# LA COMPLEJIDAD ESTRUCTURAL DE «EL JARDIN DE LAS DELICIAS» VISTA A TRAVES DE DOS DE SUS PIEZAS

Bajo su aparente sencillez, *El jardín de las delicias,* de Francisco Ayala, es una obra de estructura sumamente compleja. Según procuro mostrarlo en un detallado estudio, todavía inédito, esa estructura es básicamente dual, dualidad que se manifiesta de diversas maneras. En el nivel más superficial puede advertirse en la contraposición de las dos partes del libro, «Diablo mundo» y «Días felices»; pero debajo de ella se descubre otra dualidad más profunda, constituida por el contraste entre la línea de la duración en el tiempo y las diversas recurrencias sobrepuestas a esta línea con una gran diversidad de enfoques y de tonalidades.

Ya en la introducción a «Recortes del diario *Las noticias,* de ayer» (que es también introducción al libro entero), la tensión entre el pasado, el presente y el futuro se revela con toda claridad. Esta introducción debe ser relacionada inmediatamente con las palabras que cierran el libro y que bien podemos calificar de epílogo. Una y otra se distinguen del resto por estar impresos en letra bastardilla; y en ambos el autor habla directamente a sus lectores desde el momento presente en que escribe: el epílogo está fechado «Chicago, 28 de abril de 1971», y la introducción, sin duda redactada después de compuesto el volumen, se refiere a un suceso del que informaron los periódicos de París en 1921, y desde el cual se dice que «Ha pasado medio siglo», esto es, exactamente los cincuenta años anteriores a la fecha mencionada, cuando Ayala está escribiendo. El suceso en cuestión es un asalto al tren de Marsella, a consecuencia del cual fue guillotinado un tal Mécislas Charrier. Nuestro autor lo ha recogido de los *Souvenirs sans fin,* del poeta surrealista André Salmon, quien había asistido al proceso por razón de su antigua amistad con el padre del reo, el pintoresco escritor polaco Mécislas Golberg. De éste traza Salmon una semblanza y da noticia del nacimiento de su hijo, con lo cual vuelve a producirse en la introducción una nueva apertura hacia el pasado.

Parece sugerir Ayala con ello que el tiempo implacable puede recorrerse a la inversa, recuperando el pasado por la memoria. En este caso el «presente» es el de la fecha señalada: la de la primera edición del libro. Ese presente, sin embargo, como todo «presente», está lanzado hacia el futuro —un futuro que hoy ha llegado a ser ya a su vez un pasado: la vida vivida entre tanto por el escritor.

Dentro de la línea del tiempo, que en esta obra se tiende entre la introducción y el epílogo con una creación literaria que incorpora las experiencias vivas del narrador, encontraremos un sinnúmero de recurrencias: situaciones y temas reiterados de manera tal que cada uno adquiere en su momento individualidad propia, dándose así a entender que, si hay repetición en las realidades del mundo, cada uno de los momentos es único, sin embargo. Refiriéndose a esto, ha dicho el autor que en *El jardín de las delicias* «hay un continuo entrecruzamiento temático a través de las distintas secciones y piezas que integran el libro» (1). Esta frase parece indicar que tal entrecruzamiento va mucho más allá del obvio contraste de tono y enfoque ofrecido por las dos partes principales de la obra, y que puede hallarse también dentro de cada una de las partes. En efecto, veremos en seguida que así ocurre.

Para un entendimiento adecuado de la básica estructura dual del libro y una comprensión de su originalidad es necesario tener en cuenta lo siguiente: *Primero,* que *El jardín de las delicias* refleja en dos maneras a la vez distintas y complementarias la «vida» de Francisco Ayala. Por un lado, «Días felices» presenta un desarrollo lineal —desde la infancia a la vejez— cuya tonalidad subjetiva permite considerar esta parte como una autobiografía imaginaria, y por otro lado, la diversidad de recursos técnicos y de enfoque de la obra en su conjunto, donde se incluyen también recortes imaginarios de prensa y escenas dialogadas, presenta una amplia gama estética que podría verse como un muestrario del arte narrativo del Ayala maduro, arte que a su vez refleja en otro aspecto la vida del escritor. Es lo que él quiere significar cuando en el epílogo dice que, pese a la diversidad del libro, éste arroja «una imagen única» que es la suya. Y *segundo* (observación que debe conectarse con la anterior), se trata de un libro fundamentalmente «abierto», y ello por varias razones: ante todo, porque el autor podría siempre, mientras viva, añadir todavía algo a su «autobiografía imaginaria» desde un nuevo «presente». De hecho, el epílogo apunta en 1971 hacia un futuro en que alguien —él mismo, o cualquiera de nosotros, o la lectora específica a quien está dirigido esa especie de *envoi*— vuelva a tomar en sus manos el libro

(1) «Presentación de un libro nuevo», en *Confrontaciones,* Barcelona, 1972, p. 132.

para leerlo. Puesto que la línea del tiempo corre por el presente desde el pasado hacia el futuro, siempre cabe registrar su paso en nuevas adiciones al libro. Pero éste queda abierto también por otra razón: dado que sus piezas, combinadas—se dice en el epílogo—«como los trozos de un espejo roto», implican recurrencias, las posibilidades de otras reiteraciones, de nuevas variaciones sobre el mismo tema, son infinitas. De todo esto se desprende con evidencia que *El jardín de las delicias,* siendo como es una obra orgánica, podría, sin embargo, acoger perfectamente en alguna edición futura otras nuevas piezas compuestas por el autor.

A continuación vamos a examinar dos de las que actualmente se encuentran en «Días felices» y que, relacionadas entre sí de un modo muy particular, permiten mostrar con su ejemplo cómo funcionan las interrelaciones que constituyen la estructura básica del libro, a fin de señalar luego el modo en que ellas se integran dentro de la totalidad.

Se trata de dos breves piezas líricas, «El ángel de Bernini, mi ángel» y «Más sobre ángeles», centradas alrededor de una de las estatuas esculpidas por Bernini. De cuatro párrafos cada una y de casi igual extensión, están escritas en primera persona y tienen como tema sendos momentos de emoción amorosa rememorados por el narrador, en los cuales concurren dos motivos principales de «Días felices»: el del «amor sagrado y amor profano» (recuérdese que una de sus últimas piezas lleva este título) y el de la conexión entre la vida y el arte. Al considerar la doble relación en que se encuentran ambos escritos, señalaremos tanto sus semejanzas como sus diferencias fundamentales.

Según ya quedó sugerido, entre las dos piezas hay bastantes recurrencias, pero, pese a éstas, cada una de ellas representará a su vez un momento único en la «autobiografía imaginaria» del narrador. Para empezar, notemos que se parecen tanto por su tema como también por su tono lírico. En «El ángel de Bernini», el autor recuerda un amorío «en ciudad tan lejana de Roma» con una mujer en cuyo cuerpo y mirada ha reconocido él los del Angel de la Pasión (una de las estatuas en el Ponte Sant'Angelo, de Roma, que desde hacía años anhelaba poder tocar). Dentro de esta relación amorosa evoca una escena íntima durante la cual declara a esa muchacha —quien no muestra mucho interés en ello— su parecido con la obra de arte. Por su parte, ella, antes de dormirse, reza una oración al ángel de la guarda, pidiendo al narrador que la repita. En «Más sobre ángeles» tenemos otro tipo de confrontación entre el ángel de Bernini y una mujer: esta vez el escritor recuerda un momento específico dentro de una larga relación amorosa —que se extiende por la segunda mitad

de «Días felices»— con la misma mujer a quien se dirigirá en el epílogo. En esta escena, dentro de la iglesia de Sant'Andrea delle Fratte, en Roma, el narrador la enfrenta con el original de la estatua antes referida (indicando sólo aquí que la del puente es una copia), y la invita a participar en su propio goce estético, al mismo tiempo que ella, que antes había leído «El ángel de Bernini», reacciona a esta sorpresa, con lo que él interpreta como «una inflexión de queja, de dulce reproche».

En la primera de dichas piezas el autor presenta un amor transitorio y más bien sensual, mientras que en la segunda tenemos una relación duradera de raíz espiritual. En aquélla, como había observado su compañera de la escena en la iglesia romana, lo que de veras le interesaba a él era «el ángel de piedra, y no la mujer»; en esta última, en cambio, se sirve de la escultura para provocar una reacción viva en su amiga. Aún refuerza este contraste de interés entre la belleza exterior y la interior el hecho de que en la primera escena el autor suscita el recuerdo de la estatua (recuérdese que no es la original) al aire libre en una atmósfera de luz radiante, mientras que en la segunda todo tiene lugar dentro de un ambiente cerrado de suave penumbra. Aunque en ambas sea lírico el tono, ese lirismo presenta matices diferentes, pues en «El ángel de Bernini» se nota una leve ironía melancólica (la mujer está vista desde fuera y desde arriba; en «Más sobre ángeles» hay una sinceridad emocionada que viene del deseo de compenetración total). La diferencia de la relación entre el narrador y las dos mujeres se advierte también en el punto de vista adoptado: aunque una y otra piezas están escritas en primera persona, la primera se dirige a un lector impersonal, mientras que la segunda tiene como destinataria formal a la mujer que participa en la escena. También cabe notar que en ambos escritos el narrador nos comunica su propia soledad existencial, otra vez con una fundamental diferencia: en el primer caso está, por su propia cuenta, completamente separado de la mujer en cuestión; en el segundo revela un deseo de comunicarse con su compañera, de hacerla participar en su entusiasmo estético, y se queda en la duda de si ha hecho bien en suscitar la experiencia, pues es la mujer, en su reacción inicial («Muy tuyo es el haberme traído así, sin advertírmelo antes», le había dicho después de un largo silencio), quien establece una distancia entre los dos, frustrando de ese modo la anhelada compenetración.

Un análisis del motivo «amor sagrado y amor profano» en ambas piezas resultará sumamente revelador para nuestra comparación. Recordemos en primer lugar que en «Días felices» abundan los símbo-

los e imágenes religiosos, como lo ha observado muy bien Emilio Orozco en su largo estudio de *El jardín de las delicias* (2). Mediante esa simbología, la imagen del ángel adquiere un valor nuevo en la proyección de la segunda parte del libro hacia una estructura trascendente. En efecto, la pieza antes mencionada, que lleva por título «Amor sagrado y amor profano», y que sigue de cerca a «Más sobre ángeles», ofrece toda una galería de ángeles, presentados con cierta intencionada ambigüedad. En este breve escrito, que expresa resignación y, a pesar de su sentimiento apacible, también soledad, el narrador se coloca en un «equilibrio tenso», resultado de «la milagrosa suspensión de una lucha larguísima y atroz con el ángel, súbitamente resuelta en abrazo de amor infinito». Lo que a continuación se sugiere es que, por último, en su vejez, el narrador ha resuelto el conflicto interior entre el amor carnal y el espiritual. Podríamos decir, pues, que estos dos tipos de amor están simbolizados por los dos ángeles de Bernini —la copia y el original— y reflejados en una y otra mujeres.

En «El ángel de Bernini» la mezcla de amor profano y amor sagrado está tratada de una manera sumamente irónica que subraya el aspecto *carnal* de la relación: el narrador presenta esta pasión física por medio de términos religiosos que culminan con el presente regalado a la mujer al despedirse de ella: «una cruz para memoria de nuestra pasión», lo cual confirma el dualismo de la pieza. El ángel esculpido era, como se recordará, el de la Pasión —un ángel que recoge y lleva entre sus manos los clavos de Jesucristo y su corona de espinas—; pero la *pasión* a que se refiere el autor había sido cosa física, no religiosa. Sin embargo, y visto dentro de la terminología cristiana, esta cruz puede simbolizar también la *muerte* de la relación entre los dos, pues se separan para siempre. Debe notarse a la vez que, si bien él, desligado de la mujer, se imagina a sí mismo volviendo de nuevo a Roma como antes para contemplar «aquella faz resplandeciente que no alcanzan a acariciar mis manos», todo será, no obstante, muy distinto ahora, puesto que ya la ha poseído. En términos religiosos, Cristo vivió y murió, y esa breve vida lo cambió todo. Este posible nivel de interpretación queda autorizado por el hecho de que la aparición de esta muchacha en la vida del narrador se describe como la «encarnación humana» de alguien que el artista «había adivinado y profetizado» y le «había anunciado» a él. Desde este punto de vista, todos sus anteriores viajes a Roma,

---

(2) «Una introducción a *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala. Sobre manierismo y barroco en la narrativa contemporánea», en el volumen colectivo *Novela y novelistas* (Reunión de Málaga, 1972), Málaga, 1973, pp. 253-319.

durante los cuales nunca había dejado de visitar la estatua del puente, pueden considerarse como peregrinaciones previas al acontecimiento. Esta compleja y ambigua interpenetración de lo sagrado y lo profano está acentuada por el posesivo del título, «*mi* ángel», pues no se sabe a cuál de los dos se refiere: si a la muchacha o a la escultura.

En el tercer párrafo de esta pieza encontramos, además, otro aspecto muy conmovedor del motivo en cuestión: uno que sugiere toda la inocencia de la juventud y también, por extensión, del Niño Jesús. Es cuando la muchacha reza su oración al ángel de la guarda y el narrador debe repetirla: un momento de religiosidad infantil lleno de pureza en el que ella, que no había mostrado ningún interés por su presunta asociación con la obra de Bernini, entra momentáneamente y por sí misma en la comunidad de lo angélico. En este instante, cuando reza al ángel protector de la vida, está captada con perfección la esencia de lo vital: una existencia muy breve dentro de la eternidad; y su promesa de besar la cruz que él le ha regalado «cada noche después de invocar al ángel de la guarda» expresa toda la hermosura y la fragilidad de este equilibrio entre la vida humana y la muerte que a todos nos espera.

En «Más sobre ángeles», el tono de sinceridad emocional acentúa el aspecto *espiritual* de la dualidad «amor sagrado y amor profano». La acción tiene lugar no sólo dentro de una iglesia, sino de aquella que pudiéramos considerar como el *templo* del ángel. La visita dei narrador acompañado de su amiga constituye, en efecto, un acto de devoción que combina lo sagrado con lo profano de un modo muy congruente con el estilo del escultor Bernini. Lo que esta pieza expresa es una concepción del amor humano como culto religioso (algo que tiene sus raíces en el neoplatonismo y que está subrayado estilísticamente por el hecho de que todo el discurso dirigido a ella tiene un acento de honda veneración). Al contrario de lo que pasa en «El ángel de Bernini», aquí le interesa al narrador la mujer, y no tanto la estatua; pero esta mujer adquiere a sus ojos y a través de su escrito una espiritualidad trascendente. El ambiente de penumbra de la iglesia es a la vez silencioso. El silencio del lugar está sugerido, primero, por el contraste con las calles bulliciosas que ellos habían recorrido hasta llegar allí; luego viene marcado por la pausa —«un largo silencio»— tras el primer intercambio verbal de la pareja, quienes, por lo demás, apenas si hablan. «Callábamos —escribe el narrador—, y mientras, nuestro amor vivía, palpitaba nuestro amor, más eterno que el mármol.» En este silencio íntimo y espiritual, son las palabras de ella lo único que se escucha. Tras aquella reacción

inicial suya, percibe él en sus *palabras* una queja, un reproche: le hacen sentirse culpable «frente al cielo y la tierra». Y después de preguntar a su amiga si acaso ha hecho mal, ya no habla nadie: todo lo que sigue ocurre dentro del ánimo del narrador. Este, por su propio arte poético-narrativo, eleva a la mujer al rango de los ángeles. Gozando en silencio de la hermosura blanca de la estatua, siente vibrar su amor hacia la mujer hasta el momento culminante en que tanto la voz de ella como su nombre pronunciado por él adquieren una significación sobrehumana: «Y sintiendo en el hueco de mi mano el calor de la tuya, y en tu voz las vibraciones de tu alma delicada —escribe—, supe que todas las alegrías y todas las tristezas de todos los ángeles del cielo estaban cifradas en tu nombre.» La importancia de las palabras en medio del silencio se manifiesta aquí de una manera muy evidente. Pero —y esto es importante— son las de ella las que se oyen, pues todavía él no ha hablado. Por un rato guarda silencio frente a la mujer, un silencio que sólo se romperá en el último párrafo del escrito, que no sabemos si corresponde a la escena de la iglesia o si hay que situarlo después en la intimidad del narrador. Escribe: «Luego, cuando una vez me he atrevido a pronunciarlo en voz alta, las legiones celestiales debieron acudir juntas a mi boca.» En esta declaración final podemos ver un momento de apocalipsis, que espiritualiza para la eternidad el amor profano. Si la muchacha de «El ángel de Bernini» se reunió por un instante con los angelitos de la inocencia, esta inspiradora se ha elevado a la esfera de las legiones celestiales.

En las dos piezas analizadas hemos señalado la recurrencia de situaciones, temas y motivos. Vamos a colocarlas ahora dentro de la línea del tiempo que atraviesa toda la obra, con lo cual esperamos alcanzar un nivel de interpretación más profundo. Notemos, ante todo, que en la secuencia de «Días felices» aparece «Más sobre ángeles» con posterioridad a «El ángel de Bernini»: dentro de los veinticuatro escritos que componen esta parte del libro, éste es el octavo y aquél el número 18. La separación entre ellos refleja una distancia en el tiempo; en efecto, en la «autobiografía imaginaria» del narrador la acción de «Más sobre ángeles», tiene lugar cuando éste ha llegado a ser más maduro. Si recordamos que toda la segunda parte de *El jardín de las delicias* constituye un progresivo acercamiento al presente, en que el autor redacta su epílogo (28 de abril de 1971) —un presente que se hace aún más concreto por la referencia a lugares determinados (Chicago, en éste, y París, en la introducción)—, se entiende la razón de que «El ángel de Bernini» tenga lugar en una ciudad no identificada, mientras que la localización de «Más sobre ánge-

les» es rigurosamente exacta. Ello corresponde al desarrollo general de «Días felices» desde un pretérito algo vago hasta la más estricta actualidad.

La segunda pieza no sólo es posterior en el tiempo a la primera, sino que implica también una especie de *reconsideración* de ésta, como lo indica ya la palabra inicial del título: «Más». Tal reconsideración es doble: en primer término, el narrador mismo redacta desde su presente este segundo escrito con la conciencia de haber dado forma literaria a aquella otra experiencia viva. En segundo término, le dice a su amiga en «Más sobre ángeles»: «Tú habías leído aquello que yo escribí sobre mi ángel de Bernini, y habías reaccionado a su lectura con esas observaciones tuyas tan sensatas, siempre tan sutiles, infalibles.» Esta mujer, sujeto de la segunda pieza, aparece aquí como lectora de la primera en un pasado previo a la escena de «Más sobre ángeles» y a su transcripción verbal. Además del *presente* en que el narrador escribe, los tres niveles temporales dentro de la acción de cada una de las piezas —pasado, presente y futuro— están, pues, escalonados e imbricados dentro de la línea del decurso temporal. En el marco general de la obra se sitúan estas piezas sobre una línea extendida desde un pasado remoto en la introducción hasta la actualidad de la fecha del libro.

Pero, como indicamos al comienzo de este estudio, la línea del tiempo en *El jardín de las delicias* se extiende también hacia el futuro. Este futuro encierra dos posibilidades: de una parte, consiste en la perspectiva de nuevas creaciones contenida en el lapso de vida que aún le reste por vivir al autor; de otra parte, en el futuro ilimitado que albergan las potencialidades de la obra misma con relación a eventuales lectores. En ambos casos ese futuro es, por esencia, indefinido, como se advierte en el epílogo, donde el autor contempla y comenta la obra que ha reunido.

En cuanto al futuro personal del narrador, ya dejamos señalado que en parte ha llegado a hacerse pretérito desde la fecha del libro hasta la de hoy, y que por eso la obra queda abierta a la incorporación de nuevos escritos, actualmente redactados o bien por redactar todavía. Es algo análogo a lo que sucede en las dos piezas analizadas. En «El ángel de Bernini» el narrador ha quedado diciendo que *quizá* irá a Roma y verá otra vez la estatua. En «Más sobre ángeles» esto se ha cumplido ya, al mismo tiempo que se sugieren nuevas aperturas hacia otro futuro. En el epílogo —escrito clave para el entendimiento de *El jardín de las delicias*— se alude al futuro indefinido más allá de la vida del autor cuando éste dice que todo el libro «se encenderá y vibrará... de alguna manera cada vez que alguien lo lea»,

Tal lectura puede ser efectuada por la mujer concreta a quien se dirige el *envoi* (dentro, pues, del límite de su propia existencia personal) o también por los lectores indeterminados a quienes se apunta con la palabra *alguien.*

En la frase recién citada hay asimismo una referencia muy precisa al segundo gran motivo del libro: la relación de vida y arte y el propósito de perpetuación que el ejercicio artístico representa. En la introducción habíamos visto cómo un suceso real, reseñado en los periódicos de la época, quedó *perpetuado* por la pluma de André Salmon; al mismo tiempo, la obra literaria —estas *Memorias sin fin* (título que por sí propio se abre hacia un futuro indefinido)— sólo existe cuando es leída por alguien. Aquí, el lector de André Salmon lo fue el actual autor de *El jardín de las delicias,* quien, en la introducción a su obra, *perpetúa* no sólo al poeta francés, sino también, indirectamente, la memoria de Mécislas Charrier y de su padre. En las dos piezas examinadas hallamos repetido el proceso: en «El ángel de Bernini», el narrador encuentra recreada a la muchacha en la estatua, y perpetúa a ambas —mujer y escultura— mediante su propia obra de arte. Dicho proceso se hace aún más complejo en «Más sobre ángeles», donde el narrador dice que, en efecto, su amiga-lectora había acertado al interpretar la pieza anterior; que «sí, de veras, lo que me había interesado y seguía interesándome a mí no era la mujer, sino la obra de arte». En tal momento él está contemplando la estatua original en compañía de esta otra mujer; pero después, al escribir «Más sobre ángeles», lo que hace es registrar esta escena y perpetuarla a ella, tan hermosa y tan humana, con su celosa reacción a «El ángel de Bernini». («Ahora querías saber quién pudiera haber sido la mujer; me lo preguntabas.») Esta misma lectora —la figura principal de la última mitad de «Días felices», a quien se dirige en muchas de estas piezas— desempeña en el epílogo el doble papel de destinataria y potencial lectora, pues el narrador acaba por preguntarle —o acaso preguntarse— qué reacción tendrá frente al libro en un futuro que seguramente rebasa la vida de él: «Si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorren sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti?» Es una reacción muy personal la que espera, pero una reacción también indeterminada, pues en la última frase del epílogo incluso tiembla el autor ante la idea de que acaso ella nunca vuelva a leer el libro. Esto representaría una ruptura en la perpetuación inmediata que ella sería capaz de procurarle. De igual modo se sugiere que las futuras generaciones tienen el poder de prolongar la existencia de la obra

y la memoria del autor al repetir el acto de abrir y leer el libro. Cada lectura es una recreación personal —un encendimiento y vibración por parte del lector—, tal cual se ha producido en la introducción, o bien en el caso de su amiga con «El ángel de Bernini», o en su propia relación con las esculturas del artista italiano.

En la compleja relación de vida y arte comprobamos cómo la obra, que es en sí misma inerte, se pone en actividad mediante la lectura, la contemplación, la audición, etc. La obra de arte aspira a la eternidad, pero sólo la consigue cuando es activada, recreada en la conciencia de un receptor viviente. La eternidad posible consiste, pues, en la plenitud del momento iluminado por la percepción estética. *Ars longa, vita brevis,* se ha dicho; y la larga duración del arte reside en su capacidad de suscitar siempre de nuevo ese momento vivo. Así es como la obra de arte se propone inmortalizar lo efímero de la vida humana. A esto se refiere el autor cuando, en el epílogo, se pregunta a sí mismo: «¿Para qué has escrito?... ¿Para qué tenías que escribir? ¿Acaso no bastaba?...» Sigue a estas preguntas retóricas una enumeración de las «insoportables y deliciosas torturas» del amor, para terminar con la interrogación: «¿No bastaba acaso con haberlo sufrido?» A continuación, otra pregunta liga las experiencias vitales del autor con el libro mismo: «¿Era sensato preservarlo en un arca de palabras?», con la que cuestiona el intento de detener lo vivido capturándolo y apresándolo dentro de una forma escrita. Aún más explícitamente se preguntará en seguida: «¿No es perverso intento el de querer oponerse a la fugacidad de la vida?» En el fondo de esta tácita lamentación sobre lo pasado resuena el tema elegíaco del *ubi sunt,* que de un modo más patente había aparecido ya en el penúltimo escrito del libro «Las golondrinas de antaño», donde a través de François Villon y Jorge Manrique se interroga el narrador por algo desaparecido que fue suyo. Claro está que el poeta elegíaco reintroduce en la actualidad mediante sus palabras aquello cuya desaparición lamenta y lo hace así vivir de nuevo, superando por el arte la fugacidad de la vida. Es lo que Francisco Ayala ha querido hacer cuando escribe *El jardín de las delicias:* su libro aguarda a que futuros lectores reactiven emocionalmente la experiencia vital preservada en él.

Esta obra de Ayala es, sobre todo, una celebración de la vida. La actitud del autor frente a las obras de arte refleja bien la ambigüedad en que concibe la relación de arte y vida. Buen ejemplo de ello sería la frase que se lee en «Más sobre ángeles», cuando la pareja está contemplando la escultura en la iglesia desierta: «Callábamos; y mientras, nuestro amor vivía, palpitaba nuestro amor, más eterno

que el mármol.» El mármol es aquí tan sólo el vehículo para que un determinado momento de la vida —lo más importante de todo— adquiera en la experiencia estética plenitud de eternidad.

En la introducción afirma el autor que había fraguado noticias fingidas (los recortes de prensa) «como espejo del mundo en que vivimos, y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino tan desastrado». La «futilidad grotesca» de la vida en la primera parte de *El jardín de las delicias* («Diablo mundo») ha sido, pues, recogida también y estilizada para preservarla en la obra literaria, de igual manera que en la segunda parte, «Días felices», se preservan las experiencias íntimas del narrador. Su contraste corresponde a los dos paneles del cuadro del Bosco —el Infierno y el Paraíso— que, en posición invertida, ilustran la cubierta del libro (inversión ésta que propone una menos sombría interpretación final). Lo cierto es que Ayala usa como título de su libro el que corresponde al gran cuadro central del famoso tríptico; y, a juicio mío, tal elección responde a la idea básica que presta a esta obra suya una unidad donde queda superado el dualismo estructural descrito en el presente estudio; pues debajo de las infinitas recurrencias que a lo largo del tiempo integran la experiencia humana percibimos ahí una maravillosa palpitación vital capaz de hacernos vibrar en simpatía cada vez que volvemos a leerlo.

*CAROLYN RICHMOND*

Brooklyn College, CUNY
167 Congress Street
Brooklyn, N. Y. 11201
USA