

imagen aligerada, gratuita, sonriente. El mundo se hace en el juego objeto de felicidad.

Benavides dedica el segundo y tercer capítulos a demostrar cómo el pensamiento humano se ha debatido entre la aceptación del monstruo indiferente que es el mundo sin jugador y su cancelación por otro mundo hechura del espíritu. Entre uno y otro extremos se nos revelan distintas formas de pensamiento que pretendieron sojuzgarlo despedazándolo en jerarquías o extraviándolo en un palacio de espejos. Desde el «Picatrix» medieval, a través de Pomponazzi, Ficino, Spinoza, Galileo, Bayle, Descartes, Kant y Nietzsche, hasta los «juegos del lenguaje» de Wittgenstein, la filosofía, bajo cualquiera de sus tendencias, no ha hecho sino lo que hace el juego, ya que una y otro, confluyen, son la misma cosa.

De la búsqueda sistemática del qué y el cómo del mundo, del juego y del espíritu, el autor pasa vertiginosamente al juego de los dioses y al de los hombres; se demora en la posición vitalista y agonista del pensamiento orteguiano, y arriba, finalmente, a Huizinga y Caillois, cuyas tesis completa y profundiza, no sin antes criticar, a través de Adorno, a todos los anteriores. Todo ello en los dos últimos capítulos —a mi entender, los más originales.

Benavides rastrea los antecedentes que han dado origen al tan especial libro de Huizinga, *Homo Ludens*, al mismo tiempo que recoge las propuestas que sobre el tema aportan los pensadores y teóricos posteriores, trazando así un vasto e interesante panorama del sentido lúdico del hombre desde la antigüedad clásica hasta los últimos cuarenta años. Si algo quisiera objetarse al excelente trabajo que conforma el presente libro, *El juego del mundo*, además del confuso sistema de citas y de la ausencia de notas y de bibliografía, sería su excesiva extensión —casi quinientas páginas—, algo que se remediaría disminuyendo citas y eliminando repeticiones.

Partiendo del punto señalado con precisión por Simmel, por donde la cultura puede desangrarse, porque la cultura nos ofrece siempre nuevos dones, pero cada vez más el individuo queda excluido de ellos, llega a la constatación paradójica de que la aparente interiorización que la cultura nos promete lleva siempre aparejada una suerte de autoenajenación. La cultura objetivada se pone enfrente —si no contra el individuo—. En esto consiste *la tragedia de la cultura*. «La cultura contemporánea desgarrada, objetivada, inerte —como ha mostrado Gadamer para los productos del arte—, se ofrece, así, a todas las manipulacio-

nes e instrumentalizaciones. La brecha, la herida por la que la cultura puede desangrarse en irracionalismo está inscrita en sus mismos productos: como hostilidad para el individuo que ya no puede leer su propia universalidad en ella, debido a la transformación de los productos culturales en valores de cambio en la sociedad mercantilizada».

Como han demostrado Reich y Fromm, el individuo liberal se ha visto degradado por dos formas de racionalidad divergentes: el capitalismo monopolista y el fascismo. El individuo buscó formas culturales que satisficieran sus aspiraciones masoquistas, por la sumisión a un caudillo, adquirió seguridad uniéndose a millones, pero, rota la autoridad individual del padre o caudillo, ésta se transforma en colectiva: en negación del individuo autónomo. La cultura, en cambio, no puede ni debe ser sino la manifestación en la particularidad de la universalidad, de la esencia libre del hombre. Ocurre que esa particularidad ha sufrido la denominación abstracta del concepto, propia de la razón tecnológica, instrumental y dominadora. Y por otro lado, la particularidad también sufre las embestidas de la racionalidad social, cuyo reverso es el misticismo irracional del fascismo, del totalitarismo y del capitalismo.

La inercia del Estado monopolista repercute en la vida privada en forma de fatalidad anónima, cuyo resultado es el «individuo disminuido» de Robert Musil, con su pequeño egoísmo ciego, nacido de la sociedad de mercado, en contraste con su actuación determinada por los instintos de masa, individuo que ya ni siquiera consume bienes, sino signos, en palabras de Baudrillard, y cuya exterioridad es su interioridad, cuyo yo es un Ello, según Adorno. Individuo que, ante el acoso difuso y anónimo, huye hacia la degeneración de la particularidad: *la privacidad*.

Así como las cosas han sido reducidas a conceptos —al desdeñar la mimesis—, el individuo se ha vaciado de contenido bajo la categoría de *ciudadano* vampirizado por la Razón Suprema: el Estado. La tiranía del concepto sobre lo particular es el doble de la tiranía del hombre sobre la naturaleza.

El Orden no ignora que se asienta sobre un estatuto lingüístico arreglado *ad hoc*, y por ello, se duplica de un supuesto orden trascendente que puede ser el decorado cultural, cuando ya no puede recurrir al místico-religioso. Sabe que un desarreglo verbal es también metafísico. La obra literaria de creación es un disolvente de los prestigios de los lenguajes establecidos, socava los órdenes que nos dominan. La poesía es un instrumento privilegiado del de-

sarreglo, es una amenaza; sus procedimientos —la metáfora y la metonimia— son procedimientos revolucionarios. Con una sensibilidad aguda y segura, no tan frecuente en los investigadores de la filosofía, Benavides instauro la creación artística y poética como auténtica celebración del ser, como operadora de la variedad y la vivacidad, como elemento de la fiesta misma: detumescencia del orden, negación temporal de la ley del trabajo, máscara que desmiente la jerarquía y las clases; en una palabra, la creación artística es *posibilidad*, o lo que es lo mismo, *libertad*.

Siguiendo a Walter Benjamin y a Ortega, el autor hace un audaz e irreverente planteamiento: descubrir que los museos tienen siempre algo de casa de los horrores, y una sala de conciertos, algo de cámara de tortura. Y esto, porque la pasividad contemplativa produce cierto envaramiento del espíritu. Porque la cultura no debiera ser contemplación sino producción, y una auténtica política cultural no debiera tender tanto a ofrecer objetos de contemplación como a proveer de medios de creación: academias, escuelas, talleres; debiera lograr que las personas no sólo admiren cuadros, músicas o estatuas, sino que pinten y esculpan, que compongan música y canten, y que no sólo lean, sino que escriban. Lo decisivo en una política cultural —y lo menos frecuente, agregamos nosotros— es que todo el mundo tenga acceso al momento de la producción o de la creación artística y que experimente lo que los grandes creadores conocen y que tiene un nombre concreto: *felicidad*.

Pero el Estado resuelve el problema de la manera más fácil, fraudulenta y rentable para él: mezclando pasado y artefacto; desposeyendo a la cultura de su carácter crítico y revulsivo, y reduciéndola a puro *ornato*.

Benavides concluye el interesante capítulo sobre el juego y la cultura afirmando: «Vivimos el tiempo del agotamiento de las promesas y posibilidades de un modelo de sociedad y de un modelo de economía. Conocemos y sufrimos la *pars destruens* de un proceso fáustico de dominio y explotación de la naturaleza, agotamiento de recursos, refinamiento de las formas de esclavitud. Y, ante todo: la sociedad de consumo, la sociedad de los objetos, los artefactos, en una palabra, la sociedad del tener, comienza a saber, de forma generalizada, que la felicidad tiene poco que ver con el bienestar, el confort y el afán compulsivo de posesión de cosas. La felicidad tiene que ver con el ser, y el ser es gracia, exuberancia, libertad».

«Sólo en la medida en que la cultura se constituya en el *topos* del reconocimiento del individuo como ser libre y creador podrá constituirse en el motor de un cambio que quiera ser, en lugar de fatalidad histórica, voluntad política».

Myrta Sessarego

Pérez de Ayala, narrador modernista *

Diez años antes de que en Teófilo Pajares —personaje central de la tragicomedia narrativa *Troteras y danzaderas*—, Pérez de Ayala acumulase, con ademán irónico, los tópicos modernistas, el gran novelista asturiano profesaba en el modernismo español. Hasta la fecha sabíamos del modernismo simbolista —sedimentado en la ética estética krausista— de *La paz del sendero*, conjunto poemático

* Ramón Pérez de Ayala, *Trece dioses* (Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez), [ed. G. Scanlon]. Madrid, Alianza Editorial, 1989, 123 pp.

publicado en 1904, al tiempo que fenecía la aventura cultural de *Helios*, en la que Pérez de Ayala compartió responsabilidades con los Machado y Juan Ramón Jiménez. También conocíamos algunas tentativas narrativas que culminaron en 1905 con la publicación de la «nouvelle», *El último vástago*. Incluso podíamos rastrear el ambiente decadentista y el poso modernista en cuentos tales como *Viudo. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez* (1904). No obstante, y pese a las noticias de Pérez Ferrero (biógrafo excelente de Pérez de Ayala), la novela corta *Trece dioses (fragmentos de las memorias de Florencio Flórez)*, publicada como folletín en *El Progreso de Asturias* (1902) se resistía a aparecer. La profesora Geraldine M. Scanlon acaba de editarla con esmero y rigor en la prestigiosa colección «Alianza Tres».

Trece dioses no sólo nos ofrece la oportunidad de penetrar en las raíces de la novelística de Pérez de Ayala (una novelística que, siendo paralela a la de Unamuno, Azorín y Valle, conduce de Valera y Alas a Torrente Ballester y Martín Santos), sino que, como obra de suficiencia estética intrínseca, es una contribución de enorme interés e importancia a la narrativa modernista, cuyo paradigma y obra maestra son las *Sonatas* de Valle Inclán.

Pérez de Ayala era para 1902 consciente del poder regenerador de la belleza —al modo baudelereano, ve, gusta, oye y palpa la belleza, según poetiza en *La paz del sendero*— y, en concordancia con su formación universitaria krausista, sabía que es la belleza la plenitud de la realización de los seres. Pérez de Ayala era un modernista de *Helios*: aquel grupo que entendía la tarea del escritor como una contribución a la mejora de la sensibilidad colectiva en el marco de una crisis espiritual —el modernismo— que amalgamaba, con carácter sincrético, el simbolismo, el parnasianismo, el neoplatonismo, el pitagorismo, etc.

Por esas mismas fechas la narrativa española está oreada por vientos de renovación. *Amor y pedagogía*, *Camino de perfección*, *La voluntad* y *Sonata de otoño* son novelas que rompen con la poética del realismo. Son exposiciones fragmentarias de la propia personalidad del artista que, despreciando las amazotadas descripciones y los detenidos análisis psicológicos, basa sus procedimientos expresivos en producir sensaciones.

De los caminos que se consolidan en 1902, a Pérez de Ayala le fascina el transitado por Valle. El joven artista asturiano se siente fascinado por la *Sonata de otoño* que venía a confirmar el mundo bosquejado en *Femeninas* y *Epitalmio*. Atraído por la afirmación valleinclaniana de que «la

condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad», y visiblemente influido por la lectura de la primera *Sonata* que pudo conocer —a Scanlon se le escapa el dato— ya en 1901 en los fragmentos que publicaron *El Imparcial* y *La Correspondencia de España*, Pérez de Ayala construye una narración fragmentaria, en la que Florencio Flórez se revela a través de sus recuerdos, alquimia —Valle Inclán, *dixit*— de las sensaciones que produjeron su visita a Villavalde —el lugar castellano, solar de sus mayores— y la relación con su tía Martiriana y sus tíos, el marqués de Santos y el padre Simeón, cuyas historias embargan las memorias de Florencio, escritor, librepensador y anticlerical, lector de Taine y de Wilde, y con un alma continuamente conmovida por la sugestión directa de «la naturaleza sabia y maternal».

Pérez de Ayala nos traslada a una ambivalente Arcadia feudal. Florencio se siente fascinado por «la paz austera y sepulcral del amplio comedor aromado de tomillo y espliego» de la casa solariega de la tía Martiriana; meditativo ante el lecho secular, evocado como «vegetaciones de oro y sedas que florecían en el fondo oscuro de un verde ideal de suavidades de terciopelo»; en cambio, desprecia, como buen librepensador de pretensiones igualitarias, la humildad servil de los campesinos, o como fiel enamorado, «los gestos dengosos» de la moza casadera Teodomira.

Las memorias de Florencio Flórez recurren a la sugestión para presentar a la tía Martiriana, «de doncellez prolongada y sabia», o a don Simeón, de «labios frescos y tibios como los de una mujer», o a don Eduardo, marqués de Santos, como «noble hidalgo siempre altanero y dominante». Memorias simbolistas que se acogen al sueño, al contraste y a la simetría, confirmando una sorprendente experimentación narrativa que culmina en las «prosas profanas» del relato en segundo grado de don Simeón, en el que lo erótico y lo religioso se confunden al modo de Darío y Valle. El espíritu de la imposible amada de este sacerdote escindido, a la manera de Fermín de Pas, entre el amor terrenal y el deber religioso es sugerido como «la hostia de mi amorosa misa».

Por lo demás, esta novela corta del joven Pérez de Ayala va servida —los botones de muestra son suficientes— en una prosa que, con ciertos resabios librescos, responde a la más exigente poética modernista: léxico entreverado de neologismos y cultismos, sintaxis divergente y estilo preciosista; fundamental, todo, en el enriquecimiento de la