

FRANCISCO AYALA: ENSAYO DE INTERPRETACION DE SU OBRA NARRATIVA POSTERIOR A LA GUERRA

«Mi obra personal es posterior a la guerra.»

Al centrar este estudio en las novelas y relatos de Ayala publicados a partir de 1944, mi intención no ha sido resucitar la idea de que su obra sufre con la experiencia de la guerra una ruptura radical. Creo, por el contrario, que la misma calidad de la labor crítica realizada para situar las primeras obras en una justa perspectiva, insistiendo en la continuidad de la trayectoria novelística con ellas iniciada, nos ha librado para siempre de esa visión maniquea, un tiempo vigente, y me autoriza hoy a prescindir de preliminares para dedicar una atención preferente a aquella parte de su producción en que Ayala se nos da ya como creador plenamente personal. Además de la frase que encabeza este trabajo, me ha incitado a adoptar tal criterio el contraste que puede observarse en las declaraciones del propio Ayala cuando, echando una mirada retrospectiva sobre el camino por él recorrido desde los años veinte, evoca panorámicamente las grandes etapas de su quehacer literario (siempre que lo haga, claro está, con entera libertad y no para contestar a preguntas periodísticas). En dichas evocaciones es raro que hable de sus primeras obras individualizándolas, como lo patentiza la frecuente omisión de sus respectivos títulos y la no menos frecuente adscripción al marco generacional. Actitud que contrasta con las cuidadosas puntualizaciones en que entra cuando habla de *Los usurpadores* y de *La cabeza del cordero*, o sea, de los dos libros con que suele considerarse que regresa definitivamente, y en forma algo más que confidencial, al ejercicio de su actividad literaria. Se advertirá que, a pesar de la contemporaneidad editorial con que salieron a la luz estas dos colecciones de narraciones breves, Ayala no ha dejado nunca de sentar claramente en sus comentarios tanto el orden cronológico en que habían sido ideadas como sus convergencias y divergencias. Diferenciaciones a mi modo de ver tanto más interesantes cuanto que apuntan, en el fondo, a la complementariedad de ambas obras, en que se pasa sucesivamente de una visión realizada

mediante el uso del catalejo —perspectiva del alejamiento histórico— a otra en que la trivialidad de lo cotidiano se presenta ampliada por una especie de lente de aumento, como se desprende, por ejemplo, de declaraciones que Ayala hizo en 1967:

 Mi primer libro de narraciones escrito tras de la guerra civil fue una colección, titulada *Los usurpadores*, donde se trata de aquélla por signos más o menos claros, pues los problemas que me preocupan y atosigan están remitidos ahí a situaciones pretéritas, o fantaseadas, o con mayor frecuencia entresacadas de la historia de España. Vino en seguida *La cabeza del cordero*, en cuyas páginas esos mismos temas son traídos al presente y a la situación concreta vivida por nosotros, aunque su tratamiento responde al propósito de desentrañar las cuestiones morales envueltas en el conflicto, más bien que a examinar los términos políticos de su planteamiento (*Confrontaciones*, pp. 250-251).

Técnicamente, Ayala subraya con el uso de una prosa algo solemne y retórica, y aun a veces moderadamente arcaizante, la distancia conseguida en *Los usurpadores* mediante la evocación de episodios situados en el pasado histórico, mientras que a la trivialidad de las situaciones narrativas de *La cabeza del cordero* corresponde una proliferación deliberada de vulgarismos, frases estúpidas y alusiones culturales totalmente descabelladas.

Un importante elemento de contraste es, en uno y otro caso, el introducido por los prólogos. El fondo de seriedad del que Ayala ha puesto a *Los usurpadores* se ve paliado por la consabida ficción de que ha sido redactado «por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo»; las notas paródicas con que, debido a este ejercicio de estilo, se da comienzo y fin a un análisis por otra parte muy profundo de las intenciones del autor, contrastan violentamente con el dramatismo y la negrura de las tintas de casi todas las narraciones que integran el libro, y especialmente con el epílogo, un *Diálogo de los muertos* carente de toda localización temporal o geográfica y simbólicamente encabezado por una cita medieval de la *Danza de la muerte*. En parecida relación de contraste con las sarcásticas narraciones de *La cabeza del cordero* está el vigoroso alegato que les sirve de prólogo. De modo que el juego de oposiciones abarca tanto la que va del prólogo de uno y otro libro al cuerpo de las novelas en ellos reunidas, como el carácter hasta cierto punto antagónico de ambos prólogos, carácter que subraya la radical complementariedad de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*.

La complementariedad que acabo de destacar no quita que con *La cabeza del cordero* se iniciara un viraje que iba a ser decisivo

para el futuro desarrollo de la novelística de Ayala. Sabemos que lo captaron inmediatamente—aunque sin apreciar, claro está, su alcance—aquellos lectores a quienes resultó intolerable y cuya reacción ha sido analizada magistralmente por el que la había provocado:

Por vía privada—ya que el libro no pudo difundirse ni apenas comentarse en España—me reprocharon algunos con amarga indignación la ausencia en sus páginas de aquellos elementos nobles—entusiasmo ideológico, patriótica abnegación, etc.—que acaso ellos mismos habían llevado personalmente a la contienda; me lo reprochaban, sin caer en la cuenta de que era una omisión piadosa, pues darles cabida ¿no hubiera sido obligar a una confrontación demasiado cruel con sus frutos de realidad, denunciando así implícitamente su carácter retórico? Que los ideales por los que uno muere y mata resulten ser a la postre retórica vana, es una terrible burla de la vida. De haberme propuesto dotar a mis novelas de pugnacidad política, me hubiera bastado dar cabida en ellas a los ideales que movieron a la gente para que, sin necesidad de subrayarlo siquiera, el contraste con los resultados fuera sarcástico (...) (*Confrontaciones*, p. 119).

El análisis que precede contiene muchas palabras clave: apunta, en particular, a la imbricación de problemas morales y estéticos que no ha dejado de alimentar la meditación de Ayala y su labor de creación. Es, por lo tanto, de suma importancia observar que ese descubrimiento de una nueva línea se debe a una especie de movimiento pendular que, agotadas las posibilidades de la perspectiva histórica, lleva a Ayala a interesarse por el partido que podría sacar de una versión reelaborada del esperpento.

Se comprenderá, con lo dicho, que el mismo Ayala hable de *La cabeza del cordero* como de una etapa de transición y que guste de traer a colación una oportuna observación de I. Soldevila, quien habla de *La vida por la opinión*, la novela con que en 1955 vino a completarse el libro, como de «una coda, que, en contra de los cánones musicales, es un *scherzo*». Sólo se aprecia plenamente la certeza de tal juicio si se sabe que con el título calderoniano de *La vida por la opinión* se narra el cautiverio voluntario a que se somete durante nueve años un joven catedrático sevillano y que se ve en la obligación de interrumpir por haberse entregado con sobrada imprudencia, en las relaciones con su mujer, a la euforia que le produjo el anuncio de un próximo desembarco de los aliados. El caso, más bien trágico en el fondo, se ve tratado con una ironía que a veces da paso a cierta emoción, como se puede apreciar en la siguiente cita:

«¡Ah! ¿Fue una niña?», dije yo. «Una niña hermosísima, Conchita. Nombre bien español, ¿eh?, Concepción. Y bien sevillano: Murillo no se cansaba de pintar Inmaculadas. Sólo que yo —agregó— bajo esa inicial coloco siempre mentalmente alguna otra palabra: si no Imprudente, o Inoportuna, por lo menos la Incauta Concepción...»

Desde luego, él se había exhibido ampliamente por las calles de Sevilla durante más de un mes antes de emprender su viaje; todo el mundo pudo verlo, y nadie abrigaría duda alguna sobre el embarazo de su mujer; las habladurías estaban eliminadas. «Los primeros días no podía yo ponerme al sol, me dolían los ojos, estaba deslumbrado, no veía, tuve que usar gafas verdes; y también mi cara estaba verde como las acelgas, de tantísimos años en la oscuridad.»

Ahora, tras de cruzar el océano, lucía un saludable color tostado. Con su mano peluda acariciaba todavía, al despedirse de mí, su absurdo manuscrito. Estaba encariñado con él. «Nueve años de mi vida, fíjese, lo mejor de la juventud. ¿Valía para esto la pena...?» (ONC, p. 758).

El «absurdo manuscrito» aquí aludido no es, como parecería natural, el diario de los años de reclusión del protagonista, sino un relato ininteligible en que están engarzadas todas las palabras raras o desconocidas del diccionario, que se dedicó a coleccionar durante su cautiverio. *La cabeza del cordero*, que se iniciaba con la evocación de un mensaje cifrado cuyo misterio provoca, en el seno de una familia y luego de un pueblo, violentas manifestaciones de rencor y odio, recibe, pues, con la evocación del absurdo mamotreto del ex cautivo, un remate perfecto. Por otra parte, la tensión entre el sentido trágico de la experiencia vivida por el joven sevillano y la trivialidad de la misma, sarcásticamente subrayada, representa, técnicamente, un paso más hacia la exacerbación de *Historia de macacos* y *Muertes de perro*.

Antes de ser el título de una colección de narraciones, *Historia de macacos* fue y sigue siendo el título de una de ellas, exactamente como lo es *La cabeza del cordero*. La perfecta adecuación que, esto no obstante, se observa en ambos casos entre el título de una novela particular y la colección completa se debe a que, en los dos casos, se evoca una crisis en que el sacrificio de un animal resulta simbólico de una humanidad degradada. Una cabeza de cordero, comida con repugnancia, provoca en un personaje repugnante en sí mismo una indigestión que es al mismo tiempo «un rechazo de sus propias entrañas». En *Historia de macacos* se trata de un festín claramente antropofágico celebrado, a continuación de una apuesta, por un personaje que aparece como el más degradado de una novela

en la que cada uno rivaliza en bestialidad con su vecino. De *La cabeza del cordero* a *Muertes de perro*—y a ciertas narraciones posteriores en que los animales juegan también un papel importante— la única diferencia que puede observarse en cuanto al problema de la presencia de los animales es que ésta cobra un carácter de simbolismo cada vez más activo. Los animales, incluso muertos—y abundan los animales muertos o martirizados en la obra de Ayala—, siguen interviniendo, de forma obsesionante a veces, como signos del comportamiento humano. Paralelamente a esta humanización de los animales, que culmina en registros muy diferentes en dos fragmentos de las dos partes de *El jardín de las delicias* (*Exequias por Fifi* y *Postrimerias*), presenciemos una animalización del hombre que muy a menudo ha sido observada y que se le ha reprochado con frecuencia al escritor. A las críticas que le dirigían a este propósito, Ayala ha contestado con mucha dignidad y con un sentido del detalle que evidencia cuánto le importa que sus elecciones en este terreno sean apreciadas correctamente:

(...) ¿Y no deberá atribuirse a las condiciones que nuestro tiempo le impone al humano vivir esa impresión—sin duda falsa, aunque tan generalizada—de que los pobladores de mis novelas son inhumanos, impresión que desplaza sobre ellos (sobre todos nosotros, macacos o perros; pobres gatos en definitiva) la crueldad de una situación espiritual que nos aflige y nos degrada? (...). Lo que mis personajes revelan, lo que yo hubiera querido al menos que reflejaran, no es una maldad especial, que no la hay en ellos, sino el desamparo en que se vive hoy. Cuando un autor expone desde fuera a sus entes de ficción, establece con el lector una complicidad contra ellos, ofreciéndoselos en espectáculo; mientras que si, por el contrario, los presenta desde dentro, se complica él mismo y complica al lector en la existencia del personaje. Ya no podrán éstos sentirse ajenos a la suerte de aquéllos, superiores, sino que se sentirán hundidos en la común miseria (...). Se ha suprimido toda distancia; y esta conciencia *inclusiva* solidariza al lector con los personajes ficticios. Al mirarlos, se miran a sí mismos como en un espejo, y quedan petrificados (*Confrontaciones*, p. 125).

Se evocarán más adelante algunos de los recursos técnicos utilizados por Ayala para perfeccionar, de obra en obra, la impresión de juego de espejos a la que se refiere. De momento, me contentaré con señalar dos puntos sobre los que su postura no ha variado: el primero es la idea de que la importancia que ciertos registros han cobrado en su obra le ha sido impuesta por la contemplación de un universo en el que todo se ha desvalorizado, y el segundo, la afir-

mación de que el rechazo de algunos de sus lectores puede identificarse con la reacción que provoca un diagnóstico psicoanalítico.

La mayor parte de las narraciones que integran *Historia de macacos*, y en particular la que da su título a la colección, se sitúan en un «ultramar» a veces borroso, a veces preciso. Dos de los encuentros providenciales que en ellas presenciamos están localizados, por ejemplo, en encuadres que no carecen de ciertos rasgos de color local (el sitio en que Rivadavia desemboca en la plaza de Mayo, el voseo y letras de tango en el Buenos Aires de *Encuentro*; la estatua de la libertad, una cafetería con las clásicas indicaciones *Men y Women* en la Nueva York de *The last supper*). Sin embargo, incluso las que ostentan una localización tan concreta abarcan un más allá que puede alcanzar, por círculos concéntricos, muy lejos: el Brasil y la vida de lujo internacional de un millonario en *Encuentro*; Cuba, Argentina y los campos de concentración nazis en *The last supper*. En realidad, todo el aparente exotismo de *Historia de macacos* no tiene más que una función: la de remitir a un más allá a la vez concreto y mítico donde, como en la Roma de Fellini, la realidad cotidiana es también la del sueño o de la pesadilla. Una aclaración aportada en 1965 por el mismo Ayala acerca de la novela que da su título a la colección permite comprender con qué espíritu de generalización topográfica y, en muchos aspectos, temporal ha sido concebido el conjunto del libro:

Inicialmente, *Historia de macacos* apareció en la revista *Sur*, de Buenos Aires (...). Por aquel entonces vivía yo en Puerto Rico, y mucha gente incurrió en el tan frecuente engaño de querer identificar situaciones, personajes y lugares (...). Nunca me pareció ni necesario ni siquiera útil salir al paso de esta bobería, que infaliblemente había de repetirse cuando se publicó *Muertes de perro*. Pero ahora me entran ganas de revelar las fuentes de inspiración de la novelita. En el tiempo de mi infancia uno de mis tíos, Pepe García-Duarte, fue a Guinea como administrador del Hospital de Fernando Poo, y cada vez que regresaba con licencia nos traía la maravilla de maderas preciosas y relatos fascinantes. Sobre la base de algunos de ellos elaboraría yo, al cabo de tantos años, mi *Historia*. (Y, por cierto, que, poco antes de escribirla, supe, conversando con León Felipe, que este poeta había coincidido en Africa, también como funcionario colonial, con mi tío Pepe, y me ofreció a su vez una visión complementaria de la colonia que algún estímulo debió de aportar a mi actividad creadora) (*Confrontaciones*, pp. 169-170).

El contrasentido al que se refiere Ayala ha sido, en efecto, cometido con frecuencia a propósito de *Muertes de perro*, su libro más conocido, sin duda, hasta ahora. Con el pretexto de que el novelista

había vivido más de diez años en Argentina, se ha querido ver, en esta narración donde se evocan, entre otras cosas, la llegada al poder, el gobierno y el asesinato de un dictador, una sátira del régimen peronista. Está fuera de duda que éste le brindó a Ayala cierto material, aunque no fuera más que por el sorprendente personaje de doña Concha, la primera dama, esposa del Dictador. Es, además, obligado relacionar el tejido de chismes que constituye, de forma tan aparente, la misma trama de la novela con las reflexiones que Ayala había hecho sobre el fenómeno peronista en el momento de la caída de Perón:

Uno de los efectos más curiosos y más siniestros de la turbonada fue, en verdad, el de arrastrar consigo al país entero, envolviendo, inclusive, a quienes se oponían y querían resistir al régimen; pues, como fascinados por su estupidez, no parecíamos poder concedernos otro tema, habíamos quedado mentalmente presos en el cepo de la situación, como el enfermo que olvida todo el resto del universo para sólo ocuparse de su plaga, y hablar sin cansancio acerca de los ínfimos procesos de su fisiología. Así, cualquier conversación entre personas antes razonables y siempre bienintencionadas degeneraba entonces por modo indefectible en un obsesivo y hasta goloso análisis de inmundicias (*Los ensayos*, página 266).

Es difícil no ver en tal análisis la mejor clave de un libro cuyo narrador principal, después de haber afirmado con cierta solemnidad que se proponía hacer obra de historiador y dejar un testimonio para la posteridad, se encuentra desbordado, por los documentos primero, luego por los acontecimientos y, finalmente, aprisionado en una confusión donde se revela bajo un aspecto cada vez más abyecto. Y la misma confusión de la narración, formada por imbricaciones y sutiles encabalgamientos cronológicos, copia deliberadamente la imagen de una situación de caos político.

Pero el comentario que Ayala dedica al fenómeno peronista no es más que una faceta de problemas que no han dejado de preocuparle y de los que sería, por lo tanto, arbitrario separarlo. Figura en primera fila el problema del nacionalismo, que ha tratado desde múltiples ángulos: desde las reflexiones sobre el nacionalismo liberal de los grupos intelectuales, a los que él mismo perteneció en los años veinte (*España y la cultura germánica. España a la fecha*, Méjico, 1968), hasta las trivialidades sobre la lengua italiana que atribuye a uno de sus personajes [«(...) Acabas las palabras en *ini*, y ya te tienes hablando italiano. Si ni es idioma; es el español, hablado a lo marica (...)], *ONC*, p. 610], pasando por el prólogo a un excelente tra-

bajo sobre el casticismo, iniciado a instigación suya (A. Prado, *La literatura del casticismo*, Madrid, 1973).

De la misma manera, la idea del libro como laberinto resume, en cierto sentido, la del jeroglífico o del manuscrito carente de sentido que, como hemos visto, tanta importancia tiene para la estructura de *La cabeza del cordero*. En cuanto al «trono» sobre el que aparece por primera vez el dictador Bocanegra, y que representa una versión moderna de la famosa *chaise percée* del duque de Vendôme, cabe relacionarlo con el escenario poco decoroso donde se verifica el encuentro providencial de *The last supper*. Lo mismo en un caso que en otro, Ayala no hace, evidentemente, más que poner en práctica las consideraciones teóricas que ha consagrado al uso artístico de la escatología y de las funciones naturales consideradas vulgares como reflejo de una degradación generalizada de los valores morales.

Si la sátira del peronismo tiene algo que ver con la elaboración de *Muertes de perro*, no será, por tanto, más que a título de epifenómeno. Incluso puede considerarse que es secundario, en esta novela, el tema de la dictadura: exactamente como el exotismo de *Historia de macacos*, está tratado a un tiempo con un gran particularismo y un máximo de generalización. Lo más importante, como constantemente ha destacado Ayala en las declaraciones que ha hecho sobre su novela, es, una vez más, una reflexión sobre la condición humana. La cosa queda especialmente clara en un ensayo titulado *El fondo sociológico en mis novelas*, cuyas palabras traen irresistiblemente a la memoria el problema al que, ya en *Los usurpadores*, se intentó dar no una respuesta, sino una formulación estética:

Las circunstancias dentro de las cuales se inserta la vida de los personajes que pululan en la novela son, pues, las de un poder arbitrario y, por lo demás, muy diestro en el manejo de los resortes del mando, poder que terminará por desintegrarse en una orgía de ciega violencia. Y claro está que, sometidas a la prueba de tan duras condiciones, la mayoría de las gentes asumen posturas quizá detestables pero, en todo caso, poco airo- sas, sacando cada cual a relucir lo peor de sí mismo. Ahí estaría la moralidad (si moralidad quiere hallársele) de mi libro: determinados marcos institucionales, ciertos modos de gobierno (a los que conviene el nombre de «malos modos») invitan al envilecimiento general, pues colocan al ser humano frente a exigencias desmedidas a las que sólo excepcionales y excelentísimos individuos son capaces, mediante el propio sacrificio, de responder con una conducta noble (...) (*Confrontaciones*, pp. 44-45).

En muchos aspectos, la equivocación a la que *Muertes de perro* ha dado lugar ha sido fructuosa. Entre otras cosas, llevó a Ayala a

situarse frente a dos autores, Valle-Inclán y Miguel Angel Asturias, con los cuales se le había comparado con cierta precipitación, bajo pretexto de que había, como ellos, escrito una novela sobre la dictadura. Estas puntualizaciones, esbozadas numerosas veces, desarrolladas en particular en el análisis que ha consagrado al fondo sociológico de sus novelas, además de señalar sin ambigüedad cuál es el verdadero centro de interés del libro —suficientemente destacado, por poco que en ello se repare, por un título que no atrae la atención, como *Tirano Banderas* o *El señor Presidente*, sobre la propia figura del dictador, presente solamente como una araña en el centro de su tela y prácticamente mudo— se revelan de una gran importancia porque Ayala aprovecha la oportunidad para explicar, de forma siempre concisa, lo que ha dictado algunas de sus decisiones estéticas, como el uso de discursos directos imbricados o la yuxtaposición de varios registros:

 Mi manejo del idioma en esa novela no ha sido tan audaz como el de Valle-Inclán o aun el de Asturias. En algún aspecto, me he limitado a repetir lo que magistralmente hiciera Galdós: dejar que las palabras traicionen los pensamientos de los personajes y hasta delaten aquellos fondos de su conciencia que son arcanos para el propio sujeto. Pero, además, he pretendido por mi parte, al emplear las palabras y locuciones de uso común, apretarlas, estrujarlas y exprimir las para extraer de ellas todo su posible contenido, de modo que signifiquen varias cosas a un tiempo, irradiando sentidos diversos y, en ocasiones, contradictorios. Es decir, que me he propuesto sacar todo el partido posible a la esencial ambigüedad del habla. Y todavía me he propuesto situar lo hablado —esto es, lo que unos y otros personajes dicen en perspectivas múltiples y encontradas—, con el fin de llevar a cabo el desnudamiento integral de las conciencias. Según esto, el elemento político en *Muertes de perro* constituye tan sólo el marco —uno de los posibles marcos— dentro del cual se encuadra lo que es el principal objeto de la novela: presentación de la vida humana desde ciertos ángulos en busca de su sentido último (*Confrontaciones*, pp. 43-44).

Este descenso a las zonas más oscuras de las conciencias continúa en una novela que lleva el título revelador de *El fondo del vaso*. Se observará de paso que si *Muertes de perro* comienza implícitamente, por la referencia del título, ahí donde terminaba *El proceso*, *El fondo del vaso* remite a una de las escenas más negras y desesperadas de *Luces de Bohemia*. Indicaciones que, según técnica predilecta de Ayala, no necesitan ser captadas, pero que dan otra dimensión a la novela cuando son apreciadas.

Hay patentes diferencias estructurales entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*: mientras que el cuerpo de la primera novela se halla distribuido en treinta secciones, separadas por una mera numeración, la segunda está claramente dividida en tres partes, entre las cuales existe un marcado contraste. Consta, en efecto, la primera de una serie de «capítulos» encabezados por un título que, conforme a antigua tradición literaria, es a la vez aclaratorio y sibilino («Muertos y vivos», «La bofetada», «Las bellezas», «Un fino obsequio», «La gestión oficiosa»). En la segunda parte, un crimen y la encuesta a que da lugar se narran a través de recortes de prensa. La tercera, por fin, es una especie de *lamento* pronunciado desde el fondo de una cárcel que lleva el simbólico nombre de «Miserere». La invención de este tríptico arquitectónico le permite a Ayala proseguir con la indagación comenzada en *Muertes de perro* —el buceo en lo más íntimo de las conciencias, como queda indicado— mediante nuevas formas narrativas.

El fondo del vaso se presenta expresamente como la contradicción voluntaria de *Muertes de perro*, es decir, de un libro que, en la ficción del autor, sólo era el bosquejo de otro libro que no llegó a escribirse. Con el nuevo narrador, situado en primer plano en la primera y en la tercera parte, hemos pasado del intelectual en muchos aspectos marginado que había sido el cronista del régimen dictatorial de Bocanegra, en *Muertes de perro*, a un hombre de negocios perfectamente integrado en la sociedad de aquella república bananera. Este, al principio, afirma que sólo le lleva a tomar la pluma y la palabra el deseo de reivindicar a Bocanegra y rechazar los escandalosos alegatos de su predecesor; pero quien, en realidad, lleva el juego —y la pluma— es otro profesional de las letras, un periodista que consigue engañar al aprendiz de escritor tanto en el terreno de la vida profesional como en el de la vida privada. En vez de llevarnos a respirar un aire más puro, el narrador de *El fondo del vaso* no tarda en hundirnos en un mundo más pestilencial, si cabe, que el de *Muertes de perro*. Con patente ironía de parte del autor, lo que se nos da como una refutación reproduce, acelerándolo y amplificándolo, el movimiento ya existente en la obra que sirve de punto de partida: o sea, en una y otra, los dos narradores parten de la idea de que van a hacer una labor de salubridad pública y terminan hurgando en un montón de basura. *El fondo del vaso* se distingue, sin embargo, por la rapidez con que se efectúa en esta novela el mencionado viraje, así como por su carácter radical. El análisis político, que ya en *Muertes de perro* pasaba a segundo plano, desaparece aquí casi por completo ante la presencia avasalladora y aplastante de un continuo chismorreo, con la consiguiente im-

presión, ya en la primera parte de la novela, de un *crescendo* hacia una mayor abyección y un absurdo más caótico.

Este descenso a capas de mayor abyección se intensifica con los recortes de prensa de la segunda parte. La parodia es una de las formas de expresión predilectas de Ayala y cobra en sus novelas aspectos que llegan a ser muy variados, pudiendo considerarse como uno de ellos el problema del uso constante de alusiones literarias al que se ha dedicado un valioso estudio monográfico. También he citado más arriba el ejemplo del prólogo de *Los usurpadores* que, a pesar del carácter de seriedad de la obra, ostenta rasgos inconfundiblemente paródicos; incluso puede darse un paso más y afirmar que la parodia asoma hasta en las mismas narraciones de la mencionada colección, con su solemnidad a veces un tanto aparatosa, aunque en este caso se trata, claro está, de una parodia que no alcanza a destruir el dramatismo de cada relato. Pero ha sido en los últimos quince años cuando se ha desarrollado plenamente esta vena paródica, al tomar Ayala expresamente y con frecuencia como modelo la prensa de gran tirada, con sus extravagantes títulos, pintorescos anuncios, cartas al director e inconfundible retórica. La fascinación que este modelo ha llegado a producirle radica en una convergencia de preocupaciones éticas y estéticas ya inmejorablemente sintetizadas en una novela de 1952, en que se confunden con el mismo núcleo argumental de una trama que nos presenta a un gran escritor en el momento en que descubre con asombro, por la curiosidad que despierta en él un «colega desconocido» (*El colega desconocido* es el título de la novela), zonas hasta entonces insospechadas de la actividad literaria:

De modo que si antes había hecho caso omiso de todo el dilatado imperio de la necesidad, donde triunfaba y se expandía, lozano, lo que él juzgaba nulo, en cambio durante esas semanas azarosas (...) se había dedicado a explorar los sectores y rincones del azorante imperio con preocupado interés (...).

Las grandes ediciones y correspondientes ganancias de Alberto Stéfani —«el filósofo del corazón», según la gente le llamaba; y no había tardado mucho en averiguar Orozco por el mismo librero Santos, mediante un empeñado torneo de retencencias que, en su género, no era único Stéfani, ni tan siquiera el más favorecido del público—, el éxito, en fin, de esa laya de escritores, con ser sorprendente e indignante (...), ese éxito de librería constituía tan sólo un aspecto, y no demasiado saliente, de las actividades que se desenvuelven en el otro campo de las letras. Ahí estaban todavía los folletos, que Pepe había visto siempre (sin verlos) en los quioscos, y sobre cuyas tapas lustradas lucían retratos de individuos policromados, relamidos y pretenciosos, caras cretinísimas de personajes que, sin duda al-

guna, eran mandarines de aquel imperio, famosos cual pueden serlo, dentro de sus fronteras, escritores lituanos o sirios de los que no tiene uno la menor noticia; ahí estaban las revistas ilustradas, las revistas cómicas, las revistas deportivas y hasta los mismos diarios de la tarde, con sus colaboradores permanentes, cuya firma llegaba a multitudes incalculables y era apreciada por ellas; ahí estaban esos poetas, dialoguistas, autores de *sketches*, que hacen vibrar diariamente el aire con sus emisiones radiales, suscitando las carcajadas o arrancando lágrimas y suspiros de infinita gente, los pergeñadores de novelas que apasionan y absorben y son el principal alimento para la fantasía de una inmensa cantidad de seres humanos, pendientes de aquellos destinos con los cuales —inconsistentes, fútiles y falsos— se identifican sin embargo... (ONC, p. 847).

Lo que precede, como en realidad el conjunto de la narración, no es más que una novelización de reflexiones fundamentales que Ayala ha consagrado a la novela y a la labor del novelista, íntimamente relacionadas con el fenómeno sociológico llamado por él el *destronamiento del vate*, y que corresponde a la pérdida de prestigio del escritor en amplios sectores de la opinión, con la consiguiente aparición de nuevos «monstruos sagrados»:

A mi entender, ese destronamiento del vate, y el predicamento nuevo, la gran popularidad de juglares varios: argumentistas, cineastas, y de ahí para abajo (...) está ligada a otro hecho, quizá no tan visible: el de que los géneros tradicionales han dejado de ser ya, quién sabe por cuántas razones, vehículos de expresión idóneos para los tiempos que vivimos, y eso tras haberse adaptado, desde aquella tradición de siglos, a las condiciones burguesas del XIX con una elasticidad que ahora, en el nuestro, parece haber llegado al límite (...) (*Los ensayos*, página 543).

En torno a ese límite de las posibilidades de un género en vías de agotamiento es por donde procura Ayala encontrar, como la mayoría de los creadores de hoy, un nuevo camino para la novela. Si, a pesar de su radical novedad, ciertos experimentos suyos pueden producir la impresión de un relativo clasicismo, sobre todo si se los compara con otros realizados en el mismo terreno, tal vez se deba atribuir al efecto de una mistificación superior que oculta con un aparente clasicismo, reivindicado no sin coquetería, lo novedoso de indagaciones que, sin afectar a veces el nivel superior de la novela, suponen un replanteo de raíz de su significado. Lo cierto es que sólo con mucho virtuosismo, y una fuerte dosis de ironía, puede establecerse un programa según el cual seguirle los pasos a Cervantes equivale a dejarse

guiar por modernas Ariadnas cuya afición al chismorreco cobra, de repente, una dimensión metafísica:

Sí, así es; la dueña de casa que escucha con intensa participación emocional la novela de la radio; la mecanógrafa que devora infatigablemente la trama siempre repetida de la misma aventura en su revista semanal, y aun la vecina chismosa que se muere por averiguar vidas ajenas, están buscando la respuesta que ninguna autoridad fidedigna les ofrece hoy a aquella cuestión metafísica del destino humano.

La buscan a su manera, a tuestas, con patética ineptitud; pero con el certero instinto, sin embargo, de escrutar allí mismo donde Cervantes, desde la apertura de los tiempos modernos, había situado el arte de hacer novelas: en la conducta del prójimo, captada no por referencia a unas pautas dadas de antemano, sino en la intrincada textura de sus impulsos, motivaciones y consecuencias (*Los ensayos*, p. 551).

Indagar en lo patético de la ineptitud: he ahí lo que Ayala se ha propuesto, con creciente ahínco y profundidad, en la trayectoria que va de *La cabeza del cordero* a *El jardín de las delicias*. Lo que, a mi modo de ver, dota a las narraciones de la obra más reciente de la singular perfección que se les ha reconocido, se debe precisamente al equilibrio que en ellas se logra entre patetismo y sarcasmo, o sea, entre las dos vertientes entre las cuales oscilaban las obras anteriores. Ya se advertía en *Muertes de perro* la intención de dar mayor cabida a acentos patéticos que antes difícilmente llegaban a explayarse. A esta intención correspondía la inserción de fragmentos relativamente extensos dominados por una auténtica emoción: la carta de la viuda del senador Rosales o el diario íntimo de María Elena. Dichos fragmentos entraban en contraste con el resto de la obra, aun cuando no fuera más que por la calidad de los comentarios que inspiraban al personaje que los insertaba en su «crónica», pero ningún freno interno venía a contrarrestar el clima de emoción en ellas reinante. En *El fondo del vaso*, en cambio, se orientó Ayala hacia una solución que en cierto sentido prolongaba otros momentos de *Muertes de perro*, aquellos en que un personaje en muchos aspectos antipático se siente acongojado y sufre una depresión que llega a ser conmovedora. No es otro, en efecto, el sentido del largo «Miserere» con que se da fin a la obra. En este caso, sin embargo, no me parece que el efecto del contrapunto patético haya sido plenamente logrado: a pesar de las notas de sarcasmo, tan propias de Ayala, que tienden a frenarlo, o tal vez en razón de las mismas, hay momentos en que su intensidad se hace poco convincente y se resiente como una imposición del autor. Contrasta con esto la maravillosa sensación de libertad que producen los textos de *El jar-*

din de las delicias, en que el contrapunto patético ya no corre a cargo de ningún personaje, sino que se remite al juego de textos de muy distinta índole y tonalidad. La combinación de emoción y sarcasmo alcanza aquí su máximo grado de abstracción y se revela por lo mismo de una eficacia mucho mayor.

Sería absurdo condensar en una fórmula, sea ésta la que sea, los logros de un novelista en su plenitud. Digamos que en su quehacer de los últimos veinte años, la indagación en torno a lo patético de la ineptitud, junto con las variaciones sobre temas escandalosos —eróticos o escatológicos— representa un papel preeminente.

Otro aspecto de lo que llamaré, a falta de mejor expresión, su combinatoria evolutiva, es el uso cada vez más complejo y más abundante que suele hacer de referencias culturales. El hecho de que se haya dedicado una monografía de más de trescientas páginas al papel que en su obra desempeñan las alusiones literarias indica de sobra las proporciones que el problema llega a alcanzar. Antes que saliese a la luz *El jardín de las delicias*, el texto en que con más complejidad y en forma más brillante había plasmado este aspecto del trabajo creativo de Ayala era indudablemente una novela de 1965, titulada *El rapto*.

Lo que, en efecto, distingue *El rapto* es que, además de la presencia paródica de recuerdos literarios en franco contraste con el contexto —en este caso, reminiscencias gongorinas y garcilasianas—, la misma estructura de la novela supone una reelaboración muy libre de temas cervantinos. Ahora bien, mientras que por el relieve que les da su carácter paródico, las referencias a Góngora y a Garcilaso difícilmente pasan inadvertidas, la misma libertad con que están adaptados y actualizados los temas cervantinos hizo que muchos, entre los primeros lectores, no captaran la alusión y que ésta sólo se impusiera como una evidencia con la intervención explicadora de un crítico. En esto difiere radicalmente *El rapto* de *El jardín de las delicias*, obra en la que, por carecer de la fuerte trabazón argumental de la que está libremente adaptada de fuentes cervantinas, las abundantes referencias, tanto pictóricas y musicales como literarias, se hallan deliberadamente destacadas, de modo que el conjunto que forman contribuye en cierto sentido a dotar la obra de una unidad arquitectónica específica.

El jardín de las delicias es, sin lugar a dudas, la obra más personal que ha escrito un autor tan poco propenso a la confidencia autobiográfica, aunque sus confidencias siguen apareciendo en ella velada e indirectamente. Ayala prosigue en los apólogos de este libro el trabajo de reflexión sobre la condición humana iniciado en sus obras anteriores y que en ésta cobra la forma de una especie de viaje de Gulliver

sentimental, en que Brobdingnag y Lilibut estuviesen representados, respectivamente, por estilizaciones grotescas o elegíacas. En apoyo de las variaciones sobre estos temas es para lo que emplea, con una amplitud y una fantasía sin precedente en su obra, un repertorio cultural muy variado que la edición de Seix Barral se encarga de subrayar con el complemento de la imagen, al menos para aquellas referencias capaces de dar lugar al desarrollo de un comentario visual.

La primera y la más aparente de todas las referencias culturales es la que remite al famoso tríptico del Bosco, con el Paraíso a la derecha y el Infierno a la izquierda, y, en la obra de Ayala, a continuación de una sección titulada «Diablo mundo», otra que se titula «Días felices». Simplificando las cosas, por un lado la caricatura, por otro cierta idealización. Aunque algunos de los fragmentos de este *puzzle* eran inéditos, la mayor parte habían sido publicados separadamente entre 1964 y 1967 y, luego, reunidos en el volumen de las *Obras narrativas*. La innovación de *El jardín de las delicias*, además del aporte de las narraciones inéditas, estriba en el vigor con que el nuevo título destaca a un tiempo la cohesión de ambas partes y su carácter conflictivo. Dicha intención, claramente señalada por un título que abarca la totalidad de los apólogos apuntando sin embargo a la bipolaridad que los rige, es subrayada por el empleo, tanto en el prólogo como en el epílogo, de una misteriosa voz fuera de escena que se expresa en los dos registros, el sarcástico y el elegíaco, que dominan la obra. Esta voz misteriosa no es sino el último, el más abstracto y el más inmaterial de los disfraces ideados por Ayala para dirigirse al público en forma a la vez auténtica y mistificadora.

El prólogo evoca, a través de un hecho sacado de una crónica de sucesos, una trayectoria vital ejemplar, que no va de pañales a mortaja, según la bien conocida metáfora, sino de un cajón, que sirvió en este caso de cuna, a la guillotina. Volvemos a encontrar en este juego de substituciones la idea de una degradación general de los valores en el mundo contemporáneo; también se nos da en él una de las grandes líneas temáticas del libro, a saber, la visión contrastada de adolescencia y vejez, con el respectivo paso de la inocencia a la amargura engendrada por la culpa, temática a la que vendrá a sumarse la del Eros.

Una ojeada al índice de ilustraciones basta para que aparezca muy claramente la complementariedad bipolar que acabo de señalar: alternan, por ejemplo, en él la reproducción de la portada de la edición príncipe de los *Dialoghi di Amore*, de León Hebreo, un folio de la primera edición del *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota,

uno de los famosos esqueletos de Valdés Leal y la Primavera, de Boticelli, un fragmento del Juicio final y dos ángeles, el de Reims y otro de Bernini; junto con las ninfas y sátiros de Rubens, está el Macho cabrío de Goya, y frente a un San Jerónimo de Alonso Cano, unos viejos desdentados y tragones que corresponden al último período del arte goyesco. Queda patente, con esta incompleta enumeración, la atención preferente que el autor dedica a los temas de amor y muerte, de comienzo y fin de la vida humana, y a las repercusiones, tanto morales como metafísicas, que tiene este doble tema; también permite captar de inmediato la doble perspectiva, de grotesca deformación o visión idealizada, en que uno y otro tema son sucesiva y complementariamente enfocados. Juego de perspectivas en que las ilustraciones distan mucho de tener un papel secundario, puesto que en algunas ocasiones es francamente sarcástica la relación que une texto y comentario visual, como lo indicó el propio Ayala al señalar que los diálogos a cuyo propósito se traían a colación los *Diálogos de amor* de León Hebreo tenían muy poco que ver con la filosofía neoplatónica.

He dicho más arriba que, de todos los libros de Ayala, éste era, inconfundiblemente, el más personal. Creo que ha llegado el momento de justificar analíticamente esta afirmación, dado que el fenómeno no puede explicarse ingenuamente por un porcentaje mayor de recuerdos autobiográficos. Es en cambio un indicio revelador el que casi todos los fragmentos de *El jardín de las delicias* añadidos con posterioridad a 1967 —esto es, con posterioridad a la publicación del volumen de las *Obras narrativas*— pertenezcan a una corriente marcadamente nostálgica. No quiero decir con esto que ésta es la primera vez en que esa nostalgia llega a expresarse en la obra de Ayala. La ilusoria busca de un edén perdido era ya la que impulsaba al protagonista de su primera novela, cuando decidía abandonar Madrid y la vida corrompida de las grandes poblaciones, de cuyos habitantes se despedía con palabras que pueden aplicarse perfectamente a los personajes de «Diablo mundo»: «—¡Adiós, ciudad perversa! (...) Adiós, seres entecos, degenerados, cretinos...» (*ONC*, p. 263). Hasta una época relativamente reciente, sin embargo, sólo se daba libre paso a esa nostalgia a propósito de seres jóvenes, inexpertos e indefensos, que a menudo asociaban a la natural fragilidad de su condición la de víctima, como ocurre por ejemplo con algunos héroes infantiles o con delicados personajes femeninos (el pequeño Friaul o la joven esquiadora de «Erika ante el invierno», el niño prodigio de «El prodigio», o la María Elena de *Muertes de perro*). Las crisis por las que pasaban a veces los protagonistas masculinos no llegaban, en cambio, a ser plenamente patéticas: ni Tadeo Requena, ni el encarcelado del «Miserere» consiguen borrar, en

los momentos de depresión en que expresan su congoja, la impresión negativa con la que están asociados. Sólo la proximidad de la muerte parece dotar por fin a ciertos personajes masculinos de una fragilidad suficiente para que no desentonen en su boca acentos de un lirismo sincero.

Por paradójico que pueda parecer, es en una novela que llamó sobre todo la atención por su carácter escabroso, *El As de Bastos*, donde se inicia, con la celebración de los tristes amores entre viejos, esa fase de liberación de una corriente lírica hasta entonces sofocada, puesto que necesitaba, para expresarse, que estuvieran reunidas un determinado número de circunstancias atenuantes, como la de representar la única vía de escape de unos vencidos o la de hallarse frenada por un ligero énfasis o por el contrapunto del sarcasmo. Lo más novedoso de *El jardín de las delicias* me parece que es la amplitud que ha cobrado en esta obra ese lirismo en tono menor, teñido de melancolía. Aunque no está exclusivamente unido con la celebración de la senectud —una importante sección de «Días felices» abarca, por el contrario, narraciones en que está evocada la infancia— no cabe la menor duda de que tanto la amplitud como la fecundidad de esta nueva vena se deben al advenimiento de ese canto melancólico a la vida humana en el momento en que declina.

La atención que aquí me ha parecido conveniente dedicarle, en razón de su reciente desarrollo, no debe falsear la visión de conjunto de la obra. No escasean, en efecto, en los textos de «Días felices», ni los detalles escabrosos ni las notas de irrisión y sarcasmo, y aunque algunos acentos de tenue melancolía se abran paso, a veces, en las narraciones de «El diablo mundo», se ha exacerbado en ellas la corriente sarcástica de las obras anteriores. Ayala ha insistido, en una presentación de conjunto de los textos armónicamente dispares de *El jardín de las delicias*, en los recursos retóricos utilizados por él para crear esta impresión de contraste entre las dos partes del libro: pseudo objetividad periodística y desaparición del narrador en la primera parte, uso sistemático del monólogo —a menudo dirigido a un o a una ausente— en la segunda. Resulta obvio que sólo el uso de estos recursos es el que dota los textos de ambas secciones de un tono a veces satírico y otras elegíaco. Es así como unos mismos temas, el de la muerte, de la vejez o de una larga convivencia marital pueden ser, y son en efecto, celebrados alternativamente dentro de la línea lírica que acabo de evocar o con el sarcasmo demoleedor propio de «Diablo mundo». A la fluidez con que alternan temas y tonalidades se debe precisamente la singular densidad de unos textos por otra parte tan delicadamente estructurados.

El hablar de la última obra de un escritor consagrado como de una cuimínación suena con frecuencia a cliché. La unanimidad con que la crítica ha hablado en estos o en parecidos términos de *El jardín de las delicias* permite sin embargo suponer que, en este caso concreto, el cliché responde a la realidad. ¿A qué puede deberse esta impresión de madurez plenamente lograda? Sin duda a las condiciones que han hecho posible, con la aceptación de la vejez elevada al rango de tema, una difícil síntesis entre un aparente pesimismo y el optimismo radical de un romántico largamente reprimido.

MONIQUE JOLY, UNIVERSITÉ DE LILLE III.

Residence Marly
609, Bd. des Belles Portes
14 HEROUIL ST. CLAIR (Francia)