visto tantas veces, creí verlas una vez más en los cuadros del Museo, y por eso me emocionaban los cuadros, porque me recordaban las cosas de veras; y esas mismas cosas, después de verlas en los cuadros, me parecen ahora hermosas, maravillosas, como si hubiera aprendido a verlas; como si ahora las viese por primera vez"[3].

La segunda plasmación literaria del proceso de la experiencia estética tiene lugar en el segundo capítulo, en la parte donde Alberto lee a Verónica el *Otelo* de Shakespeare: correspondiendo con la lectura, Verónica se va calando en el alma de los personajes, asumiendo sus razones y "viviendo" el drama existencial que representan, primero individualmente, con "emoción lírica", y después conjuntamente, con "emoción dramática". Para Alberto, las reacciones de Verónica frente a la lectura constituían un "laboratorio mágico" donde se reproducía el proceso de la experiencia estética, una clave capaz de revelar el sentido auténtico del arte: "Consideraba, con intuición repentina, la diferencia que hay entre el Gran Arte, floración espontánea del espíritu humano y organismo que de sí propio vive, y el arte ruin y farisaico, torpe artificio, que no arte, y comprendía que la esencial diferencia era diferencia de concepción moral y no de técnica"[4]. El Gran Arte, ejemplificado por el "espíritu trágico", se eleva como la "clara comprensión de todo lo creado", como la "justificación cordial de todo lo que existe". La tercera representación del proceso de la experiencia estética se concretiza en las reflexiones de Monte-Valdés (transfiguración literaria de Valle-Inclán) al hilo de la danza de Verónica, ideas que proponen con fuerza el carácter fundamentalmente "emotivo" del arte[5].

Estos tres segmentos narrativos configuran la representación de la experiencia estética tal y como la entiende Pérez de Ayala, ejemplificada a través de las variedades artísticas de la pintura, el teatro y la danza. Ahora

[3] Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, ed. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1972, p. 83.

[4] *Id.*, p. 162.

[5] *Id.*, p. 241.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

bien, esta comprensión de la experiencia estética cobra cuerpo teórico doctrinal en la discusión que mantienen Alberto Díaz de Guzmán (transfiguración literaria del propio Pérez de Ayala) y Antón Tejero (transfiguración literaria de Ortega y Gasset): "¿De dónde hace usted arrancar la estética?", pregunta Tejero. "Para mí, el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, *personificarlos*". A lo que Tejero, siempre en cátedra, responde: "Hay sus más y sus menos; pero, en fin, ese es el concepto que domina hoy toda la especulación de la estética alemana, el *Einfühlung*. Se ve que ha leído usted algo acerca de ello"[6]. Efectivamente, Pérez de Ayala debía de haber leído algo de todo aquello.

Troteras y danzaderas está fechada en Munich el 10 de noviembre de 1912. Ramón Pérez de Ayala disfrutó de una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar estética en Italia y Alemania. No hay, por lo que se refiere a la estética, una huella perceptible en su narrativa de esta época de su paso por Italia, lo que contrasta bastante con el clima favorable y el interés creciente por los estudios de estética que se habían creado en Italia alrededor de la figura de Benedetto Croce: de 1902 es la *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, libro que tuvo una amplia resonancia internacional; de 1910 son los *Problemi di estetica* y de 1912 el famoso *Breviario di estetica*. Sí hay, en cambio, una presencia importante en sus escritos del debate teórico alemán de principios de siglo en torno a la estética. El motivo de este privilegio del debate alemán hay que buscarlo, sin duda, en el interés por el mundo alemán que circulaba entre la intelectualidad española desde el krausismo en adelante, a ese clima favorable cuyo último acicate había dado Ortega con la difusión del neokantismo marburgués en los ambientes madrileños. A Ortega debe Pérez de Ayala, cuanto menos una cierta familiaridad terminológica y conceptual con las ideas estéticas que circulaban por Alemania, una cierta predisposición hacia ellas. Y ello, aun cuando Pérez de Ayala haya querido dar a su viaje a Alemania un cierto sentido de polémica respecto a Ortega y a la influencia intelectual que ejercía en la España de entonces. Así lo declara en carta a Miguel de Unamuno: "No voy a Marburgo, naturalmente. ¿Para qué? Pregunto, como el baturro a quien en un buque le preguntaban si no se mareaba. Pero... Marburgo viene a mí. Araquistáin viene a Marburgo. Hace días llegó un Señor Morente. Estos pobres muchachos me dan pena, pero a

[6] *Id.*, p. 188.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

veces llego a envidiarlos. Me traen al alma memorias de mi niñez cuando salía del Colegio y en la primera comida familiar le preguntaba a mi padre si sabía lo que era una oración de primera activa"[7]. Esta "contestación" a Ortega es más aparente que real, y quizá deba entenderse desde la tensión conflictiva que corría entre Unamuno y Ortega, como un intento del joven Pérez de Ayala de ganarse al rector salmantino enarbolando distanciamiento y desapego con Ortega (nótese que poco después, ambos, Ortega y Pérez de Ayala, iban a ser los principales promotores de la Liga de Educación Política Española). Porque, en realidad, el botín con el que vuelve Pérez de Ayala de Alemania en el campo de la estética es muy similar, en cuanto al orientamiento teórico y doctrinal se refiere, al que Ortega, en el campo de la metafísica, había recogido en Marburgo.

Pérez de Ayala no va a Marburgo, efectivamente, sino a Munich, un centro entonces a la vanguardia en los estudios universitarios de historia del arte y de estética. En Munich residirá durante el año de 1912, y allí escribirá *Troteras y danzaderas*. En Munich, Pérez de Ayala sigue los cursos de Heinrich Wölfflin, historiador del arte y teórico de la estética de gran relieve en aquellos años: su obra principal, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), fue traducida al español por el poeta José Moreno Villa por encargo de Ortega, quien la publicó en la editorial de la Revista de Occidente en 1924. A través de los cursos de Wölfflin, Pérez de Ayala entrará de lleno en el debate sobre los desarrollos de la estética del *Einfühlung* a raíz de la crisis del positivismo. El debate alemán era efervescente y lleno de contribuciones editoriales: en 1903 y 1906 aparecieron los dos volúmenes de la *Aesthetik*, de Theodor Lipps; en 1905, el primero del *System der Aesthetik*, de Johannes Volkelt, y en 1908 *Abstraktion und Einfühlung*, de Wilhelm Worringer, publicado precisamente en Munich; libros, todos ellos, de fundamental importancia porque intentaban superar los inconvenientes que la crisis del positivismo había arrojado sobre las pretensiones de una estética científica.

Los intentos de llevar a cabo la construcción de una teoría estética sobre bases científicas arrancan del éxito y de la rápida difusión que tuvieron los desarrollos teóricos de Wilhelm Wundt y de Theodor Fechner en el campo de la psicología experimental. En *Vorschüle der Aesthetik* (1876), Fechner, de manera explícita, pone el problema de fundar una estética científica, es decir, experimental y, por tanto, en colisión y ruptura con las estéticas del idealismo que habían predominado hasta entonces. Las contribuciones más importantes en este campo se dieron en el primer decenio del siglo XX, con las obras de Lipps, Gross, Volkelt, Worringer,

[7] Andrés Amorós, "Veinte cartas de Pérez de Ayala a Unamuno", en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XVIII, 70-71, t. II, p. 5.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

etc., obras que crecen en importancia al afrontar el doble problema que representaba la construcción de una estética científica desde el horizonte de la crisis del positivismo.

El concepto fundamental de toda esta corriente del pensamiento estético alemán es el *Einfühlung*. A través del *Einfühlung*, el origen del arte aparece ligado a la capacidad del espíritu de realizar la propia vida sentimental proyectándola sobre el objeto, de modo que la realidad física, fría e insensible de por sí, se carga de fuerzas íntimas y adquiere un significado humano; el sujeto se "ensimisma" en la realidad, y en vez de padecerla pasivamente, se convierte en sustancia de las cosas a las cuales presta su alma. El concepto de *Einfühlung* no poseía en la época de principios de siglo un único valor semántico, sino que, en función de los distintos desarrollos de la estética científica, se presentaba a través de una gran variedad de matices que lo hacían diferente de un autor a otro: literalmente significa "introducción del sentimiento", es decir, proyectar la emotividad del sujeto sobre el objeto artístico. El sujeto, cuando contempla estéticamente un objeto, no se limita a observarlo objetivamente, sino que introduce en el objeto su propia emotividad: el objeto recibe del sujeto un cierto contenido sentimental, el cual, a su vez, le viene devuelto como forma refleja de sí propio. Para Theodor Lipps, el concepto de *Einfühlung* debía entenderse como "participación emotiva" del sujeto en el objeto, con lo que restringía la posibilidad de una proyección indiscriminada de la emotividad del sujeto en el universo objetual a una suerte de correspondencia entre la estructura del objeto y la del sujeto. El arte era tal precisamente porque poseía una estructura capaz de albergar la emotividad del hombre. *Einfühlung* suele traducirse como "empatía" (*en*: "dentro", y *pathos*: "pasión"). Nótese cómo Ramón Pérez de Ayala, en la cita anterior, expone una perfecta comprensión de la teoría del *Einfühlung*, la empatía estética.

En lo que es el desarrollo histórico de las ideas estéticas, el concepto de "empatía" se oponía radicalmente y se levantaba en contra del concepto de "contemplación". La empatía es, sí, un fenómeno psicológico, pero no es solamente psicológico, sino que tiene una transcendencia significativa que supera los límites de la estética para reclamar una concreta comprensión del hombre y del mundo. El hecho de que el sujeto pueda infundir su alma en las cosas naturales significa, en última instancia, que el hombre puede dominar la Naturaleza con la fuerza de su yo, que el hombre es capaz de imprimir en el mundo circunstante la huella de la propia subjetividad. La "teoría de la contemplación", en cambio, formulada por Arthur Schopenhauer en el Libro III de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819), veía al sujeto como un "espectador" pasivo tanto del arte como de la naturaleza. La experiencia

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

estética, entendida como contemplación, supone un sujeto que se abandona al objeto, que se sumerge y se pierde en el objeto con olvido de sí, con pérdida de la propia conciencia de sujeto. "Cuando el sujeto llena toda su conciencia de la contemplación tranquila de algún objeto natural presente, paisaje, árbol, roca, edificio o cualquier otra cosa, [...] se pierde completamente en este objeto, es decir, olvida su individualidad, su voluntad, y ya no subsiste sino como sujeto puro, como límpido espejo del objeto"[8]. Frente al mundo externo, pues, la teoría de la contemplación y la teoría de la empatía representaban posiciones diametralmente opuestas: de pasiva aceptación, la una, y de modificación humanizadora, la otra.

En España, ambas posturas teóricas están representadas por las generaciones del 98 y del 14, respectivamente. El "paisajismo" noventayochista debe ser entendido desde el marco teórico de la contemplación schopenhaueriana, como una suerte de ascesis superior del sujeto que lo eleva a un conocimiento desligado del tiempo y de la historia. Las "novelas de 1902" representan todas ellas el incontrastado poder del medio: los personajes de Baroja, Martínez Ruiz y Unamuno sucumben en el medio vital de la España finisecular. La relación medio-individuo se comprendía desde un determinismo darwinista que daba al medio la primacía y dejaba al individuo la sola posibilidad de "adaptarse" o perecer. Sólo la adaptación al medio regulaba aquella relación, y la adaptación al medio del nihilismo será el camino que recorre Antonio Azorín a través de las novelas de la saga homónima. Este poder preponderante del medio estaba en estrecha relación con la teoría schopenhaueriana de la contemplación estética: frente al medio sólo cabe colocarse como espectador, el sujeto que contempla se anula en el objeto contemplado.

Ortega, en el contexto del "problema de España", reaccionó duramente contra esta comprensión darwinista del medio vital. Su teoría de la "circunstancia" supone el par sujeto-objeto en mutua interrelación, es decir, no sólo es el sujeto el que se adapta al medio, sino que el objeto puede ser modificado por la acción del sujeto. Frente a la inconcreción de las propuestas noventayochistas para la resolución del "problema de España", Ortega reclamará, desde el neokantismo marburgués, "ciencia", "rigor", "disciplina intelectual", "sistema" y "método", y dirá que "o se hace literatura o se hace precisión o se calla uno"[9], con lo que estaba indicando el camino para una comprensión sistemática y científica del "problema de España". Si Ortega representa una ruptura filosófica con los planteamientos

[8] Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Mannheim, Brockhaus, 1988, § 34.

[9] José Ortega y Gasset, "Algunas notas" (1908), en *Obras completas*, Madrid, Alianza & Revista de Occidente, 1983, vol. I, p. 113.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes

del 98, Ramón Pérez de Ayala representa, respecto a los mismos planteamientos del 98, una ruptura estética: su comprensión de la experiencia estética en téminos de *Einfühlung* supone la superación de la contemplación propia del paisajismo de los noventayochistas. Los ataques de Ortega y Pérez de Ayala a Schopenhauer van dirigidos principalmente contra los noventayochistas. El pasaje de *La pata de la raposa* en el que el personaje principal arroja por la ventana los libros de Schopenhauer, así como la inversión de la "teoría del genio" que aparece en *Troteras y danzaderas*, deben ser entendidos como símbolo de este rechazo de las implicaciones filosóficas de Schopenhauer y de la teoría de la contemplación. La empatía estética se sitúa en la base del "problema de España": Pérez de Ayala, por boca de su personaje Alberto Díaz de Guzmán, frente a la "educación política" que propugnaba Ortega como remedio de los males patrios (ejemplificada en el texto de la conferencia *Vieja y nueva política*), reclamará una preeminencia de la "educación estética" que debería colocarse en la base de todo proyecto de reforma política. Éste es el sentido del proyecto de la educación estética o educación de la sensibilidad que se reclamaba desde las páginas de *Troteras y danzaderas*. La estética, pues, en la base y en la raíz de una solución eficaz para el "problema de España", algo que, en verdad, estaba ya muy lejos, del noventayochismo.

El paso de la "contemplación" a la "empatía" representa, pues, un momento decisivo en el desarrollo de la cultura hispánica del siglo XX, pues a su través empieza a cobrar forma una comprensión del "problema de España" que acabará desembocando en la subsunción de éste dentro del más amplio y general "problema de Europa", es decir, como un aspecto particular de la crisis de la modernidad. Pero esto es ya otra historia.

AISPI. La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la ...
Centro Virtual Cervantes